



Cine inclusivo:

Contexto, metodología y *praxis*

TESIS DOCTORAL

Autor: Miguel Ángel Font Bisier

Directora: Irene de Higes Andino

Octubre de 2023



Programa de Doctorado en Lenguas Aplicadas, Literatura y Traducción

Escuela de Doctorado de la Universitat Jaume I

Cine inclusivo: Contexto, metodología y *praxis*

Memoria presentada por Miguel Ángel Font Bisier

para optar al grado de doctor por la Universitat Jaume I

Doctorando
Miguel Ángel Font Bisier

Directora de la tesis
Irene de Higes Andino

Castelló de la Plana, octubre de 2023

Esta tesis no ha recibido financiación.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS.

Sirva esta tesis para recordar que la accesibilidad es una cualidad intrínseca del ser humano.

No pertenece a sectores concretos,
pues avanzar en la vida junto a las personas que nos importan
es un motor muy potente que nos aleja,
como sociedad,
del conformismo.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible gracias a las personas que, desde 2016, me han ayudado a entender que el cine debe llegar a una audiencia lo más universal posible: desde los equipos con los que he llevado a cabo *XMILE*, *Tiempo de blues* y *SWING!* (el corpus de la tesis) hasta el público que ha asistido a las presentaciones, talleres, conferencias y proyecciones.

Gracias también a las entidades, asociaciones, docentes y representantes de la política que me han tendido su mano a lo largo de estos siete años. Especialmente, agradezco a Whatscine, Interpunct Translations y a Fesord CV su apuesta por el cine inclusivo y su hospitalidad a la hora de acoger mis ideas y aplicarlas tanto en sus instalaciones como junto a sus equipos humanos.

También agradezco al programa de doctorado de Lenguas Aplicadas, Literatura y Traducción de la Universitat Jaume I que me abriera las puertas para redactar una tesis que me hubiera sido imposible escribir con solidez en Comunicación Audiovisual —la rama en la que estoy licenciado— por su falta de atención y de conocimiento específico sobre la cuestión. En este sentido, agradezco a mi directora de tesis Irene de Higes Andino la paciencia, el cariño y la profesionalidad con la que me ha acompañado durante estos tres años. Si no me hubiera propuesto redactar esta tesis en la primavera de 2020, quizá nunca la hubiera escrito.

Y es que me gustaría aprovechar este espacio para hablar de los aprendizajes que he adquirido junto a Irene dentro del programa de doctorado: ordenar las ideas para extraer su

máximo potencial, documentarme de forma efectiva, comunicarme con claridad, propiedad y conocimiento, gestionar la paciencia y otras emociones como la autoexigencia, la frustración y la apatía, conocer y representar el trabajo de otras personas de forma respetuosa y constructiva, trabajar la asertividad a la hora de defender una opinión o encajar una crítica... Por estas y otras enseñanzas valoro la experiencia del doctorado como positiva e inolvidable; un camino que me ha permitido crecer como persona, como investigador y como profesional del medio cinematográfico.

Gracias, además, al grupo de investigación CiTrans de la Universitat de València, que me acogió entre junio y julio de 2023 para perfilar los últimos puntos de la tesis. Las conversaciones mantenidas con Juanjo Martínez y Beatriz Cerezo resultaron de gran valor.

También en junio de 2023, tuve la oportunidad de entrevistarme con el CESyA. Esto me hace especial ilusión, puesto que se trata del centro español de referencia en materia de audiodescripción y subtulado. Debo decir que la conversación fue muy agradable, enriquecedora y fluida, y arrojó nuevos datos de interés que he incluido en el marco teórico. Por tanto, gracias a Mónica Souto —responsable de las áreas de Formación y Cultura del CESyA—, por atenderme con tanta amabilidad.

Para terminar, gracias a mi familia, Aroa, Vicente, Eva, Carmen, Josep y Amparo. Sin vuestra escucha y vuestro apoyo, nada de esto tendría sentido.

RESUMEN

Esta tesis se centra en la accesibilidad de las obras cinematográficas, tomando como protagonistas de la investigación a sus principales consumidoras —las personas con discapacidad sensorial— y a la industria audiovisual. Por ello, se profundiza en las circunstancias por las que millones de personas reivindican mejoras en la creación y distribución de las herramientas de accesibilidad y en cómo dichos progresos pueden incorporarse a las obras mediante un nuevo paradigma: el cine inclusivo.

Analizado como estudio de caso único cualitativo, el modelo de cine inclusivo —ya probado mediante una metodología de investigación-acción— contempla que la accesibilidad de una obra puede trabajarse desde su fase más temprana, el guion, lo cual impacta directamente en las fases de preproducción, rodaje, posproducción y distribución. Asimismo, promueve la participación de personas con discapacidad durante el proceso de creación y distribución cinematográfica y una relación equilibrada entre las empresas de accesibilidad y los equipos creativos.

Palabras clave: *discapacidad, accesibilidad, diseño universal, inclusión, cine, Traducción Audiovisual, Comunicación Audiovisual, audiodescripción, subtítulo accesible, lengua de signos*

ABSTRACT

This doctoral thesis focuses on sensory accessibility of cinema productions considering film accessibility and its main users —people with disabilities—the subject of research. Therefore, this thesis delves into the circumstances for which millions of people demand improvements in the creation and distribution of accessibility aids; and how these can be related to the audiovisual industry through a new paradigm: inclusive cinema.

Analysed as a single qualitative case study, this model —already tested through an action-research methodology— considers that the accessibility of a film can be worked on from its earliest stage, the script, which has a direct impact on the following preproduction, shooting, post-production and distribution phases. It also promotes the participation of people with disabilities during the film creation and distribution process and a balanced relationship between accessibility companies and creative teams.

Keywords: *disability, accessibility, universal design, inclusion, cinema, Audiovisual Translation, Audiovisual Communication, audio description, accessible subtitles, sign language*

ÍNDICE GENERAL DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	ix
RESUMEN	xi
ABSTRACT.....	xii
<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>1</u>
<u>PREFACIO. USO LINGÜÍSTICO Y DEFINICIÓN DE LOS CONCEPTOS CLAVE DE LA TESIS</u>	<u>17</u>

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

<u>CAPÍTULO 1. PERCEPCIÓN COGNITIVA DE <i>LO DIVERSO</i> E HISTORIA DE LA DISCAPACIDAD.....</u>	<u>25</u>
1.1. EL SER HUMANO Y SU RELACIÓN CON <i>LO DIVERSO</i>	26
1.2. HISTORIA DE LA DISCAPACIDAD: HERENCIA Y PROGRESO	29
1.2.1. PREHISTORIA Y ANTIGÜEDAD: RECHAZO Y PRESCINDENCIA.....	30
1.2.2. DE ROMA A LOS AVANCES DEL SIGLO XIX: CARIDAD, ESTIGMA Y EL PRIMER PASO HACIA LA ACOMODACIÓN DE LA DISCAPACIDAD	34
1.2.3. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: REHABILITACIÓN	37
1.2.4. DE 1948 AL PRESENTE: MODELO SOCIAL Y DE DERECHOS	39
1.3. HACIA UN FUTURO MÁS EQUILIBRADO	46
1.3.1. LA DISCAPACIDAD ESPAÑOLA EN CIFRAS.....	46
1.3.2. SIETE HERENCIAS QUE SE DEBEN ERRADICAR PARA LOGRAR UN FUTURO MÁS INCLUSIVO	48
<u>CAPÍTULO 2. ACOMODACIÓN LEGISLATIVA DE <i>LO DIVERSO</i>: EL ÁRBOL JURÍDICO DE LA DISCAPACIDAD</u>	<u>55</u>

2.1. ANTECEDENTES DEL ÁRBOL JURÍDICO DE LA DISCAPACIDAD	57
2.1.1. ANTECEDENTES INTERNACIONALES	57
2.1.2. ANTECEDENTES EN ESPAÑA.....	59
2.2. RAÍZ: LA DECLARACIÓN UNIVERSAL DE LOS DERECHOS HUMANOS	61
2.3. BASE DEL TRONCO: EL DISEÑO UNIVERSAL	63
2.4. ZONA INTERMEDIA DEL TRONCO: CONVENCIÓN SOBRE LOS DERECHOS DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD	66
2.5. COPA DEL ÁRBOL: LEGISLACIÓN PROPIA DE CADA ESTADO MIEMBRO DE LAS NACIONES UNIDAS	67
2.5.1. RAZONES PARA ESTUDIAR EL CASO DE ESPAÑA.....	67
2.5.2. EL MODELO SOCIAL Y DE DERECHOS ESPAÑOL	71
2.6. RAMA DEL AUDIOVISUAL Y DEL CINE ACCESIBLE EN ESPAÑA	78
2.6.1. LA LEY GENERAL DE LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL	78
2.6.1.1. Antecedente: la Ley General de la Comunicación Audiovisual (2010-2022)	78
2.6.1.2. La nueva Ley General de la Comunicación Audiovisual	83
2.6.2. LEGISLACIÓN Y ACCESIBILIDAD APLICADA AL CINE ENTRE 2011 Y 2023	88
2.6.2.1. La accesibilidad y su difusión: la Ley 55/2007 del Cine	88
2.6.2.2. Accesibilidad en preproducción: iniciativas territoriales y adaptación nacional.	90
2.6.2.3. Regulación de la exhibición accesible en España	93
2.6.2.4. Calidad de la accesibilidad: buenas y malas <i>praxis</i>	97
2.6.2.5. Inserción laboral de las personas con discapacidad.....	101
2.6.3. ANTEPROYECTO DE LA FUTURA LEY DEL CINE Y LA CULTURA AUDIOVISUAL	102
<u>CAPÍTULO 3. HERRAMIENTAS DE ACCESIBILIDAD CINEMATOGRAFICA</u>	<u>111</u>
3.1. RAZONES PARA ESTUDIAR LA ACCESIBILIDAD Y LA INCLUSIÓN APLICADAS A LA INDUSTRIA DEL CINE	112
3.2. LA AUDIODESCRIPCIÓN.....	115

3.2.1. ¿QUÉ ES LA AUDIODESCRIPCIÓN?	115
3.2.2. ¿CÓMO SE ELABORA UNA AUDIODESCRIPCIÓN?	120
3.2.3. ¿DÓNDE SE ESTUDIA LA AUDIODESCRIPCIÓN?.....	125
3.2.3.1. Áreas principales de formación en audiodescripción	125
3.2.3.2. Debate <i>piagetiano</i> sobre el perfil profesional en audiodescripción	134
3.2.4. ¿QUÉ SE INVESTIGA SOBRE AUDIODESCRIPCIÓN?	141
3.2.4.1. Análisis de la norma UNE de audiodescripción y propuesta de cambios	142
3.2.4.2. La audiointroducción	145
3.2.4.3. Objetividad y subjetividad	148
3.2.4.4. Audiosubtitulado y audiodescripción interlingüística	150
3.3. EL SUBTITULADO ACCESIBLE	155
3.3.1. ¿QUÉ ES EL SUBTITULADO ACCESIBLE?	155
3.3.2. ¿CÓMO SE ELABORA EL SUBTITULADO ACCESIBLE?	161
3.3.3. ¿DÓNDE SE ESTUDIA EL SUBTITULADO ACCESIBLE?	162
3.3.3.1. Áreas principales de formación en subtitulado accesible	162
3.3.3.2. Debate <i>piagetiano</i> sobre el perfil profesional en subtitulado accesible.....	164
3.3.4. ¿QUÉ SE INVESTIGA SOBRE SUBTITULADO ACCESIBLE?.....	166
3.3.4.1. Investigaciones relacionadas con la norma UNE de subtitulado	166
3.3.4.2. El subtitulado accesible y la tecnología	167
3.3.4.3. El subtitulado creativo	169
3.4. LA LENGUA DE SIGNOS EN EL ÁMBITO DEL CINE	171
3.4.1. ¿QUÉ ES LA LENGUA DE SIGNOS?	171
3.4.2. ¿CÓMO SE RELACIONA LA LENGUA DE SIGNOS CON EL CINE?	176

3.4.2.1. Interpretación en lengua de signos	177
3.4.2.2. Traducción en lengua de signos	181
3.4.2.3. La lengua de signos como parte de la narrativa	188
3.4.3. ¿DÓNDE SE ESTUDIA LA LENGUA DE SIGNOS?	191
3.4.3.1. Áreas principales de formación en lengua de signos	191
3.4.3.2. Debate <i>piagetiano</i> sobre el uso de la lengua de signos en el cine.....	192
3.4.4. ¿QUÉ SE INVESTIGA SOBRE CINE Y LENGUA DE SIGNOS?	195

CAPÍTULO 4. DISTRIBUCIÓN DE LA ACCESIBILIDAD Y MODELOS DE CREACIÓN CINEMATOGRAFICA .. 201

4.1. LA DISTRIBUCIÓN DEL CINE CON HERRAMIENTAS DE ACCESIBILIDAD.....	203
4.1.1. EL CINE MUDO, UNA ETAPA DE ACCESIBILIDAD INCONSCIENTE (1895-1927).....	203
4.1.2. EL INICIO DEL CINE SONORO Y LA DESAPARICIÓN DE LA ACCESIBILIDAD (1927-1971).....	206
4.1.3. ORIGEN DEL CINE ACCESIBLE Y SU RELACIÓN CON LA TELEVISIÓN (1971-2000)	210
4.1.3.1. Origen y evolución del subtulado accesible	211
4.1.3.2. Origen y evolución de la audiodescripción.....	214
4.1.3.3. Evolución de la lengua de signos en el cine.....	217
4.1.4. DISTRIBUCIÓN DE LA ACCESIBILIDAD CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA (2000-2023).....	221
4.1.4.1. El salto del cine analógico al cine digital	221
4.1.4.2. Cine Accesible (2007-2016)	224
4.1.4.3. Accesibilidad a través de aplicaciones: Whatscine y AudescMobile (2013 - actualidad)	227
4.1.4.4. Distribución doméstica	230
4.2. REPRESENTACIÓN DE LA DISCAPACIDAD EN EL CINE	233
4.3. MODELOS TRADICIONAL, HÍBRIDO E INCLUSIVO DE CREACIÓN Y DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRAFICA	236
4.3.1. MODELO TRADICIONAL DE CREACIÓN Y DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRAFICA ACCESIBLE.....	237

4.3.2. MODELO HÍBRIDO DE CREACIÓN Y DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRAFICA ACCESIBLE	240
4.3.2.1. Poderes políticos: prioridad, la legislación y el progreso social	241
4.3.2.2. Movimiento asociativo y colaboradoras: prioridad, las personas usuarias	242
4.3.2.3. Universidades y centros de conocimiento: prioridad, la propia accesibilidad	247
4.3.2.4. Empresas privadas y acciones de <i>marketing</i> : prioridad, su producto y la imagen de marca	252
4.3.3. MODELO INCLUSIVO DE CREACIÓN Y DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRAFICA	255
4.4. ASIMILACIÓN Y ACOMODACIÓN: COMPARATIVA GENERAL ENTRE EL MODELO TRADICIONAL Y EL MODELO INCLUSIVO	259

SEGUNDA PARTE: METODOLOGÍA Y CORPUS

<u>CAPÍTULO 5. METODOLOGÍA Y CORPUS.....</u>	267
5.1. METODOLOGÍA	267
5.1.1. CREACIÓN DEL CORPUS: INVESTIGACIÓN-ACCIÓN (2016 - ACTUALIDAD).....	269
5.1.1.1. Definición de la investigación-acción y su estructura cíclica.....	269
5.1.1.2. Primer ciclo de la investigación-acción (2016-2017).....	271
5.1.1.3. Segundo ciclo de la investigación-acción (2017-2019).....	273
5.1.1.4. Tercer ciclo de la investigación acción (2019-2020).....	275
5.1.1.5 Cuarto ciclo de la investigación (2020-actualidad).....	276
5.1.1.6. Las preguntas de investigación de la tesis.....	277
5.1.2. DEFINICIÓN DEL CINE INCLUSIVO: ESTUDIO DE CASO ÚNICO (2020 - 2023).....	279
5.1.2.1. El estudio de caso único cualitativo: características e inconvenientes	279
5.1.2.2. Buenas prácticas aplicadas al estudio de caso único	283

5.1.2.3. Objetivos de la tesis e hipótesis planteadas desde la metodología de estudio de caso único	288
5.2. CORPUS AUDIOVISUAL	290
5.2.1. XMILE	293
5.2.1.1. Ficha técnico-artística de la obra.....	293
5.2.1.2. Versiones accesibles y traducciones de la obra	294
5.2.1.3. Rodaje y equipo inclusivo	295
5.2.1.4. Contexto de la producción e impacto sociocultural de la obra.....	295
5.2.1.5. Impacto político de la obra.....	301
5.2.1.6. Impacto científico de la obra	302
5.2.1.7. Materiales audiovisuales asociados a la obra	305
5.2.2. TIEMPO DE BLUES.....	306
5.2.2.1. Ficha técnico-artística de la obra.....	306
5.2.2.2. Versiones accesibles y traducidas de la obra	307
5.2.2.3. Rodaje y equipo inclusivo	309
5.2.2.4. Contexto de la producción e impacto sociocultural de la obra.....	310
5.2.2.5. Impacto político de la obra.....	312
5.2.2.6. Impacto científico de la obra	313
5.2.2.7. Materiales audiovisuales asociados a la obra	316
5.2.3. SWING! LA VIDA D'UN SECRET.....	317
5.2.3.1. Ficha técnico-artística de la obra.....	317
5.2.3.2. Versiones accesibles y traducidas de la obra	318
5.2.3.3. Rodaje y equipo inclusivo de la obra	320
5.2.3.4. Contexto de la producción e impacto sociocultural de la obra.....	321

5.2.3.5. Impacto político de la obra	323
5.2.3.6. Impacto científico de la obra	323
5.2.3.7. Materiales audiovisuales asociados a la obra	324
5.3. INFORME DE ACCESIBILIDAD CINEMATOGRAFICA	325
5.3.1. ORIGEN Y DESCRIPCIÓN	325
5.3.2. FORMA DE TRABAJO CON EL INFORME DE ACCESIBILIDAD	329
5.3.3. OBRAS QUE CUENTAN CON INFORME DE ACCESIBILIDAD	330
5.3.4. IMPACTO DE LA PROPUESTA	332

TERCERA PARTE: EL CINE INCLUSIVO

<u>CAPÍTULO 6. ANÁLISIS INTEGRAL DE LA PROPUESTA DE CINE INCLUSIVO.....</u>	337
6.1. IMPACTO DEL CINE INCLUSIVO EN EL GUION LITERARIO	340
6.1.1. RELEVANCIA DEL GUION LITERARIO COMO BASE DEL CINE INCLUSIVO	342
6.1.2. EJEMPLOS INCLUSIVOS DENTRO DEL GUION LITERARIO Y TRABAJO CON EL INFORME DE ACCESIBILIDAD	344
6.1.3. APLICACIÓN INCLUSIVA DESDE GUION EN LA ACCESIBILIDAD DE LA OBRA	351
6.2. IMPACTO DEL CINE INCLUSIVO EN PREPRODUCCIÓN	357
6.2.1. PRODUCCIÓN	358
6.2.1.1. Aplicación inclusiva desde Producción en la obra y uso del informe de accesibilidad	359
6.2.1.2. Aplicación inclusiva desde Producción en la accesibilidad de la obra	361
6.2.2. DIRECCIÓN	364
6.2.2.1. Aplicación inclusiva desde Dirección en la obra y uso del informe de accesibilidad	367
6.2.2.2. Aplicación inclusiva desde Dirección en la accesibilidad de la obra	367

6.2.3. DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA.....	370
6.2.3.1. Aplicación inclusiva desde Dirección de fotografía en la obra y uso del informe de accesibilidad	373
6.2.3.2. Aplicación inclusiva desde Dirección de fotografía en la accesibilidad de la obra	377
6.2.4. DIRECCIÓN DE ARTE	379
6.2.4.1. Aplicación inclusiva desde Dirección de arte en la obra y uso del informe de accesibilidad.....	380
6.2.4.2. Aplicación inclusiva desde Dirección de arte en la accesibilidad de la obra	383
6.2.5. VESTUARIO, MAQUILLAJE Y PELUQUERÍA.....	387
6.2.5.1. Aplicación inclusiva desde Vestuario, Maquillaje y Peluquería en la obra y uso del informe de accesibilidad.....	389
6.2.5.2. Aplicación inclusiva desde Vestuario, Maquillaje y Peluquería en la accesibilidad de la obra	393
6.3. IMPACTO DEL CINE INCLUSIVO EN LA FASE DE PRODUCCIÓN	397
6.3.1. PREMISAS GENERALES Y DEFINICIÓN DE LA FASE DE PRODUCCIÓN	397
6.3.2. INTERACCIÓN CON EL EQUIPO INCLUSIVO DE UNA OBRA CINEMATOGRÁFICA	400
6.4. IMPACTO DEL CINE INCLUSIVO EN POSPRODUCCIÓN	403
6.4.1. EDICIÓN O MONTAJE	404
6.4.1.1. Aplicación inclusiva desde Edición en la obra y uso del informe de accesibilidad	406
6.4.1.2. Aplicación inclusiva desde Edición en la accesibilidad de la obra	411
6.4.2. SONIDO	413
6.4.2.1. Aplicación inclusiva desde Sonido en la obra y trabajo con el informe de accesibilidad	415
6.4.2.2. Aplicación inclusiva desde Sonido en la accesibilidad de la obra.....	420
6.4.3. BANDA SONORA	423

6.4.3.1. Aplicación inclusiva desde la banda sonora en la obra y trabajo con el informe de accesibilidad	424
6.4.3.2. Aplicación inclusiva desde la banda sonora en la accesibilidad de la obra	428
6.4.4. EFECTOS VISUALES Y DISEÑOS ANIMADOS	433
6.4.4.1. Aplicación inclusiva desde Efectos visuales y diseños animados en la obra y trabajo con el informe de accesibilidad	435
6.4.4.2. Aplicación inclusiva desde Efectos visuales y diseños animados en la accesibilidad de la obra	438
6.4.5. ETALONAJE	439
6.4.5.1. Aplicación inclusiva desde Etalonaje en la obra y trabajo con el informe de accesibilidad	440
6.4.5.2. Aplicación inclusiva desde Etalonaje en la accesibilidad de la obra	442
6.4.6. DEPARTAMENTO DE ACCESIBILIDAD	444
6.4.6.1. La accesibilidad entendida desde el cine inclusivo: presencia e invisibilidad	444
6.4.6.2. Labor del equipo de Accesibilidad en una producción inclusiva	447
6.4.6.3. Valoración del autor tras crear la accesibilidad de sus propios proyectos cinematográficos	451
6.5. IMPACTO DEL CINE INCLUSIVO EN LA DISTRIBUCIÓN	454
6.5.1. DEFINICIÓN Y OBJETIVOS DE LA DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRÁFICA	454
6.5.2. EL CIRCUITO DE DISTRIBUCIÓN DE UNA PELÍCULA Y LA EXPERIENCIA CON SWING!	456
6.5.3. BUENAS PRÁCTICAS INCLUSIVAS DENTRO DEL ÁREA DE LA DISTRIBUCIÓN	459
<u>CONCLUSIONES.....</u>	463
<u>BIBLIOGRAFÍA.....</u>	479
<u>FILMOGRAFÍA.....</u>	550
<u>ANEXOS.....</u>	556

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1. REPRESENTACIÓN VISUAL DEL ÁRBOL JURÍDICO DE LA DISCAPACIDAD.....	56
IMAGEN 2. REPRESENTACIÓN VISUAL DEL MODELO TRADICIONAL DE CREACIÓN Y DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRAFICA.....	239
IMAGEN 3. REPRESENTACIÓN VISUAL DEL MODELO HÍBRIDO DE CREACIÓN Y DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRAFICA	253
IMAGEN 4. REPRESENTACIÓN VISUAL DEL MODELO INCLUSIVO DE CREACIÓN Y DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRAFICA	258

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

AD: Audiodescripción.

ADR: Additional Dialogue Replacement.

AENOR: Asociación Española de Normalización y Certificación.

ASOCIDE: Asociación de Sordociegos de España.

ATRAE: Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España.

AVACOS-H: Asociación Valenciana de VIH, Sida y Hepatitis.

BBC: British Broadcasting Corporation.

CALCSICOVA: Coordinadora de Asociaciones de VIH y SIDA de la Comunidad Valenciana.

CEFIRE: Centro de Formación, Innovación y Recursos Educativos.

CERMI: Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad.

CESyA: Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción.

CNLSE: Centro de Normalización Lingüística de la Lengua de Signos Española.

CNMC: Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia.

CNSE: Confederación Estatal de Personas Sordas.

COCEMFE: Confederación Española de Personas con Discapacidad Física y Orgánica.

DCP: Digital Cinema Package.

DVD: Digital Versatil Disc.

Et al.: *Et alter*. Expresión latina que significa y *otros*. Se emplea cuando una obra citada tiene varios autores y autoras.

FESORD: Federación de Personas Sordas de la Comunidad Valenciana.

HBB4ALL: Hybrid Broadcast Broadband for All.

***Ibid.*:** *Ibidem*. Señala que una cita corresponde a la obra mencionada justo antes.

ICAA: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

I+D+i: Investigación, Desarrollo e innovación.

IES: Instituto de Educación Secundaria.

ISO: International Organization for Standardization.

LIONDAU: Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad.

LISMI: Ley 13/1982, de 7 de abril, de integración social de los minusválidos.

ONCE: Organización Nacional de Ciegos Españoles.

ONU: Organización de las Naciones Unidas.

Párr.: Párrafo.

RTVE: Radio Televisión Española.

SEPIE: Servicio Español para la Internacionalización de la Educación.

S.f.: Sin fecha.

SGAE: Sociedad General de Autores y Editores.

TAV: Traducción Audiovisual.

TC: *Time code*. En español, código de tiempo.

TVE: Televisión Española.

V.: Ver. Se usa para hacer referencias internas en el cuerpo de la tesis.

INTRODUCCIÓN

Motivación personal

Desde que empecé mi carrera en el cine, una de mis inquietudes ha sido explorar la faceta interactiva y emocional que el séptimo arte ofrece a su audiencia: los secretos que entraña un guion, las múltiples capas de significado que se aportan en cada plano, la creación de mundos fantásticos y, también, su vertiente de innovación tecnológica.

Abrazar estos valores como director y guionista me ha permitido —además de crear obras en las que el mensaje tiene la misma importancia que la forma en la que se transmite—, rodar la primera experiencia europea de cine a través de los cinco sentidos. El cortometraje se llamó *XMILE*, y gracias a añadirle medidas multisensoriales me planteé si la adición de más sentidos a una obra audiovisual podía ser de interés para las personas con discapacidad sensorial. Lleno de curiosidad, contacté con el CERMI Comunidad Valenciana en junio de 2016.

Debo decir que a la entidad le pareció muy interesante la idea de llevar el cine multisensorial a las personas con discapacidad. Me hablaron de la audiodescripción, del subtítulo accesible, conocí a los primeros miembros de la Comunidad Sorda... y me propusieron que, en vez de contratar a una empresa externa para que llevara a cabo la accesibilidad de *XMILE*, fuera yo mismo quien la creara.

Acepté el reto, y entre 2017 y 2020 descubrí un mundo increíble. Me sumergí en el panorama de la accesibilidad cultural y de la inclusión artística, conocí a muchas personas del sector y decidí aplicar lo aprendido con *XMILE* en nuevas obras como *Tiempo de blues* y *SWING! La vida d'un secret*, producciones cuyo objetivo era acoger a una audiencia lo más universal posible desde el inicio: el guion literario de cada propuesta.

En paralelo, el entorno académico se interesó por mi planteamiento de cine inclusivo: *XMILE* y *Tiempo de blues* fueron objeto de cita y referencia en distintas publicaciones, ofrecí conferencias, talleres, charlas y clases en universidades nacionales e internacionales y, de la mano de Irene de Higes —directora de esta tesis—, conocí al personal del grupo de investigación TRAMA de la Universitat Jaume I. Durante nuestras conversaciones surgió la posibilidad de trasladar todo el bagaje y la práctica adquirida al programa de doctorado de Lenguas Aplicadas, Literatura y Traducción y me pareció un gran reto. Aparqué mi labor como cineasta y acepté sumergirme en el mundo académico por tres años. Así nació esta tesis, un estudio de caso único derivado de mis experiencias en la industria del cine. Una publicación fruto de un proceso de reinención personal y profesional intenso que me ha permitido crear producciones inclusivas, presentarlas a audiencias muy diversas y diseñar un sistema propio (el cine inclusivo) que se ha visto enriquecido con las aportaciones de todas las personas y entidades reflejadas en estas páginas.

Antecedentes y delimitación del objeto de estudio

La accesibilidad cinematográfica se trata una disciplina que, pese a lo reciente que es, se ha explorado desde numerosas perspectivas entre 1970 y la actualidad. Con la intención de presentar su evolución de forma clara y ordenada, la delimitación del objeto de estudio es el cine accesible e inclusivo realizado en España. Esto se debe a que el movimiento asociativo y la rama académica de la Traducción Audiovisual peninsulares están a la vanguardia de un gran número de cuestiones referentes a este ámbito. Asimismo, la futura entrada en vigor de la Ley del Cine y la Cultura Audiovisual española obligará a que todas las películas subvencionadas con dinero público incorporen pistas de accesibilidad, lo que supone un cambio de paradigma en nuestra industria cinematográfica.

Para estudiar la situación en detalle, por un lado, se analiza el trabajo realizado por entidades como el CERMI, la ONCE o el CNLSE, responsables de numerosos avances en la accesibilidad audiovisual española. Gracias a su influencia, las normas UNE de subtítulo y audiodescripción se han convertido en una realidad, al igual que el reconocimiento como idioma oficial de la lengua de signos.

Por otro lado, gran peso de la tesis recae en el estudio de las abundantes investigaciones sobre accesibilidad publicadas desde el ámbito de la Traducción —única rama universitaria que ha profundizado en esta disciplina—. Su minuciosa labor contrasta con la del área de Comunicación Audiovisual, que aún no ha incorporado asignaturas de accesibilidad cinematográfica en sus planes de estudio.

Tampoco hay que olvidar la creciente cantidad de cineastas y otras figuras profesionales que, de forma orgánica y natural, se acercan a las personas con discapacidad con el objetivo de contribuir a su disfrute y participación en el medio audiovisual. Por ejemplo, España es el país en el que se han fundado sendas empresas de exhibición cinematográfica accesible que conviene reseñar: Navarra de cine y Whatscine.

No obstante, las aportaciones de esta tesis resultarían sesgadas si no se hiciera alusión al panorama internacional de la accesibilidad cinematográfica. Por tanto, a lo largo del marco teórico también se presenta abundante documentación de otros países a fin de completar el contexto en el que se desarrolla el paradigma principal de esta publicación: el cine inclusivo.

Objetivos

El objetivo principal de esta tesis es presentar el modelo de cine inclusivo como nuevo estándar científico, educativo e industrial; una forma de entender la accesibilidad y la obra como unidad indisoluble que puede mejorar el disfrute de las personas con discapacidad. A fin de alcanzar esta meta, se ha trabajado para cumplir los siguientes propósitos:

1. Estudiar el contexto histórico de las personas con discapacidad, así como su relación actual con el disfrute, la creación y el consumo de la producción cinematográfica en España.
2. Evaluar el trato y la forma en la que la sociedad mayoritaria se dirige a las personas con discapacidad.
3. Conocer la legislación pasada y presente que fomenta la accesibilidad y la igualdad de derechos de las personas con discapacidad tanto en España como en el extranjero, además de examinar la rama jurídica sobre cinematografía vigente en la península.
4. Analizar los estudios de accesibilidad ofrecidos por el ámbito de la Traducción Audiovisual, y evaluar si estos pueden ser incluidos en Comunicación Audiovisual.
5. Definir los tres modelos de producción cinematográfica accesible que se han identificado en la actualidad: tradicional, híbrido e inclusivo.
6. Evaluar si, gracias a contemplar las medidas de accesibilidad desde el inicio de la obra con profesionales que hayan adquirido formación en este ámbito, las obras cinematográficas pueden incorporar recursos que mejoren la experiencia de la audiencia con discapacidad.

Hipótesis

La accesibilidad cinematográfica se ha tratado generalmente como un añadido de última hora a producciones ya terminadas. Esto se debe a un legado histórico, tecnológico, social, político, jurídico y cultural que evidencia la falta de igualdad entre la sociedad mayoritaria y las personas con discapacidad. Por tanto, ofrecer una mirada inclusiva al sector cinematográfico ya no debería pasar únicamente por crear mejores audiodescripciones, subtítulos para personas con discapacidad auditiva u obras en lengua de signos. Si se quiere dar el salto de *lo accesible* a *lo inclusivo*, tendría que darse un impacto real en la industria del cine que regenere los procesos de trabajo actuales.

En consecuencia, desde esta publicación se proponen dos hipótesis. La primera es que la puesta en práctica del cine inclusivo puede ofrecer nuevas posibilidades en la formación, la investigación y la industrialización de la accesibilidad. En segundo lugar, que el cine inclusivo puede aportar nuevos recursos y herramientas tanto a las audiencias que necesitan de la accesibilidad como a los equipos que la estudian y la trabajan. Y es que el modelo de cine inclusivo funciona mediante la aplicación de teorías y técnicas extraídas del análisis cinematográfico, así como de un profundo conocimiento de la industria audiovisual y del tercer sector. Solo de esa manera se incide en los puntos que, de forma económica pero eficiente, pueden elevar el disfrute y la experiencia de las personas con discapacidad en el ámbito del séptimo arte.

Preguntas de investigación

Mediante los objetivos y las hipótesis expresadas en esta tesis, se plantea responder a siete preguntas de investigación divididas en tres bloques. El primero hace referencia al contexto general de la inclusión social de las personas con discapacidad, el segundo cumple una función de transición entre el marco teórico y el objeto de estudio de esta tesis (el cine inclusivo) y, por último, el tercer bloque da respuesta a preguntas concretas del citado modelo:

Bloque A:

1. ¿De qué forma ha tratado la sociedad mayoritaria a los colectivos de personas con discapacidad a lo largo de los siglos? ¿Cómo puede mejorarse la convivencia y la interacción en este aspecto? ¿En qué grado influye el lenguaje dentro de esta relación?
2. Al hablar de accesibilidad cinematográfica, ¿por qué es importante conocer el pasado y el presente de las personas con discapacidad, así como sus necesidades de comunicación?

Bloque B:

3. ¿Pueden los tres modelos de accesibilidad —tradicional, híbrido e inclusivo— representar las necesidades de creación, investigación y consumo cinematográfico de las personas con discapacidad, del ámbito académico y de la industria del cine? ¿Qué características presenta cada modelo?
4. ¿Puede la inclusión añadir pautas de diseño universal al séptimo arte y regenerar los métodos de producción cinematográfica?

Bloque C:

5. ¿Cómo impacta en una obra audiovisual que el equipo creativo tenga conocimientos en accesibilidad, trato adecuado y representación de las personas con discapacidad?
6. ¿Cómo cambia el proceso de accesibilidad si esta se incluye desde el guion de la obra?
7. ¿Qué posibles herramientas y recursos pueden utilizarse para dar el salto de lo *accesible* a lo *inclusivo* con mayor facilidad y generar un cambio a escala industrial?

Metodología

La tesis se enmarca en los estudios de Traducción Audiovisual y de Comunicación Audiovisual. En cuanto a las fases de investigación, se ha trabajado desde dos metodologías: la primera es una investigación-acción de cuatro ciclos mediante la cual se logró crear el corpus de la tesis y la segunda es un caso de estudio único cualitativo que sirve para presentar el modelo de cine inclusivo como propuesta para que las personas con discapacidad creen y disfruten del cine desde una perspectiva más acogedora con sus necesidades de comunicación.

Dentro del estudio de caso cualitativo —línea principal de la tesis—, se ha hecho hincapié en plasmar una abundante bibliografía para definir el contexto en el que se enmarca nuestra propuesta; el mejorable marco de creación y acceso al mundo de las artes cinematográficas por parte de las personas con discapacidad. Así pues, en los cuatro primeros capítulos de la tesis se ha trabajado por definir y explicar una serie de conceptos relativos a la accesibilidad en general y a la inclusión cultural en particular, reinterpretándolos para conocer qué sucede cuando se aplica el modelo de cine inclusivo en la industria cinematográfica actual.

Después, el capítulo 5 presenta el trabajo realizado bajo el modelo de investigación-acción a fin de conocer el corpus analizado en el capítulo 6. Dicho capítulo 6 consiste en estudiar —de nuevo, como estudio de caso único cualitativo— las tres obras de ficción que favorecieron el nacimiento y la expansión del cine inclusivo. Dichos proyectos, ya estrenados y que han tenido un impacto social, cultural y educativo, son de creación propia.

Estructura

La estructura de esta tesis se divide en un prefacio, cuatro capítulos que conforman el marco teórico, un quinto que retrata la metodología y el corpus de la presente publicación, un sexto de análisis sobre el cine inclusivo y unas conclusiones que preceden a la bibliografía, la filmografía y dos anexos.

En el *Prefacio. Uso lingüístico y definición de los conceptos clave de la tesis* se citan las fuentes principales que aportan recomendaciones sólidas sobre cómo referirse a las personas con discapacidad y se ofrece un glosario con definiciones del citado vocabulario.

A continuación se inicia la primera parte de la tesis, el marco teórico (capítulos 1 a 4). El *Capítulo 1. Percepción cognitiva de lo diverso e historia de la discapacidad* se presenta dividido en dos bloques. Para empezar, se toman como base los procesos mentales que se generan cuando los seres humanos aprendemos una información nueva. Estos procesos se analizan desde la perspectiva de la asimilación y la acomodación, términos acuñados por Jean Piaget. Después, en la segunda parte del capítulo, se vinculan dichos procesos cognitivos a las cuatro etapas de la historia de la discapacidad, desde la Prehistoria hasta la actualidad. Esta cronología incide especialmente en el trato brindado a estos colectivos, en la terminología utilizada para referirse a ellos, en la evolución del movimiento asociativo y, por último, en las herencias pasadas que aún hoy se mantienen como obstáculos para la inclusión.

Sobre el *Capítulo 2. Acomodación legislativa de lo diverso: el árbol jurídico de la discapacidad*, en él se traza una panorámica histórica sobre la legislación precedente a la

Declaración Universal de los Derechos Humanos, documento que data de 1948. A partir de esa fecha, se realiza un estudio de la legislación vigente; se comienza con el diseño universal y la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad para luego presentar documentación jurídica española que atañe tanto al ámbito de la discapacidad en general como a la accesibilidad cinematográfica en particular.

Con respecto al *Capítulo 3. Herramientas de accesibilidad cinematográfica*, sirve para presentar las dos herramientas¹ de accesibilidad cinematográfica más utilizadas: la audiodescripción para personas con discapacidad visual y el subtítulo accesible para personas con discapacidad auditiva. Además, se estudia la lengua de signos y su relación con el séptimo arte en profundidad, ya que el anteproyecto de la futura Ley del Cine y la Cultura Audiovisual fomenta la creación de obras que la representen. Aunque las dos citadas herramientas de accesibilidad y la lengua de signos guardan bastantes diferencias entre sí, se aplica el mismo esquema de análisis en los tres casos: se define el concepto protagonista, se desglosa su proceso de creación dentro del sector cinematográfico, se localiza el área académica desde la que se estudia y se presentan sus líneas de investigación más actuales.

¹ Aunque en otras publicaciones y estudios de Traducción Audiovisual se denomina a la audiodescripción y al subtítulo como *modalidades de accesibilidad*, en esta tesis se utiliza el término *herramientas de accesibilidad* con la intención de señalar que dichos recursos se colocan sobre un contenido audiovisual —sobre la pista de audio o de imagen originales— para que determinadas personas puedan acceder a él.

Posteriormente, y como final del marco teórico, en el *Capítulo 4. Distribución de la accesibilidad y modelos de creación cinematográfica* se establece una cronología sobre cómo se ha relacionado el mundo del cine con las herramientas de accesibilidad. A través de un recorrido por España y el extranjero, se dibuja un mapa histórico y tecnológico con la voluntad de presentar los avances y carencias de los modelos actuales de producción accesible. En este sentido, se propone una clasificación propia: el modelo tradicional, el modelo híbrido y el modelo inclusivo de creación cinematográfica. Dentro de esta categorización se realiza especial hincapié en la inserción laboral de las personas con discapacidad y de su representación en el séptimo arte.

En cuanto a la segunda parte de la tesis, en el *Capítulo 5. Metodología y corpus* se presentan la metodología aplicada —estudio de caso único descriptivo de tres obras elaboradas a partir de un proceso de investigación-acción—, los tres proyectos cinematográficos de creación propia que se analizan en el capítulo 6 (*XMILE*, *Tiempo de blues* y *SWING! La vida d'un secret*) y el *Informe de accesibilidad cinematográfica*, un documento original que se ofrece como una vía de acercamiento entre profesionales del cine y la accesibilidad audiovisual.

La tercera parte de la tesis tiene como objetivo presentar el paradigma del cine inclusivo. Así, en el *Capítulo 6. Análisis integral de la propuesta de cine inclusivo* se empieza por exponer una visión global del proceso de creación de una obra audiovisual. Después, se estudia cada uno de los principales departamentos creativos de una película y se describen los distintos recursos inclusivos que cada uno ha aplicado en el corpus de la tesis. Esta exposición subraya la cantidad y variedad de medidas inclusivas que se pueden tomar desde el origen de cada obra si

la industria del cine abre sus puertas a la formación en accesibilidad y trato adecuado a personas con discapacidad. Por último, en este capítulo también se explica la relación de cada uno de los departamentos creativos con el *Informe de accesibilidad cinematográfica* y se establece una comparación entre la accesibilidad realizada de forma tradicional y la accesibilidad trabajada desde una perspectiva inclusiva.

Para finalizar con la estructura de la tesis, y tras exponer las conclusiones finales, se añaden dos anexos. El primero es la versión íntegra del *Informe de accesibilidad cinematográfica* del cortometraje *Tiempo de blues*. Con la incorporación de este documento, se espera que su utilidad como enlace entre los equipos creativos de las obras cinematográficas y el personal que aborde la audiodescripción y el subtitulado de las mismas se vea representada. En cuanto al anexo 2, hace referencia a una situación que se ha dado en paralelo a nuestra investigación: existen publicaciones de alto impacto que citan nuestra labor con un grado de imprecisión considerable.

Fundamentación teórica

La división en capítulos de la tesis doctoral se halla relacionada con los fundamentos teóricos que se trabajan en cada sección. Para empezar, en el *Prefacio. Uso lingüístico y definición de los conceptos clave de la tesis* se tratan cuestiones de lingüística, y el *Capítulo 1. Percepción cognitiva de lo diverso e historia de la discapacidad* bebe de los estudios en Educación, Psicología, Sociología e Historia de la humanidad. Por su parte, el *Capítulo 2. Acomodación legislativa de lo diverso: el árbol jurídico de la discapacidad* ofrece una perspectiva jurídica y política que antecede al *Capítulo 3. Herramientas de accesibilidad cinematográfica* y su análisis de la audiodescripción, el subtítulo y la lengua de signos desde los estudios de Traducción, con ciertas aproximaciones a los estudios de Comunicación Audiovisual, la Semiótica y a las publicaciones relativas a la Comunidad Sorda y su lengua. En el *Capítulo 4. Distribución de la accesibilidad y modelos de creación cinematográfica* se analiza la historia del cine y su distribución. Por último, el *Capítulo 6. Análisis integral de la propuesta de cine inclusivo*, está desarrollado tomando como base los estudios de Cine y Semiótica.

Medidas de accesibilidad de la tesis y formatos de cita

Antes de dar por concluida la introducción de la tesis se destaca que, con el objetivo de que el presente documento sea accesible, el texto se ha maquetado sin justificar a fin de alcanzar una mayor legibilidad. También se ha evitado el uso de abreviaturas más allá de las que se mencionan en citas, siglas de asociaciones o entidades reconocibles y con alta presencia en internet. Todas están reflejadas en el índice de abreviaturas.

Sobre las citas en otros idiomas, se han traducido al español, y, en las referencias a páginas web, artículos, entrevistas y blogs, se ha especificado el párrafo en el que se halla la cita concreta con la abreviatura «párr.». Asimismo, en las que referencias a vídeos, se ha especificado el código de tiempo exacto.

Sobre la bibliografía, se ha redactado según la séptima edición de las normas APA. No obstante, solo se ha mantenido la estructura de apellido y nombre en la primera persona nombrada; si hay más de dos autoras o autores en la cita, se han plasmado siguiendo una estructura de nombre y apellido. También se han añadido el máximo número de hipervínculos para que toda la información pueda comprobarse (revisados el 15 de octubre de 2023).

Con respecto a la filmografía referenciada, se opta por diferenciarla de la bibliografía mediante un formato de cita distinto. Este proviene de las normas de estilo de la revista *Archivos de la Filmoteca* (s.f.), en la que las películas o series se citan en cursiva mediante su título original y «después, entre paréntesis y separado por comas, se pone el título castellano, siempre y cuando la película haya sido estrenada en España, el director y el año».

Prefacio. Uso lingüístico y definición de los conceptos clave de la tesis

Uno de los ejes de esta tesis consiste en demostrar que la sociedad mayoritaria suele referirse a las personas con discapacidad con palabras muy matizables. Por este motivo, en esta publicación solo se utiliza la terminología impulsada desde los colectivos de personas con discapacidad más representativos de España, la cual está recogida en el artículo 2 de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social (Real Decreto Legislativo 1/2013, pp. 10-12). Esto significa que expresiones como *diversidad funcional* o *capacidades diferentes* no forman parte del léxico de la tesis, dado que no están reconocidas ni por el Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad (CERMI) ni por la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad (Naciones Unidas, 2006), pues se considera que «desdibujan los motivos, las razones y los objetivos que el movimiento de personas con discapacidad se plantea en la lucha por el reconocimiento integral de sus derechos y en su plena participación de la vida pública» (Bernabé Padilla *et al.*, 2021, p. 122)².

² En 2023, el Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030 ha instado a la Universidad Autónoma de Madrid a no utilizar el binomio *diversidad funcional* (CERMI, 2023a, párr. 6).

Sin embargo, y dado que el binomio *diversidad funcional* fue acuñado por un sector de personas con discapacidad agrupadas bajo el Foro de Vida Independiente y Divertad (Romañach, J. y Lobato, M., 2009, párr. 1), se utiliza la expresión *lo diverso* con la voluntad de representar también a estas personas —entendiendo *lo diverso* como una condición diferente, minoritaria e infravalorada por la sociedad dominante—. Además, *discapacidad*, *diverso* y *diferente* son los tres términos en los que se ha basado el Real Patronato sobre Discapacidad (2022, 00:42) para lanzar su nueva imagen de marca. Según la fuente aportada, esta imagen de marca (una D mayúscula gris con la sección superior izquierda borrada) busca armonizar la imagen de todos los centros asesores del mencionado patronato³.

Por último, y antes de presentar el glosario con la definición de los conceptos sobre discapacidad más usados en esta publicación, cabe destacar que en él se incluyen la definición de dos procesos cognitivos clave para la tesis —asimilación y acomodación, acuñados Jean Piaget— y una breve descripción de las herramientas de accesibilidad cinematográfica vigentes.

³ El Real Patronato sobre Discapacidad es el organismo adscrito al Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030 que defiende y mejora los derechos de las personas con discapacidad dentro del Gobierno español.

GLOSARIO

- Accesibilidad* condición que se debe cumplir para que todo sea comprensible, utilizable y practicable por la sociedad al completo, del modo más autónomo posible y en igualdad.
- Acomodación* concepto psicológico en el que un individuo, tras realizar un proceso previo de *asimilación* (su definición se encuentra al final de esta página), cambia sus esquemas mentales para comprender un nuevo estímulo y aceptarlo tal y como es.
- Ajuste razonable* medida por la que se demanda la modificación de un bien, producto, entorno o servicio para que sea accesible. En este sentido, si se demuestra que existe una barrera tecnológica, económica, orográfica o científica desproporcionada, la accesibilidad de dichos bienes, productos, entornos o servicios no es obligatoria.
- Asimilación* concepto psicológico en el que un individuo incorpora nuevos estímulos o elementos de su entorno a sus esquemas mentales previos sin realizar una modificación crítica de su pensamiento. Este proceso antecede a la fase de acomodación.

<i>Audiodescripción</i>	sistema de apoyo a la comunicación diseñado para que las personas con discapacidad visual tengan acceso, por ejemplo, a las producciones cinematográficas y a otras manifestaciones artísticas. Consiste en una locución que verbaliza la información visual relevante que la persona no llega a percibir por sí misma.
<i>Capacitismo</i>	proceso mental —que suele llegar a convertirse en estructura de pensamiento social— en el que se entiende la funcionalidad máxima de una persona como su valor más importante. Al medir a los individuos de este modo, cualquiera que incumpla con el patrón normalizado es discriminado y oprimido por motivo de su condición ⁴ .
<i>Discapacidad</i>	situación que se sucede por la interacción de una persona que presenta una condición física, orgánica, sensorial o intelectual duradera con las barreras que le impone su entorno —social y ambiental—. Al no poder participar de forma plena y en todos los ámbitos de la sociedad, puede afirmarse que dicha persona se encuentra en una situación de discapacidad.

⁴ *Capacitismo* —del inglés, *ableism*—, no se define en el Real Decreto Legislativo 1/2013. Sí se recoge en la Estrategia Española sobre Discapacidad 2022-2030 (Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030, 2022, p. 122).

Diseño universal

forma de concebir y diseñar espacios, productos, bienes o servicios de forma accesible, desde el origen y sin necesidad de adaptaciones posteriores. En el caso de que a un edificio construido sin rampas o ascensores se le añadieran estos elementos *a posteriori*, la construcción ya no sería de diseño universal, pero sí accesible.

Inclusión social

filosofía basada en los valores que se fomentan desde la sociedad para que las personas con discapacidad participen de la vida de forma plena, igualitaria y universal. Esto quiere decir que un producto, bien o servicio que aporta ciertas herramientas de accesibilidad u otras soluciones parciales se considera accesible, mientras que uno que dispone de opciones transversales y éticas se define como inclusivo.

Lengua de signos

lengua natural que combina elementos visuales, gestuales y espaciales, que posee una gramática propia y que reúne todas las características de cualquier otro idioma oral. Está influida por factores que van más allá de lo lingüístico, por ejemplo, la cultura y el contexto en el que han crecido sus hablantes. Por ello, muchas personas sordas y sordociegas atribuyen a la lengua de signos un profundo valor identitario.

Subtitulado accesible técnica para trasladar la información sonora de un producto multimedia a las personas con discapacidad auditiva. En pantalla y con formato de texto se representan, diferenciados por colores, formato y posiciones, los diálogos de los personajes y otras locuciones como la voz en *off*, así como la información acústica más relevante: música, efectos sonoros y otros sonidos contextuales. Se prefiere este término antes que *subtitulado para personas sordas* o *subtitulado para sordos* para aliviar la carga de lectura en los reproductores de audio para personas con discapacidad visual, aunque todos son válidos.

PRIMERA PARTE:

MARCO TEÓRICO

Capítulo 1. Percepción cognitiva de *lo diverso* e historia de la discapacidad

Es un hecho constatado que el sector audiovisual no empezó a trabajar por la accesibilidad de sus contenidos hasta los albores de 1970 (Álvarez Álvarez, 2014, p. 164). Con este dato queda claro que, durante largos años, la audiencia con discapacidad no ha disfrutado del cine en igualdad; en la primera década del siglo XXI, las actividades de ocio, arte y cultura se han percibido como experiencias de participación social inaccesibles desde este amplio y diverso colectivo (Observatorio Estatal de la Discapacidad, 2022, p. 138).

Este no es el único ámbito social en el que se halla un notable desequilibrio entre las personas con discapacidad y el resto de la sociedad. Edificios sin rampas o ascensores, una representación inadecuada en los medios de comunicación o la falta de especificidad en la legislación se añaden como ejemplos de esta desafortunada tendencia, reflejo y herencia de un pasado en el que trató de forma precaria —y en muchas ocasiones ignorante o terrible— a las personas con discapacidad. Por tanto, para entender la relación entre el cine y el citado colectivo en la actualidad, es importante conocer cómo la sociedad mayoritaria ha interactuado con *lo nuevo* —con *lo diverso*— a lo largo de los siglos.

1.1. El ser humano y su relación con *lo diverso*

Desde nuestro origen, los seres humanos vivimos en un constante estado de percepción y adaptación al medio que nos rodea. Para ello nos servimos de la *inteligencia*, una facultad que nos permite comprender el entorno y relacionarnos con él (Real Academia Española, 2020a). Esta interacción entre psique y realidad ha sido analizada ampliamente, y corrientes como la epistemología —o teoría del conocimiento— resultan claves para ahondar en los procesos cognitivos.

Cabe decir que la epistemología no se trata de una filosofía moderna, pues ya se estudiaba en la Grecia Antigua. No en vano, se reconoce a Platón y a Aristóteles como algunos de los primeros autores adscritos a esta rama del saber (Araos San Martín, 2019, p. 12). Con el paso de los siglos, pensadores como Francis Bacon, René Descartes o Immanuel Kant han profundizado en este ámbito con resultados enriquecedores para la comunidad científica.

Otro epistemólogo de relevancia es Jean Piaget, que desarrolló su trabajo a principios del siglo XX en varias áreas que comparten una base común: el aprendizaje y la adquisición de conocimientos por parte de las personas desde las fases más tempranas de su infancia. Para vincular esta cuestión psicológica con la compleja relación entre la sociedad mayoritaria y las personas con discapacidad, es importante conocer dos procesos cognitivos acuñados por Piaget y que se repiten a lo largo de la tesis, la asimilación y la acomodación. Estos se dan cuando los seres humanos interactuamos por primera vez con un estímulo desconocido y nuestra mente busca la manera de encajarlo en nuestros esquemas previos.

La asimilación es la primera acción cognitiva que realizamos frente al nuevo estímulo. Para comprender de qué se trata, intentamos combinarlo con esquemas e ideas que aprendimos a lo largo de nuestra vida (Piaget, 1991, p. 16). Por ejemplo, si una persona que sabe lo que es un pez ve un delfín por primera vez, puede pensar que este nuevo animal forma parte del grupo que ya conoce. Como el delfín vive en el agua y comparte una morfología parecida a la de los peces, puede *asimilar* que un delfín es un pez.

Aunque la persona dé por válido este razonamiento inicial, es evidente que ha caído en un error: el delfín es una especie mamífera. Por tanto, y para comprender qué rasgos específicos separan al delfín de los peces, debe darse el segundo proceso de Piaget: la fase cognitiva de acomodación. En ella, el individuo reajusta su mirada en función de la realidad que tiene delante, no a través de mezclar el estímulo nuevo con sus esquemas previos. De hecho, el ser humano siempre parte de una «asimilación egocéntrica», subjetiva, que precisa encontrar «el equilibrio componiéndose con una acomodación a lo real» (*ibidem*, p. 86). En el caso del pez y el delfín, si la persona quiere diferenciar una especie de la otra, tiene que aprender cuáles son las características que las definen, aceptarlas como verdaderas y *acomodarlas* a sus esquemas previos, que se verán modificados y enriquecidos.

Este aprendizaje desde lo difuso hasta lo preciso —de lo subjetivo a lo real—, puede darse a diferentes ritmos dependiendo de cada persona y de la complejidad del nuevo concepto que necesita acomodar: sentimientos, filosofías, síntesis químicas, formas de comunicación, seres vivos, objetos, ideas políticas o manifestaciones artísticas conllevan niveles y procesos analíticos dispares.

Los factores que determinan el tiempo que se tarda en acomodar la nueva información son muchos y variados, pero conviene destacar dos. Retomando la asimilación egocéntrica de Piaget, el primer factor se trata de lo próximo que resulte el concepto desconocido a los esquemas previos del individuo que lo aprende; lo afín que se sienta a aquello que debe comprender. Por ejemplo, un director o directora de cine puede ser capaz de analizar las secuencias de una película con mayor rapidez que alguien que nunca ha trabajado en el sector.

En cuanto al segundo factor que determina el tiempo que se tarda en acomodar un nuevo estímulo, se trata del legado histórico y familiar con el que nacemos las personas: «los esquemas hereditarios» (Piaget, 1991, p. 129). Esto quiere decir que, en nuestras etapas más tempranas, los seres humanos comprendemos el mundo con relación a las particularidades de nuestro país de origen, a los idiomas que adquirimos y a los individuos que nos acompañan en nuestras fases de crecimiento y maduración. Aprendizajes que, en mayor o menor medida, se mantendrán como parte de nuestra cosmovisión a lo largo de los años.

Si combinamos ambos factores —la afinidad al concepto por aprender y el pasado heredado—, puede afirmarse que la humanidad se ha movido con lentitud a la hora de asimilar aquello que le resulta nuevo, o que se aleja de los estándares religiosos, políticos, sociales, culturales o estéticos de la época. Un claro ejemplo es el duro camino que han recorrido las personas con discapacidad a lo largo de la historia. Seres humanos que, pese a representar a una de cada seis personas de la población actual —1 300 millones en cifras globales—, viven en un mundo que aún trabaja por derribar las barreras que les impiden disfrutar de la vida en igualdad y con dignidad (Organización Mundial de la Salud, 2023, párr. 1).

En esta dirección, el Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad (en adelante, CERMI), entidad que vela por la representación, defensa y acción de estos colectivos en el territorio español, reivindica que se han coronado grandes hitos, pero que existe un largo camino inclusivo por recorrer (v. apartado 1.2.4). Una vía por la que aún no se transita armónicamente debido al desconocimiento que tiene la sociedad mayoritaria frente a la realidad de las personas con discapacidad y sus familias, el cual se ha prolongado durante cientos de años hasta arraigarse en lo más profundo del sistema. Por este motivo, es inevitable hacerse preguntas: ¿por qué cuesta separar al delfín de los peces en este largo proceso de acomodación cognitiva de la discapacidad por parte de la sociedad mayoritaria? ¿Qué sucesos políticos, sociales, tecnológicos o educativos del pasado han influido en el estado de la cuestión actual? Y ¿cuál es el futuro que nos espera en términos inclusivos?

1.2. Historia de la discapacidad: herencia y progreso

Durante miles de años, las personas con discapacidad han vivido etapas de oscuridad e invisibilización; para alcanzar la mejorada situación actual, son muchos seres humanos los que han pasado por condiciones insalubres, peligrosas e indignas. Generaciones que, de un modo u otro, han contribuido a que el mundo cambie su percepción frente a *lo diverso*.

Con todo el respeto a la memoria de estas personas, se informa de que los hechos más trágicos de la tesis se exponen por un motivo concreto: describir las cuatro grandes etapas en las que se divide la historia de la discapacidad para localizar cuándo y dónde surgieron siete

patrones del pasado que hemos heredado y que se mantienen vigentes a día de hoy (v. apartado 1.3.2). Por tanto, y a fin de lograr una mayor claridad en la exposición, primero se realiza un breve análisis de la etapa histórica en cuestión bajo el prisma de los procesos cognitivos de asimilación y acomodación *piagetianos*. Después, se destacan las herencias positivas y negativas que han llegado hasta nuestro presente y que influyen en la aceptación social de *lo diverso*. Dichas herencias se apoyan con ejemplos extraídos de la actualidad y ejercen gran influencia en la tesis (por ejemplo, en los apartados 2.5, 4.2 y 4.3).

Con el ánimo de no generalizar —la relación entre lo mayoritario y la discapacidad es heterogénea y no existe una línea 100 % armónica— en cada evento histórico citado se especifica el tiempo y el lugar en el que aconteció. Dado que en la tesis se estudia principalmente el caso de España, en este recorrido prima el análisis de la historia occidental.

1.2.1. Prehistoria y Antigüedad: rechazo y prescindencia

Es importante subrayar que la discapacidad acompaña al ser humano desde su origen. Según Aguado Díaz (1993, p. 35), en la Prehistoria ya se daban enfermedades o condiciones como la acondroplasia, los trastornos endocrinos, la artritis o el raquitismo. Cuando cierto individuo de una comunidad prehistórica presentaba estas u otras características *diversas*, su entorno podía reaccionar de dos maneras contrapuestas. La primera consistía en ofrecerle las pocas y rudimentarias nociones médicas que existían en la época. Estas medidas anticiparon un

desarrollo del conocimiento científico y técnico que, en el futuro, se aplicaría con ánimo de mejorar el día a día de las personas con discapacidad.

La segunda reacción que podía darse era atribuir una condición sobrenatural a quien fuera diferente. Un halo místico —de maldición o de conexión divina— que, pensaban, solo podía tratarse mediante ciertos rituales, en lugares concretos y por personas con habilidades mágicas (Aguado Díaz, 1993, p. 36). Esta forma de relacionarse con *lo diverso* señaló el nacimiento del *capacitismo*, un proceso mental que entiende las capacidades de una persona como el factor determinante de su valor. Por tanto, un individuo cuya condición queda fuera de lo que la sociedad mayoritaria considera *normal*, resulta señalado o excluido (Servimedia, 2023a, párr. 1)⁵.

La visión sobrenatural de la discapacidad denota una importante falta de acomodación cognitiva de *lo diverso* que perduró en el tiempo. Tanto es así, que se enraizó en la cultura popular. Por ejemplo, en la mitología griega se hablaba de Procusto, un posadero que ofrecía alojamiento a quien viajara por sus tierras. Una vez en sus aposentos, Procusto tumbaba a la persona sobre su lecho y, en el caso de que no ocupara la medida exacta de la cama, mutilaba o estiraba el cuerpo de su huésped hasta lograr que encajara perfectamente (Ruiz de Elvira, 1988, p. 358). Este mito es un caso claro de asimilación egocéntrica *piagetiana*. Como apunta Lidón

⁵ A lo largo de la crónica histórica se evidencia cómo el capacitismo se ha expresado de distintas formas hasta llegar a nuestros días. No en vano, el CERMI ha publicado un estudio sobre este fenómeno (Álvarez Ramírez, 2023).

Heras (2016, p. 45), «contiene el rechazo a la diferencia, y refleja de forma sintética aquellos comportamientos personales y sociales que la violentan hasta transformar la realidad a la medida de su deseo».

Desde esta tesis, la concepción capacitista y mística de *lo diverso* se subraya como la primera herencia histórica que ha llegado hasta nuestros días, y que se ha instalado en el cine y la literatura, entre otros ámbitos. En este sentido, son muchos los títulos en los que la figura antagonista —o algún personaje en conflicto con el mundo— presenta alguna discapacidad. *The Name of the Rose* (*El nombre de la rosa*, Jean-Jacques Annaud, 1986), *Friday the 13th* (*Viernes 13*, Sean S. Cunningham, 1980), *Unbreakable* (*El protegido*, M. Night Shyamalan, 2000) o *Tin y Tina* (Rubin Stein, 2023) ilustran esta práctica, al igual que ciertas obras literarias expuestas en Thompson (2018, párr. 1): *Los misterios de París* (Eugène Sue, 1842-1843), *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1856) o *Las flores del mal* (Charles Baudelaire, 1857).

Y si las supersticiones asociadas a *lo diverso* perduran en el tiempo, la visión paternalista, lastimosa o exageradamente positiva, también. Tanto es así que entidades como la Consejería de Salud y Bienestar Social de Andalucía (2013, p. 12) apuntan a que «las personas con discapacidad no son heroicas, por ello requieren un tratamiento simplificado sin recrear la pena o atribuir valores casi sobrehumanos».

Enlazado la detección de esta primera herencia histórica, es momento de presentar un segundo patrón que tuvo su origen en la Antigüedad y que ha supuesto un enorme obstáculo en el camino desde la asimilación a la acomodación de la discapacidad en la sociedad mayoritaria: la forma de referirse a estas personas. Y es que Platón y Aristóteles sentenciaron

que había que eliminar a quien fuera débil o «deficiente» (Aguado Díaz, 1993, p. 47). En su obra *Política*, Aristóteles (1988, p. 447) sostuvo que «en cuanto a la exposición y la crianza de los hijos, debe existir una ley que prohíba criar a ninguno defectuoso».

La elección de términos como *defectuoso*, *débil* o *deficiente* denota una clara intención despectiva que se suma a la opinión del citado filósofo sobre las personas sordas, de las cuales afirmó entre otras cuestiones que «los hombres sordos de nacimiento son igualmente mudos: emiten sonidos, pero no lenguaje articulado» (Aristóteles, 1992, p. 228).

Asociar la mudez a la sordera es un error que se sigue cometiendo en la actualidad. Son muchos los documentos en los que la Comunidad Sorda (v. apartado 3.4.1) pide que se les llame como corresponde, *persona sorda*, y no *persona sordomuda*. Pese a esta reivindicación, el titular que eligió Boyero (2021, párr. 1) para su crítica del filme *CODA* (*CODA: Los sonidos del silencio*, Sian Heder, 2021) reza «*CODA*», *cine independiente sobre sordomudos felices*.

Con estos ejemplos se establece que la cuestión lingüística es un patrón histórico importante, pues, en palabras del presidente del CERMI estatal, «cada mentalidad imperante designa las cosas según las concibe y según el valor que les da» (ConCiencia, 2015, 04:42). Por este motivo, en los próximos epígrafes se subraya la evolución terminológica como evidencia del cambio de mirada positivo de la sociedad mayoritaria hacia a las personas con discapacidad.

1.2.2. De Roma a los avances del siglo XIX: caridad, estigma y el primer paso hacia la acomodación de la discapacidad

Es momento de pasar, de la Prehistoria y las civilizaciones antiguas, a un punto de inflexión en la historia de la discapacidad: la constitución del Imperio romano en el año 27 antes de Cristo. Este nuevo sistema político favoreció que la religión cristiana se expandiera por un gran número de territorios, hecho que permitió la transición desde un arcaico primer modelo en el que se *prescindía* de las personas con discapacidad —llegándolas a considerar malditas o defectuosas— a un paradigma de caridad y piedad.

Gracias a esta nueva concepción se dio un paso en la asimilación de *lo diverso*, pues se promovía la idea de que «todo prójimo es valioso porque es hijo de Dios» (ConCiencia, 2015, 02:21). De este modo, el sector religioso tomó protagonismo y constituyó centros en los que se auspiciaba a cierto número de personas con discapacidad⁶.

Evaluando estos hechos con perspectiva, es subrayable lo positivo de que un estamento de la sociedad se hiciera cargo de estas personas, pero debe matizarse que las instituciones a las que eran enviadas se hallaban fuera de las ciudades. Así pues, se procedió a apartar y a excluir a quien fuera diferente para que, en las zonas más concurridas, primara lo normativo.

⁶ Esta tendencia no resultó exclusiva del territorio cristiano. El sanatorio mental de Fez (que data del siglo VII) o el hospital Mansur de El Cairo fueron buena muestra de ello (Aguado Díaz, 1993, p. 57).

Estigmatizar y esconder *lo diverso* ha tenido un impacto negativo con el paso de los siglos, y se presenta desde esta tesis como la tercera herencia histórica que ha llegado a nuestros días. En pleno siglo XXI, aún existen centros y colegios de educación especial con sedes ubicadas en las afueras de las ciudades. Como consecuencia, generaciones de estudiantes terminan la escuela sin haber entrado en contacto con la diversidad humana, por lo que no pueden asimilarla y acomodarla en su mente.

Afortunadamente, dicha situación va cambiando con los avances en educación inclusiva (Centro de Formación, Innovación y Recursos Educativos [CEFIRE], s.f., párr. 1) y con el programa Erasmus +, que permite a personas con discapacidad —jóvenes y adultas— realizar prácticas profesionales fuera de España (Servicio Español para la Internacionalización de la Educación [SEPIE], 2022, p. 10). No obstante, la falta de formación por, para y sobre estos colectivos resulta un legado histórico que se debe tener en cuenta.

Tras conocer la tercera herencia que ha llegado hasta nuestro presente, es preciso avanzar en la cronología histórica hasta la Edad Media. Durante el periodo mencionado (siglos V a XV) se aprecia una predisposición a parodiar a quien es diferente —recuérdese, por ejemplo, la figura del bufón—, así como una creencia expansiva en la demonología que revitaliza la idea de que la discapacidad podía tratarse de un fenómeno sobrenatural (Aguado Díaz, 1993, p. 63).

Derivado de ambos hechos, la invisibilización, la superstición, el miedo, la pena y la burla frenaron el proceso de aceptación social de las personas con discapacidad por muchos siglos. Siglos en los que surgieron términos como *inválido*, *deficiente*, *idiot*a, *cretino*, etcétera. Un legado que, además, tuvo consecuencias añadidas: al formar parte del ideario colectivo

mayoritario, las citadas palabras llegaron a ser aceptadas durante años por las propias personas con discapacidad. No en vano, al Real Patronato sobre Discapacidad se le denominó Real Patronato de Prevención y de Atención a Personas con Minusvalía desde 1986 hasta la entrada en vigor del Real Decreto 946/2001 (p. 33 528) por el que se aprueba el Estatuto del Real Patronato sobre Discapacidad.

Sin embargo, y dejando a un lado la asignatura pendiente de cómo referirse a *lo diverso* —se retoma en el siguiente apartado de la tesis—, la Edad Moderna trajo consigo importantes progresos: el primer prototipo de silla de ruedas se diseñó en la España de 1595 (López Celi, 2013, p. 3) y, en 1620, se publicó *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos*, el primer tratado sobre la lengua de signos. Su autor, el español Juan de Pablo Bonet, es conocido por ser el creador del primer alfabeto dactilológico documentado históricamente.

Los avances siguieron llegando durante la Edad Contemporánea, época en la que surgió otro célebre alfabeto, el braille. Creado por el francés Louis Braille, ha sido «adoptado como sistema universal de enseñanza para los ciegos» (Aguado Díaz, 1993, p. 303). Y es que el siglo XIX resultó crucial para que las personas con discapacidad logaran salir de la oscuridad a la que, en general, habían sido relegados.

Pese a que la precariedad laboral y la pobreza de estos colectivos se mantenían presentes —cuarta herencia histórica detectada en la tesis—, sus condiciones pasaron a estudiarse en campos como la anatomía y la psiquiatría. La primera escuela española para ciegos se constituyó en 1820, a la cual siguieron nuevos institutos y residencias dedicadas a escolarizar a estos colectivos. Dichos avances tuvieron como consecuencia el primer paso desde

la asimilación hacia la acomodación social de la discapacidad. Y se subraya «primer paso», dado que las premisas sobre las que se sustentaban la ciencia y la educación durante este periodo compartían enfoques erróneos: el asistencialismo y la rehabilitación (ConCiencia, 2015, 02:46). Es decir, que de un modo similar al mito de Procusto, se intentaba «corregir los defectos» de las personas con discapacidad para ajustarlos a parámetros considerados socialmente *normales*.

1.2.3. Primera mitad del siglo XX: rehabilitación

Tras describir una primera fase de prescindencia y un segundo modelo que oscilaba entre la caridad y el estigma, debe estudiarse la etapa rehabilitadora de la historia de la discapacidad. Esta comenzó en los albores del siglo XX, cuando los Estados enviaron a un gran número de soldados y civiles a la guerra, y un alto porcentaje volvió con graves secuelas físicas, sensoriales o mentales (ConCiencia, 2015, 02:36). Derivado de esta situación, las fuerzas políticas se vieron obligadas a asumir la responsabilidad de estos hechos y destinaron elevadas partidas económicas que tenían como objetivo *rehabilitar* a la ciudadanía afectada.

Legislar y regular en base a este supuesto tuvo consecuencias. Según Lidón Heras (2016, p. 102), el Estado entendió equivocadamente que «el cuerpo de la persona con discapacidad requiere ser "normalizado" para que no contagie al resto del cuerpo social». Esta afirmación denota que, aunque ya no se ocultaba de la sociedad como antes, *lo diverso* se consideraba un virus que debía erradicarse para que la persona lograra ser *normal*. Esta filosofía rehabilitadora se convierte en la quinta herencia histórica de la tesis que ha llegado a nuestro presente y de la

que se muestra un caso concreto: lo sucedido con una campaña publicitaria que el Ministerio de Igualdad español llevó a cabo en 2022. Bajo el título *El verano también es nuestro*, en ella se alteró digitalmente la imagen de Sian Lord, una modelo que presentaba una discapacidad física a causa de la amputación de su pierna izquierda en un accidente. En la citada campaña fotográfica no solo se eliminó la prótesis de su pierna, sino que se le añadió una pierna de carne y hueso. Con respecto a Sian Lord, la modelo afirmó sentirse «realmente herida» por el hecho de que «alguien pudiera ver mi imagen, pensara que mi prótesis de pierna podía arruinar la pose y decidiera quitarla. Es impactante» (Infantes Capdevila, 2022, párr. 8).

Una vez expresada esta polémica, se retoma la cronología de la fase rehabilitadora para destacar el impulso que tomó el movimiento asociativo a principios del siglo XX: en 1906 nació la primera asociación de personas sordas en España. Pasados 30 años, ya existían 14 más (Confederación Estatal de Personas Sordas [CNSE], s.f.a, párr. 1). Finalmente, en 1938, se fundó la Organización Nacional de Ciegos Españoles ([ONCE], s.f., párr. 2). Estas entidades han ganado apoyos y fuerza con el tiempo: familias, usuarios y usuarias, instituciones, representantes de la política, del mundo educativo y profesionales de distintos ámbitos se han adherido a sus reivindicaciones y propuestas (v. apartado 4.3.2). También se han sumado entidades bancarias, siendo Fundación "la Caixa" una de las primeras. Actualmente es considerada una de las entidades a escala mundial que más comprometidas están con la lucha social, tras más de 115 años en activo (Europapress, 2018, párr. 2).

Volviendo a los albores del siglo XX, el movimiento asociativo consiguió abrir un espacio dentro del tejido social de la época, pero no fue hasta el final de la Segunda Guerra Mundial

cuando se alcanzó un nuevo punto de inflexión. El 10 de diciembre de 1948 y en París, la Asamblea General de las Naciones Unidas publicó la Declaración Universal de los Derechos Humanos, una carta de 30 artículos que recoge los derechos humanos inherentes a toda persona por el hecho de haber nacido (v. apartado 2.2).

1.2.4. De 1948 al presente: modelo social y de derechos

Con la llegada de los años cincuenta, el mundo cambió de forma radical. Los movimientos sociales ganaron influencia y, poco a poco, las personas con discapacidad lograron que su voz se escuchara en medios de mayor difusión. Cansadas de que los gobiernos, las leyes y otras instituciones hablaran en su nombre, abanderaron el lema *nihil de nobis sine nobis*: nada sobre nosotros sin nosotros (Hernández Sánchez y Fernández Vázquez, 2016, p. 3)⁷. Era el momento de que la sociedad mayoritaria contara con su opinión y su experiencia; de que aceptara su autorrepresentación. Así, la cuarta y última etapa de la historia de la discapacidad —el modelo social y de derechos— se abrió paso (ConCiencia, 2015, 03:27).

Esta nueva forma de interactuar con *lo diverso* desde *lo diverso* recibió muchos apoyos. Entre otros, los del británico Selwyn Goldsmith y el estadounidense Ronald Mace —ambos

⁷ Esta máxima sigue vigente en la actualidad, como puede comprobarse documentos como *¡No escribas para nosotros, sin nosotros!*, publicado por Plena Inclusión España en 2016. Disponible en <https://www.plenainclusion.org/publicaciones/buscador/no-escribas-para-nosotros-sin-nosotros/>

arquitectos y usuarios de sillas de ruedas por contraer la polio—, que configuraron por separado una idea común: el *diseño universal* (v. apartado 2.3). Con el tiempo, este modelo creado durante la década de 1960 se amplió a otros ámbitos; productos, servicios o incluso la educación ahora se trabajan bajo esta premisa (Alba Pastor *et al.*, 2014, p. 3). Dicho enfoque sentó las bases de un nuevo paradigma global que remaba a favor de la inclusión de *lo diverso*, que fue creado por un grupo de personas con discapacidad y que se distanció del modelo rehabilitador o caritativo de los siglos anteriores.

La sociedad ganó perspectiva y empezó a acomodar los atributos, derechos y necesidades de las personas con discapacidad en su ideario colectivo. Las tecnologías —siempre en constante evolución— aportaron avances en las comunicaciones, en el acceso a la información, en las herramientas de accesibilidad y en otros sistemas de apoyo; no hay más que pensar en las líneas braille digitales para las personas ciegas o sordociegas, así como en los servicios de videollamada para las personas sordas y en los protocolos de accesibilidad web dictados por la World Wide Web Consortium (s.f., párr. 1). Además, en cuanto a la representación y participación activa de las personas con discapacidad en la sociedad, con la llegada del siglo XXI también se han coronado hitos importantes: personalidades como Pablo Echenique o Pilar Lima se han convertido en rostros conocidos del ámbito político, y textos jurídicos como la Ley 15/2022, de 12 de julio, integral para la igualdad de trato y la no discriminación o la Ley 11/2023, de 8 de mayo, de trasposición de Directivas de la Unión Europea en materia de accesibilidad de determinados productos y servicios protegen los derechos de estos colectivos con mayor efectividad.

Como se aprecia, el tejido social en su conjunto despierta paulatinamente, ofreciendo una mirada renovada y consciente de que la discapacidad no es mejor ni peor; es en igualdad y debe gozar de los mismos derechos y deberes que *lo normativo*. No obstante, esta mirada concienciada y humanista se topa con la sexta herencia del pasado identificada en la tesis: las consecuencias de tantos y tantos siglos sin haber contado con las personas con discapacidad.

En este sentido, si se tiene en cuenta el patrimonio arquitectónico mundial levantado durante los últimos cientos de años, es fácil comprender el gran dilema que los Estados habían pasado por alto. ¿Cuántos productos, bienes, servicios, espacios, monumentos, calles o edificios se han construido sin tener en cuenta el diseño universal? Pasando al ámbito educativo, ¿cuántos programas de estudio se han desarrollado sin contar con alumnado con discapacidad? Aparte, la accesibilidad cinematográfica no se desarrolló hasta los años setenta y conviene preguntarse: ¿cuánto patrimonio cinematográfico existe sin accesibilidad?

El legado de barreras físicas, educativas o culturales que dificultan la vida de las personas con discapacidad es grande, y aún creciente. Al no haber contado con métodos que contemplaran la accesibilidad o el diseño universal en el pasado, la mayoría de industrias no disponen de protocolos que les permitan crear o modificar sus bienes, productos o servicios para abrirlos a una audiencia más universal.

Aparte, y por mucho que la legislación y la documentación sobre discapacidad haya crecido en las últimas décadas, sigue habiendo mucho desconocimiento sobre las particularidades y necesidades de estos colectivos (v. apartado 2.5.2). Debido a esta cuestión, y a que la justa asimilación de *lo diverso* en el tejido social mayoritario incluye repensar y

redefinir un gran número de convenciones sociales, en el ámbito académico ha surgido una corriente que se conoce como *Disability Studies* (Hall, 2019, párr. 1).

Dichos estudios sobre discapacidad comenzaron su recorrido en Estados Unidos durante la década de 1990, y en ellos se enfatiza que la diversidad humana no solo debería estudiarse con fines médicos o rehabilitadores. Se identifica como vital y urgente hallar soluciones para que los conceptos de identidad, ciudadanía, libertad, convivencia, sanidad, comunicación, participación política, dignidad, atención jurídica, creación artística y consumo cultural acojan al verdadero total de la población. Ejemplos de estos estudios son los planteados por Kudlick (2005, p. 763) y Linton (1988, p. 24) en los que, respectivamente, se efectúa una revisión de la historia americana desde un punto de vista de la discapacidad y una investigación sobre cómo la terminología con la que referirse a *lo diverso* ha alcanzado un sentido más político que médico, debiendo cuidarse para no caer en expresiones eufemísticas del pasado.

Retomando el uso de terminología inadecuada en España, todavía es común encontrar palabras como *disminuido*, *minusválido*, *deficiente* o *sordomudo* en noticias y fuentes jurídicas. En este sentido, hay que señalar que la palabra *subnormal* se ha utilizado en la legislación española⁸ y que también ha ocupado titulares como *Los subnormales tienen derecho a ser hombres* (Pereda, 1977).

⁸ Las leyes sobre discapacidad recibían títulos como Decreto 2421/1968, por el que se establece en la Seguridad Social la asistencia a menores subnormales. Esto termina con la Orden de 13 de mayo de 1986, por la que se sustituyen los términos subnormalidad y subnormal, contenidos en las disposiciones reglamentarias vigentes.

En el lado opuesto, eufemismos como *capacidades especiales* continúan vigentes y suponen «una lesión directa a la dignidad de las personas con discapacidad, al desarrollo de su potencial humano y autoestima y del respeto en general por los derechos humanos, libertades fundamentales y diversidad» (Bernabé Padilla *et al.*, 2021, p. 122).

Con estos ejemplos queda constancia de lo transversal y profundo del cambio que se precisa efectuar en la sociedad mayoritaria, pero falta presentar una séptima herencia histórica identificada en esta tesis: la ausencia de comunicación fluida y el complejo diálogo entre los gobiernos y los colectivos de personas con discapacidad. Para ilustrar esta herencia, se expone una de las mayores fuentes de discrepancia que se da actualmente entre los partidos políticos, el movimiento asociativo y la Real Academia Española: en 2004, el CERMI y sus entidades asociadas comenzaron una lucha firme para modificar el artículo 49 de la Constitución Española. Un cambio todavía no aplicado que, de darse, supondría la única alteración de la Carta Magna desde su entrada en vigor. El motivo es, de nuevo, la mala representación terminológica y de las necesidades de las personas con discapacidad en el artículo, que plantea desarrollar políticas «de previsión, tratamiento, rehabilitación e integración de los disminuidos físicos, sensoriales y psíquicos» (Constitución Española, 1978, p. 11).

Aunque el contenido del artículo supuso un cambio positivo para el momento histórico en el que se redactó, la palabra *disminuido* se ha tachado como inadecuada por el CERMI y sus aliados, que proponen que el texto se modifique a nivel terminológico y que se complete con una serie de propuestas que representen de mejor forma los derechos de las personas con discapacidad (Proyecto de reforma del artículo 49 de la Constitución Española, 2021, p. 6).

Desgraciadamente, esta reforma no cala en el Gobierno. Ya se ha establecido que este debate sigue abierto, puesto que los partidos políticos no llegan a un consenso (Sarriá, 2023, párr. 1).

Sobre la implicación de la Real Academia Española en este caso, la institución sugirió en 2020 que, en lugar de sustituir *disminuido* por el estandarizado «persona con discapacidad» (Consejería de Salud y Bienestar Social, 2013, p. 14), se empleara mejor «*discapacitado*, más común en la actualidad» (Real Academia Española, 2020b, sección Regulaciones que podrían ser aclaradas con ocasión de una reforma constitucional, párr. 4). Como es lógico, hubo polémica con esta petición, pues denominar a alguien como *discapacitado* solo informa sobre su condición. Con el binomio *persona con discapacidad* se hace hincapié en que dicho individuo goza de todos los derechos y deberes inherentes a cualquier persona, y que luego presenta una circunstancia motriz, sensorial, orgánica o intelectual que debe ser tenida en cuenta como parte de su identidad.

Consciente de los matices que había pasado por alto, la Real Academia eliminó el término *disminuido* de su diccionario y ajustó dos veces la definición de *discapacidad* (La Sexta, 2020, párr. 1). Antes del primer cambio, *discapacidad* se definía como «disminución por un problema físico, sensorial o psíquico, que incapacita total o parcialmente para el trabajo u otras tareas» (Real Academia Española, 2020a). En 2020, en el *Diccionario de la lengua española* se estipuló que la discapacidad se trataba de la «situación de la persona que por sus condiciones físicas o mentales duraderas se enfrenta con notables barreras de acceso a su participación social» (*ídem*). Actualmente, y tras la segunda modificación, la Real Academia define la discapacidad como la «situación de la persona que, por sus condiciones físicas, sensoriales,

intelectuales o mentales duraderas, encuentra dificultades para su participación e inclusión social» (*ídem*). Por tanto, la citada institución ha dado un salto claro desde la asimilación a la acomodación *piagetiana* al pasar de palabras negativas como *disminución*, *problema* e *incapacita* a emplear términos y expresiones coherentes con la realidad de los colectivos a los que se refiere y con las definiciones estipuladas en la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social (Real Decreto Legislativo 1/2013, p. 10). También, al invitar al CERMI a integrarse en la Red Panhispánica de Lenguaje Claro (Servimedia, 2023b, párr. 1), una propuesta que la entidad ha aceptado.

Como se aprecia, lo sucedido con el artículo 49 de la Constitución remarca que aún quedan muchas construcciones lingüísticas, culturales, físicas y educativas en las que acomodar *lo diverso* —en la Constitución tampoco se recogen las lenguas de signos españolas (Redacción Barcelona, 2019, párr. 2)—. Estigmas provenientes de un pasado en el que, por supuesto, es necesario destacar los frenos tecnológicos, orográficos y de otro tipo que han impedido avanzar en el camino hacia la inclusión⁹. Y es que, hasta 1990, a la palabra *inclusión* no se le atribuía el sentido que se le da hoy: un modo de advertir a la población de que, efectivamente, existen colectivos de personas que se han encontrado —y que se encuentran— con importantes barreras que las excluyen.

⁹ Aquí conviene recordar la definición de *ajuste razonable* expuesta en el prefacio de la tesis.

1.3. Hacia un futuro más equilibrado

1.3.1. La discapacidad española en cifras

A lo largo de este capítulo se demuestra que la discapacidad es una condición transversal e inherente al ser humano, y que está ligada a su historia desde el origen de los tiempos. Ello enfatiza que existe una relación tangible y directa entre la condición de las personas con discapacidad y su interacción con el entorno. Que, primero, se debe mirar al pasado para reestructurar el pensamiento mayoritario y lo *ya creado*: los espacios, los bienes, los servicios, los métodos de enseñanza, la producción cultural y la creación artística deben accesibilizarse de modo que el máximo número de personas los disfrute de manera digna, autónoma e igualitaria.

A su vez, y como se aprecia en el capítulo 2 de la tesis, entre 2022 y 2023 se han publicado nuevos documentos jurídicos para favorecer que el máximo de lo que se cree siga pautas de diseño universal. En este sentido, los avances educativos, jurídicos, tecnológicos, artísticos y sociales suelen funcionar como vía de acercamiento desde la sociedad mayoritaria hacia *lo diverso*, pero las cifras actuales españolas aportan datos que conviene tener en cuenta. Para conocerlos, es preciso recurrir a la *Encuesta de discapacidad, autonomía personal y situaciones de dependencia* publicada por el Instituto Nacional de Estadística en 2022:

-En España viven un total de 4,38 millones de personas con discapacidad, cifra mayor a los 3,8 millones de la encuesta anterior realizada por la misma entidad en 2008. De esta cifra, más de dos millones presentan condiciones auditivas y visuales.

-Hay 1,58 millones de personas con discapacidad en edad de trabajar (de los 16 a los 64 años). De esta cifra, solo una de cada cuatro se encuentra empleada. En este sentido, y tomando los datos plasmados en la edición 2023 del Informe Olivenza —relativos a 2021—, se confirma que el 64 % del total de desempleados en España fueron personas con discapacidad, y que los contratos ofrecidos a estos colectivos representaron solo el 1,6 % del total que se firmaron ese año (Observatorio Estatal de la Discapacidad, 2023, pp. 150 y 151). Esta cantidad corresponde a 307 885 contratos, de los cuales 114 315 fueron puestos específicos para personas con discapacidad (37,1 % de ellos), con una tasa de temporalidad del 88,5 % y un salario medio que distó un 17,8 % del que percibió la población general (*ídem*).

-En cuanto a la educación, y retomando los datos de la *Encuesta de discapacidad, autonomía personal y situaciones de dependencia*, más de 100 000 estudiantes entre los seis y los 15 años tienen discapacidad; y el 99,5 % están escolarizados. De esta cifra, el 52,1 % recibió apoyos y adaptaciones que les resultaron satisfactorias, un 24,2 % no las consideró suficientes y un 11,1 % declara que necesitaba dichas ayudas y no las recibió.

Sumado a estos datos, se informa de que el riesgo de pobreza que afecta a las personas con discapacidad está siete puntos por encima de la tasa de pobreza de la sociedad mayoritaria, y que su cifra asciende al 32,5 % de la población con discapacidad (Observatorio Estatal de la Discapacidad, 2022, p. 350)—. Y es que los números aportados denotan que *lo diverso* no forma parte equilibrada del ADN político, social o cultural mayoritario; la balanza entre la asimilación y la acomodación sigue descompensada debido al abrupto legado que ha llegado hasta nuestros

tiempos. Por ejemplo, en el capítulo 2 de la tesis se comprueba que, solo en los últimos 70 años, se ha legislado más sobre discapacidad que durante los milenios anteriores. Lo mismo sucede con el diseño de productos, bienes y servicios accesibles o inclusivos; la eclosión de este sector está llegando ahora, como puede apreciarse en el crecimiento de la inversión pública destinada a materias de discapacidad entre 2017 y 2021. Se ha pasado de 1 273 896 euros a unos destacados 148 056 515 euros¹⁰.

Dado que la apuesta jurídica, social y estatal está madurando, antes de terminar el capítulo 1 merece la pena recapitular las siete herencias históricas identificadas como trabas en el camino hacia la inclusión. Estos frenos sirven para reflejar la precariedad con la que se ha tratado a estos colectivos a lo largo de los siglos y demuestran que la inclusión de las personas con discapacidad no responde a un sector en particular: es responsabilidad de todas y de todos.

1.3.2. Siete herencias que se deben erradicar para lograr un futuro más inclusivo

En este apartado se presentan las siete herencias que se han detectado a lo largo de la cronología histórica sobre la discapacidad. Una vez analizadas, se complementan con los objetivos que el CERMI ha designado como prioritarios en su comunicado de julio de 2023. Con respecto a las herencias históricas, estas se reproducen en la página siguiente:

¹⁰Estas cifras pueden comprobarse en la infografía del Real Patronato de Discapacidad disponible en

<https://twitter.com/RPDiscapacidad/status/1531552759924809728>

1. Capacitismo y visión mística de la discapacidad: a las personas con discapacidad se las suele tratar de modo exagerado, errado o artificial en los medios de comunicación y en las producciones culturales. Esto impacta en el imaginario social y fomenta el distanciamiento entre la población mayoritaria y *lo diverso* (v. apartado 4.2). Para verificar esta herencia en la actualidad, basta con acceder a las campañas de la ONCE, del CERMI, de la Confederación Española de Familias de Personas Sordas (FIAPAS), de la Confederación Española de Personas con Discapacidad Física y Orgánica (COCEMFE), de la Fundación Asindown o de tantas otras entidades que luchan por visibilizar y representar de forma adecuada a sus usuarios y usuarias.

2. Uso de terminologías incorrectas: en muchos casos, se emplean palabras inadecuadas para designar a ciertos grupos sociales —*sordomudo, minusválido, disminuido, capacidades especiales, etcétera*—. Lo mismo sucede con las iniciativas en las que se utilizan términos como *inclusivo, accesible o diseño universal* a modo de estrategia de *marketing* y sin conocer las características que se deben cumplir para que un producto, bien o servicio reciba estas denominaciones. Esto crea saturación, confusión e incluso ofensa entre los colectivos, y merma el impacto de otras iniciativas con mayor grado de acomodación de la discapacidad.

3. Estigmatización y falta de contacto: en un buen número de ocasiones a lo largo de la historia, la mirada social frente a la discapacidad se ha presentado distorsionada y hasta violenta. Tal y como expone el CERMI (2018, párr. 1), la disfobia —delitos de odio contra las personas con discapacidad— sigue dándose en la actualidad. Sobre esta reacción visceral e inmadura, Piaget estipuló que acomodar una información nueva conlleva menos tiempo cuando el estímulo es cercano a lo que se ya conoce (v. apartado 1.1). Y ¿cuánto conoce la

sociedad mayoritaria el mundo de la discapacidad? Según una encuesta de la Fundación Adecco (2021, sección La falta de cercanía refuerza los estigmas sociales, párr. 2), el 88 % de las personas encuestadas «manifiesta no tener ningún amigo o allegado con discapacidad». En la misma fuente se determina que un 43 % de participantes reconoce «sentir cierta incomodidad cuando se relaciona con personas con discapacidad, por temor a decir o hacer algo que pueda importunar».

4. Baja presencia laboral y empobrecimiento: desde el movimiento asociativo se intenta que la inserción laboral de sus representadas y de sus representados sea cada vez mayor, con mejores condiciones económicas y en puestos que se alejen del sector de la limpieza o similares (Jiménez Lara, 2019, p. 344). En contraste, las tasas de paro y los bajos salarios denotan que las personas con discapacidad suelen tener rentas bajas, lo cual resulta en importantes brechas tecnológicas y de acceso a la cultura dentro de un panorama en el que la oferta inclusiva es pequeña. Igual de reducida es la participación de estos colectivos en los procesos cinematográficos más allá de cuando se les coloca delante de las cámaras (v. apartado 4.3.2.2).

5. Paradigma rehabilitador y falta de legislación específica: en términos jurídicos, en el siguiente capítulo se comprueba una clara evolución desde *corregir* la discapacidad hacia *convivir* con la discapacidad —un salto desde la asimilación a la acomodación *piagetiana*—. En consecuencia, y cuanto más se regula en cuestiones de accesibilidad y de inclusión, más leyes quedan obsoletas o incompletas, por lo que los países han de cubrir estas lagunas poco a poco.

Como ejemplos de esta voluntad de cambio se aportan cuatro casos españoles: el primero es que la Ley General de la Comunicación Audiovisual de 2010 ha sido derogada en

2022 y sustituida por un nuevo texto jurídico mucho más riguroso en términos de accesibilidad (v. apartado 2.6.1.2). El segundo es que, en una línea similar, se espera que durante la segunda mitad de 2023 la Ley del Cine de 2007 se actualice con la nueva Ley del Cine y la Cultura Audiovisual, de la cual existe un anteproyecto ya aprobado (v. apartado 2.6.3). En tercer lugar, y sobre la educación inclusiva, la ONU ha redactado un informe en el que evidencia «violaciones al derecho a la educación inclusiva y de calidad» que se perpetúan en España (Comité sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, 2017, p. 7). Por último, la reciente publicación de la Estrategia española sobre discapacidad 2022-2030 desarrolla un planteamiento en el que se tiene muy en cuenta la realidad del colectivo, consultado varias veces a lo largo del proceso de redacción del documento (Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030, 2022, p. 20).

6. Patrimonio ya creado inaccesible, obstáculos económicos y tecnológicos: los avances en accesibilidad también dependen de los últimos hallazgos en ciencia y tecnología, así como de la inversión destinada a la investigación. Por mucho que se haya explorado y evolucionado, existen infinidad de productos, bienes, espacios y servicios cuya accesibilidad se halla parada, o que todavía no puede realizarse por frenos técnicos insalvables (v. apartado 4.1.4).

7. Falta de cooperación y convivencia normalizada: las personas con discapacidad han pasado largos siglos silenciadas y aisladas de su entorno. Las nuevas tecnologías han cambiado este hecho, pero los datos muestran que estos colectivos siguen separados del tejido social mayoritario; la falta de entendimiento intersectorial y la ausencia de metodologías comunes son prueba de ello. Hay que tener en cuenta que, en el plano político, educativo, arquitectónico y cultural, grupos concretos de personas, empresas y otro tipo de entidades se han acercado

puntualmente a las asociaciones con intención de cumplir ciertos objetivos aislados, o de llevar a término alguna campaña publicitaria. Estos resultados impactan en mayor o menor medida en la opinión pública y acercan a las personas con discapacidad a más ámbitos de la sociedad, lo cual resulta positivo. No obstante, hay que tener en cuenta que dichas acciones no son la norma, sino la excepción, y que en los talleres sobre audiodescripción o subtítulo accesible se pueden aplicar métodos extremadamente distintos e, incluso, opuestos entre sí (v. apartado 4.3). Por tanto, se precisa de una mayor continuidad y solidez a la hora de cimentar vínculos entre *lo diverso* y lo mayoritario.

Una vez concluida la descripción de las siete herencias históricas, se aporta el listado de las prioridades que el CERMI estatal tiene en su agenda política (CERMI, 2023b, párrs. 3 y 4):

1. Reformar el artículo 49 de la Constitución.
2. Modificar la Ley de Propiedad Horizontal para garantizar la accesibilidad de las viviendas.
3. Mejorar el sistema de educación y que sea más inclusivo.
4. Incorporar a más personas con discapacidad en la vida laboral.
5. Favorecer que las personas que requieren de apoyos más intensos para su autonomía puedan contar con asistencia personal de un modo más frecuente.
6. Desarrollar una estrategia que permita la desinstitucionalización de las personas con discapacidad para que puedan tomar un mayor número de decisiones con libertad.
7. Suprimir los internamientos forzosos por motivos de discapacidad.
8. Crear un entorno sociosanitario inclusivo y accesible.

Es cierto que el acceso a la cultura no se menciona en estos objetivos prioritarios, pero en los próximos capítulos puede comprobarse que tanto el CERMI como otras entidades dependientes del Real Patronato sobre Discapacidad velan por la protección de la accesibilidad y la inclusión en dicho sector. Para conocer su labor y sus opiniones, se concluye el capítulo 1 y se pasa a estudiar el marco jurídico que regula el cine y su relación con *lo diverso*.

Capítulo 2. Acomodación legislativa de *lo diverso*: el árbol jurídico de la discapacidad

Tal y como sucedía en el mito de Procasto (v. apartado 1.2.1), los Estados han tardado en aceptar que no se puede gobernar entendiendo lo normativo como estándar y *lo diverso* como una condición que se debe corregir. Que, a ojos de la ley, quien es diferente debe ejercitar en plenitud los mismos derechos que la mayoría imperante. Por consiguiente, en este capítulo se analiza cómo las leyes nacionales e internacionales han experimentado un profundo cambio, desde una rígida asimilación hasta una más flexible acomodación *piagetiana* de la discapacidad. Se enfatiza en cómo se ha pasado de textos genéricos e injustos a legislar con efectividad y concreción, teniendo en cuenta que la discapacidad es un fenómeno transversal y que impacta en los individuos desde tantas perspectivas como estilos de vida existen.

Una vez determinada la línea de análisis, en este capítulo se estudian las principales normativas que regulan la accesibilidad y los derechos de las personas con discapacidad en general —tanto en España como en el extranjero—, así como las leyes que tienen que ver con el sector cinematográfico. Al tratarse de una gran cantidad de documentos, se ha decidido presentar la información mediante un esquema propio, el *Árbol jurídico de la discapacidad*. Dicho árbol está dividido en diferentes secciones que se exponen en la próxima página y de forma ascendente; desde las raíces hasta la zona más alta de su copa.

SECCIONES DEL ÁRBOL JURÍDICO DE LA DISCAPACIDAD

- Raíces: Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948).
- Base del tronco: paradigma del diseño universal (principios de la década de 1960).
- Zona intermedia del tronco: Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad (2006).
- Copa del árbol: legislación propia de cada Estado miembro (se presenta el caso de España hasta la actualidad).
- Rama jurídica española de la comunicación audiovisual y del cine accesible (se centra en el caso de España hasta la actualidad).

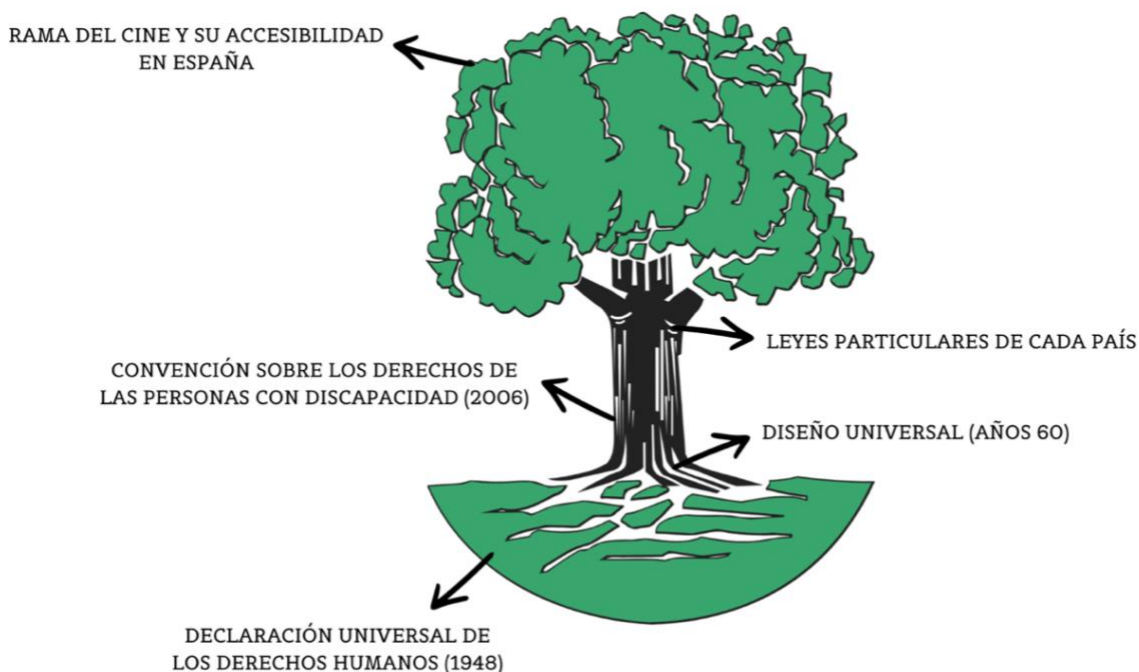


Imagen 1. Representación visual del árbol jurídico de la discapacidad.

De la página anterior cabe apreciar que las secciones del árbol están catalogadas tanto cronológicamente como por la influencia que cada una ejerce sobre la siguiente. Antes de concluir la presente introducción se informa de que, a partir del epígrafe 2.6.1.1, se aportan datos extraídos de una comunicación personal que se mantuvo con Souto Rico —responsable de las áreas de Formación y Cultura del CESyA— el 6 de junio de 2023. Esta entrevista, que duró 78 minutos y de la cual se guarda registro audiovisual autorizado, agrega detalles actuales e información de primera mano sobre ciertos hechos que se mencionan a lo largo de la tesis.

2.1. Antecedentes del árbol jurídico de la discapacidad

2.1.1. *Antecedentes internacionales*

Desde la publicación de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948, el trabajo en legislación específica referente a la discapacidad ha crecido de modo exponencial y, por este motivo, consideramos que este influyente documento es la raíz del árbol jurídico de la discapacidad. Con el ánimo de comprender su relevancia, y antes de analizar su contenido, primero es necesario aplicar los modelos de asimilación y acomodación de Piaget a algunos hitos históricos del ámbito legislativo.

En este sentido, conviene remitirse a la primera fase de la historia de la discapacidad: el modelo de la prescindencia. Durante esta etapa, que data desde la Prehistoria hasta la expansión de la religión cristiana por Europa, se ofreció un trato eminentemente negativo hacia *lo diverso* (v. apartado 1.2.1).

Dicho trato negativo se expresó en otro texto legislativo del periodo, *Las leyes de Manú*¹¹. Según el epígrafe 48 de su libro undécimo titulado «Penitencias y expiaciones», si una persona cometía un crimen a lo largo de su vida —o si lo había perpetrado en una reencarnación anterior—, presentaría alguna de las «deformidades o enfermedades» que se recogen en la siguiente lista: «según los diferentes actos, nacen hombres despreciados por las gentes de bien, idiotas, mudos, ciegos, sordos y deformes» (Manú, 1909, p. 393).

Resulta impactante contrastar cómo se trataba en la Grecia y en la India de aquellos tiempos a las personas con discapacidad: dos civilizaciones, nacidas en extremos casi opuestos del mundo y con nula relación entre sí, que legislaron de formas tan discriminatorias como parejas. Y es que, si en la India «los niños deformes eran arrojados al Ganges» (Aguado Díaz, 1993, p. 41), «los malos tratos, la venta de niños como esclavos, e, incluso, la mutilación para mendicidad» eran actos frecuentes y normalizados a orillas del Mediterráneo (*ibid.*, p. 45).

Siglos más tarde, y durante la segunda etapa en la historia de la discapacidad, se puso en práctica el modelo de la caridad y de la piedad, dos términos asociados a la pobreza y a la mendicidad (v. apartado 1.2.2). Esta conexión entre *lo diverso* y la precariedad económica fue una clara consecuencia de las atroces regulaciones vigentes en épocas anteriores, las cuales perduraron hasta el final de la Edad Media.

¹¹ La fecha de publicación de *Las leyes de Manú* es fruto de discusión científica, pero se está de acuerdo en que este compendio tiene su origen en la India, aproximadamente durante el siglo III antes de Cristo.

Un ejemplo del menosprecio que ejercía el poder legislativo de la época sobre las personas con discapacidad fue la *King's Act*, refrendada por Eduardo II en la Inglaterra de 1324. En dicha ley, «las propiedades de los idiotas de nacimiento pasan a la Corona» (Aguado Díaz, 1993, p. 61). Trescientos años después, las también británicas *Poor Laws* —leyes isabelinas de los pobres— promovieron un trato más amable hacia estos colectivos, ya que establecieron «la responsabilidad local para con los necesitados y también deficientes mentales» (*ibid.*, p. 111). Estas leyes¹², precarias pero favorables, permitieron que las personas con discapacidad obtuvieran ciertos reconocimientos y derechos.

Cabe recordar que las *Poor Laws* isabelinas entraron en vigor a principios de 1600, período en el que el Imperio británico poseía colonias a lo largo y ancho del mundo, y lo que se dictaba en Inglaterra se exportaba al resto de territorios. Además, e independientemente de las modificaciones que recibieron a lo largo de tres siglos, las *Poor Laws* mantuvieron su vigencia hasta 1948, año en el que se publicó la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

2.1.2. Antecedentes en España

Antes de pasar al análisis de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, y dado que un alto porcentaje de este capítulo se centra en la normativa española, conviene

¹² Nótese el término *pobre* asociado a la discapacidad hasta en los títulos de las leyes, una de las siete herencias detectadas en el apartado 1.3.2.

retroceder en el tiempo para mencionar los documentos legislativos peninsulares más relevantes y que preceden a la raíz del árbol jurídico de la discapacidad. Entre ellos destaca la Ley de Instrucción Pública de 1857. En el artículo 108 de su primer capítulo, se enunció que el Gobierno promovería «las enseñanzas para los sordo-mudos y ciegos» y se estableció que, tanto en universidades como en escuelas públicas, se atendiera, cuando fuera posible, «a la educación de aquellos desgraciados» (Ley de Instrucción Pública, 1857, p. 2). Con el uso de la expresión «cuando sea posible», queda de manifiesto la falta de especificidad y de alcance que esta temprana normativa reflejaba en cuanto a la inclusión de las personas con discapacidad. Casi puede entenderse como una forma antigua de referirse al *ajuste razonable* (v. prefacio). Manteniendo el foco en la educación, y casi cien años después, durante 1945 entró en vigor la Ley de Educación Primaria, que «supone el comienzo oficial de la educación especial y el primer género de atención pública» para las personas con discapacidad (Aguado Díaz, 1993, p. 191).

Asimismo, el 22 de julio de 1910 se constituyó el Patronato Nacional de Sordomudos, Ciegos y Anormales (Del Cura González, 2012, p. 541), que sentó las bases del movimiento asociativo en el país. Si bien el campo estaba más que abonado para acoger la llegada de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, cabe subrayar el uso inadecuado del lenguaje que se hizo en estos documentos y cómo los propios colectivos lo validaron. Una clara muestra de que el proceso cognitivo de acomodación de *lo diverso* aún estaba por darse en la península.

2.2. Raíz: la Declaración Universal de los Derechos Humanos

Descrito el panorama legislativo hasta 1948, se estudia la raíz del árbol jurídico de la discapacidad, la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Su origen vino motivado por el fin de la Segunda Guerra Mundial, cuando los países decidieron colaborar con la intención de evitar futuros conflictos¹³. Con este objetivo en mente, una de las primeras medidas que se tomaron fue crear la Organización de las Naciones Unidas en 1945 y, tres años más tarde, representantes de los 50 Estados adheridos a dicha organización proclamaron la Declaración Universal de los Derechos Humanos (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1948).

Basta con leer la primera página de este documento para percibir una importante ruptura con el pasado; en ella se considera «que el desconocimiento y el menosprecio de los derechos humanos han originado actos de barbarie ultrajantes para la conciencia de la humanidad» (*ibid.*, p. 1). Además de asumir los errores de antaño, en la Declaración se establece como base «el reconocimiento de la dignidad intrínseca y de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana» (*ídem*).

De ambas afirmaciones se aprecia un impulso sin precedentes hacia la acomodación de *lo diverso* en el ADN social mayoritario. Y es que todo Estado —perteneciente o candidato a formar parte— de las Naciones Unidas debe aceptar esta Declaración todavía vigente, así como

¹³ Al igual que sucedió con el modelo rehabilitador de la discapacidad (tercera etapa de su historia), el cambio de mirada político no vino motivado por cuestiones de conciencia social, sino de guerra (v. apartado 1.2.3).

las premisas y valores de otros documentos que salvaguardan los derechos universales de todas las personas¹⁴.

Tras leer la Declaración Universal de los Derechos Humanos, cabe decir que en ninguno de sus 30 artículos se menciona el término discapacidad de forma explícita; el documento se trata de una base moral y filosófica. Esto significa que cada Estado miembro gobierna y legisla según los ideales expuestos en la Declaración, pero adaptados a su país con autonomía.

El carácter difuso y ético de la Declaración puede observarse en los siguientes artículos, ambos referentes a la participación y el acceso a la cultura:

Artículo 22:

Toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social, y a obtener, mediante el esfuerzo nacional y la cooperación internacional, habida cuenta de la organización y los recursos de cada Estado, la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad. (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1948, p. 6)

Artículo 27:

1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.
2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora. (*ibid.*, p. 8)

¹⁴ Para ilustrar el calado actual de la ONU en cifras, esta cuenta con 193 países miembros a lo largo y ancho del mundo. La lista completa puede consultarse en este enlace: <https://www.un.org/es/about-us/member-states>

Para finalizar el apartado referente a la Declaración Universal de los Derechos Humanos, se aclara el motivo por el que se designa a este documento como la raíz del árbol jurídico de la discapacidad. Además de considerarse en la historia de la discapacidad como uno de los hechos que motivaron la transición de la tercera etapa (fase rehabilitadora) a la cuarta (modelo social y de derechos), sus valores filosóficos son considerados el motor interno que activó el cambio hacia unas regulaciones más justas, específicas y universales dentro de cada Estado miembro de las Naciones Unidas. Dichas regulaciones conforman la parte visible del árbol, cuya base del tronco remite a un concepto ya nombrado en la tesis: el diseño universal.

2.3. Base del tronco: el diseño universal

El diseño universal es una tendencia explorada a partir de 1960 por diversas personas con discapacidad pertenecientes al ámbito de la arquitectura —Selwyn Goldsmith y Ronald Mace— y que se asentó a escala mundial a finales de los años ochenta (v. apartado 1.2.4). Su influencia es tal, que se considera el segundo gran hito en el cambio de paradigma jurídico de *lo diverso* tras la publicación de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, pues su influencia y su presencia en las leyes resulta notoria; es una filosofía tan extendida que incluso se ha trasladado a sectores como el turismo, la educación, la programación web o el urbanismo.

El paradigma del diseño universal se compone de siete principios que se deben cumplir para que los productos, espacios, bienes y servicios sean disfrutados por todas las personas sin adaptaciones posteriores (Observatorio de la Accesibilidad y Vida Independiente, s.f., párr. 9).

Según la última fuente citada en la página anterior, los siete principios del diseño universal son:

- Uso equitativo.
- Flexibilidad en el uso.
- Uso simple e intuitivo.
- Información perceptible.
- Tolerancia y adaptación al error.
- Bajo esfuerzo físico.
- Tamaño y espacio adecuados para el acceso y el uso.

Presentados los siete principios del diseño universal, se aportan cuatro argumentos que justifican la colocación de este paradigma como base del tronco de nuestro esquema, el árbol jurídico de la discapacidad.

1. El diseño universal se trata de un paradigma cronológicamente posterior, pero próximo, a la Declaración Universal de los Derechos Humanos.
2. Sus valores, aunque todavía genéricos, son más concretos que los determinados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos.
3. Este modelo surge desde los colectivos de personas discapacidad.
4. La aplicación del diseño universal en diversos ámbitos más allá de la arquitectura lo convierte en una base gruesa y robusta de nuestro árbol jurídico, visible a diferencia de sus raíces, y que influye de un modo directo en la redacción de numerosas leyes.

Como nota previa a la conclusión de este apartado, es importante subrayar tres últimas cuestiones sobre el diseño universal relativas a la industria cinematográfica y al modelo de cine inclusivo (v. capítulo 6).

La primera es que la filosofía de crear proyectos en los que la accesibilidad se tenga en cuenta desde el guion literario —el origen de la obra— es una de las bases del cine inclusivo (v. apartado 4.3.3), junto con los preceptos desarrollados por el movimiento asociativo (v. apartado 1.2.4) y la legislación expuesta en el árbol jurídico de la discapacidad.

La segunda cuestión que se debe mencionar es que el diseño universal ofrece pautas que funcionan en productos, bienes y servicios de nueva creación, pero en el capítulo 1 de la tesis se destaca la cantidad de patrimonio que necesita de medidas accesibles ejecutadas *a posteriori* (v. apartado 1.2.4). De ese modo, el diseño universal precisa de complementos legislativos, tecnológicos y creativos destinados a accesibilizar lo ya creado.

Por último, las eminentes condiciones físicas, de fácil comprensión y de movilidad que comporta el paradigma del diseño universal no encajan armónicamente con el mundo del cine en particular y con el de la cultura en general. Una película no tiene por qué ser simple, flexible u ofrecer a su audiencia información clara o perceptible. El arte puede ser abstracto, sugerente, onírico; o todo lo contrario (v. apartado 6.1.1). En este sentido, y por la libertad inherente al acto creativo, el diseño universal no resulta la solución perfecta para favorecer un cambio inclusivo dentro de la industria del cine.

2.4. Zona intermedia del tronco: Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad

La tercera zona del árbol jurídico de la discapacidad responde a la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad de 2006, un documento que incorpora pautas de diseño universal (Naciones Unidas, 2006, p. 5), que está escrito por la misma organización responsable de la Declaración de los Derechos Humanos y que es de obligado cumplimiento para los Estados miembros de la ONU, tres factores que justifican su presencia en el árbol jurídico de la discapacidad.

El propósito de este documento es «promover, proteger y asegurar el goce pleno y en condiciones de igualdad de todos los derechos humanos y libertades fundamentales por todas las personas con discapacidad» (*ibid.*, p. 4). Para ello, en su artículo 3 se mencionan los ocho principios que deben cumplir los Estados miembro de las Naciones Unidas (*ibid.*, pp. 5 y 6):

- Respetar la dignidad, la autonomía y la independencia de las personas.
- Evitar la discriminación.
- Garantizar la inclusión y la participación plena y efectiva.
- Aceptar la diferencia y la discapacidad como parte de la diversidad humana.
- Promover la igualdad de oportunidades.
- Trabajar la creación de más productos, entornos, bienes y servicios accesibles.
- Favorecer la igualdad entre mujeres y hombres.
- Cuidar la evolución de las niñas y niños con discapacidad, así como su identidad.

De los 50 artículos que contiene la Convención, el número 30 es el correspondiente a la participación cultural, deportiva, recreativa y artística de estos colectivos (Naciones Unidas, pp. 25 y 26). En este apartado, que reconoce y garantiza un gran número de derechos con respecto a la creación, consumo y disfrute de contenidos culturales accesibles, resulta notoria la presencia repetida de la siguiente formulación: «los Estados Parte tomarán las medidas pertinentes para...». Demuestra claramente el llamado de la ONU para que cada país formule sus propias políticas y leyes, las cuales dan forma a la copa del árbol jurídico de la discapacidad.

2.5. Copa del árbol: legislación propia de cada Estado miembro de las Naciones Unidas

2.5.1. Razones para estudiar el caso de España

La copa del árbol jurídico de la discapacidad corresponde a la legislación propia de cada Estado miembro de la ONU. En este sentido, citar la normativa sobre discapacidad de 193 países resultaría inabarcable, y dado que un buen porcentaje de la tesis tiene que ver con España, centramos el análisis en dicha nación.

Es importante mencionar que España no solo se acoge a los documentos de la ONU analizados en este capítulo (Instrumento de Ratificación, 2008, p 20 648) y a los objetivos de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible (Naciones Unidas, 2015, párr. 1), sino que forma parte de la Comisión Europea. En este sentido, conocer el caso peninsular aporta información sobre las políticas europeas relacionadas con la discapacidad.

En cuanto a la implantación obligada de normativas europeas, en abril de 2022, España inició el proceso de adaptación al ordenamiento jurídico nacional de la Ley de Accesibilidad Europea. Esta adaptación llega tarde, pues el Gobierno español ha incumplido el plazo máximo establecido por la Comisión Europea para hacerla efectiva¹⁵, tal y como denunció el CERMI estatal (Servimedia, 2022b, párr. 1).

En una nota positiva, y en la edición 2022 de los galardones *Access City Awards* entregados desde la Comisión Europea junto con el Foro Europeo de la Discapacidad¹⁶, dos ciudades de las seis finalistas que se disputaron el premio a la urbe europea más accesible eran españolas: Barcelona y Palma. Este reconocimiento demuestra un claro interés peninsular por eliminar las barreras que dificultan la vida de las personas con discapacidad.

Otros motivos por los que se analiza el estado de la cuestión en España se exponen a continuación. Según el Instituto Cervantes (2019, párr. 1), el español es la tercera lengua en el cómputo global de hablantes, con 580 millones de usuarios y usuarias de este idioma. Aparte, en España existe un número elevado de personas con discapacidad (v. apartado 1.3.1), así como un tejido asociativo longevo y fuerte. En el caso de la ONCE, 2018 se convirtió en el primer año en el que este grupo social alcanzó una facturación de más de tres mil millones de

¹⁵ Este retraso no es el único, tal y como se evidencia con la transposición de la nueva Ley General de la Comunicación Audiovisual (v. apartado 2.6.1.1).

¹⁶ El Foro Europeo de la Discapacidad es una organización que protege los derechos de los aproximadamente cien millones de personas con discapacidad que viven en Europa.

euros y dio trabajo a 11 571 personas con discapacidad (ONCE, 2019, p. 2). Asimismo, en noviembre de 2021, el Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030 acordó con esta entidad la creación de 25 000 puestos de trabajo para personas con discapacidad (La Moncloa, 2021, párr. 4). Por último, y en verano de 2023, la ONCE ha dado a conocer en los medios de comunicación la construcción de su nueva sede en Madrid, una instalación de aproximadamente 24 000 metros cuadrados «que se convertirá en el mayor lugar de España, de Europa y del mundo de impulso a los derechos de las personas con discapacidad» (ONCE, 2023, párr. 1). En paralelo a estas cifras, se destaca la solidez e influencia de las instituciones y organizaciones que velan por los derechos de las personas con discapacidad, como el Real Patronato sobre Discapacidad, el Observatorio Estatal de la Discapacidad, el Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (CESyA) y el CERMI. Gracias a sus publicaciones, conferencias e infografías —y a otras acciones que desarrollan— existe numerosa documentación que señala injusticias y lagunas que se dan en la península, lo cual facilita llegar a un conocimiento amplio sobre el tema y el país.

Además, España ha logrado un relativo liderazgo histórico en cuestiones de discapacidad. Cabe recordar que, en el siglo XVII, se publica el primer libro sobre cómo enseñar lengua de signos por parte del zaragozano Juan de Pablo Bonet (v. apartado 1.2.2)¹⁷.

¹⁷ A continuación, se aporta un esquema que demuestra cómo la lengua de signos española se trata de una de las pioneras a escala internacional, y que de ella han bebido muchas otras:

<https://www.zmescience.com/science/sign-language-evolution-21012020/>

Centrando el foco en la actualidad, también existe un amplio y creciente número de leyes que añaden pautas de accesibilidad e inclusión a las áreas de movilidad, urbanismo, educación, políticas de protección social, de autonomía personal, culturales, etcétera. Incluso en la Comunidad Valenciana se tiene planteado publicar la Ley de Accesibilidad Universal e Inclusiva, cuyo proyecto ya ha sido aprobado por el Pleno del Consell (Valencia Plaza, 2023, párr. 1). No obstante, y con el cambio de gobierno, la entrada en vigor de esta ley continúa sin definirse a fecha del depósito de esta tesis —octubre de 2023—.

Sin abandonar la estela jurídica, pero aplicada esta vez al ámbito de la cultura audiovisual, España es un país en el que se han dado grandes pasos en la distribución de contenidos cinematográficos y televisivos con pistas de accesibilidad¹⁸. Normativas como la UNE 153020 de audiodescripción (Asociación Española de Normalización y Certificación [AENOR], 2005) o la UNE 153010 de subtítulo accesible (AENOR, 2012), empresas de accesibilidad como Aristia y voces expertas como las de Orero, Vázquez Martín, Díaz-Cintas o Romero-Fresco resultan algunos exponentes de la cuestión. También se destaca la Estrategia Integral Española de Cultura para Todos que el Gobierno aplicó entre 2011 y 2020 (Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad y Ministerio de Cultura, 2011) y que, según el Real

¹⁸ El foco principal de la tesis es el cine, pero en diversos epígrafes se aportan datos sobre la televisión. Esto se debe a que, gracias a la pequeña pantalla, mucha de la accesibilidad pudo testarse antes de llegar a las salas de cine (v. apartado 4.1.3). Además, la televisión es una ventana importante para la distribución cinematográfica.

Patronato sobre Discapacidad (2020, párr. 2), consiguió que más personas con discapacidad se acercaran a ciertos ámbitos de la cultura.

Por último, en 2022 se publicó la nueva Ley General de la Comunicación Audiovisual (Ley 13/2022) —transposición de la Directiva (UE) 2018/1808 del Parlamento Europeo—, y el Congreso de los Diputados aprobó el anteproyecto de la futura Ley del Cine y la Cultura audiovisual¹⁹. En ambos casos, se garantizó la accesibilidad en estos ámbitos y se atendió a un gran número de peticiones realizadas por el movimiento asociativo (v. apartado 2.6.1.2). Además, en la Estrategia española sobre discapacidad 2022-2030 se estableció ir más allá y «asegurar la accesibilidad universal a los bienes, espacios y programación artísticos y culturales» (Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030, 2022, pp. 64). Las tres citadas publicaciones aportan evidencias claras de cómo los poderes legislativo, ejecutivo y judicial españoles continúan avanzando en su proceso desde la asimilación hacia la acomodación *piagetiana* de la discapacidad en las artes.

2.5.2. El modelo social y de derechos español

Con ánimo de analizar la copa del árbol jurídico de la discapacidad en España, se empieza por determinar cuándo pasó nuestro país a formar parte de las Naciones Unidas y de

¹⁹ Se prevé que la Ley del Cine y la Cultura Audiovisual entre en vigor durante «el último trimestre de 2023» (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p. 1), por lo que en esta tesis se estudia su anteproyecto ya aprobado.

la Unión Europea: 1955 y 1985, respectivamente. Tres años antes de su admisión en la Unión Europea, en España se publicó la Ley 13/1982, de 7 de abril, de integración social de los minusválidos, conocida como LISMI. Basta con leer el título de este documento para encontrar un uso del lenguaje discriminatorio con la palabra *minusválido* —aunque menos lesivo que el término *subnormal*, utilizado abundantemente en la legislación española hasta 1986 (v. apartado 1.2.4)—.

Tras analizar el documento, se informa de que la ley LISMI recoge 66 artículos en los que se refuerzan los derechos de las personas con discapacidad en cuestiones tales como la eliminación de barreras arquitectónicas, la promoción de los servicios sociales y sanitarios, la educación o la integración laboral. En cuanto a la cultura, solo se menciona dos veces. En su artículo 51 se dispone:

Los minusválidos tendrán derecho a los servicios sociales de orientación familiar, de información y orientación, de atención domiciliaria, de residencias y hogares comunitarios, de actividades culturales, deportivas, ocupación del ocio y del tiempo libre. (Ley 13/1982, p. 11 110)

De este difuso apartado, se pasa a una segunda aparición de la palabra *cultura* en el artículo 52:

A tales efectos, en las normas previstas en el artículo cincuenta y cuatro de esta Ley, se adoptarán las previsiones necesarias para facilitar el acceso de los minusválidos a las instalaciones deportivas, recreativas y culturales. (*idem*)

Para concluir con la ley LISMI, se observa que mantuvo su vigencia durante más de tres décadas. Años en los que llegó a convivir con la Ley de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad (Ley 51/2003). Esta regulación, conocida como LIONDAU, es un claro ejemplo de que, acorde a la voluntad de las regulaciones internacionales, España daba pasos de forma autónoma hacia un ambiente jurídico más respetuoso con el colectivo de la discapacidad.

En cuanto a la LIONDAU, en ella se aprecia una modernización en la terminología —ya no se habla de *minusvalía* sino de *discapacidad*, *accesibilidad*, etcétera— y un estilo acorde a la futura Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad de la ONU, que se publicó tres años después. Con la ratificación española de este documento en 2008, la ley LISMI y la LIONDAU fueron derogadas el 4 de diciembre de 2013, fecha en la que entró en vigor el Real Decreto Legislativo 1/2013; la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social. En la actualidad, este documento sustenta las cuestiones jurídicas más generales en cuanto a la regulación de *lo diverso*. Además, al ser un texto refundido —es decir, que recoge, integra y modifica varios documentos anteriores—, en él se incluyen preceptos de la LISMI, de la LIONDAU y de la vigente Ley 27/2007, de 23 de octubre, que reconoce como oficial la lengua de signos española²⁰.

²⁰ Sobre la lengua de signos catalana, esta fue reconocida en 2010 mediante la Ley 17/2010, de 3 de junio, de la lengua de signos catalana.

Sobre la mencionada Ley 27/2007, marca un nuevo progreso en el ámbito de la accesibilidad cultural por diferentes motivos:

1. Se establece como derecho fundamental de las personas con discapacidad auditiva y sordociegas el uso de cualquier recurso o medio de apoyo a la comunicación oral.

2. Se impulsa el acceso de estos colectivos a la educación, la sanidad, el empleo, la cultura, etcétera.

3. Se estipula la creación de dos centros subordinados al Real Patronato sobre discapacidad: el Centro de Normalización Lingüística de la Lengua de Signos Española (CNLSE) y el CESyA.

4. Se fija la adopción de medidas para que las campañas de publicidad, páginas y portales de Internet y otras comunicaciones de los poderes públicos incorporen herramientas de accesibilidad.

Resumida la Ley 27/2007, se retoma el Real Decreto Legislativo 1/2013 —no sin antes destacar que ambos documentos, entre otros, permitieron que España y su legislación pasara de una asimilación avanzada al inicio de un proceso de acomodación *piagetiana*—. Hay que recordar que el glosario presentado en el prefacio de esta tesis se basa en las definiciones del artículo 2 del Real Decreto Legislativo 1/2013 (pp. 10 y 11), en el que además se subraya la necesaria «transversalidad de las políticas en materia de discapacidad». La mención a la transversalidad reafirma el planteamiento del árbol jurídico de la discapacidad; un esquema que establece tres bases internacionales comunes (la Declaración de los Derechos Humanos, el

diseño universal y la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad), pero que en sus zonas más altas predomina la especialización de las políticas dedicadas a cada ámbito particular de la sociedad para que todo bien, producto, servicio o entorno sea más accesible e inclusivo.

Para finalizar el análisis del Real Decreto, y justificar que la acomodación jurídica de *lo diverso* aún tiene asignaturas pendientes, es importante destacar que el mencionado texto jurídico recibió una modificación en 2022 «para regular y establecer la accesibilidad cognitiva y sus condiciones de exigencia y aplicación» (Servimedia, 2022a, párr. 1)²¹. Con este añadido se reconoció «el déficit normativo sobre accesibilidad cognitiva que es menester reparar efectuando modificaciones legales que otorguen un estatuto legislativo a esta dimensión irrenunciable de la accesibilidad universal» (Ley 6/2022, p. 43 627) y se especificó que la accesibilidad cognitiva se trata de un sistema integral que requiere del cumplimiento de ciertas «exigencias, requisitos, normas, parámetros y pautas que se consideran precisos para asegurar la comprensión, la comunicación y la interacción de todas las personas con todos los entornos, productos, bienes y servicios, así como de los procesos y procedimientos» (*ibid.*, p. 43 631).

Desde esta tesis subrayamos la importancia de que la información sea comprensible para el máximo número de personas, pues no siempre se habla de la accesibilidad en un modo

²¹ La citada modificación es la tercera que se le aplica al Real Decreto Legislativo 1/2013. Las anteriores se realizaron en 2015 y 2017, respectivamente.

accesible (v. apartado 4.3.2.3). Además, en esta ley también se manifestó que aplicar medidas de accesibilidad cognitiva ejerce un impacto positivo en «otros segmentos de la comunidad como las personas mayores, personas visitantes o residentes en el país que no conocen suficientemente las lenguas oficiales y personas con reducido nivel de alfabetización, entre otros» (Ley 6/2022, p. 43 628). El argumento de que la accesibilidad contribuye al bienestar de la sociedad en general está muy extendido y se suscribe desde esta publicación. No obstante, el enfoque principal de nuestra investigación es presentar un nuevo sistema teórico-práctico que favorezca el acceso transversal de las personas con discapacidad al ámbito del cine.

Concluido el análisis del Real Decreto Legislativo 1/2013, queda de manifiesto que la ley española busca mejores formas de acomodar *lo diverso*. Esta afirmación puede constatarse gracias al Informe Olivenza, en el que cada año se destacan los abundantes avances jurídicos en materia de accesibilidad (v. apartado 1.3.2), y al Consejo General del Poder Judicial —máxima autoridad jurídica del país—, que ha publicado el *Código de la Discapacidad*, un compendio de 1 700 páginas que recopila toda la legislación sobre discapacidad vigente dentro del Estado español. En ambos documentos se da cuenta de textos como el Real Decreto 1494/2007, de 12 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento sobre las condiciones básicas para el acceso de las personas con discapacidad a las tecnologías, productos y servicios relacionados con la sociedad de la información y medios de comunicación social, o el Real Decreto 193/2023, de 21 de marzo, por el que se regulan las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad para el acceso y utilización de los bienes y servicios a disposición del público.

Los dos últimos decretos mencionados guardan relación con el ámbito de la comunicación audiovisual en un grado menor que las leyes que se analizan en los epígrafes siguientes, pero conviene señalarlos con el objetivo de aportar un panorama completo del contexto de la accesibilidad en los medios de comunicación españoles.

Pese a los avances jurídicos, aún existen grandes herencias del pasado en cuestiones generales sobre discapacidad. Un caso muy claro sucedió el 16 de diciembre de 2020, fecha en la que se modificó el Código Penal para prohibir la esterilización forzada o no consentida de las personas con discapacidad (Ley Orgánica 16/2020). Ese mismo año, España fue amonestada por las Naciones Unidas en base a un incumplimiento en la protección legal de las personas con discapacidad (CERMI, 2020, párr. 1). Este último caso, similar al de la amonestación que recibió el Gobierno español por parte de la Unión Europea al no transponer a tiempo la nueva Ley General de la Comunicación Audiovisual (v. apartado 2.6.1.1), puso de manifiesto las complejidades que se dan en el marco jurídico y político para legislar sobre *lo diverso* con eficacia y respeto. Por ello, es momento de centrar el foco en la rama de la accesibilidad audiovisual del árbol jurídico de la discapacidad.

2.6. Rama del audiovisual y del cine accesible en España

2.6.1. *La Ley General de la Comunicación Audiovisual*

2.6.1.1. Antecedente: la Ley General de la Comunicación Audiovisual (2010-2022)

Si se quiere ahondar en el binomio accesibilidad-cultura desde un punto de vista jurídico, la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social no resulta la mejor vía. Como se aprecia en sus páginas, se fomenta el acceso a la cultura en igualdad de oportunidades (Real Decreto 1/2013, p. 10), pero no se profundiza en ninguna área artística particular. Por este motivo, es preciso estudiar primero la derogada Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual que, al regular una rama o sector específico del Estado, ofrece un contenido más concreto. Tras leerla, y a pesar de encontrar una mayor especificidad, en su artículo 8 titulado *Derechos de las personas con discapacidad* solo se aprecian cinco puntos que se resumen a continuación (Ley 7/2010, p. 30 171):

1. Que toda persona debe tener derecho al acceso y disfrute de los contenidos audiovisuales en base a los avances tecnológicos.

2. Que un 75 % de la programación televisiva —en abierto y de cobertura estatal o autonómica—, debe estar subtulado y que, por semana, se emitirán dos horas de audiovisuales con interpretación en lengua de signos.

3. Que las personas con discapacidad visual tienen garantizadas un mínimo de dos horas semanales de contenido audiodescrito —dentro de la televisión en abierto y de cobertura estatal o autonómica—.

4. Que las herramientas de accesibilidad audiovisual deben diseñarse de acuerdo con las normativas técnicas vigentes de audiodescripción, subtítulo accesible e interpretación en lengua de signos y que, para financiarlas, se permite recurrir a patrocinios privados.

5. Que la representación ajustada, normalizada e inclusiva de las personas con discapacidad es necesaria. Asimismo, se obliga a que las empresas procuradoras de servicios audiovisuales eleven el número de apariciones de estos colectivos en su programación, en tanto y cuanto dicho colectivo conforma una parte importante de la sociedad²².

La falta de profundidad en temas de discapacidad se mantiene en el resto del documento, puesto que a este colectivo solo se lo menciona dos veces más. Primero, en el artículo 58 (Ley 7/2010, p. 30 195), se establece como infracción grave que un canal incumpla «los deberes de accesibilidad previstos en los apartados 2 y 3 del artículo 8». Segundo, en la disposición adicional quinta de esta ley se marcaron unos objetivos concretos en cifras de creación y emisión de contenidos accesibles (*ibid.*, p. 30 199). Objetivos que, en ocasiones, no se cumplieron tal y como denunciaron el CERMI y otras entidades. Y es que en abril de 2021, se interpusieron varias denuncias contra cadenas como ATRESMEDIA o Dkiss por incumplir sus obligaciones de accesibilidad en abril de 2021.

²² Programas como *De seda y hierro* (La2, 2019-), *En lengua de signos* (La2, 2008-) y *Eso no se pregunta* (Telemadrid, 2018-2021) son una buena muestra de cómo fusionar televisión y discapacidad.

Una vez analizadas todas las referencias sobre accesibilidad identificadas en la derogada Ley General de la Comunicación Audiovisual de 2010, se aportan tres conclusiones. En primer lugar, la cobertura de esta ley resulta general —no obstante, garantizó el suficiente poder de presión como para que el CERMI lograra interponer sus denuncias—. En segunda instancia, en la ley se menciona la normativa específica en herramientas de accesibilidad: la norma UNE 153020 de audiodescripción y la norma UNE 153010 de subtítulo accesible²³. Por último, resulta interesante la observación aportada por Souto Rico (comunicación personal, 6 de junio de 2023, 32:04) de que, tanto en esta ley (Ley 7/2010, p. 30 171) como en la de 2022 (Ley 13/2022, p. 96 172), los porcentajes de contenido subtulado se miden con relación a los bloques de programación. Este matiz permitió a ciertas televisiones aplicar una mala *praxis*, consistente en aglutinar su parrilla de contenidos dentro de distintos programas contenedor y subtítular únicamente aquellos más simples —con ausencia de diálogos, breves o emitidos de madrugada (v. apartado 3.4.1)— para cumplir con la cuota obligatoria. De ese modo, y siempre que llegara al 75 % de los programas, se estaría cumpliendo la ley. Sin embargo, y según Souto Rico, fueron las propias televisiones las que, con el tiempo, se ofrecieron a considerar internamente el porcentaje de programación subtulada en horas emitidas, un detalle que demuestra el proceso de asimilación y acomodación de *lo diverso* que se está desarrollando dentro de la industria televisiva.

²³ Las normas UNE sobre accesibilidad se analizan en el capítulo 3, pues no tiene valor jurídico *per se*.

Pasando a la relación entre el Gobierno español y los mandatos que recibe de la Unión Europea, hay que decir que la Ley 7/2010 General de la Comunicación Audiovisual española se ajustó a los avances jurídicos internacionales, pues se trataba de una transposición de la Directiva 2007/65/CE de Servicios de Comunicación Audiovisual del Parlamento Europeo y del Consejo de 11 de diciembre del 2007.

Años más tarde, dicho documento fue sustituido por la Directiva (UE) 2018/1808, de 14 de noviembre de 2018, emitida por el Parlamento Europeo²⁴. Este cambio también debía darse en España, aunque no fue aplicado hasta el 7 de julio de 2022. De hecho, y a finales de septiembre de 2021, la Comisión Europea se manifestó en contra de la cuestión. Dado que la transposición tenía que efectuarse antes de septiembre de 2020 (Sanjuan Rodríguez, 2021, párr. 1), se ha citado a España y a otros cuatro países que tampoco han transpuesto la directiva —República Checa, Irlanda, Rumanía y Eslovenia— ante el Tribunal de Justicia de la Unión Europea. Tal y como se expresa en el comunicado de prensa oficial, desde la Comisión Europea

²⁴ En el artículo 23 de dicha Directiva (2018, p. 72) se encuentra un uso incorrecto de «lenguaje de signos». La diferencia entre *lengua* y *lenguaje* es que este último se define como la capacidad del ser humano para «crear y usar las lenguas de modo natural» (Oviedo, 1997, sección ¿Lengua o lenguaje?, párr. 3). De ese modo, entendiendo *lengua* como sinónimo de *idioma*, y sabiendo que la lengua de signos dispone de una gramática y de una estructura propia como cualquier otro idioma, en la Directiva (UE) 2018/1808 debería aparecer «lengua de signos». Cabe decir que, en la transposición a la ley española realizada en 2022, el error se ha subsanado.

(2022, párr. 1) se ha solicitado que a estas cinco naciones «se les impongan sanciones financieras de conformidad con el artículo 260, apartado 3, del TFUE».

A pesar de esta polémica, desde el CESyA se mantiene una buena relación con las televisiones nacionales, que suelen aplicar los cambios que se les requieren de forma voluntaria (Souto Rico, comunicación personal, 6 de junio de 2023, 32:47). Buena muestra de ello son los datos de 2021 publicados por la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (CNMC, 2022, p. 6), en los que se confirmó que la emisión de contenido subtulado se había incrementado hasta el 90 % en el caso de la televisión pública y que en las cadenas privadas se alcanzó el 75 % de horas subtuladas. Con referencia a las obras con audiodescripción e interpretación en lengua de signos, las cadenas públicas ofrecieron 10 horas semanales por cada modalidad frente a las dos horas que emitieron las privadas. En la misma fuente se concluye que tales cifras «muestran un incremento significativo en la introducción de servicios de accesibilidad en los contenidos difundidos a través de la televisión digital terrestre».

A pesar de las buenas noticias, la propia CNMC (2020b, p. 23) confirma la necesidad de que exista «una señalización eficaz que informe a los usuarios sobre la presencia de medidas de accesibilidad en la programación». Y es que la señalización del contenido y su posterior consumo en plataformas lineales son cuestiones con amplio margen de mejora. Según el blog *De retrones y hombres*, tras la emisión de ciertos contenidos con audiodescripción, estos son casi imposibles de encontrar en las webs de sus respectivas cadenas (Del Saz, 2021, párr. 7). Además, en la misma fuente se alude a que «generar la audiodescripción tiene un coste económico y un enorme impacto en la autonomía de las personas ciegas».

Dicha inversión económica también ha sido motivo de referencia en los informes de la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (CNMC, 2020b, p. 82), que propuso la exención en medidas de accesibilidad a las prestadoras de servicios audiovisuales «con bajo volumen de negocio». Este planteamiento ha llegado a incorporarse a la Ley 13/2022 General de la Comunicación Audiovisual. Y es que accesibilizar conlleva un gasto cada vez más elevado, puesto que el número de horas de contenido accesible marcado por ley ha subido tanto en la televisión pública como en la televisión privada y bajo demanda.

2.6.1.2. La nueva Ley General de la Comunicación Audiovisual

El 7 de julio de 2022, y tras la amonestación por parte de la Unión Europea, España deroga la Ley 7/2010 y transpuso la Directiva (UE) 2018/1808, que recibió el nombre de Ley 13/2022, de 7 de julio de 2022, General de Comunicación Audiovisual. Este nuevo texto jurídico trae consigo mayores garantías en accesibilidad y representación de la discapacidad que su antecesor, que solo aportaba un artículo de cinco puntos (el número 8), una breve mención en el artículo 58 y una disposición adicional (la quinta).

Con respecto a la vigente Ley General de la Comunicación Audiovisual, se subraya que en ella se han tenido en cuenta varias herencias históricas detectadas en el apartado 1.3.2 de la tesis. Por ejemplo, en su artículo 4, titulado *Dignidad Humana*, la ley dicta que no se promueva o incite a la violencia y al odio contra las personas con discapacidad de ninguna forma o a través de ningún medio (Ley 13/2022, p. 96 134). Después, en el artículo 7 —*Personas con discapacidad*—, se ordena que la comunicación audiovisual favorezca «una imagen ajustada,

respetuosa, apreciativa, inclusiva y libre de estereotipos de las personas con discapacidad», se promueve la visibilización de este colectivo de forma proporcional a su presencia y participación en el conjunto de la sociedad y se garantiza, en base a la tecnología disponible en el momento, la accesibilidad universal de los servicios de comunicación audiovisual (Ley 13/2022, p. 96 135).

Si la regulación de estas cuatro herencias históricas ya resulta positiva, en el Título II de la nueva ley se hallan más avances que tienen como objetivo la acomodación *piagetiana* de la discapacidad en el medio audiovisual. Y es que el citado Título, nombrado *Accesibilidad*, recoge nueve artículos en los que se desgranar de forma precisa los requisitos que se han de cumplir dentro de la comunicación audiovisual para acoger y representar a una audiencia más universal que nunca (*ibid.*, pp. 96 171-96 174). Algunos de los puntos más destacados son:

1. Que los prestadores de servicios deben mejorar progresiva y constantemente su accesibilidad. No obstante, esto no es exigible a aquellos prestadores con bajo volumen de negocio y con una baja audiencia.
2. Que es obligatorio cumplir con los requisitos de calidad del subtulado y de la audiodescripción dictados en sus respectivas normas UNE.
3. Que debe cuidarse la presencia de la lengua de signos bajo los criterios del Centro de Normalización Lingüística de la Lengua de Signos Española (CNLSE).
4. Que los contenidos publicitarios también deben ser accesibles.
5. Que se aumentan las horas subtuladas, audiodescritas y en lengua de signos para todos los prestadores de servicios: medios públicos, lineales en abierto, lineales con acceso

condicional y a petición. Dichos contenidos accesibles deben ser aquellos emitidos en horario de máxima audiencia y relacionados con los intereses de los consumidores. Cabe recordar que, aunque en la ley se sigue midiendo el porcentaje de subtítulo con respecto a bloques de programación, las televisiones cuantifican estas cifras por número de horas emitidas al día (v. apartado 2.6.1.1).

6. Que, así como antes solo se regulaban los canales públicos y privados, ahora los canales lineales en abierto, lineales de acceso condicional y a petición también deben incluir gradualmente medidas de accesibilidad y programación accesible.

7. Que se designa a la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (CNMC) como el organismo que controla el cumplimiento de este Título de la ley.

8. Que el CESyA y el CNLSE, entidades del Real Patronato sobre Discapacidad, se mantienen como los centros estatales de referencia sobre accesibilidad audiovisual. No obstante, las Comunidades Autónomas pueden determinar qué centros autonómicos se consideran de referencia para los servicios autonómicos de comunicación audiovisual.

Finalizado el desglose del Título II de la Ley 13/2022 General de la Comunicación Audiovisual, se pasa a conocer el contenido de su artículo 122, donde se prohíbe toda comunicación comercial que vulnere la dignidad o fomente la discriminación de las personas con discapacidad (Ley 13/2022, p. 96 180). Considerando el caso de la campaña *El verano también es nuestro*, llevada a cabo por el Ministerio de Igualdad (v. apartado 1.2.3), resultará interesante seguir el caso y conocer qué tipo de sanción se aplicará por dañar la imagen de Sian

Lord. Sobre todo, tras conocer otro ejemplo análogo y precedente en el que la Audiencia Nacional, en base a lo estipulado en el artículo 8 de la anterior Ley General de la Comunicación Audiovisual, consideró que la serie *Mira lo que has hecho* (Movistar+, 2018-2020) mostraba una representación inadecuada e incorrecta del colectivo de personas con discapacidad intelectual (Servicio de Información sobre Discapacidad, 2019, párr. 2); en una de las escenas de su primer episodio, se comparó a las personas con Síndrome de Down con personas «retrasadas» mediante el siguiente diálogo:

«—Mira, mira qué gracia. Algún vecino retrasado que ha tirado la colilla y me ha hecho un agujero en la chaqueta.

—Se dice Síndrome de Down, hijo».

Seguendo con la Ley 13/2022 (p. 96 190), en el artículo 151 —*Fomento del sector audiovisual*— se establece como base de fundamental «impulsar la accesibilidad de las personas con discapacidad a los contenidos audiovisuales» y «fomentar las actividades de alfabetización mediática, así como de alfabetización audiovisual formativa». Además, en el artículo 157 se dicta que cualquier incumplimiento en el período de un mes de las obligaciones previstas en los artículos dedicados a la cantidad de programación subtitulada, audiodescrita y con interpretación en lengua de signos será considerado una infracción grave (Ley 13/2022, p. 96 195), así como la emisión de contenidos audiovisuales que inciten a la discriminación contra las personas con discapacidad (*ibid.*, 96 193). Este último precepto está siendo estudiado por la política Pilar Lima desde mayo de 2023 debido a una polémica originada en el programa

de televisión *El hormiguero* (Antena 3, 2006-). En él se citaron de forma irónica las palabras de su compañera de partido Irene Montero la cual, durante la campaña de las elecciones autonómicas de 2023, «la aupó como alcaldesa "sorda y bollera"» (Martínez, 2023, párr. 1).

Para terminar con el análisis de esta ley, se destacan dos disposiciones redactadas hacia el final del texto legislativo: la disposición adicional segunda y la disposición final séptima. En la disposición adicional segunda se establece el intercambio de experiencias sobre la aplicación y el cumplimiento de la ley, sobre todo en lo referente a la accesibilidad, a la alfabetización mediática y a la promoción de obras audiovisuales europeas (Ley 13/2022, p. 96 200). En cuanto a la disposición final séptima, el Gobierno se reserva la potestad de actualizar «los aspectos cuantitativos de las obligaciones de accesibilidad de los servicios de comunicación audiovisual» (*ibid.*, p. 96 219), lo cual indica que podría no tardar en llegarse a ofrecer el 100 % de programación pública y privada con subtítulo accesible, por ejemplo²⁵.

Queda establecido el gran paso que se ha dado gracias a esta nueva ley que, además, incluye las reivindicaciones realizadas por el CERMI (2022a, párr. 1). Sin embargo, se trata de un texto jurídico con más referencias a la televisión que al cine, por lo que, a continuación, se procede a estudiar el reglamento dedicado específicamente a dicho ámbito.

²⁵ El 23 de agosto de 2023 se ha detectado un nuevo caso de falta de calidad en el subtítulo del canal Teledporte, de RTVE. Y es que, al emitir uno de nuestros proyectos titulado *Insport – el reto del deporte* (Miguel Ángel Font Bisier, 2022), usaron subtítulos automáticos. Aunque en la última página del apartado 6.1.3 se aportan más datos, se añade un vídeo con varios fragmentos del programa: <https://youtu.be/GcKmdy4Mltw>.

2.6.2. Legislación y accesibilidad aplicada al cine entre 2011 y 2023

Dado que la legislación citada hasta ahora mantiene una relación indirecta con el ámbito cinematográfico, es momento de observar qué ha ocurrido con la accesibilidad del séptimo arte en España. Para ello, y antes de analizar el anteproyecto de la futura ley del cine, se establece un contexto previo que se divide en los siguientes apartados:

- La accesibilidad y su difusión: la Ley 55/2007 del Cine.
- Accesibilidad en preproducción: iniciativas territoriales y adaptación nacional.
- Regulación de la exhibición accesible en España.
- Calidad de la accesibilidad: buenas y malas *praxis*.
- Inserción laboral de las personas con discapacidad.

2.6.2.1. La accesibilidad y su difusión: la Ley 55/2007 del Cine

Dentro del sector cinematográfico, el primer documento en el que el Real Patronato sobre Discapacidad ejerció su influencia se trata de la Ley 55/2007 del Cine, de 2007²⁶, que será derogada cuando entre en vigor la Ley del Cine y la Cultura Audiovisual a finales de 2023.

²⁶ Como antecedente a la Ley del Cine de 2007, hay que destacar la derogada Ley 15/2001 de 9 de julio, de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual. En sus artículos 4, 5 y 6 se incidió tímidamente en las necesidades de acceso cultural de las personas con discapacidad (Ley 15/2001, p. 24 906).

Esta normativa aún vigente pone el foco en incentivar la distribución del cine accesible en salas de exhibición mediante la incorporación de unos pocos ítems esparcidos en sus artículos principales: la sección e) del artículo 18 (Ley 55/2007, p. 15), el artículo 28 sobre las ayudas a la distribución (*ibid.*, p. 20), el apartado 4 del artículo 29 sobre ayudas a la exhibición (*ibid.*, p. 21) y la disposición adicional duodécima (*ibid.*, p. 27). Asimismo, al final del documento se aportan media decena de preceptos dentro de la disposición adicional tercera, que lleva por título *Del acceso al cine para las personas con discapacidad* (*ibid.*, p. 26).

Con referencia a los cinco puntos mencionados, estos son:

1. Que toda Administración Pública debe promover un acceso al cine regular, normalizado y sin discriminación de las personas con discapacidad física y sensorial.
2. Que, si se quiere optar a ayudas a la distribución por internet o vídeo, es requisito indispensable que las obras incorporen audiodescripción para personas con discapacidad visual y subtítulo accesible. En el caso de las salas de exhibición, las que optan a este tipo de ayudas solo serán valoradas si disponen de sistemas de accesibilidad tanto para personas con discapacidad sensorial como física.
3. Que se potencia la relación entre el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales con el Consejo Nacional de la Discapacidad en iniciativas o propuestas de acción y mejora de la accesibilidad cinematográfica.
4. Que se nombra al Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (CESyA) como centro estatal técnico de referencia en materia de accesibilidad audiovisual para personas con discapacidad. Sus ámbitos de acción son la producción, distribución y exhibición de las obras.

5. Que las salas de exhibición deben incluir medidas de accesibilidad en sus páginas web. También deben asumir la incorporación de asientos accesibles para personas con discapacidad física.

Desglosados estos cinco puntos, queda claro que el objetivo principal de la ley de 2007 es la difusión de contenidos accesibles y no la producción de obras que cuenten con la accesibilidad desde el origen. En este sentido, es notoria la cantidad de documentación reguladora que se ha publicado con el paso de los años para completar lo estipulado en el mencionado texto jurídico.

2.6.2.2. Accesibilidad en preproducción: iniciativas territoriales y adaptación nacional.

Aunque España ha seguido la línea estipulada por la Ley 55/2007 del Cine —centrarse en la difusión de la accesibilidad y no tanto en su producción—, con los años ha ampliado su forma de regular la cuestión. En este sentido, y hasta 2020, que las productoras añadieran audiodescripción y subtítulo a sus largometrajes se premiaba con un punto del baremo para la evaluación de las ayudas generales para la producción de largometrajes y cortometrajes sobre proyecto (Orden CUD/426/2019, p. 38 516).

Habida cuenta de la tendencia estatal, en 2018 la Comunidad Valenciana se adelantó al cambio que estaba por venir en la península, y fue la pionera en reajustar las bases para la solicitud de subvenciones a la producción audiovisual de una manera más significativa (Font-Bisier, 2018, p. 212).

Con el ánimo de incrementar la producción cinematográfica accesible, y a propuesta del autor de esta tesis²⁷, el Instituto Valenciano de Cultura dictó que todo proyecto que optara a las subvenciones debía incorporar, al menos «una pista de audiodescripción para personas con discapacidad visual y un subtítulo especial para personas con discapacidad auditiva» (Resolución de 30 de abril de 2018, p. 18 108).

Este añadido se mantiene vigente, pero en 2019 recibió la primera de varias modificaciones. Si, en 2018, toda obra presentada tenía que ser accesible —cortometrajes, documentales, proyectos de animación y largometrajes—, a partir del año siguiente se redujo el campo a los largometrajes de cualquier género y a las series de animación (Resolución de 11 de marzo de 2019, p. 13 539). Con el interés de establecer un diálogo político en aras de recuperar esas obras que quedaban excluidas de ser accesibles, el autor de esta tesis colaboró con el grupo parlamentario Unidas Podemos en la redacción de un proyecto no de ley encabezado por Pilar Lima (Resolución 136/X, 2020). A pesar de haber sido aprobado por unanimidad en Les Corts Valencianes, el epígrafe de las subvenciones se redujo aún más, y actualmente solo es de obligado cumplimiento para los largometrajes (Orden 57/2022, p. 51 148).

Una vez destacado el paso adelante que se dio en la Comunidad Valenciana, se informa de que esta tendencia también se ha dado en el marco nacional —y de un modo más

²⁷ El texto enviado puede leerse de forma íntegra en <https://www.micineinclusivo.com/blog/propuesta-cine-accesible-para-subvenciones-julio-2017/>

completo—, gracias a tres documentos publicados por el Ministerio de Cultura y Deporte. En la Orden CUD/582/2020 (p. 45 534) se impone «la obligatoriedad de que las películas cinematográficas incluyan como medidas de accesibilidad universal el subtulado especial y la audiodescripción para acceder a las ayudas generales y selectivas para la realización de largometrajes sobre proyecto», para lo cual se requiere una acreditación «efectuada por una empresa homologada» (*ibid.*, p. 45 554)²⁸. Asimismo, en la Orden CUD/508/2021, de 25 de mayo, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas a la distribución de películas previstas en el artículo 28 de la Ley 55/2007 del Cine²⁹ se determina que «las empresas cumplan con la obligación sobre la cuota de reserva de puestos de trabajo para personas con discapacidad» (*ibid.*, p. 64 405), algo que ya se había establecido en el artículo 42 del Real Decreto Legislativo 1/2013 (p. 24) y que no se estaba aplicando. También, y a través de una tercera Orden CUD, se ofrecen puntos añadidos al baremo para la acreditación del carácter cultural de la obra si esta incluye la representación de alguna lengua de signos reconocida como propia en España, y si la obra se audiodescribe en el propio país (Orden CUD/464/2021, pp. 57 211 y 57 213).

²⁸ En cuanto a los cortometrajes, su accesibilidad no es obligatoria. En las ayudas estatales publicadas entre 2020 y 2023 se conceden cinco puntos sobre el baremo general del proyecto si las productoras añaden pistas de accesibilidad a los proyectos (Resolución de 12 de abril, 2023, p. 20).

²⁹ La Orden CUD/508/2021 fue una de las transposiciones de la Directiva (UE) 2018/1808 requeridas a España desde el Parlamento Europeo (v. apartado 2.6.1).

Como se aprecia, los tres documentos citados fomentan que las productoras contemplen medidas de accesibilidad y de inserción laboral en fases previas a la distribución. Además, en 2023 se ha publicado la Orden CUD/553/2023, de 31 de mayo, un documento que modifica la Orden CUD/582/2020 y la Orden CUD/508/2021 entre otras. En él solo se incluye una referencia a la accesibilidad: se informa de que, en las solicitudes de ayudas generales y selectivas para la producción de largometrajes sobre proyecto, se debe aportar una «declaración responsable en la que se asuma el compromiso de incluir en las películas objeto de ayuda el subtítulo especial y la audiodescripción como medidas de accesibilidad universal» (Orden CUD/553/2023, p. 78 628).

En consecuencia, tanto dicho precepto como otros de las órdenes anteriores conviven en la Resolución de 29 de junio de 2023 de la Dirección General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales por la que se convocan para el año 2023 ayudas generales para la producción de largometrajes sobre proyecto; en ella se estipula que toda productora debe presentar la declaración responsable establecida en la Orden CUD/553/2023 y el certificado emitido por una empresa homologada requerido en la Orden CUD/582/2020 (Resolución de 29 de junio de 2023, pp. 26 y 39). De hecho, la productora que incumpla estas obligaciones deberá reintegrar la totalidad de la subvención percibida (*ibid.*, p. 42).

2.6.2.3. Regulación de la exhibición accesible en España

Además de las órdenes CUD mencionadas en el epígrafe anterior, otros dictámenes como la Orden CUD/888/2021 promueven el asentamiento de un camino hacia la accesibilidad

cinematográfica desde diferentes áreas del sector. De hecho, con esta orden CUD se intenta que la programación accesible en los espacios culturales y en los festivales de cine españoles con financiación pública tenga mayor presencia, pues en los últimos años había sido casi nula. Esto contrasta con lo expuesto en el artículo 19 *Festivales y filmotecas* del Real Decreto 1090/2020, de 9 de diciembre, por el que se modifica el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine (2020, p. 112 856). Según dicho Real Decreto, las actividades de exhibición cinematográfica llevadas a cabo por festivales y por filmotecas públicas deben «asegurar el acceso y participación de las personas con discapacidad en condiciones de igualdad y no discriminación». En este sentido, algunos certámenes han tomado medidas de forma independiente, como el Festival de Cine de San Sebastián gracias a su colaboración con el CESyA (Discapnet, 2022, párr. 1). Esta se ha traducido en la proyección de algunas obras con accesibilidad y en la subtitulación en directo de sus galas de presentación y de clausura³⁰. A pesar de este ejemplo, dicha sinergia supone la excepción y no la regla dentro del circuito de festivales peninsulares (v. apartado 6.5.2).

Sumado a la precaria exhibición de obras accesibles en certámenes y filmotecas públicas, en los años precedentes a 2022 —en el que se publica el anteproyecto de la futura Ley del Cine y la Cultura Audiovisual— se han emitido un gran número de críticas y llamadas de

³⁰ Sobre el origen del subtulado en directo, guarda cierto vínculo con el cine: en 1982, Instatext presentó por primera vez esta tecnología durante la transmisión de los Premios Óscar (Pereira, 2005, p. 163).

atención en cuanto al estado del cine accesible. Además de las exigencias de las Naciones Unidas y de la Comisión Europea (v. apartado 2.6.1.1) y las denuncias sobre la representación de las personas con discapacidad en ciertas producciones (v. apartado 2.6.1.2), en el Informe Olivenza publicado en 2023 se hace referencia a que deben establecerse «mecanismos de supervisión, con la participación de las organizaciones de personas con discapacidad, para asegurar que se cumplan las normas de accesibilidad y que se apliquen las sanciones pertinentes en caso de incumplimiento de esas normas» (Observatorio Estatal de la Discapacidad, 2023, p. 137).

También, y esta vez desde el CESyA, durante el año 2020 se alertó de un desplome del 88,72 % en la accesibilidad del cine con respecto al ejercicio anterior (CESyA, 2021a, párr. 1). Cabe destacar que este dato no solo vino influido por la pandemia mundial de la Covid-19 (García Goikoetxea *et al.*, 2020, p. 121). En el artículo, el CESyA expuso que regiones como Murcia, Extremadura, Ceuta o Melilla todavía no contaban con servicios de accesibilidad. Sobre las cifras aportadas, el CESyA declaró que estas correspondían a las salas de exhibición únicamente.

Por consiguiente, una forma de evaluar si el cine fue accesible durante el período previo al anteproyecto de la futura ley del cine supone cuantificar el número de obras que disponían de audiodescripción, subtítulo accesible o interpretación en lengua de signos dentro de las cadenas de *streaming* y en las televisiones nacionales. A fin de conocer los datos de las plataformas bajo demanda, se cita el estudio que Arias-Badía (2020, 02:26:15) elaboró para determinar cuántas películas, series y documentales accesibles ofrecían los servicios de Filmin,

Apple TV, Movistar+, Prime Video, Netflix, HBO y Disney+ en ese momento. Como es lógico, este catálogo ha crecido a día de hoy, pero en 2020 —y de un total de 20 661 títulos en idioma español— solo un 3 % disponían de audiodescripción, menos de un 2 % contenían interpretación en lengua de signos y más de un 80 % estaba subtulado en nuestra lengua. Eso sí, en cuanto a las cifras de subtulado, Arias-Badía unió las de subtulado tradicional a las de subtulado específico para personas con discapacidad auditiva³¹. Si separamos el subtulado tradicional del accesible, el resultado es de un aplastante 76 % de contenido subtulado en español genérico frente a un 7,85 % de obras con subtulado accesible. Además, Arias-Badía insistió en una idea que ya se había identificado por el CNMC (v. apartado 2.6.1.1): que, en general, los títulos accesibles no disponen de un filtro de búsqueda específico para localizarlos con facilidad. En este sentido, Arias-Badía destacó que, a fecha de noviembre de 2020, Apple+, Prime Video y Netflix eran las únicas plataformas que lo ofrecían.

Una vez finalizado el estudio de las plataformas de *streaming*, es el momento de analizar el número de obras de ficción audiodescritas, subtituladas y con interpretación en lengua de signos emitidas por televisión. Según la CNMC (2020a, p. 23), durante 2018 se

³¹ Aunque en las plataformas se considera subtulado accesible aquel que ofertan, se trata de una versión simplificada del mismo. Esto se debe a que es monocromo, se sitúa íntegramente en la zona inferior central de la imagen y a que recoge ciertos elementos sonoros y músicas. En contraste, el subtulado para personas con discapacidad auditiva ofrece colores distintos para diferenciar a cada personaje, y representa la información sonora en distintos lugares de la pantalla (v. apartado 3.3.1).

audiodescribieron un total de 9 161 horas, siendo un 45,1 % de estos contenidos de ficción (*ibid.*, p. 25). Con respecto al subtítulo accesible, ascendió hasta alcanzar las 164 143 horas, de las cuales un 40,4 % correspondían a contenidos de ficción (*ibid.*, pp. 13 y 17). Por último, si observamos los datos del contenido signado, de las 4 592 horas totales solo se ofrecieron un 15,1 % de películas y series con interpretación en lengua de signos (*ibid.*, pp. 8 y 34)³².

2.6.2.4. Calidad de la accesibilidad: buenas y malas *praxis*

Es el momento de presentar uno de los temas estrella de la tesis y que la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (CNMC) ha subrayado en distintas ocasiones: mejorar el control de calidad de los contenidos accesibles. Según dicha institución, las normas UNE de audiodescripción y subtítulo solo son «requisitos básicos que deben ser tomados en cuenta» (CNMC, 2020b, p. 23) y sugiere «fijar parámetros de calidad que puedan ser supervisados» (*ibid.*, p. 82).

En respuesta a dicha crítica, desde el Real Patronato sobre Discapacidad se publicó la *Propuesta de indicadores y métricas de subtítulo y audiodescripción en la TDT* (Grupo de trabajo de calidad de accesibilidad en la televisión, 2020), un documento en el que se revisan

³² Como nota, se añade que la CNMC no ha publicado informes tan completos más allá del que citamos en esta tesis y que data de 2018. No obstante, en su *Informe sobre los planes de accesibilidad desarrollados por los prestadores de comunicación audiovisual de ámbito estatal* (CNMC, 2022, p. 7) se aprecia que las horas de contenido accesible en televisión van subiendo poco a poco.

las normas UNE para definir indicadores y métricas de medición de la calidad de la audiodescripción y el subtitulado más precisas. Para redactarlo, desde el Real Patronato sobre Discapacidad se configuró un nutrido grupo de trabajo: representantes de RTVE, de las televisiones autonómicas FORTA, de canales comerciales de alcance nacional UTECA, de grupos mediáticos como A3Media o MEDIASET, personal de entidades como CESyA, FIAPAS, CNSE, AICE y ONCE, y representantes de la CNMC y del Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, así como del Ministerio de Asuntos Económicos y Transformación Digital (*ibid.*, 2020, p. 19).

Al concluir el proyecto, fueron capaces de consolidar un documento más completo y que, desde esta tesis, se recomienda tener en cuenta a partir de ahora; según Souto Rico (comunicación personal, 6 de junio de 2023, 36:06), es el texto que se aplica desde el CESyA para obtener las valoraciones de su sello de calidad, por lo que se convierte en una fuente bibliográfica de interés³³.

Tras conocer cómo se regula la calidad de la audiodescripción y del subtitulado actualmente, se destaca que las normas UNE y la *Propuesta de indicadores y métricas de subtitulado y audiodescripción en la TDT* no cubren la realidad completa del sector; las buenas y malas *praxis* que se dan en la actualidad. Por un lado, ciertas premisas del cine inclusivo que se exponen a partir del capítulo 6 de la tesis quedan fuera de sus preceptos, aunque se tenga por

³³ Tras buscar publicaciones académicas del ámbito de la Traducción que contengan este documento en su bibliografía —tanto en las obras citadas en esta tesis como en Dialnet, Google Scholar y otras páginas especializadas—, quien escribe estas líneas no ha encontrado mención alguna.

filosofía la máxima eliminación de barreras desde el origen del proyecto. Por otro lado, un subtítulo creado mediante la polémica técnica de la posesición podría pasar el corte.

Con respecto a la posesición, está considerada una mala *praxis* desde el área de la Traducción Audiovisual. Para conocer su funcionamiento, se aporta el caso del subtítulo de la famosa serie *Ojingeo geim (El juego del calamar, Netflix, 2021-)*. Tal y como denunció la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España (ATRAE), en la creación de los subtítulos se aplicó la posesición, que consiste en que el guion en idioma original (coreano, en este caso) no se envía directamente a una persona del gremio de la Traducción, sino que antes se procesa mediante una herramienta de traducción automática —por ejemplo, Google Translate o DeepL—. Después, el resultado se manda a una persona para que corrija los fallos más notorios y pauté el subtítulo a la mayor brevedad posible (Cinemanía, 2021, párr. 3). En el caso de *El juego del calamar*, el resultado fue de baja calidad, pero ¿y si los *softwares* de traducción automática mejoran con la llegada de la inteligencia artificial³⁴? ¿Y si el personal que los aborda con posterioridad los mejora hasta un punto en el que la información básica de la obra se comprende? Al aportarse dicha información, la audiencia con discapacidad podría entender lo que está ocurriendo en pantalla y la obra sería considerada accesible, pero ¿qué hay de la emoción que se respira en la serie, o en otras obras de ficción? De lo invisible de cada

³⁴ En este sentido, Netflix ya busca a personas que puedan generar contenidos mediante inteligencia artificial (Pastor, 2023, párr. 2).

proyecto cinematográfico (v. apartado 6.4.6.1). Estableciendo una comparación con el sector de la traducción literaria, sería impensable poseer un libro de *Juego de Tronos* (Martin, 1996) o una obra de Shakespeare. Los matices, los giros y los dobles sentidos se perderían.

Además de la posesión, en los últimos años se han observado errores frecuentes como la desincronización de la accesibilidad con la obra que aparece en pantalla, y que los subtítulos desaparezcan o se corten a mitad de una proyección (Pastrana, 2017, párr. 3). Con estos ejemplos, el amplio margen de mejora de los textos jurídicos sobre accesibilidad en el ámbito del cine queda, de nuevo, patente. Tampoco ayudan noticias como que RTVE tuvo que enmendar «la calidad del servicio de lengua de signos que se vio afectada por el nuevo diseño de los informativos, que redujo el tamaño de la "ventana" en la que aparece el intérprete de lengua de signos» (García, 2021, párr. 2), o las denuncias interpuestas desde el CERMI contra ATRESMEDIA o Dkiss por incumplir sus obligaciones de accesibilidad en abril de 2021³⁵.

Por supuesto, la situación mejora con los años; la cantidad de películas certificadas con el sello CESyA ha pasado de 30 en 2016 a más de 90 títulos solo en la primera mitad de 2023 (Souto Rico, comunicación personal, 6 de junio de 2023, 41:30). Sin embargo, estos contenidos son accesibilizados *a posteriori* y según el modelo tradicional de creación y distribución accesible expresado en el apartado 4.3.1.

³⁵ Así puede comprobarse en <https://www.cnmc.es/sites/default/files/3840610.pdf> y en <https://www.cnmc.es/sites/default/files/3840627.pdf>

2.6.2.5. Inserción laboral de las personas con discapacidad

Antes de pasar al análisis del anteproyecto de la futura Ley del Cine y la Cultura Audiovisual, se recuerda uno de los frenos históricos del apartado 1.3.2: la precariedad laboral de las personas con discapacidad. En este sentido, desde la Orden CUD/508/2021 (p. 64 405) se procura que estos colectivos trabajen dentro del sector audiovisual. Incluso, a través del Real Decreto 1090/2020 (p. 112 857), se ofrecen incentivos como el hecho de que, si una obra audiovisual es dirigida exclusivamente por personas «con un grado de discapacidad igual o superior al 33 % reconocido por el órgano competente», el proyecto puede recibir una ayuda de hasta un 80 % del coste reconocido de la producción. También se dan puntos añadidos al baremo para la acreditación del carácter cultural de la obra si esta incluye la representación de alguna lengua de signos reconocida como propia en España, y si la obra se audiodescribe en el propio país (Orden CUD/464/2021, pp. 57 211 y 57 213). No obstante, el Informe Olivenza documenta cada año la realidad de los ámbitos profesionales a los que se dedican estos colectivos de forma mayoritaria —por ejemplo, la limpieza— (v. apartado 1.3.1).

Puede colegirse que la presencia de la accesibilidad cinematográfica en los textos jurídicos hasta 2023 es tangible, pero que en la práctica no se logran cubrir el total de las necesidades y derechos de las personas con discapacidad. También, que ciertas fases del proceso de creación audiovisual quedan excluidas de los incentivos y las normativas.

Visto el panorama previo a la futura Ley del Cine y la Cultura Audiovisual, se procede a analizar su anteproyecto para conocer su calado y los derechos que otorga dentro del sector a los colectivos con discapacidad.

2.6.3. Anteproyecto de la futura Ley del Cine y la Cultura Audiovisual

Con la llegada de 2023, el Gobierno español se preparó para derogar la Ley 55/2007 del Cine y publicó el anteproyecto de la Ley del Cine y la Cultura Audiovisual (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022). Este se había aprobado en el Pleno del Congreso de los Diputados que tuvo lugar el 26 de mayo de 2022, en el que el PSOE logró pocos apoyos para sacarla adelante: la Ley salió con 130 votos a favor (del PSOE y PNV, principalmente), 131 abstenciones (PP, Ciudadanos y Unidas Podemos en su mayoría) y 83 votos en contra (Navarra Suma, CUP, Bildu, ERC, BNG, Compromís, Junts per Catalunya, PDeCAT y VOX)³⁶.

La división entre los partidos se dio porque, en los días previos a la sesión plenaria de aprobación, el PSOE añadió una modificación de forma unilateral en la que convertía a televisiones y plataformas en *productoras independientes* (Redacción AV451, 2023, párr. 11). No obstante, y a pesar de la polémica, la tramitación parlamentaria de esta ley se iba a realizar por procedimiento de urgencia debido a la tardanza con la que se estaba transponiendo el mandato de la Comisión Europea (v. apartado 2.5.1) y estaba previsto que entrara en vigor durante el último trimestre de 2023 —un plan que puede verse modificado por el cambio de

³⁶ La votación al completo puede verse en las actas levantadas por el Congreso en el siguiente enlace:

https://www.congreso.es/webpublica/opendata/votaciones/Leg14/Sesion183/20220526/Votacion220/VOT_20230302185250.pdf

gobierno de julio de 2023 (Redacción AV451, 2023, párrs. 2 y 3), el cual aún no se ha formado a fecha de 18 de octubre de 2023.

Ocurra lo que ocurra con la publicación de esta ley, se procede a analizar su anteproyecto tal cual se aprobó en 2022. Para comenzar, entre los cinco principios fundamentales del mencionado texto jurídico se destaca crear «un contexto que salvaguarde la autonomía creativa, que permita alcanzar la mayor calidad, libertad y diversidad artística posible de las producciones», adaptarse «a las nuevas tecnologías, formatos y hábitos de consumo, en paralelo al devenir de los procesos de digitalización y de desarrollo sostenible», así como «la puesta en valor del patrimonio audiovisual, a través de su reivindicación, del desarrollo de audiencias y de programas educativos» (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p. 2). Además, en la misma página se justifica el añadido «cultura audiovisual» a su título en base a que «la actividad cinematográfica y la actividad audiovisual constituyen una unidad que integra las especificidades de los distintos medios de explotación y difusión de las obras audiovisuales». Con esta afirmación pueden comprobarse las intenciones del poder legislativo español de «ampliar el campo de acción normativa al audiovisual en su conjunto para dotar de mayor coherencia y seguridad jurídica al sector» (*idem*). Por este motivo, la Ley 13/2022 General de la Comunicación Audiovisual analizada en el apartado 2.6.1.2 cobra validez dentro del ámbito cinematográfico, y en este epígrafe se estudian aquellas especificidades del anteproyecto de la ley del cine que no están contempladas en la mencionada Ley 13/2022.

Asimismo, en el documento se toman como válidas las órdenes CUD descritas en el apartado 2.6.2.2, las cuales se tiene previsto que mantengan su vigencia hasta que se

establezcan las bases reguladoras referidas en el anteproyecto de la futura Ley del Cine y la Cultura Audiovisual (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p .34).

En cuanto a las novedades inclusivas más destacadas dentro del mencionado anteproyecto, estas son:

1. Que, por primera vez en una norma con rango legal, la incorporación de subtitulado y audiodescripción a los largometrajes se establece como requisito obligatorio para optar a las ayudas a la producción de largometrajes y a la distribución (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p. 6). Esto supone que, en el caso de los cortometrajes, se pretende mantener la suma de puntos añadidos en el baremo de las convocatorias (v. apartado 2.6.2.2).

2. Que la audiodescripción y el subtitulado deben trabajarse según «las prescripciones de las normas técnicas vigentes» (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p. 23).

3. Que, en lo referente a las ayudas a la producción y a la distribución —y en el caso de poder ser aplicable—, se reserva una cuota de puestos de trabajo para personas con discapacidad (*ibid.*, p. 6).

4. Que el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) debe facilitar el acceso a diferentes créditos con reducción de cargas financieras y mayores garantías bancarias a las producciones que incorporen pistas en lengua de signos, subtitulado accesible y audiodescripción (*ibid.*, p. 21). También se debe incluir la accesibilidad *online* de las obras cinematográficas, integrar dichos contenidos en el sistema educativo y crear «programas de formación en la cultura cinematográfica y audiovisual, y actividades de asistencia a las salas de exhibición cinematográfica» (*ibid.*, p. 22).

5. Que el ICAA puede fomentar proyectos I+D+i relativos a la generación de conocimiento y a la mejora de la accesibilidad universal cinematográfica (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p. 22).

6. Que las ayudas a la distribución de películas cinematográficas deben ofrecer una línea cuyo propósito sea subvencionar las medidas de accesibilidad universal que se hayan adoptado (*ibid.*, p. 25).

7. Que toda sala o complejo tiene que reunir aquellas condiciones de accesibilidad universal requeridas en la legislación general sobre los derechos de las personas con discapacidad (v. apartado 2.5.2). Esto también «será exigible en las actividades de exhibición cinematográfica organizadas por las administraciones públicas, y en el seno de filmotecas y festivales» (*ibid.*, p. 20).

8. Que las condiciones de accesibilidad citadas en el punto 7 pueden entenderse como cumplidas si se garantiza la oferta de los servicios personalizados en base a la condición de las personas que los requieran y «a las soluciones de accesibilidad que proporcionan en cada momento la tecnología y el mercado» (*ídem*).

9. Que las páginas web y la información ofrecida en otros soportes por las empresas exhibidoras deben ser accesibles. Asimismo, y siguiendo las pautas del diseño universal, «la disposición y ubicación de las medidas de accesibilidad se debe acompañar de un plan que comprenda su divulgación, la señalización y su fácil identificación por parte de las personas usuarias» (*ídem*).

10. Que, en cuanto a la difusión del patrimonio cinematográfico y audiovisual, la Filmoteca Española debe mejorar la accesibilidad de sus actividades (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p. 4).

11. Que, para proteger y difundir el patrimonio cinematográfico y audiovisual, se debe trabajar por la digitalización y la accesibilidad de dichas obras (*ibid.*, p. 17).

12. Que, para incluirse en la cuota de pantalla, se valora con el doble de puntos a las películas iberoamericanas o comunitarias que incluyan sistemas de accesibilidad: lengua de signos, subtítulo accesible y audiodescripción (*ibid.*, p. 21).

13. Que los organismos citados como referentes en materia de accesibilidad audiovisual son el Consejo Nacional de la Discapacidad, el CESyA y el CNLSE. No obstante, y en el caso de que un proyecto contenga información en lengua de signos con los giros propios de una región específica, dicha comunidad autónoma puede elegir qué centro de referencia supervisará la representación de esta lengua (*ibid.*, p. 33).

Como puede apreciarse, el anteproyecto de la Ley del Cine y la Cultura Audiovisual recoge un gran número de documentos legislativos precedentes, los agrupa y los traslada a una regulación en la que se trata la accesibilidad de manera concreta y específica. Al igual que la Ley 13/2022, General de Comunicación Audiovisual, da respuesta a las herencias históricas detectadas en el apartado 1.3.2 de la tesis: evita el capacitismo y garantiza una visión ajustada de los colectivos, obvia las terminologías incorrectas, fomenta la no estigmatización y el disfrute cultural del colectivo, eleva la presencia laboral de estas personas, se erige como un ejemplo de

legislación específica en discapacidad, cuida la accesibilidad del patrimonio ya creado y, por último, ofrece una cooperación firme con las entidades del colectivo (CERMI, 2022b, párr. 2).

Además, a través de las políticas en educación audiovisual, mediante proyectos I+D+i y al mencionar de forma genérica a las normas UNE de subtítulo y audiodescripción³⁷, deja las puertas abiertas a la modificación de dichos reglamentos y a nuevos paradigmas inclusivos que puedan surgir. En este sentido, un avance no contemplado en las normas —y que ya se da en la actualidad— es la incorporación de medidas accesibles o inclusivas desde el origen de la obra. Y es que, siguiendo el ejemplo del diseño universal arquitectónico, los futuros perfiles laborales en cinematografía y contenidos audiovisuales deberían trabajar la accesibilidad de forma eficaz y autónoma (v. apartado 6.1.1).

Para ilustrar esta tendencia de trabajar desde el origen, o desde una fase previa a la posproducción, se aportan dos casos. El primero se trata de una iniciativa que apoyó el CESyA: la producción del largometraje *Amores Brujos* (Rosa Torres-Pardo y Lucía Álvarez, 2023). Dicha obra —que, a fecha del depósito de esta tesis no tiene fecha de estreno oficial— es un documental ficcionado que se rodó «pensando en todas las personas» (CESyA, 2021b, párr. 2), lo cual implica que sus departamentos de Producción y Dirección ya habían previsto que el proyecto contaría con medidas de accesibilidad.

³⁷ La ley no las nombra explícitamente, sino que se refiere a ellas como «las normas técnicas vigentes en cada momento» (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p. 23).

El segundo caso de esta tendencia se observa en el modo que tiene la industria cinematográfica de cubrir otras demandas del anteproyecto de la ley del cine, como la sostenibilidad en las producciones (Ministerio de Cultura y Deportes, 2022, p. 6). Paloma Andrés Urrutia —consultora experta en sostenibilidad audiovisual— propone que los cambios para alcanzar los objetivos impuestos en su área se inicien desde el propio guion literario de la obra. Por ejemplo, durante la creación del guion se plantea obviar acciones que, al rodarse, supongan un riesgo para el entorno natural; o incluir «elementos simbólicos de concienciación, como que el espectador vea que en las casas hay cuatro basuras para reciclar» (Devís, 2022, p. 4), lo cual denota una colaboración interna entre los departamentos de Guion y de Arte, algo que también se plantea desde el cine inclusivo (v. apartado 6.2.4.1). De hecho, una película en la que ya se recogen este tipo de prácticas es *Como dios manda* (Paz Jiménez, 2023), en la que el protagonista no sabe reciclar y, durante el desarrollo de la trama, aprende (TC 00:25:49).

La idea de que la accesibilidad se contemple desde el guion de cada obra resulta clave en la presente investigación (v. capítulo 6). En esta dirección, y en 2017, el autor de esta tesis redactó el documento *Nuevos planteamientos de accesibilidad en medios audiovisuales*³⁸, cuyas propuestas fueron agregadas al borrador que el CERMI CV envió a la Generalitat Valenciana con aportaciones para la redacción de la Ley de Accesibilidad Universal e Inclusiva. También fueron

³⁸ El texto íntegro, que fue leído y evaluado por diferentes especialistas del ámbito político, académico y social, puede leerse en <https://www.micineinclusivo.com/blog/nuevos-planteamientos-sobre-accesibilidad-en-medios-audiovisuales-diciembre-de-2017-pdf/>

solicitadas en 2020 por el programa *Cultura y Ciudadanía*, del Ministerio de Cultura y Deporte, para la redacción de su *Libro blanco de públicos de la cultura*³⁹ y, a escala internacional, se presentaron en el Ministerio de Cultura de Lima, en Perú (Dirección del audiovisual, la fonografía y los nuevos medios, 2019, párr. 3).

Como cierre al capítulo 2 de la tesis, baste resumir el hecho de que la legislación española ha realizado enormes progresos en los últimos años. La estructura del árbol jurídico de la discapacidad es cada vez más fuerte, aunque en sus zonas más altas tiene recorrido de mejora. Y es que, si realmente se quiere completar la cobertura y especificidad legislativa en discapacidad, hay que trabajar ya no solo pensando en crear bienes, productos, espacios o servicios con una accesibilidad realizada *a posteriori*, sino tratando esta cuestión como una faceta más del proceso: desde el origen de la idea a ejecutar. Así como un edificio ya no puede construirse sin medidas de diseño universal, se recomienda que el mundo del cine reme en esa dirección y ofrezca formación a sus profesionales para acoger este cambio industrial.

³⁹ A fecha del depósito de esta tesis —octubre de 2023—, ni la Ley Valenciana de Accesibilidad Universal e Inclusiva ni el *Libro blanco de públicos de la cultura* han sido publicados. Tras preguntar por estos proyectos, las personas encargadas manifiestan que no se espera que, a corto o medio plazo, esta situación cambie. No obstante, y agosto de 2023, en la Comunidad Valenciana se ha propuesto crear en Les Corts Valencianes una comisión sobre políticas integrales de discapacidad (Bellvis, 2023, párr. 1), lo cual demuestra que el recientemente elegido Gobierno valenciano sigue comprometido con las políticas sobre discapacidad.

Además, llama la atención la cantidad de documentos e informes que cuestionan la situación actual en España —emitidos desde el CESyA, el CERMI, la CNMC, la Comisión Europea o Naciones Unidas— y la lentitud con la que se aplican los cambios. Se espera que, gracias a la vigente Ley General de la Comunicación Audiovisual y a la futura Ley del Cine y la Cultura Audiovisual, esta situación cambie.

Por último, se observa que la industria del cine nacional está obligada a incorporar en las películas pistas de audiodescripción y subtulado accesible, así como a contar con un porcentaje del personal de la producción que tenga discapacidad. Pero ¿qué tiene que decir el sector audiovisual al respecto? Por un lado, no se han expresado sugerencias o enmiendas oficiales para facilitar la regulación estatal del cine accesible y, cuando se han manifestado de forma interna, ha sido en aras de reducir el contenido de las obras a accesibilizar⁴⁰. Por otro lado, existen salas en las que se ofrecen sesiones adaptadas a personas con neurodiversidad (Negro, 2022, párr. 1) e iniciativas de cine a través de los cinco sentidos (v. apartado 5.2.1.4) que amplían las posibilidades inclusivas del medio cinematográfico y que podría estudiarse cómo favorecerlas en el marco legislativo —o si sería posible incluirlas en las normativas como ejemplos de buenas prácticas—.

⁴⁰ Esto se comprueba en el apartado 2.6.2.2: entre 2018 y 2022, en la Comunitat Valenciana se ha reducido el número de categorías en las que se requiere que la obra audiovisual sea accesible, y no existen noticias o comunicados oficiales en los que se expliquen los motivos de esta decisión.

Capítulo 3. Herramientas de accesibilidad cinematográfica

De aquí en adelante, la tesis se centra en el mundo del cine; una disciplina compleja, pero de amplio consumo global. Dejando por el momento en un segundo plano la inserción laboral y la representación audiovisual de *lo diverso*, en este capítulo se presentan las diferentes herramientas de accesibilidad dado que la legislación vigente obliga a que las películas cuenten con pistas de audiodescripción y subtítulo accesible. Además, y debido al fomento de las producciones con presencia de la lengua de signos que se observa en la futura ley del cine entre otras fuentes, también se realiza un análisis profundo de esta lengua y de su relación con el sector audiovisual.

Presentados los tres ejes principales de este capítulo, pasamos a estudiar sus convenciones, los programas de formación que existen al respecto y las últimas tendencias en su confección y distribución. Al igual que en el resto de la tesis, el foco de la investigación se centra en España, aunque se aportan ejemplos internacionales con ánimo de ilustrar tendencias —similares y contrapuestas— al trabajo que se desarrolla en la península.

3.1. Razones para estudiar la accesibilidad y la inclusión aplicadas a la industria del cine

Del mismo modo en el que justificamos la elección de España como nación protagonista de la tesis (v. apartado 2.5.1), a continuación se aportan los motivos principales por los que el sector cinematográfico es una industria clave que, de alcanzar mayores cotas accesibles e inclusivas, puede ejercer un impacto muy beneficioso tanto para la sociedad en general como para el ámbito de la cultura en particular. No hay que perder de vista que, en términos económicos, el séptimo arte es la disciplina de consumo cultural más extendida. Sumada la facturación obtenida en salas de exhibición, plataformas de *streaming*, mercado doméstico y telefonía móvil, en 2019 se superaron los cien mil millones de dólares (Rivkin, 2020, p. 3). Estas cifras son consecuencia del aumento exponencial en la diversidad de contenidos y de formatos audiovisuales; plataformas como Twitch o Youtube se suman a Netflix, Amazon Prime Video y a otras empresas de *streaming* que nutren sus catálogos a gran velocidad. Este factor también provoca que cada vez haya más personas que se dediquen a la creación de contenidos, en un ejercicio de democratización cinematográfica nunca visto antes. De hecho, gracias a esta variedad de soportes en los que se emiten las películas —desde el teléfono móvil hasta las pantallas IMAX—, el cine está presente en nuestras vidas y más cerca que nunca: a dos clics de ratón, o a dos *swipes* y un *tap*.

Así como se consume en masa, el cine también se produce en masa; desde modestas producciones cuyo coste es de unos miles de euros hasta los considerados *blockbusters* que

rebasan la cifra de los doscientos millones en sus presupuestos. En este sentido, resulta interesante reflexionar sobre cómo dinamizar los recursos monetarios a la hora de incorporar medidas eficientes y equitativas de inclusión a todo tipo de proyectos cinematográficos, sean grandes o pequeños.

La siguiente ventaja de centrar el estudio de la accesibilidad en el cine con respecto a otras disciplinas artísticas en vivo —como el teatro o la danza— es el hecho de que las películas tienen una perdurabilidad casi infinita. Lo estrenado hace más de cien años continúa vigente y a disposición del público: se reedita, se reemite, se proyecta en filmotecas, por *streaming*, etcétera. Y, si las películas son eternas, sus herramientas de accesibilidad pueden serlo también. Esto quiere decir que el esfuerzo realizado en la grabación de una audiodescripción o en la creación de un subtítulo accesible, si se gestiona adecuadamente, rentará por décadas.

Dicha gestión de la accesibilidad ha de comenzar cuanto antes, pues el cine se muestra complejo a la hora de ser adaptado para la audiencia con discapacidad sensorial. La variedad de códigos semióticos superpuestos e interconectados dentro de cada película es enorme, al igual que la cantidad y diversidad de profesionales que interviene en una producción —personal de guion, producción, dirección, iluminación, vestuario, sonido, edición, efectos digitales, diseño gráfico, *marketing*, actores y actrices, etcétera (v. capítulo 6)—. Todo un entramado multidisciplinar al servicio de una obra que, en cuanto inicie su fase de exhibición, se proyectará sin pausa y a unos 24 fotogramas por segundo.

Vista la diversidad profesional que existe en la industria cinematográfica puede afirmarse que, de las consideradas siete artes principales universales —arquitectura, pintura,

escultura, música, danza, literatura y cine—, esta última es la única que puede englobar a las demás: en una película se pueden grabar construcciones o incluso levantarlas para configurar un decorado, así como se puede filmar el proceso de creación de un cuadro o de una estatua. También la música y la danza están presentes en las películas a través de las bandas sonoras o a través del género musical, y es fácil corroborar que un ingente número de guiones cinematográficos adaptan obras literarias, desde clásicas hasta superventas.

Por último, se destacan tres cuestiones. Primero, que el medio cinematográfico tiene una gran capacidad de adaptación —se empezó con obras mudas y en blanco y negro, luego se pasó al cine sonoro y en color, el formato analógico se convirtió en digital y se han realizado proyecciones en multitud de formatos y soportes como el 3D, el IMAX o el *streaming* (v. apartado 4.1.4)—. Segundo, que la accesibilidad en el cine se estudia ampliamente; existen un buen número de modelos de trabajo que pretenden adoptar una mejor acomodación *piagetiana* de la accesibilidad en los procesos de producción (v. apartado 4.3.2). Tercero, y según los datos de la CNMC (2020a, p. 25), los contenidos de ficción son los que más se audiodescriben, lo cual evidencia que existe una gran muestra documental en este ámbito que apoya los argumentos de esta tesis.

Citado el total de las razones para centrar el salto de *lo accesible a lo inclusivo* en el sector cinematográfico, se justifica el paralelismo propuesto desde esta investigación entre el diseño universal y el cine inclusivo (v. apartado 2.3).

Si un método que partió de la arquitectura se ha extrapolado a otros ámbitos por su flexibilidad, las pautas de inclusión cinematográfica también podrían —como se aprecia en

el punto 5 de las futuras líneas de investigación de esta tesis (v. conclusiones)—. No en vano, el cine es un motor cultural muy potente, influyente, mediático, que genera importantes movimientos económicos, numerosos puestos de trabajo, que se graba en soportes duraderos y que interacciona de modo orgánico con las otras artes principales del mundo.

3.2. La audiodescripción

3.2.1. ¿Qué es la audiodescripción?

Es destacable que, a pesar de aparecer en un gran número de textos jurídicos, el término audiodescripción no está recogido en el *Diccionario de la lengua española* (Font-Bisier, 2021b, p. 45). Por este motivo, el CESyA instó a la Real Academia Española a que lo incorporara a finales de 2021, aunque no obtuvo resultado. Por tanto, y para definir esta pista digital de sonido que se sincroniza al audio de la película original, resulta muy útil leer al reconocido audiodescriptor Vázquez Martín (2019, p. 45). En su libro *Audiodescripción: norma y experiencia*, la define como:

Un sistema de apoyo a la comunicación que aporta los datos contenidos en el lenguaje visual de una película, permitiendo su comprensión, mediante una banda sonora de locuciones integradas armónicamente en el sonido de la película.

Es decir, que en los espacios del filme donde no hay diálogo, una narración más o menos neutra describe aquella información visual considerada imprescindible por el equipo de Accesibilidad.

He aquí un ejemplo extraído del largometraje *SWING! La vida d'un secret* (Miguel Ángel Font Bisier, 2019).

TC 00:00:44-00:00:53

Dins, Víctor està assegut al sofà del saló. És moreno, té barba i al costat té un osset de peluix.

Traducción al español: Dentro, Víctor está sentado en el sofá del salón. Es moreno, con barba y a su lado tiene un osito de peluche.

Del extracto se aprecia, primero, que la audiodescripción se encuentra en el mismo idioma de la película, el valenciano. Segundo, el código de tiempo (TC) representa el espacio concreto en el que tiene que locutarse dicha frase para evitar un solapamiento con las informaciones sonoras de la obra. En tercera instancia, es remarcable que lo expuesto en la audiodescripción corresponde a datos visuales silenciosos, por lo que se considera necesario describirlos para la audiencia con discapacidad visual.

Dentro del panorama de habla hispana, la regulación principal sobre audiodescripción es la *Norma UNE 153020:2005 Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* (AENOR, 2005), la cual sirve de base para la *Propuesta de indicadores y métricas de subtítulo y audiodescripción en la TDT* (Grupo de trabajo de calidad de accesibilidad en la televisión, 2020) que el CESyA utiliza para evaluar la calidad de las obras audiodescritas.

También conviene citar, por internacional y más completa, la Norma ISO/IEC TS 20071-21 (International Organization for Standardization, 2015). Resulta destacable que, aunque existen escuelas muy distintas que trabajan la audiodescripción a su propia manera, una convención muy extendida es que esta herramienta de accesibilidad se diseña tomando como protagonistas a las personas ciegas totales que nunca vieron (AENOR, 2005, p. 6). Por supuesto, la audiencia con mermas en su visión u otro tipo de condiciones se beneficia del producto audiodescrito, pero no se trata del público objetivo y principal de la audiodescripción (v. apartado 2.5.2).

Además de usarse en el ámbito del cine, la audiodescripción se utiliza también en producciones emitidas por televisión o grabadas en cualquier soporte físico o digital, en espectáculos en directo —teatro, ópera, danza—, en la descripción de monumentos y exposiciones, así como en espacios naturales y temáticos (AENOR, 2005, p. 4).

Tras estudiar la aplicación de la audiodescripción, es conveniente recordar la zona alta del tronco del árbol jurídico de la discapacidad. Tal y como se menciona en el epígrafe 2.4, cada país debe trasladar a su territorio la Declaración de los Derechos Humanos y la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad de forma autónoma, por lo que existen un buen puñado de recomendaciones sobre audiodescripción en los distintos países de las Naciones Unidas. Esto tiene sentido, dado que la forma de audiodescribir está ligada a factores propios de cada región: las particularidades lingüísticas de cada idioma, el estado de la producción y difusión cultural del territorio, lo avanzado del proceso de acomodación de *lo*

diverso en términos jurídicos o sociales, la tecnología vigente y, por último, el grado de arraigo en la creación, enseñanza e investigación de la accesibilidad.

Para ilustrar la variedad de recomendaciones internacionales que existe, conviene citar las estadounidenses *Audio description guidelines and best practices* (Snyder, 2010), la *Ofcom's on Television Access Services* (Office of communications, 2021) británica, las pautas del conjunto de televisiones de habla alemana (Landesrundfunkanstalten der ARD, ORF, SRF, ZDF sowie die Deutsche Hörfilm gGmbH, Hörfilm e.V. und audioskript, 2020), el manual de audiodescripción de Netflix (s.f.), la brevísima mención dentro de la sección *Audio* de la guía de soporte de Amazon Prime Video (s.f.a) o el reciente manual *EBU Handbook for High Quality Audio Description on Screen* (EBU, 2023, p. 6), el cual ha sido publicado por la European Blind Union y se asemeja a las recomendaciones estadounidenses, con profusión de ejemplos y una extensión de casi 100 páginas. Una vez leídas, resulta valioso confirmar que el fondo es similar; promueven directrices para la creación de audiodescripciones aplicadas a producciones ya terminadas y en las que no se cuenta con el apoyo del equipo creativo original.

Como se ha destacado, es lógica la publicación de diferentes reglamentos en el ámbito internacional, pero personalidades como Neves y Lorenzo (2007, p. 112) han manifestado lo deseable de diseñar normativas unitarias, al menos entre lenguas que compartan una «proximidad geográfica, lingüística o cultural». En esta línea, en 2011 se desarrolló un proyecto de investigación europeo sobre prácticas y formación en audiodescripción llamado Adlab. Este dio como fruto una serie de pautas y recomendaciones (Remael, Reviere y Vercauteren, 2015), así como una guía sobre docencia en audiodescripción denominada ADLAB Pro (2016) que, a

día de hoy, es considerada referente (Matamala *et al.*, 2019, p. 125). A pesar de estas propuestas comunitarias escritas en inglés, conviene señalar que la tendencia general continúa como se ha establecido; con un gran número de normas distintas que se aplican según los intereses y necesidades de cada profesional.

Antes de concluir, se amplían los datos sobre la difusión en España de los contenidos con audiodescripción en salas de cine, televisión y canales de *streaming* (v. apartado 2.6.2.3). En cuanto al primer grupo, el CESyA informó de que, en 2019 y hasta la llegada de la pandemia en 2020, la proyección de obras con audiodescripción en cines ascendió hasta rozar las 90 000 sesiones frente a las 5 000 que se ofrecían en 2014 (Cope, 2020, párr. 11). Con respecto a la televisión, el número de horas audiodescritas ha crecido con los años. Si en 2017 se alcanzaron las 7 900 horas, en el año siguiente se llegó a las 9 161 (CNMC, 2020a, p. 23)⁴¹. En 2021, último año del que se han publicado informes de la CNMC, se informó de que tanto las televisiones lineales privadas como de acceso condicional han audiodescrito un mínimo de cinco horas semanales (CNMC, 2022, p. 8). En el caso de las televisiones públicas lineales, el número de horas asciende a quince por semana y, en cuanto, a los prestadores de servicios de comunicación televisiva a petición, se les insta a que vayan realizando una «incorporación gradual de programas con audiodescripción» en sus catálogos (*idem*)⁴².

⁴¹ Se recuerda que los contenidos de ficción ocuparon un 45,1 % de la oferta total de obras con audiodescripción (CNMC, 2020, p. 25).

⁴² Estas cifras son las estipuladas en la Ley 13/2022 General de la Comunicación Audiovisual (pp. 96 172 y 96 173).

A pesar de que plataformas como Netflix o Filmin están cumpliendo con estos mandatos (v. apartado 6.5.3), Arias-Badía (2020, 02:26:15) informó de que solo un 3 % del contenido disponía de audiodescripción en español.

3.2.2. *¿Cómo se elabora una audiodescripción?*

En este epígrafe se describe el proceso de creación integral de una audiodescripción según el estándar oficial y vigente en España: la Norma UNE 153020 (AENOR, 2005). Es cierto que los indicadores y métricas aplicadas en la actualidad por el CESyA se corresponden con el documento *Propuesta de indicadores y métricas de subtítulo y audiodescripción en la TDT* (Grupo de trabajo de calidad de accesibilidad en la televisión, 2020), pero dicho texto no tiene rango de norma oficial. Cabe señalar que, antes de concluir este apartado, se aporta una valoración sobre la influencia actual de la norma UNE 153020 a través del sello CESyA.

En términos estrictamente cinematográficos, la norma UNE dicta que la confección de una audiodescripción consta de seis etapas. La primera labor que se debe acometer es realizar un análisis previo de la producción que se pretende audiodescribir, ya que, dado que la mayoría de películas o cortometrajes se producen sin contar con la accesibilidad durante su proceso de creación, las obras llegan a las manos del equipo de Accesibilidad totalmente finalizadas (v. apartado 2.6.3). Por este motivo, en la norma UNE se menciona que «debido a sus características, no todas las obras permiten la realización de una adecuada audiodescripción. Por tanto, debe hacerse un visionado previo que permita valorar si la obra o manifestación

cultural seleccionada debe ser audiodescrita» (AENOR, 2005, p. 7). Y es que existen películas con predominancia de diálogos —*The Apartment (El apartamento, Billy Wilder, 1960)*—, o en la que existe una voz en *off* continua que reduce al máximo los huecos de mensaje de la audiodescripción —*Kokuhaku (Confessions, Tetsuya Nakashima, 2010)*—. Por un lado, también es numerosa la producción de películas mudas y sin efectos de sonido, que ofrecen muchas posibilidades a los equipos de Accesibilidad, pero poca información sonora contextual a la audiencia con discapacidad visual. Por otro lado, los personajes de ciertas producciones hablan en distintos idiomas a la vez y pueden confundir al mencionado público.

El argumento de que el propio filme es el que determina las condiciones y la calidad de su accesibilidad viene reforzado por Vázquez Martín y su experiencia con los largometrajes *Carnage (Un dios salvaje, Roman Polanski, 2011)* y *La vénus a la fourrure (La venus de las pieles, Roman Polanski, 2013)*. Ambos son adaptaciones de obras de teatro y tienen tanto diálogo que, cuando trabajó en sus audiodescripciones, descubrió que las citadas películas le impedían «describir incluso los mínimos imprescindibles. El resultado final fue unos malos guiones de buenas películas, pero que afortunadamente se entienden» (Vázquez Martín, 2019, p. 39).

Retomando los seis pasos para audiodescribir una obra cinematográfica, si esta es identificada como apta para ser audiodescrita, en la segunda etapa se confecciona el guion audiodescriptivo, para lo cual hay que detectar los llamados «huecos de mensaje» (AENOR, 2005, p. 5). Estos consisten en los espacios naturales de la propia obra en los que no hay diálogos, voces en *off* o efectos de sonido importantes para la trama y que permiten al equipo

de Accesibilidad incorporar los «bocadillos de información o unidades descriptivas» (*idem*). Durante la redacción y sincronización de las unidades descriptivas en los huecos de mensaje, en la norma UNE se formulan varios requisitos que deben cumplirse. Entre ellos, se destaca que quien audiodescriba tiene que documentarse sobre la película y su contexto, redactar con un estilo que evite la subjetividad, tener en cuenta al público objetivo de la producción —sobre todo en el cine infantil— y dar respuesta a preguntas básicas, muy similares a las 7 W del periodismo (Echeverri Salazar, 2010, p. 142): ¿qué? ¿quién? ¿dónde? ¿cuándo? ¿cómo?⁴³ (AENOR, 2005, p. 8).

Según la misma fuente, el tercer paso para crear una audiodescripción es revisar y corregir el guion audiodescriptivo bajo la premisa de que la persona encargada debe ser distinta de la que lo ha redactado. Una vez arreglado el texto se procede a una cuarta fase: la locución de la audiodescripción una vez la obra original ya no va a recibir modificaciones de ningún tipo (*ibid.*, p. 9). En la misma página, desde la norma UNE se insiste en que la voz sea neutra y evite una «entonación afectiva», pero matiza que debe ser acorde al estilo de la obra.

Con la audiodescripción ya grabada, el penúltimo paso que debe realizarse es incluirla armónicamente en el soporte de exhibición. Si el filme accesible va a proyectarse en cine, en Blu-Ray o va a emitirse en televisión o por *streaming*, debe ajustarse la pista de sonido de la

⁴³ En el caso de las preguntas ¿por qué? y ¿para qué?, incluidas en las 7 W del periodismo, no se suelen contemplar en audiodescripción debido a que dichas cuestiones tienden a ser resueltas en la trama de la propia película.

película con el volumen de la audiodescripción para que se escuche de forma adecuada. Por último, la norma UNE dicta que el producto final sea revisado de nuevo (AENOR, 2005, p. 9).

Una vez conocidos los seis pasos que se establecen en la norma UNE para audiodescribir una obra, y antes de pasar al próximo epígrafe, se aportan los siguientes datos relativos a la influencia actual del citado reglamento. En términos históricos, jurídicos y educativos, la norma UNE 153020 de audiodescripción supone un gran pilar de la accesibilidad cinematográfica (v. apartado 2.6.1). En consecuencia, el CESyA —así como profesorado externo a la entidad— ha exportado la norma UNE tanto a formaciones españolas (CESyA, 2023a, párr. 1) como a distintos países de Latinoamérica (Innovaspain, 2017, párr. 2). El autor de esta tesis entiende que uno de los motivos para difundirla en el continente americano es porque allí no existe ningún texto similar, en español y de tan amplio calado.

A esta promoción de la norma de audiodescripción hay que sumarle el Sello CESyA⁴⁴, que «representa la marca de garantía de accesibilidad por medio del subtulado y la audiodescripción en los medios audiovisuales» (Resolución de 28 de julio de 2015, p. 1). Este sello es uno de los recursos que sirven para subsana una carencia observada en el *Dossier de*

⁴⁴ Según el Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y de Traducción, «entre 2022 y 2023, el CESyA ha evaluado más de trescientas obras audiovisuales y ha otorgado su sello a un total de 171 títulos cinematográficos» (Blog ISTRAD, 2023, párr. 6).

campaña de difusión de la Audiodescripción del CESyA (2023c, p. 4): la audiodescripción es un servicio que aún se conoce poco, pero que ya se refleja en normativas y legislaciones nacionales e internacionales «como una de las herramientas garantes de derechos e inclusión social». De hecho, se informa de que «la concesión del Sello CESyA es un requisito fundamental para la solicitud de ayudas públicas a la cinematografía que concede el Ministerio de Cultura y Deporte» (*ibid.*, p. 8).

Tras consultar la web del Sello CESyA, en ella se especifica que los criterios de calidad se extraen de las normas UNE de audiodescripción y subtitulado (Sello CESyA, 2015, sección Normativa, párr. 1), aunque en el apartado 2.6.2.4 se ha establecido que la fuente actual se trata de la *Propuesta de indicadores y métricas de subtitulado y audiodescripción en la TDT* (Grupo de trabajo de calidad de accesibilidad en la televisión, 2020). Estos y otros esfuerzos del Real Patronato sobre Discapacidad por otorgarle un cariz de obligatoriedad a obtener el Sello CESyA —y un peso indiscutible a la norma UNE— chocan con los cuatro argumentos siguientes.

1. Ya en el momento de crear la norma UNE, se sabía «que había muchos aspectos e indicadores que eran demasiado vagos y que dejaba mucha libertad» (Souto Rico, comunicación personal, 6 de junio de 2023, 06:04).

2. Los preceptos de la norma UNE no sirven para todas las obras y «todo va a depender de la película» (Vázquez Martín, 2019, p. 90). De igual modo, el citado autor reconoce que se puede aplicar la norma UNE y obtener un resultado malo (*ibid.*, p. 71), lo cual podría deberse a que la norma UNE y el Sello CESyA solo cubren el método de creación accesible tradicional (v. apartado 4.3.1).

3. La CNMC (2020b, p. 82) subraya que las normas UNE solo son «requisitos básicos que deben ser tomados en cuenta», y que resulta deseable «fijar parámetros de calidad que puedan ser supervisados».

4. La norma UNE de audiodescripción no se ha modificado desde su publicación en 2005 (Font-Bisier, 2023c, p. 42). Este dato contrasta con la gran evolución de la accesibilidad expuesta en los capítulos 3, 4 y 6 de esta tesis, la cual ya no queda reflejada en la norma.

Está claro que la norma sintetiza muy bien el proceso de audiodescripción y que resulta una puerta de acceso importante para las nuevas generaciones que quieran trabajar por la cultura accesible. Sin embargo, se requiere de más conocimiento específico para obtener un buen filme audiodescrito y, por ello, la formación en esta disciplina debe ser analizada.

3.2.3. ¿Dónde se estudia la audiodescripción?

3.2.3.1. Áreas principales de formación en audiodescripción

Dado que en todo momento se habla de *cine con audiodescripción*, puede pensarse que la rama académica dedicada a esta cuestión es Comunicación Audiovisual. Sin embargo, tras consultar los planes de estudio aprobados por el Ministerio de Universidades para el ejercicio 2022-2023⁴⁵, hay que destacar que en ellos no existe ninguna asignatura referente a la

⁴⁵ Los planes de estudio se consultaron en la página web www.universidades.gob.es

accesibilidad en general o a la audiodescripción en particular. Tampoco en años anteriores, lo cual pudo comprobar el autor de esta tesis durante su licenciatura en Comunicación Audiovisual (promoción 2005-2010).

Por tanto, Comunicación Audiovisual queda fuera del panorama educativo sobre accesibilidad cinematográfica y es sustituida por otra rama del conocimiento, pues tal y como se expone en Mendoza Domínguez y Matamala (2019a, p. 159), la mayoría de propuestas referentes a la audiodescripción «comenzaron en las facultades de traducción y de interpretación». Y, si bien es cierto que a día de hoy existen otros cursos o talleres específicos —generalmente *online*— fuera del ámbito universitario, suelen impartirse por personal licenciado en esta rama y quedan fuera de este análisis (Trágora Formación, s.f., sección Quién imparte este curso). No obstante, la formación profesional también está apostando muy fuerte por la accesibilidad y conviene reseñar su labor después de estudiar la oferta académica.

Poniendo el foco en la universidad, el motivo del maridaje entre la audiodescripción y el área de Traducción se extrae de las similitudes percibidas por el personal investigador de este ámbito. Por un lado, se alude a que la audiodescripción se trata de una forma de adaptación intersemiótica de la obra, es decir, un trabajo que consiste en trasladar lo visual a lo verbal. Al haber establecido Jakobson (2000, p. 115) que este tipo de procesos forman parte de sus tres categorías de traducción —intersemiótica, intralingüística e interlingüística—, resulta válido estudiar la audiodescripción desde esta área del conocimiento. Por otro lado, Basich Peralta *et al.* (2009, p. 7) subrayan que la aplicación de un lenguaje vívido, que mantenga el drama, la

estética o el suspense planteado en la película es posible gracias a las habilidades que adquiere el alumnado inscrito en los programas de Traducción.

En Traducción, la audiodescripción y sus múltiples aplicaciones se investigan a muchos niveles (v. apartado 3.2.4). Sin entrar en disciplinas como el teatro o las audioguías, hay que destacar que los artículos, tesis y otras propuestas en cine audiodescrito se cuentan por miles. Publicaciones que, debido a su creciente volumen, se intentaron clasificar a través del proyecto MAP (Media Accessibility Platform) entre 2016 y 2017⁴⁶.

Localizado el ámbito académico desde el que se estudia y se investiga la audiodescripción, conviene explorar cuál es el peso que tiene esta herramienta de accesibilidad dentro de los estudios de Traducción. Desgraciadamente, en España es poco. Esto se debe a que la accesibilidad se suele impartir en posgrados y másteres de Traducción Audiovisual porque, según Mendoza y Matamala (2021, p. 359), el alumnado «requiere de estrategias personales, como la madurez y la empatía, y de competencias, como las textuales y lingüísticas, susceptibles de desarrollarse a este nivel de formación».

La preponderancia de los estudios de audiodescripción a partir de los posgrados de Traducción Audiovisual también es subrayada por Sanz-Moreno (2020, p. 161), quien observa que tener un grado en Traducción no resulta una condición indispensable para cursar dichos

⁴⁶ La web de MAP consultada es <https://mapaccess.uab.cat/>. A fecha de 2023, parece que MAP ya no se actualiza, pero ha servido para comprobar que el número de textos científicos sobre audiodescripción es alto.

estudios avanzados (*ibid.*, p. 153), pero que sí aporta un buen bagaje, como «un conocimiento exhaustivo de la lengua materna en todas sus dimensiones, manejo de programas informáticos de TAV, capacidad de análisis y síntesis, estrategias de documentación, cultura general»⁴⁷.

Además del completo análisis de Sanz-Moreno, que aporta un listado de los cursos de posgrado con asignaturas de accesibilidad que se ofertaron entre 2018 y 2019 (*ibid.*, p. 151), se añade información concreta sobre el número de horas y sobre los contenidos que se imparten dentro de estos programas.

Y es que, tras comparar 46 cursos académicos de posgrado sobre audiodescripción, Mendoza Domínguez y Matamala (2021, p. 171), observaron que un 43 % duraban menos de 10 horas, un 20 % entre 10 y 20 horas, un 11 % llegaba a las 30 horas y solo un 26 % pasaba de dicha duración. En estas formaciones, los contenidos prioritarios resultaron la creación de guiones audiodescriptivos, la concienciación sobre las necesidades de las personas con discapacidad visual, el uso de programas informáticos aplicados a la audiodescripción y nociones sobre grabación y locución audiodescriptiva (*ibid.*, p. 172).

Dado que el número de horas y contenidos es bajo, y gracias a la acomodación de *lo diverso* en la sociedad, algunas universidades han fomentado que el estudio y análisis de la audiodescripción se imparta con anterioridad a los másteres y los posgrados. Consultados los

⁴⁷ Las competencias expuestas por Sanz-Moreno (2020, p. 153) concuerdan en gran parte con las de Basich Peralta *et al.* (2009, p. 7). En el apartado 3.2.3.2 se analiza si solo corresponden al mundo de la Traducción.

planes de estudio 2022-2023 en las webs de las universidades que se citan a continuación, en el programa de Traducción de la Universidad Complutense de Madrid existe una asignatura llamada Mediación Lingüística para la Accesibilidad que se imparte durante el tercer año. Consta de seis créditos, es optativa y está unida en bloque a Técnicas para la Traducción Audiovisual B1/B2-A (Universidad Complutense, 2021). En segundo lugar, hay que mencionar a la Universitat Jaume I de Castellón, la cual oferta en su programa de grado de Traducción e Interpretación la asignatura optativa titulada Traducción Audiovisual y Accesibilidad⁴⁸, de 4,5 créditos, impartida en el cuarto curso. Por último, la Universidad Carlos III ofrece dentro del cuarto curso del grado de Ingeniería Informática una asignatura optativa de 3 créditos llamada Accesibilidad a los Medios Audiovisuales⁴⁹.

Como puede apreciarse, las propuestas universitarias sobre audiodescripción se están incorporando poco a poco en los programas de grado —incluso más allá del ámbito de la Traducción— debido a que «las universidades tienen la responsabilidad de guiar a las futuras generaciones y conseguir una sociedad más inclusiva» (Mendoza y Matamala, 2021, p. 339). Sin embargo, personalidades expertas en Traducción manifiestan inquietudes sobre el futuro de la formación en audiodescripción. Por un lado, el profesorado especializado en esta herramienta

⁴⁸ Más información sobre esta asignatura en

<https://ujiapps.uji.es/sia/rest/publicacion/2021/estudio/207/asignatura/TI0952>

⁴⁹ La asignatura sobre accesibilidad en el grado de informática puede consultarse en

<https://aplicaciones.uc3m.es/cpa/generaFicha?est=218&plan=431&asig=18180&idioma=1>

de accesibilidad señala que se necesitan programas de formación más largos y minuciosos, al mismo tiempo que la bibliografía al respecto se considera «todavía escasa» (Mendoza Domínguez y Matamala, 2019a, pp. 157 y 169).

Por otro lado, se observa un nuevo caso de asimilación *piagetiana* en la falta de combinación entre la práctica profesional y la didáctica académica. La razón es que, con frecuencia, las personas expertas en audiodescripción tienen orígenes y métodos de trabajo muy dispares y heterogéneos (Mendoza y Matamala, 2021, p. 361). A fin de integrar esta realidad en las aulas, se destaca la figura del *practisearcher*, persona que ha incorporado el conocimiento científico al ADN de su trabajo diario (Mendoza Domínguez y Matamala, 2019a, p. 179). Con este término, acuñado por Gile (1994, p. 150), se pueden describir tres perfiles dentro del cine accesible: una persona que ya trabaja en audiodescripción sin tener en cuenta el saber científico, pero que destaca por sus métodos —Vázquez Martín—, alguien con altos conocimientos en Traducción Audiovisual y que combina profesionalmente la docencia con la creación de audiodescripciones —el doctor Cabeza-Cáceres— y alguien del ámbito del cine que incorpora de forma independiente pautas de accesibilidad desde el origen de sus obras para luego contrastar estas prácticas profesionales con lo investigado en el mundo académico. El tercer ejemplo corresponde al perfil del autor de esta tesis: un director, guionista y editor que, tras años de crear contenido accesible e inclusivo, presenta los resultados obtenidos y aporta sus conclusiones dentro de un marco científico que desconocía antes de empezar su investigación (v. capítulo 6).

Puede comprobarse que el profesorado de Traducción es consciente de que la formación especializada en audiodescripción cinematográfica todavía se halla en su infancia (Mendoza y Matamala, 2019b, p. 144). Hace menos de 20 años, los cursos universitarios resultaban escasos en cantidad y, según Orero (2005, p. 8), «los audiodescriptores en su mayoría eran voluntarios. Algunos descriptores habían recibido formación, pero algunos de ellos desarrollaban AD dado que tenían familiares con discapacidad».

Finalizado el análisis de la oferta académica, se pasa a estudiar aquella proveniente de la formación profesional. Y es que en España se ha lanzado el Curso de especialización en audiodescripción y subtitulación (Real Decreto 94/2019). Avalado por el CESyA (2023c, p. 5), y con una duración de 500 horas,

Consiste en planificar, evaluar y realizar proyectos de audiodescripción y subtitulación de obras audiovisuales, espectáculos en vivo y eventos, así como elaborar guiones de audiodescripción y subtítulos, controlando los procesos y respetando el contenido del mensaje, la forma y la calidad, todo ello conforme a la normativa vigente. (*ibid.*, p. 29 702)

De reciente implantación, este curso resulta una tendencia que conviene señalar por lo completo y extenso de su currículo (Decreto 65/2022, p. 25 464), el cual supera en variedad y duración a las formaciones de Traducción, como se evidencia en el próximo epígrafe de la tesis.

En cuanto a la expansión peninsular de este curso, diversos centros de formación profesional ya lo imparten y se puede confirmar que, durante el ejercicio 2020/2021, 22

personas lo superaron⁵⁰. Y es que, por ejemplo en Cataluña, el Institut Mitjans Audiovisuals de Barcelona lo oferta desde 2020. De 30 plazas disponibles —y habiendo contactado el autor de esta tesis con personal del centro—, en el curso 2020/21 se inscribieron 9 estudiantes y, tanto en las promociones de 2021/22 y 2022/23 hubo 7 personas en cada una. Otro caso del que se dispone de información precisa por haber contactado con su personal es el IES Alfonso X el Sabio, un centro de Castilla-La Mancha que apuesta activamente por impulsar el curso de especialización con exposiciones inmersivas en las que colabora la ONCE (IES Alfonso X, s.f., párr. 5) y un festival de teatro, imagen y sonido accesible (El Digital CLM, 2022, párr. 1).

Sobre el curso de especialización, en el mencionado instituto de enseñanza secundaria ya han finalizado dos promociones —la de 2021/22 y la de 2022/23—, y han tenido una afluencia de 10 y 8 estudiantes respectivamente. Además, y efectuando una búsqueda general, centros como el IES Néstor Almendros de Sevilla lo han incluido en sus promociones 2022/23, y, de cara al curso 2023/24, más institutos de Andalucía, Cataluña, Asturias, Madrid, Galicia, País Vasco y Castilla y León entre otros han abierto sus puertas a esta formación⁵¹.

⁵⁰ Así puede comprobarse en el Ministerio de Educación y Formación Profesional:

http://estadisticas.mecd.gob.es/EducaJaxiPx/Datos.htm?path=/no-universitaria/alumnado/resultados/2020-2021-rd/reggen//10/&file=reggen_8_01.px&type=pcaxis

⁵¹ Esta información está disponible en el siguiente enlace <https://www.todofp.es/que-estudiar/loe/imagen-sonido/ce-audiodescripcion-subtitulacion/donde-estudiar.html>

Cabe decir que, si ya de por sí la ventaja en horas lectivas es notable en comparación con la oferta de Traducción, el alumnado que ingresa en este curso proviene de la rama de Imagen y Sonido, lo cual puede comprobarse en los preceptos de acceso a la citada formación⁵²; sus estudiantes deben obtener primero el Título de Técnico Superior en Realización de Proyectos Audiovisuales y Espectáculos o el Título de Técnico Superior en Producción de Audiovisuales y Espectáculos (ambos con una duración de 2 000 horas). Esto supone que estudiar la accesibilidad pasa por una formación previa en el área de audiovisuales, lo cual se valora como positivo desde esta tesis y resulta útil para trabajar las obras de forma inclusiva (v. capítulo 6).

En una línea similar a esta —más reducida—, desde 2022, la Universidad de la República de Uruguay ha creado el Espacio de formación integral (EFI) Comunicación y Accesibilidad para estudiantes. Con una duración de 9 a 13 créditos según las actividades asumidas durante el curso, supone un híbrido entre la Comunicación Audiovisual, los estudios de Traducción⁵³ y la accesibilidad (Fascioli, 2023).

Antes de concluir con el análisis de la formación sobre audiodescripción en España, y retomando los cursos de posgrado universitarios, se destaca que en ellos se estudia únicamente

⁵² Dichos preceptos están disponibles en <https://www.todofp.es/que-estudiar/loe/imagen-sonido/ce-audiodescripcion-subtitulacion/curriculos-ccaa.html>

⁵³ Además de proponer estudios sobre cine, audiodescripción, subtítulo accesible y lengua de signos, en el temario de dicha formación se incluye la lectura fácil y el subtítulo creativo como valor añadido.

la audiodescripción y el subtulado accesible aplicada a los audiovisuales, al teatro y a la museología, pero se echa en falta un programa integral en el que se parta de las premisas expuestas en los capítulos 1 y 2 de esta tesis, o que resulte similar al del curso de especialización de la formación profesional —que incluye, por ejemplo, asignaturas de locución y audionavegación—. En esta dirección, quien escribe estas líneas y el profesor Solves Almela diseñaron el Título de Experto en Comunicación Inclusiva para la Universidad CEU Cardenal Herrera (Actualidad CEU, 2020, párr. 1). Con una duración de 170 horas, en el plan de estudios aprobado se propuso un enfoque humanista y global de la accesibilidad en el que la lengua de signos, la lectura fácil, los pictogramas, el trato adecuado o la historia de la discapacidad no quedaran fuera de los programas de estudios españoles. Aparte, se tenía en cuenta la inserción laboral de las personas con discapacidad, pues se contaba con más profesorado con ella que sin. Desgraciadamente, la falta de alumnado impidió que esta formación se impartiera.

3.2.3.2. Debate *piagetiano* sobre el perfil profesional en audiodescripción

De lo expuesto en el apartado anterior se desprende que el ámbito universitario con mayores posibilidades para formarse en audiodescripción es el de Traducción, y que los estudios de Comunicación Audiovisual van a la zaga. A fin de estudiar si esta desvinculación es apropiada, conviene detenerse y evaluar cuáles son las aptitudes que se esperan de cualquier profesional de la audiodescripción.

Según la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España (ATRAE, s.f., sección Perfil profesional), tiene que ser «una persona con extrema atención al detalle»,

creativa, y que pueda redactar con claridad y concisión textos intersemióticos —en este caso, trasladar imágenes a palabras—. La misma fuente alude también a que se debe mostrar pericia con el *software* de audiodescripción —procesadores de textos tipo Word, Bloc de notas o Pages—, y tener «un profundo conocimiento sobre la ceguera y la baja visión para poder ofrecer un servicio que cubra las necesidades de su audiencia». Dichos requisitos son compartidos por Basich Peralta *et al.* (2009, p. 7), quienes añaden a esta suma de capacidades un «conocimiento documentado de la película que vayan a accesibilizar y de cine en general». Para concluir la enumeración de aptitudes esperadas de los profesionales de la audiodescripción, se trae a colación el informe del CESyA *Competencias profesionales del subtitulador y el audiodescriptor*. Este documento, muy aceptado en el ámbito de la Traducción, propone una lista con 27 competencias profesionales (Díaz-Cintas, 2006, pp. 19-24) en las que se repiten las expuestas por ATRAE y Basich Peralta *et al.* y se añaden otras más específicas como conocer la lengua inglesa, la semiótica de la imagen, manejar editores de texto a nivel profesional, locutar textos, mediar en entornos multiculturales, tener flexibilidad laboral y aprender sobre teatro y jurídica de la accesibilidad.

De estas aptitudes se concluye que resultan genéricas y no específicas de Traducción; estudiantes de Periodismo, Filología, Comunicación Audiovisual y del Curso de Especialización de Audiodescripción y Subtitulado pueden cumplir dichos requisitos. Además, recordando el número de horas que se imparten sobre audiodescripción en los estudios de Traducción, es evidente que no todas las aptitudes pueden trabajarse en las aulas. Según Díaz-Cintas (2010, p.159), y en cuanto al trabajo en accesibilidad cinematográfica, «si bien estas prácticas

laborales se han venido llevando a cabo en el mundo profesional desde hace un par de décadas, su estudio académico es mucho más reciente», lo cual incide en que Traducción aún tiene que recorrer un largo camino de acomodación *piagetiana* con relación a la enseñanza de estos contenidos. De hecho, y en la misma página, Díaz-Cintas apunta a que ni el subtítulo accesible ni la audiodescripción «parecen encajar en el seno de disciplinas académicas tradicionales», sugiriendo una mirada hacia la reformulación que, como se observa en los programas universitarios actuales, aún no ha llegado y permite que el Curso de Especialización en Audiodescripción y Subtitulado se posicione como una vía de aprendizaje con claras ventajas curriculares frente a las demás.

Recordando a Piaget, es adecuado repetir que, cuando un estímulo nuevo resulta próximo a las ideas de la persona que lo debe aprender, el proceso cognitivo de acomodación tiene lugar a mayor velocidad (v. apartado 1.1). Enlazado con este planteamiento, Romero-Fresco (2019a, p. 242) sostiene que debe llegar el tiempo en el que cineastas de todo el mundo creen sus obras con la accesibilidad incorporadas por defecto. Esta clara referencia a la filosofía del diseño universal arquitectónico es muy adecuada dentro del panorama actual, pues las subvenciones públicas ya obligan a que las productoras incluyan en sus presupuestos las pistas de subtítulo accesible y audiodescripción.

No obstante, y dado que se observa que «existe un vacío entre los estudios de traducción y de cine» (*ibid.*, p. 240), el citado autor aboga por que sean las traductoras y los traductores quienes muestren el camino a los equipos creativos pero, ¿qué sucedería si, desde el cine, se estudiara la accesibilidad?

Retomando la idea de que Comunicación Audiovisual abra sus puertas a la accesibilidad, desde esta tesis se plantea un camino complementario: dado que el guion audiodescriptivo resulta una pieza fundamental en la creación de este sistema de apoyo a la comunicación, ¿y si fueran guionistas de cine quienes incluyeran la audiodescripción entre sus servicios profesionales? Su bagaje resulta próximo a los requisitos y competencias de ATRAE y de Díaz-Cintas (2006, pp. 19-24); también a las de Basich Peralta *et al.* (2009, p. 7) expuestas en el epígrafe anterior. Además, ya hay personas de relevancia en el mundo de la accesibilidad audiovisual que provienen de este medio —Vázquez Martín trabajó como realizador audiovisual, Souto Rico es licenciada en Comunicación Audiovisual y la CEO de BBO Subtitulado, Begoña Ballester Olmos, es técnico superior en Realización Audiovisual—. Aparte, en el epígrafe 2.6.3 se demuestra que, cuando la industria audiovisual necesita un cambio, lo pide desde el guion (Devís, 2022, párr. 4). Y aún hay más, durante la crisis sufrida en Marvel para lanzar sus últimas películas con efectos visuales de calidad, un gran número de profesionales del sector se han manifestado en contra de que los equipos de Dirección no estén formados en esta disciplina (Lee, 2022, párrs. 7-10). La consecuencia es que el departamento de Efectos visuales absorbe más trabajo del que debería, de forma autónoma, con salario idéntico y sin que nadie lo supervise adecuadamente. Por estos motivos, piden contar Dirección y Dirección de fotografía para que los efectos visuales no resulten incoherentes con la obra final.

Trasladando este caso y al trabajo en audiodescripción, es razonable pensar que una persona con formación y experiencia en cine podría aplicar sus conocimientos en la accesibilidad de sus propias obras de un modo más profundo (v. apartado 4.4). Es decir, que la

primera y segunda fase del proceso de creación audiodescriptiva —análisis del filme y redacción del guion audiodescriptivo— resultarían mucho más sencillas de acometer para alguien perteneciente a la producción. Cabe añadir que el paralelismo entre las capacidades y labores profesionales entre guionistas de cine y audiodescripción ya ha sido confirmado en algunas publicaciones de Traducción como la de Pérez Payá (2015, p. 611)⁵⁴ o Benecke (2022, p. 510), quien afirma que personas dedicadas a la dirección cinematográfica o pertenecientes al departamento de Guion pueden trabajar en audiodescripción perfectamente. Aparte, y teniendo en cuenta que la norma UNE de audiodescripción consta de solo 14 páginas, ¿no sería útil estudiarla en las formaciones de cine para que el alumnado conociera sus preceptos?

Del mismo modo en el que un pez y un delfín son parecidos, pero no iguales (v. apartado 1.1), audiodescribir desde la Comunicación Audiovisual y audiodescribir desde la Traducción no resulta lo mismo, y sería estupendo encontrar modos de complementarse⁵⁵. En este sentido, se subraya que en Traducción se trabaja con propiedades intelectuales externas, las cuales son creadas desde el gremio del cine. Por eso, las herramientas de accesibilidad se definen como *sistemas de apoyo a la comunicación*, pues necesitan de la creación original para

⁵⁴ En sus conclusiones, Pérez Payá (2015, p. 606) determina que «la consulta del guión [sic] literario en combinación con el análisis fílmico son las mejores herramientas para el traductor de la imagen fílmica», una premisa desarrollada en el apartado 6.1.1.

⁵⁵ Esta afirmación se ve justificada gracias a las aportaciones realizadas por el equipo técnico en los diferentes epígrafes del *Informe de accesibilidad cinematográfica* que se presentan en el capítulo 6 de la tesis.

ser llevadas a cabo. En consecuencia, puede afirmarse que las creadoras y los creadores somos clave en el proceso de audiodescripción para trasladar, de modo fiel y efectivo, la película a quien no puede verla.

No obstante, directores de cine como Gaizka Urresti —que cuenta con algunos proyectos audiodescritos por la ONCE— manifiestan su apoyo a que sean otros sectores quienes trabajen la accesibilidad. Urresti expone que, cuando escribe y dirige, él piensa «en un espectador normal», y aclara, «con sus sentidos, sin ningún problema» (*Accesibilidad en el Festival de Cine de Zaragoza 2017*, Miguel Ángel Font Bisier, 2017, 06:03). En la misma entrevista, Urresti señala que él entiende la accesibilidad «como un doblaje o una subtitulación para otros idiomas» y no sabe «qué demandas puede tener un invidente, por ejemplo». Antes de concluir, afirma que él no puede aportar nada, pues «ya contó su historia y ahora tienen que venir profesionales para ese público» y que «hay que ser generoso y pensar que hay otra gente que lo puede hacer mejor que tú, porque lo suelen hacer con tu película y con otras más».

En este punto de la exposición, se matiza que la intención en esta tesis no es desacreditar las opiniones de profesionales con amplia trayectoria en la industria audiovisual o el fructífero trabajo realizado desde Traducción Audiovisual. Ya son muchas las voces que expresan la necesidad de construir puentes con el ámbito del cine (Romero-Fresco, 2013, p. 207), con el movimiento asociativo, y hallar estrategias y formas de enseñanza más efectivas (Rica Peromingo, 2019, p. 259). En esta dirección también se pronuncia Orero (2007a, p. 12), que destaca la especialización y la interdisciplinariedad como claves de un progreso «donde el entendimiento y la colaboración entre expertos de diversas materias producen sinergias que no

se producirían si la investigación se llevase a cabo de manera aislada». Quien escribe estas líneas apuesta por dicha forma de trabajo —a estas alturas es inaceptable que Traducción, Comunicación Audiovisual y el movimiento asociativo no vayan a la par en este eje común— y deja constancia de que, en 2023, la realidad no ha cambiado. Comunicación Audiovisual sigue a la zaga, y, en la última infografía publicada por el CESyA sobre audiodescripción se hace referencia exclusiva a los cursos de la propia institución y al Curso de Especialización en Audiodescripción y Subtitulación (v. apartado 3.2.3.1) como únicas formas de calidad para aprender a audiodescribir (CESyA, 2023b).

Sería recomendable evitar el estancamiento y la falta de contacto entre sectores y áreas. Las subvenciones a la cinematografía exigen obras con herramientas de accesibilidad y es evidente que Traducción, Comunicación Audiovisual y el movimiento asociativo podrían interactuar más. Con respecto a Traducción y a Comunicación Audiovisual, es posible que esta relación aún no se haya sedimentado por la diferencia entre los currículos de las citadas áreas; son diametralmente distintos y ni siquiera se usa el mismo léxico específico, algo que puede comprobarse en Cerezo Merchán *et al.* (2017, p. 4), un artículo publicado como parte del proyecto de investigación ITACA de la Universitat Jaume I de Castellón y en el que colaboraron personas de Traducción y de Comunicación Audiovisual. A fin de establecer unas bases y ganar fluidez en la comunicación, diseñaron un glosario con terminología específica del ámbito audiovisual.

Queda demostrado que ambas ciencias son patas de la misma silla, de la que también forma parte el trabajo del CESyA y del movimiento asociativo. Es más, Souto Rico

(comunicación personal, 6 de junio de 2023, 13:50 y 20:48) reconoció la labor de Traducción, pero se desmarcó de la misma al considerarla poco extensa e incompleta, por lo que propuso dos ideas: añadir en todos los grados universitarios una asignatura transversal sobre accesibilidad o, en la línea de la formación profesional en audiodescripción y subtitulado, crear una carrera específica en Accesibilidad (*ibid.*, 17:32 y 19:39). Por este motivo, sirva esta tesis para reubicar y mapear la proximidad de cada ámbito a la accesibilidad cinematográfica a fin de trazar futuras estrategias conjuntas de acción formativa y creativa.

3.2.4. ¿Qué se investiga sobre audiodescripción?

Frente a la formación profesional y a su Curso de Especialización en Audiodescripción y Subtitulado, una ventaja de la universidad es su compromiso con el trabajo de investigación. En este sentido, desde el área de la Traducción se han explorado un gran número de aspectos que, por su diversidad y amplitud, conviene desgranar poco a poco. Por ejemplo, y dado que los reglamentos de audiodescripción no ofrecen todas las respuestas (Mendoza Domínguez y Matamala, 2019, p. 160), Traducción ha sido el único sector académico que ha cuestionado abiertamente la efectividad de la normativa actual. Con esta información presente, se destacan cuatro líneas principales de investigación sobre audiodescripción⁵⁶.

⁵⁶ Aunque en esta tesis se presenta la selección mencionada, existen más líneas de investigación reflejadas en Taylor *et al.* (2022).

3.2.4.1. Análisis de la norma UNE de audiodescripción y propuesta de cambios

Por ser la norma UNE 153020 tan sucinta y precisar de una actualización, desde Traducción Audiovisual se han generado multitud de líneas de investigación y debate. La primera que conviene señalar es el análisis de la presentación de los personajes en la obra cinematográfica; Fresno Cañada (2014, p. 32) identificó que diversas escuelas proponen mencionar el nombre de quienes aparecen en pantalla lo antes posible. Sin embargo, Benecke (2014, p. 141) y Snyder (2010, pp. 196-197) se manifiestan en contra y se decantan por esperar hasta que, en la propia película, se identifique a los personajes.

También, y ya que la norma UNE contempla que sus criterios resultan «válidos para la audiodescripción destinada a las personas ciegas y deficientes visuales, de la cual pueden beneficiarse personas sin discapacidad visual» (AENOR, 2005, p. 4), Moreno Montaña (2021, p. 3) estudió el impacto de la audiodescripción en las personas con discapacidad cognitiva. Incluso, y dado que la norma diferencia entre el público adulto y el infantil (AENOR, 2005, p. 7), Palomo López (2016, p. 4) investigó cómo mejorar la experiencia de este sector de la población. Además, Neves ofrece en sus clases⁵⁷ un gran número de pautas y recomendaciones de un estilo similar a las de la norma UNE, pero con un grado mayor de profundidad para que el alumnado pueda trabajar con eficacia en cualquier tipo de proyecto que se le presente.

⁵⁷ El autor de esta tesis pudo asistir al taller que Neves impartió el 18 y 19 de mayo de 2019 en el módulo de audiodescripción del Máster en Traducción Audiovisual de la Universidad Europea de Valencia.

Sin abandonar el estudio sobre los preceptos de la norma UNE 153020, conviene revisar una tendencia detectada en la metodología de ciertas publicaciones (Font-Bisier, 2023c, p. 43). En ellas se toman propiedades intelectuales ajenas y sin accesibilidad —o con una accesibilidad realizada siguiendo la norma UNE a pies juntillas—, se audiodescriben a criterio del investigador o investigadora, se proyectan a una pequeña muestra de personas con discapacidad visual y, con los datos recogidos a través de un cuestionario, se proponen cambios en la norma. Dichos cambios pueden referirse a otros temas estrella de las investigaciones sobre audiodescripción, que son: calcular el ritmo de las locuciones, medir el grado de objetividad o subjetividad permitido e incorporar tecnicismos propios del lenguaje cinematográfico —movimientos de cámara, tipos de plano— en el guion audiodescriptivo.

Una vez descrita la metodología en cuestión —que se refleja en las conclusiones de Arcos Urrutia (2011, p. 106), Rica Peromingo (2019, p. 272), Barbarín Santamaría (2020, p. 37) o García Leyva y Serrano Martínez (2020, p. 21)—, se matizan varios detalles que atribuyen a estas y otras propuestas cierta falta de precisión. El primer matiz es que «todo va a depender de la película» (Vázquez Martín, 2019, p. 90), por lo que lo aplicado en un caso no resuelve las necesidades de otros proyectos. En segundo lugar, llama la atención que en estas investigaciones no se suelen tomar obras completas como muestra de análisis, sino fragmentos de las mismas. Esto significa que las escenas audiodescritas pueden contener informaciones que, de trabajarse la película entera, se distribuirían de otro modo. Además, en los casos en los que se aplica este modelo a un cortometraje, se eligen proyectos poco representativos de las tendencias cinematográficas de consumo masivo. Tal es el caso de Bardini (2020, p. 29), que en

su tesis aplica tres variantes de audiodescripción —la convencional y dos de su propia creación— a un cortometraje mudo, en blanco y negro y cuyas imágenes se suceden a cámara lenta. En sus conclusiones afirma que sus propuestas fueron mejor valoradas por las personas con discapacidad visual que la versión audiodescrita de forma convencional y concluye que, introduciendo componentes poéticos y del lenguaje cinematográfico en los guiones de audiodescripción, se mejora la experiencia de las personas con discapacidad visual (*ibid.*, p. 159). No obstante, en la misma página admite que sería interesante aplicar sus investigaciones en un largometraje y ver en qué punto su modelo pasa de ser útil a intrusivo.

Por último, se pone de manifiesto que en el CESyA también realizan investigaciones relativas a la norma UNE. Durante mayo de 2023, dicha entidad lanzó una encuesta de calidad sobre la audiodescripción a través de invitaciones por correo electrónico —no fue publicada ni en su página web ni en sus redes—. La metodología aplicada fue compartir 10 fragmentos, con una duración de 30 segundos a un minuto y medio, de 10 películas con errores evidentes en su audiodescripción. Una vez visionado cada fragmento, las personas encuestadas debían responder a una serie de premisas como valorar la calidad general de la audiodescripción, señalar sus puntos fuertes y sus puntos débiles o definir el grado de afinidad que se había sentido durante el visionado. Como se aprecia, esta investigación cumple el criterio de parcialidad detectado en las publicaciones de Traducción en tanto que solo se analizan fragmentos inconexos de distintas películas cuya audiodescripción, además, se ha confeccionado de forma tradicional (v. apartado 4.3.1). Para concluir con la encuesta, se destaca que las obras incluidas disponen del sello CESyA de calidad a pesar de contener errores

(Souto Rico, comunicación personal, 6 de junio de 2023, 36:45). Y es que, con esta encuesta, desde el CESyA se busca establecer nuevos baremos para identificar la relevancia de cada tipo de error que puede darse en una obra audiodescrita (*ibid.*, 37:27).

Con el ánimo de separarnos de esta tendencia, el corpus de esta investigación consta de un largometraje y dos cortometrajes accesibilizados de forma integral (v. capítulo 5).

3.2.4.2. La audiointroducción

La segunda característica que se ha investigado sobre audiodescripción es la audiointroducción. Esta herramienta, que tiene su origen en el teatro⁵⁸, podría considerarse de utilidad en aquellas películas que la norma UNE identifica como imposibles de accesibilizar (v. apartado 3.2.2).

Sobre la audiointroducción, esta se aplica del siguiente modo: antes de empezar el filme —o durante sus créditos iniciales—, una locución aporta informaciones sobre el estilo visual de la obra, descripciones de quienes la protagonizan, de las localizaciones, una breve sinopsis y algunos créditos del elenco de intérpretes o del equipo de Dirección y Producción (Romero-Fresco y Fryer, 2013, p. 287).

⁵⁸ Pese a nacer en la rama de las artes escénicas, la audiointroducción fue presentada como una posible solución a aplicar en películas dentro del proyecto Adlab (Remael *et al.*, 2015, pp. 58 y 61).

Con la voluntad de mostrar un ejemplo completo de audiointroducción en habla hispana, se presenta el caso de la película *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle y Loveleen Tandan, 2008). He aquí la reproducción textual de dicho contenido, redactado por la extinta empresa de accesibilidad Navarra de Cine (Lardiés i Pamplona, 2009), y que se locuta durante los créditos iniciales de la obra:

Slumdog Millionaire, traducible como «perro callejero millonario». Es la historia de Jamal, un chaval pobre, estirado, moreno y flaco, de unos dieciocho años. Vive en los suburbios de Mumbai, la antigua Bombai; la ciudad más poblada de la India. Está participando en el concurso *¿Quién quiere ser millonario?* Cada pregunta tiene cuatro respuestas y dispone de tres comodines de ayuda. La historia ocurre en tres tiempos: el presente, el día de ayer y el pasado. En el tiempo pasado se desarrolla la infancia y la adolescencia de Jamal. El día de ayer, el desarrollo del concurso y la grabación en vídeo del mismo. Y hoy, el presente: el interior de una comisaría donde interrogan a Jamal y donde ven el vídeo del concurso grabado ayer y, finalmente, el desenlace de la historia. Comienza en el presente. Jamal se encuentra en el interrogatorio.

La audiointroducción de *Slumdog Millionaire* es leída durante 50 segundos mientras, en pantalla, aparecen los distintos nombres de las productoras del filme; se nota por las músicas que se escuchan de fondo en la grabación —pequeñas ráfagas de unos cinco segundos que acompañan a los logos de cada empresa—. Si el texto ya resulta confuso de comprender, la información sonora de fondo no encaja con lo que se explica, por lo que la audiointroducción denota poca cohesión con el diseño de sonido de la película. Tampoco resulta una herramienta muy práctica en obras audiovisuales: ¿cómo hacer que la audiencia con discapacidad visual

escuche estas introducciones cuando vaya a las salas de cine? Y, en el caso de que se reproduzcan en DVD, Blu-Ray, por *streaming* o cuando se emita una película en televisión, ¿cuándo podrían sonar?

A fin de hallar la mejor forma de incorporar la audiointroducción a las obras cinematográficas, la distribuidora Onpictures añadió una pista de audionavegación a varios de sus DVD (Morales, 2006, párr. 3). Así, antes de acceder a la película, la persona con discapacidad visual puede escuchar ciertas descripciones que le ayudan a contextualizar la obra que está a punto de disfrutar. Desgraciadamente, existen pocos filmes editados en su versión española de esta manera: *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Match Point* (Woody Allen, 2005) o *The Reader* (*El lector*, Stephen Daldry, 2008) son algunos ejemplos. Las fechas de las películas también resultan lejanas en el tiempo, ya que la distribuidora dejó de producir este tipo de contenidos.

Con la mirada puesta en otros ejemplos más recientes de audiointroducción cinematográfica, en ocasiones se crea una página web con descripciones sobre diferentes aspectos de la obra, como sus personajes y el contexto en el que esta se desarrolla (Versión Accesible, 2017, párr. 1). También existen casos en los que se añade la audiointroducción al inicio de la producción, como el cortometraje *Studio Works* (Kate Dangerfield y Andrew Mashigo, 2022)⁵⁹. En él, y nada más aparecer el primer logo de la obra sobre fondo negro, la

⁵⁹ El cortometraje puede encontrarse en el siguiente enlace: <https://youtu.be/M6Yp92J6qoQ>

imagen se congela y se procede a locutar una audiointroducción sobre lo que se ve a continuación. Con una duración de 01:48 minutos, esta alternativa resulta poco práctica a la hora de extrapolarla a la gran mayoría de proyectos, dado que el ritmo de la obra se detiene en favor de explicar a la audiencia con discapacidad audiovisual una serie de cuestiones redundantes para el público vidente. Se entiende que el cortometraje pretende visibilizar las medidas de accesibilidad cinematográfica, pero con este tipo de obras no se dan pasos hacia un modelo estandarizable pues, en vez de incluir e invisibilizar a la audiencia con discapacidad, se la señala y se la destaca por encima del resto de espectadores. Sobre todo, porque, aunque el cortometraje sí que dispone de subtítulos accesibles, la audiointroducción no ofrece ningún estímulo a las personas con discapacidad auditiva. Por tanto, la persona sorda pasa 01:48 minutos sin saber lo que está sucediendo, sentada frente a una pantalla negra con un logo sobreimpreso.

Debido a estas y otras cuestiones, como la complicada distribución y exhibición de una obra con audiointroducción señalada por Branson (en preparación, p. 139), el uso de la audiointroducción es más efectivo en obras de teatro y otros espectáculos en directo.

3.2.4.3. Objetividad y subjetividad

La tercera línea de investigación que se plantea en Traducción Audiovisual es comprender el propósito de la audiodescripción; si es mejor audiodescribir con el objetivo de *entender* la película o para *emocionarse* con ella. Por ejemplo, Ramos Caro (2013, p. 240) profundizó en «la respuesta emocional de sujetos videntes y ciegos al ser expuestos a escenas

de asco, miedo y tristeza». También, Fryer y Freeman (2014, p. 99) estudiaron el impacto de los efectos de sonido y la audiodescripción a través de la «presencia» de su público, asociando la palabra «presencia» a la atención de la audiencia frente a lo representado en la pantalla.

Aparte, Matamala (2018, p. 185) recabó un total de 30 audiodescripciones realizadas sobre un mismo cortometraje con el fin de comparar el uso lingüístico, la separación por unidades de sentido del guion audiodescriptivo y el número de palabras utilizado por cada agente audiodescriptor que participó en la experiencia. Como se comprueba en el apartado 4.4 de esta tesis, así se demostró que cada empresa aplicó criterios subjetivos en la audiodescripción y que las 30 propuestas, pese a que muchas de ellas seguían los preceptos de la norma UNE de audiodescripción, divergían significativamente entre sí. Aparte, esta publicación sirve para destacar que, si Traducción Audiovisual y el CESyA colaboraran, investigaciones tan ilustrativas como esta podrían llevarse a cabo con mayor frecuencia para extraer nuevos indicadores y baremos, algo que el CESyA tiene voluntad de recabar (v. apartado 3.2.4.1).

La investigación de Matamala (2018) resulta pareja a una de las propuestas desarrolladas en el capítulo 6 de esta tesis; quien escribe estas líneas contrató a una empresa de accesibilidad para audiodescribir su cortometraje *Tiempo de blues* (Miguel Ángel Font Bisier, 2019) mientras que, en paralelo, creaba su propia versión de la audiodescripción a fin de contrastarlas.

Con relación a otras investigaciones que enfrentan la subjetividad y la objetividad de las audiodescripciones, se valora aplicar un estilo de equivalencia formal o dinámica. Este enfoque,

propio de la traducción entre lenguas, propone dos vías de trabajo. Por un lado, en la equivalencia formal se busca adaptar la obra fuente del modo más objetivo posible. Este camino es el que defienden la norma UNE de audiodescripción y Vázquez Martín, entre otras entidades y personas. Por otro lado, en el estilo de equivalencia dinámica apoyado por investigadoras como Bardini (2019), la intención es preservar el mensaje que se quiere transmitir desde la obra fuente, pero adaptándolo con ciertas libertades. Así, el grado de subjetividad queda a discreción de quien plantea la audiodescripción y puede diferir del sentido original de la obra.

Dentro de estas investigaciones se pueden encontrar audiodescripciones narradas en primera persona, como si quien locutara el guion fuera uno de los personajes de la película (Fels *et al.*, 2006, p. 295). Son tendencias parcelarias —útiles para unos pocos proyectos— que, independientemente del interés que susciten, no resuelven la problemática expuesta en los capítulos 1 y 2 de la tesis: romper con las barreras de acceso al consumo regular del cine, tanto independiente y vanguardista como masivo, impuestas a las personas con discapacidad.

3.2.4.4. Audiosubtitulado y audiodescripción interlingüística

Para concluir con las principales líneas de investigación en audiodescripción, cabe mencionar el audiosubtitulado y la audiodescripción interlingüística. En cuanto al primero, está regulado por la norma ISO/IEC 20071-25 (International Organization for Standardization, 2017) y consiste en la locución del subtítulo de una película o de una actuación en vivo. Así se favorece el acceso de la audiencia con discapacidad visual a filmes en idiomas extranjeros y que

no están doblados (Hybrid Broadcast Broadband for All [HBB4ALL], 2016, p. 12). Por supuesto, los audiosubtítulos se combinan con la audiodescripción clásica, dado que solo aportan informaciones como los diálogos, textos sobreimpresos en pantalla, créditos, mensajes de texto, etcé (Adlab Pro, s.f.).

Según Adlab Pro y HBB4ALL, existen dos formas principales de incluir el audiosubtitulado en una obra. En ocasiones, se escuchan unos segundos del diálogo original para que el público identifique a quien esté hablando y luego se baja el volumen de la obra para que la locución de audiosubtitulado comience, una práctica denominada *voice-over* y que puede apreciarse en el TC 00:02:28 de la audiodescripción del largometraje *Asedio* (Miguel Ángel Vivas, 2023)⁶⁰. Como alternativa a esta forma de trabajo existe el doblaje, que reemplaza los diálogos originales de la obra por las locuciones de audiosubtitulado (HBB4ALL, 2016, p. 12). Para lograr un óptimo disfrute del público, se recomienda que las personas que locuten este tipo de proyectos cuenten con habilidades actorales. El énfasis en cuidar el disfrute del público en estas obras deviene por las prácticas con voces sintéticas que se realizan en este campo; según Iturregui-Gallardo (2019, p. 23), si bien la calidad de las voces sintéticas está mejorando en los contenidos de ficción, la audiencia aún prefiere las locuciones humanas.

Para cerrar la exposición sobre el audiosubtitulado conviene mencionar que este tipo de obras se producen de modo puntual y esporádico, por ejemplo, en «el caso de las óperas

⁶⁰ La película y su audiodescripción están disponibles en Amazon Prime Video.

audiosubtituladas en el Liceo de Barcelona» (Díaz-Cintas, 2010, pp. 175 y 176), o en ciertos proyectos multilingües internacionales, donde el equipo creativo ha añadido subtítulos parciales para traducir algunos diálogos (Remael, 2013, p. 385).

Para trabajar con el tipo de obras señaladas por Remael —películas con diálogos subtitulados en una lengua extranjera— también se aplica la audiodescripción interlingüística, la segunda propuesta que se analiza en este epígrafe.

La audiodescripción interlingüística es una herramienta de accesibilidad que, según autores como Bartoll Teixidor (2015, p. 84), «se da más en óperas y se lleva a cabo mediante la audiointroducción» y que puede incorporarse mediante la audiointroducción o el audiosubtitulado con *voice-over* en estilo indirecto. Por ejemplo, en la audiodescripción española de *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009), los diálogos pronunciados en inglés se traducen del siguiente modo:

Lena, en inglés, les pregunta si tendrían trabajo para ella. Le preguntan por su experiencia. Lena les dice que ha sido secretaria en Madrid. Parece agradarles la idea, podría ser por las tardes.

Habida cuenta de este caso, y aunque es válido asociar el estilo indirecto, el audiosubtitulado o la audiointroducción al concepto de audiodescripción interlingüística, para comprender realmente las virtudes de esta herramienta se puede ir más allá. Tal y como se propone desde esta tesis, en la audiodescripción interlingüística pueden obviarse los mencionados recursos del siguiente modo: se escribe y se locuta un único guion audiodescriptivo y se aprovechan los huecos de mensaje para resumir los diálogos y describir la

escena. He aquí un caso concreto extraído de la audiodescripción interlingüística del cortometraje *Three Wise Monkeys* (Miguel Ángel Font Bisier, 2015, TC 00:01:31).

Audiodescripción: Zoe se tumba en el sofá, enciende la tele y juega con la tablet.

Padre: Ladies, I'm home! Hi Zoe! Come on.

Audiodescripción: Su padre le quita la tablet y Zoe resopla.

Padre: Put on your pyjamas and do your homework.

Zoe: Yes, daddy...

Audiodescripción: Él apaga la tele mientras Zoe sube las escaleras para hacer los deberes y ponerse el pijama.

Con este tipo de guion audiodescriptivo se consigue que la persona con discapacidad visual escuche los diálogos de la versión original y, en el caso de que no haya entendido algo, es la propia audiodescripción la que resume lo sucedido sin dejar de lado el avance de la trama. Gracias a esta propuesta, se destaca el potencial de la audiodescripción como herramienta de aprendizaje lingüístico, lo cual ya se ha comprobado en investigaciones como la de Bausells-Espín (2022, p. 172). No obstante, y al igual que el audiosubtitulado o la audiointroducción, se matiza que esta técnica —presentada por el autor de esta tesis en el Festival Accecine en 2021⁶¹— se requiere en muy pocos filmes.

⁶¹ Más información en <https://accecine.org/festival/wp-content/uploads/2021/01/AcCeCine-brochure.pdf>

En conclusión, y sobre las distintas líneas de investigación reflejadas, puede apreciarse que la audiodescripción resulta una herramienta amplia y diversa. También, que suele trabajarse con parámetros quizá muy específicos, subjetivos o de poco recorrido industrial, en los que se pierden las reivindicaciones históricas, políticas, jurídicas y de acceso a la cultura de las personas con discapacidad.

Por último, cabe destacar que los perfiles profesionales cambiarán con el tiempo, ya no solo gracias a las personas que completan la formación profesional de audiodescripción y subtítulo, los cursos del CESyA u otras propuestas educativas de diversas áreas, sino por aquellas personas que, de forma natural, se especialicen, por ejemplo, en inteligencia artificial. Y es que, por un lado, para crear ilustraciones o fotografías digitales a través de Midjourney u otras plataformas, se deben redactar textos específicos, o *prompts*, que bien recuerdan a la audiodescripción de imágenes fijas de los museos:

Un hombre de unos 60 años sentado sobre el sofá de su salón, observando calmado un televisor. Tiene el mando a distancia en su mano, apuntando hacia el televisor. Las paredes son lisas con algunos cuadros de paisajes, hay una gran ventana en la pared del fondo tapada con una cortina. Toda la estancia está iluminada de rojo. (Lacort, 2023, párr. 6)

Por otro lado, existen empresas centradas en desarrollar tecnología accesible como la española Unuware, que ha creado Playmeaudio y Showmetext, servicios en la nube dedicados a crear accesibilidad para televisión usando inteligencia artificial, lo cual permite a los equipos de accesibilidad alcanzar un nivel de productividad mucho mayor y democratizar los perfiles laborales que trabajen en audiodescripción, subtítulo y lengua de signos.

3.3. El subtulado accesible

3.3.1. ¿Qué es el subtulado accesible?

El subtulado accesible es la técnica más extendida aplicada con el objetivo de trasladar la información sonora de un producto multimedia a las personas con discapacidad auditiva, principalmente. Sincronizados al metraje de la película y en formato de texto sobreimpreso en la imagen, se muestran los diálogos, otras locuciones como la voz en *off*, los efectos sonoros y la información musical y contextual más relevante. En España, la *Norma UNE 153010: 2012. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva* (AENOR, 2012) se erige como estándar en la legislación española. No obstante, se recuerda que, para optar al Sello CESyA, los indicadores y métricas corresponden a los de la *Propuesta de indicadores y métricas de subtulado y audiodescripción en la TDT* (Grupo de trabajo de calidad de accesibilidad en la televisión, 2020), sin rango de norma oficial.

Volviendo a la norma UNE de subtulado, su primera versión se publicó en 2003, coincidiendo con la entrada en vigor de la ley LIONDAU (v. apartado 2.5.2). Gracias a su actualización en 2012, el reglamento de subtulado tiene un cariz más específico y concreto que su homóloga de audiodescripción, pues aporta anexos, ejemplos y una bibliografía.

Con el ánimo de exponer las características del subtulado accesible según la norma UNE de 2012, lo primero que se destaca es que su campo de aplicación es «todos los contenidos audiovisuales de la Sociedad de la Información» (AENOR, 2012, p. 4). Aunque existen diferentes tipos —subtítulos grabados, en directo y en semi-directo—, esta tesis se

centra en los primeros, que son los que afectan a las películas y cortometrajes, los cuales presentan las siguientes características:

1. Posición: según el tipo de información que ofrecen, los subtítulos accesibles se distribuyen en zonas diferentes de la pantalla. Los diálogos, las voces en *off* y todo lo que no sea considerado como efecto sonoro o música deben aparecer en la parte central inferior de la imagen. Por su parte, los citados efectos sonoros y las músicas se ubican en el margen superior derecho de la pantalla (*ibid.*, p. 8).

2. Caracteres y líneas: los subtítulos accesibles deben ocupar una o dos líneas de texto. Los máximos caracteres por línea son 37 y, en el caso de que dos personajes hablen muy seguido, se coloca el diálogo de cada uno en una línea diferente. En cuanto a su facilidad de lectura, los caracteres deben tener un tamaño legible a 2,5 metros de la pantalla (*ibid.*, p. 9).

3. Tipografía: la tipografía debe ser extremadamente legible y lo más contrastada con el fondo (*ibid.*, p. 10).

4. Velocidad y sincronía: el número máximo de caracteres por segundo es de 15. Su lectura tiene que seguir el ritmo del filme y resultar cómoda. Además, siempre que se pueda, las entradas y salidas de los subtítulos deben coincidir con los movimientos labiales de los personajes, con las locuciones sonoras o con los cambios de plano (AENOR, 2012, p. 10).

5. Identificación de los personajes: para reconocer visualmente las voces de cada uno de los personajes se pueden realizar tres acciones: asignarles colores, etiquetas o guiones (*ibid.*, pp. 10 y 11). De ese modo, aunque el personaje esté fuera de campo, la persona usuaria de los subtítulos puede identificarlo rápidamente.

En cuanto a los colores, se asignan distintas tonalidades a los personajes, las cuales se mantienen durante la obra. Los colores más usados son el amarillo para la figura protagonista y el verde, el cian, el magenta, el gris, para el resto del elenco secundario (*ibid.*, p. 10). En la misma fuente se establece que, para personajes de menor relevancia, se usa el blanco. Los colores exactos que se deben utilizar también se expresan en la norma (*ibid.*, p. 21).

Con referencia a las etiquetas mediante las que se identifican a los personajes, estas se maquetan del siguiente modo:

(JUAN CARLOS) ¡Vaya suerte has tenido!

Si se necesita repetir las etiquetas a lo largo del subtítulo, pueden usarse abreviaturas —en el caso de «(JUAN CARLOS)», puede reducirse a «(JC)» (*ibid.*, p. 12)—.

Sobre los guiones, y en la misma página, la norma UNE recomienda usarlos únicamente para distinguir personajes que no se pueden identificar de otro modo. Por ejemplo, cuando en el mismo subtítulo hablan dos personajes a los que se les ha asignado el color blanco.

6. Efectos sonoros: se subtítulan los sonidos que ayuden a comprender la trama y que no puedan extraerse de la propia imagen (AENOR, 2012, p. 13). En el caso de que se vea una explosión, no hace falta subtítularla. Si esta ocurre fuera del plano, sí. Estos efectos se redactan entre paréntesis, en blanco y con la primera letra en mayúscula. A ser posible, se pide que estos efectos aparezcan en su forma sustantivada (*ibid.*, p. 14).

7. Información contextual: hay tres tipos de informaciones contextuales que se pueden incluir en los subtítulos accesibles, los cuales se representan en mayúsculas y entre paréntesis.

El primero se trata de los elementos suprasegmentales; la forma en la que se verbaliza un diálogo (tono, acentos, ritmo, etcétera). Se añaden antes del diálogo al que se aplican (*ibid.*, pp. 5 y 6), por ejemplo:

(IRÓNICA) Sí, yo también te quiero.

De no incluir «(IRÓNICA)» en el subtítulo, el matiz con el que se pronuncia el diálogo puede perderse. Gracias a esta información se sustrae que la actriz que dice «yo también te quiero» puede esconder segundas intenciones en su comentario.

En segunda instancia se encuentran los sonidos vocales como (LADRA) o (RÍE) (*ibid.*, p. 6). Estos aparecen sincronizados al momento de la película en el que se producen, en el margen inferior central de la imagen y, si no hay diálogo que los acompañe, pueden ser el único contenido del subtítulo.

Por último, están los indicadores de forma, como (TODOS), (AMBOS), etcétera. Al igual que las informaciones suprasegmentales, anteceden al diálogo pronunciado de esa manera (*ibid.*, p. 6).

8. Identificación de la voz en *off*: se representa, siempre que sea posible, en cursiva (AENOR, 2012, p. 15). También pueden añadirse etiquetas como (NARRADORA) antes del subtítulo. Aunque no consta así en la norma UNE 153010, en la práctica profesional también suelen maquetarse en cursiva las voces que suenan a través de aparatos electrónicos, como teléfonos o contestadores (Mondo Agit, s.f., sección Algunos criterios básicos son, párr. 3).

9. Música y canciones: la norma UNE subraya que, siempre que sea posible y ayude a la comprensión de la trama (AENOR, 2012, p. 15), puede identificarse el tipo de música utilizada

[(Música blues)], la sensación que transmite [(Música dramática)], o incluso el título y autoría de la pieza [(*Bohemian Rhapsody* de Queen)]. Sea cual sea la opción elegida, esta información se coloca arriba a la derecha de la imagen, entre paréntesis y con la primera letra en mayúscula.

Con respecto a la letra de las canciones, y si aportan sentido a la trama o las canta un personaje de la obra, se subtitulan en el centro inferior de la pantalla. Siempre que se pueda, estos subtítulos tienen que venir precedidos del símbolo de una nota musical y, si no, se usa la almohadilla. En ambos casos, y cuando termine la canción, el símbolo utilizado tiene que aparecer al final del último subtítulo para indicar que la música ha concluido. Si es uno de los personajes de la película quien está cantando, el subtitulado va en su color correspondiente.

10. Criterios editoriales: la norma UNE resulta muy útil y específica en la designación de posibles casos con los que el equipo de Accesibilidad puede toparse al crear subtítulos accesibles. En sus páginas se aportan recomendaciones a la hora de representar cifras, el uso de los puntos suspensivos, la forma de separar las frases, el modo de escribir las palabras que los personajes pronuncian equivocadamente por una necesidad del guion, etcétera (AENOR, 2012, pp. 16-19). También se antepone la comodidad de la lectura frente a la literalidad de aquello que se debe subtitular. Por ejemplo, en la frase «Creo que debemos pensar en el bien común», puede aplicarse la reducción «Debemos pensar en el bien común».

Tal y como sucede con la audiodescripción (v. apartado 3.2.1), cada país dispone de guías propias para subtitular. Así pues, no se cita el inmenso número de entidades, empresas, autoras y autores que aportan sus propios códigos, pero se destacan la norma ISO internacional

correspondiente (International Organization for Standardization, 2018), las muy extensas y completas *BBC Subtitle Guidelines* (British Broadcasting Company [BBC], 2022), la brevísima regulación francesa de dos páginas (Conseil Supérieur de l'audiovisuel, 2011), las también sucintas *Closed Captioning on Television Rules* de la Federal Communications Commission de los Estados Unidos (FCC, 2021), el reglamento más específico aplicado en países de habla germana como Alemania, Austria o Suiza (Zweites Deutsches Fernsehen, 2015) o las de Netflix (2022), Amazon Prime Video (s.f.b) o The Walt Disney Studios (2019)⁶². Además, Miquel Iriarte (2017, p. 31) destaca que cada usuario y usuaria guarda una opinión sobre sus preferencias particulares en cuanto a subtítulo accesible.

Antes de cerrar este apartado hay que mencionar algunas cifras específicas sobre distribución del subtítulo accesible en España. Por un lado, y en salas de cine, estas se engloban dentro de las 90 000 proyecciones de cine accesible presentadas en el apartado 3.2.1 (Cope, 2020, párr. 11). Por otro lado, en televisión y en canales de *streaming*, las cifras son muy diferentes, ya que la cantidad de contenido subtulado es mucho mayor a la de obras audiodescritas. Y es que, según los datos de la CNMC (2020a, p. 13), en 2018 el subtítulo televisivo en cadenas públicas y privadas ascendió hasta 164 143 horas —aproximadamente un 86 % del total de la programación—. En esta ocasión, y al igual que se ha establecido en el caso

⁶² Al igual que en audiodescripción, hay que recordar que todas recogen pautas sobre cómo subtular obras ya concluidas y que no toman la accesibilidad como parte intrínseca desde el inicio del proyecto.

de las obras audiodescritas, los contenidos de ficción son los que más oferta de subtítulo accesible presentaron, con un 40,4 % del volumen total (*ibid.*, p. 17).

Además, la nueva ley de la comunicación audiovisual requiere que las televisiones lineales en abierto subtitulen de forma accesible como mínimo el 80 % de sus contenidos, mientras que las televisiones públicas lineales en abierto deben hacer lo propio con más del 90 % de su parrilla (Ley 13/2022, pp. 96 172 y 96 173). En el caso de los prestadores de servicios lineales de acceso condicional y los servicios de comunicación televisiva a petición, se les insta a que subtitulen un 30 % de su oferta audiovisual (*ibid.*, p. 96 173). Sobre las empresas de contenidos a petición, Arias-Badía (2020, 02:26:15) detectó que un 7,85 % del contenido digital emitido por las plataformas de *streaming* ya dispone de subtítulos accesibles —cifra que, a día de hoy, es mucho mayor—.

3.3.2. ¿Cómo se elabora el subtítulo accesible?

En cuanto a la confección del subtítulo accesible, se realiza cuando la posproducción de la obra audiovisual se da por concluida (Díaz-Cintas, 2007, p. 53). De otro modo, es posible que el flujo de trabajo no resulte cómodo (v. apartado 6.2.1.2), o incluso que haya que rehacer parte del subtítulo, pues en las fases cinematográficas de montaje y sonorización suelen añadirse recursos de última hora o recurrirse a la regrabación de diálogos, práctica conocida como ADR (Additional Dialogue Replacement). El ADR implica locutar frases de nuevo o, incluso, sustituir diálogos originales por otros que se consideren necesarios para la producción.

Así pues, el subtulado accesible se realiza con el producto ya terminado, y lo primero que se requiere es crear o pedir una transcripción de los diálogos del filme en la que se incluyen ciertas notas como un glosario de términos, nombres propios y otras particularidades de la obra (Cómitre Narváez, 2016, p. 8). Cuando el equipo de Accesibilidad visiona la película, debe decidir qué músicas, efectos de sonido o entonaciones tienen cabida en los subtítulos y qué colores corresponden a cada personaje. Tras esta reflexión, se procede a pautar: se busca en qué código de tiempo aparecen los subtítulos y cuánto deben mantenerse en pantalla. También se determina si hay que sintetizar algún diálogo para respetar la velocidad de lectura. Una vez concluida esta labor, los subtítulos se revisan y se entregan a la productora o a la distribuidora.

3.3.3. ¿Dónde se estudia el subtulado accesible?

3.3.3.1. Áreas principales de formación en subtulado accesible

En cuanto al aprendizaje sobre subtulado accesible, se oferta en las mismas formaciones que la audiodescripción. Esto significa que los estudios en subtulación accesible se enseñan principalmente en posgrados de Traducción Audiovisual (Cuéllar-Lázaro, 2016, p. 153), así que lo establecido en el apartado 3.2.3.1 también aplica para este análisis. Otra evidencia de que la audiodescripción y el subtulado accesible comparten el mismo escenario educativo se observa en el título del Curso de Especialización en Audiodescripción y Subtitulación.

A simple vista —y en un ejercicio de asimilación *piagetiana*—, parece que unir audiodescripción y subtítulo tiene sentido, pero entre ambas disciplinas se han detectado suficientes contrastes como para afirmar que «los perfiles de estos dos profesionales son diferentes y que es muy posible que algunas personas destaquen en una de estas actividades y sean mediocres en la otra» (Díaz-Cintas, 2007, p. 51). En el epígrafe 3.3.3.2 se evalúa el calado de esta cita, que demuestra un mayor grado de acomodación *piagetiana* sobre el tema.

Retomando los programas de formación universitaria, se insiste en que su duración resulta insuficiente para alcanzar una base sólida, multidisciplinar y de calidad (Cuéllar-Lázaro, 2016, pp. 156 y 159). Para lograr ese objetivo, Neves (2008, p. 174) propuso, además de estudiar la teoría y la práctica del subtítulo accesible, «llevar al alumnado a las asociaciones o clubs de la Comunidad Sorda para que se empapen del "sentimiento" de este grupo».

Este apunte pretende romper con una de las siete barreras detectadas en el apartado 1.3.2 de la tesis e ilustra una característica muy importante y particular del subtítulo accesible: subtítular para personas sordas no sigue las mismas pautas que subtítular para personas oyentes. Por ejemplo, cuando se subtítula de forma accesible, debe tenerse en cuenta la condición cultural de estos colectivos, sobre todo, la de las personas sordas cuya lengua materna sea la lengua de signos y usen la lengua oral de forma secundaria. Dicha franja de la audiencia puede tener una mayor dificultad para leer el subtítulo (Neves, 2008, pp. 172 y 173), aunque investigadoras como Souto Rico (2021, p. 207) expresan que el panorama ha cambiado en los últimos años y que la velocidad de lectura alcanzada por un buen número de personas con discapacidad auditiva es mayor a la que se reflejó en la norma UNE de 2012.

3.3.3.2. Debate *piagetiano* sobre el perfil profesional en subtítulo accesible

A diferencia de lo planteado sobre el perfil profesional en audiodescripción (v. apartado 3.2.3.2), en esta tesis se concluye que la rama de Traducción resulta la idónea para educar e investigar en subtítulo accesible. Aunque se detecta como imprescindible «tener un buen conocimiento sobre composición cinematográfica, concretamente en lo respectivo a la disposición y significado del sonido» (Neves, 2006, p. 172), en la misma referencia se hallan otros requisitos que se deben tener en cuenta como el «claro entendimiento de la redundancia, relevancia, adecuación, cohesión y coherencia para garantizar una verdadera y significativa lectura del material; y la habilidad de balancearse entre el sentido y la sensibilidad cuando haya que tomar decisiones difíciles». Con esta segunda batería de aptitudes requeridas para subtítular —y por el hecho de que en subtítulo existe *software* específico que se debe controlar—, Traducción se coloca en una sólida posición, afianzada por el hecho de que el subtítulo tradicional también forma parte del día a día de este sector, y porque es una rama especializada en «producir diálogos que suenen naturales» (Romero-Fresco, 2019a, p. 182).

Pese a que el subtítulo se encuentre arraigado armónicamente al ámbito de la Traducción, Souto Rico (2021, p. 1) —licenciada en Comunicación Audiovisual y experta en accesibilidad—, escribió su tesis sobre la velocidad del subtítulo para personas sordas dentro del programa de doctorado en Documentación que oferta la Universidad Carlos III de Madrid. En la entrevista que mantuvo con el autor de esta tesis, sostuvo que inscribirse en esta área se debió a que tuvo que aprender a manejar y gestionar un gran número de datos (Souto Rico,

comunicación personal, 6 de junio de 2023, 00:50); otro caso en el que se demuestra la disparidad de caminos formativos de la accesibilidad audiovisual.

Pasando a la relación del subtitulado con la Comunicación Audiovisual, bien es cierto que el equipo creativo de las obras puede contribuir, por ejemplo, a expresar mejor la información musical o contextual de la película, e incluso a seleccionar los colores atribuidos a cada protagonista. De hecho, en Romero-Fresco (2019, pp. 205-206) se referencia el trabajo del director de documentales Alastair Cole, quien creaba dosieres en los que expresaba sus ideas sobre la traducción de sus obras a otros idiomas y sobre su accesibilidad —destacando sus indicaciones sobre el subtitulado—. Dejando de lado la cuestión de la traducción lingüística, el compromiso de Cole con la accesibilidad de sus obras evidencia que, si el alumnado de Comunicación Audiovisual conociera la norma UNE 153010, las posibilidades del subtitulado accesible podrían verse multiplicadas (v. capítulo 6). Cabe recordar que no existe arquitecta o arquitecto que no aprenda las pautas del diseño universal durante su carrera a fin de ejercer su profesión sin la necesidad de intervenciones externas. Esta apuesta por la autonomía de la accesibilidad es deseable que se extienda a cualquier disciplina laboral y educativa.

Antes de concluir, resulta importante hablar de las 27 competencias profesionales que deben tener las personas especializadas en subtitulado accesible (Díaz-Cintas, 2006, pp. 9-14). Hay que decir que estas resultan muy similares a las expuestas en el epígrafe 3.2.3.2 sobre audiodescripción, aunque se aprecia un mayor énfasis en las aptitudes idiomáticas, así como en el conocimiento de la discapacidad auditiva y en diversas formas de subtitulado como la estenotipia o los programas de reconocimiento de voz.

3.3.4. *¿Qué se investiga sobre subtítulo accesible?*

Una vez comprobado que Traducción puede considerarse el área líder en investigación sobre subtítulo accesible, se proceden a describir las tres líneas de investigación más relevantes sobre esta herramienta de accesibilidad, que son: el análisis de la norma UNE 153010, los avances tecnológicos en esta disciplina y el subtítulo creativo.

3.3.4.1. Investigaciones relacionadas con la norma UNE de subtítulo

Tal y como sucede con su homóloga en audiodescripción, la norma UNE 153010 de subtítulo accesible no ofrece todas las respuestas que pueda necesitar quien la consulte: el cine, en su forma de expresión libre, infinita y subjetiva, manifiesta sus contenidos de modos tan diversos que ningún reglamento los puede englobar.

Por este motivo, existen diversos estudios sobre la aplicación de la norma parecidos a los efectuados en audiodescripción (v. apartado 3.2.4.1). En ellos se toma una propiedad intelectual del ámbito del cine, se aplica o analiza el subtítulo, se expone a una audiencia y se extraen conclusiones sobre su velocidad, las tipografías utilizadas, sus tamaños, el grado de identificación con los personajes, la jerarquía en la selección de colores, etcétera. Cabe decir que, en casos como los de Álvarez Anguera (2021, p. 55) o Mas Alcántara (2017, pp. 45 y 47), no se investigó con una muestra de personas usuarias. No obstante, son numerosas las propuestas que sí han contado con personas sordas. Por ejemplo, Miquel Iriarte (2017, p. 65) investigó con 72 individuos divididos en tres grupos: oyentes, personas sordas usuarias de la lengua oral y personas sordas usuarias de la lengua de signos.

También hay publicaciones en las que se compara la edición de la norma UNE de 2003 con la vigente de 2012 (Cuéllar-Lázaro, 2018), y otras en las que se tiene en cuenta una posible adaptación de los subtítulos destinados a la infancia con discapacidad auditiva (Tamayo, 2015). En este último caso, la autora testeó su propuesta con 75 niños y niñas con discapacidad auditiva de entre 8 y 13 años (*ibid.*, p. 4).

Para terminar con las investigaciones centradas en los preceptos de la norma UNE, se da cuenta de la discusión que existe sobre si conviene modificar las posiciones clásicas del subtítulo accesible. Por un lado, Rica Peromingo (2019, p. 10) debate si, en los contenidos audiovisuales, se deben descartar las posiciones del subtítulo accesible y colocar la información sonora y contextual —o didascalias— centrada en la parte inferior de la pantalla. Por otro lado, en producciones como la serie *The Last of Us* (HBO, 2023-), los subtítulos se presentan en la zona inferior de la pantalla, pero desplazados hacia la izquierda o hacia la derecha con la intención de que los diálogos aparezcan justo debajo de la persona que habla en ese momento. Esto se puede apreciar en varias situaciones del quinto episodio de la serie, cuando dos de sus personajes se comunican en lengua de signos (TC 00:09:00, por ejemplo).

3.3.4.2. El subtítulo accesible y la tecnología

Sobre las investigaciones de subtítulo accesible y nuevas tecnologías, conviene mencionar entre otras las de Agulló y Matamala (2021) y Brescia-Zapata *et al.* (2022) sobre subtítulo en realidad virtual, y las de recepción con *eye-tracking* de Pérez-González (2018) y Romero-Fresco (2016). También hay muchos estudios en los que se mide la cantidad y calidad

con la que el subtítulo se emite por televisión —en este ámbito, el CESyA tiene un gran peso con sus informes, guías y el Congreso AMADIS⁶³—.

Para concluir este apartado, se destacan otras investigaciones sobre tecnología y subtítulos exploradas mediante sistemas como el subtítulo automático (Huang y Huang, 2022), el subtítulo en directo mediante estenotipia (Pérez Pombo, 2005) o el rehablado (Ruiz-Arroyo *et al.*, 2022), aunque nada de esto se aplica a las películas estrictamente y, con la llegada de las nuevas tecnologías con inteligencia artificial, son modelos que cambiarán con el tiempo. Para comprobar esta afirmación, destacada en Souto Rico (2021, p. 202), no hay más que conocer el trabajo de empresas como Speechmatics, que generan subtítulos en tiempo real y a 48 idiomas con solo subir un vídeo a su plataforma *online*, o Flawless AI (2023, 00:04), donde trabajan por modificar la vocalización de las obras audiovisuales de modo que el doblaje a otras lenguas resulte más natural.

Mientras estas tecnologías se arraigan en la industria audiovisual, conviene recordar que el subtítulo en directo —ya sea mediante estenotipia o rehablado— permite al equipo artístico o técnico de la producción interactuar con la audiencia en festivales y proyecciones públicas (v. apartado 2.6.2.3). En este sentido, el subtítulo en directo mejora la accesibilidad de los eventos culturales a los cuales, por supuesto, las personas con discapacidad tienen todo el derecho de asistir. Y es que la accesibilidad debería ser transversal siempre que fuera posible.

⁶³ Dicha documentación se encuentra en <https://cesya.es/?s=amadis>

3.3.4.3. El subtítulo creativo

Según Salas (2016, p. 9), el subtítulo creativo consiste en una «propuesta innovadora diseñada para unir los elementos paralingüísticos y los efectos de sonido», tanto en programas como en películas y otros contenidos audiovisuales. Por ello, el subtítulo creativo puede aparecer en cualquier posición de la pantalla, con una tipografía, tamaño y movimiento diferente. Lo que se pretende con este sistema es aceptar que el subtítulo nunca es invisible (McClarty, 2012, p. 137) y, por tanto, puede llevarse a nuevas dimensiones más ajustadas a cada plano de la película (Salas, 2016, p. 13). Esto significa que, al subtítular de forma creativa, los traductores y las traductoras pasan a formar parte del equipo de Diseño gráfico de la obra (Salas, 2016, p. 273). Sin embargo, se recuerda que el diseño gráfico nada tiene que ver con lo que se estudia en Traducción y sus posgrados (v. apartado 3.2.3.1).

A pesar de que el estudiantado de Traducción no cuenta con asignaturas relativas al diseño gráfico dentro de su grado universitario, en el congreso *Creative Media Accessibility* (Romero-Fresco, 2021a, 19:47) se animó a romper la rígida estructura de las guías y recomendaciones «para descubrir el todavía oculto potencial artístico de la accesibilidad en los medios para que este se convierta en una extensión del proceso creativo cinematográfico»⁶⁴. Una extensión del proceso creativo defendida por Salas (2016, p. 274), aunque la propia autora afirma no haber encontrado «una alternativa concreta para la representación de la música».

⁶⁴ En esta línea también investiga Fox (2020, p. 16), aunque lo llama *subtítulos integrados*, no *subtítulo creativo*.

Asimismo, las tres fuentes citadas en la página anterior concluyen que la práctica del subtítulo creativo está poco extendida o investigada. También se destaca que aumenta los costes de la producción de forma significativa, pues, por idioma, una pista de subtítulo creativo puede costar unos 4 800 euros (Romero-Fresco, 2019, p. 220). Si, como ha sucedido con la película de nuestro corpus *SWING! La vida d'un secret*, Netflix hubiera pagado esa cantidad por cada uno de los 19 idiomas a los que ha subtulado el largometraje, el gasto podría resultar inasumible para la plataforma. Aparte, el cine es una industria que produce sin parar y de un modo muy concreto (v. apartado 6.4.6.1), y procesos experimentales como el subtítulo creativo tardan mucho más en realizarse que aquellos que siguen los estándares más extendidos⁶⁵.

Para concluir el análisis del subtítulo accesible, se recuerda que en esta tesis se parte de una necesidad social protegida por una legislación que evoluciona de forma constante para que un sector de la población disponga de más oferta cultural a nivel cuantitativo y cualitativo. Las personas con discapacidad reivindican su acceso al entretenimiento desde hace años y, primero, sería recomendable trabajar por satisfacer los derechos básicos del total de la población. Esto se apoya en lo expuesto por el CESyA (2019, p. 9), que reivindica la priorización de la accesibilidad para aquellos contenidos calificados «"premium" o especialmente relevantes para los telespectadores, tales como las películas, series de ficción y documentales».

⁶⁵ En el apartado 6.4.6.1 se retoma el subtítulo creativo y se contrasta con la filosofía del cine inclusivo.

3.4. La lengua de signos en el ámbito del cine

3.4.1. ¿Qué es la lengua de signos?

Es importante subrayar que la lengua de signos *per se* no se trata de una herramienta de accesibilidad. Según la Confederación Estatal de Personas Sordas (CNSE, s.f.b, párr. 1), la lengua de signos es «una lengua natural de carácter visual, gestual y espacial con gramática propia que reúne todas las características y cumple las mismas funciones que cualquier otra lengua». Esto significa que no existe una sola lengua de signos universal, sino que hay más de 300 diferentes en el mundo frente a 7 000 lenguas orales (Roca, 2018, párr. 1).

Un rasgo específico de la lengua de signos es que, al hablarla, se hace uso de los clasificadores, considerados «elementos que focalizan ciertas características y/o rasgos de las entidades del mundo a las que se refieren y que pueden combinarse con estructuras verbales» (Massone y Martínez, 2012, p. 2). Además, la lengua de signos bebe de rasgos más allá de lo lingüístico, por ejemplo, de elementos culturales. Como se expresa en la *Guía de buenas prácticas para la incorporación de la lengua de signos española en televisión* (CNLSE, 2017, p. 67), muchas personas sordas y sordociegas atesoran la lengua de signos «como un objeto de incalculable valor, llegando incluso a entender su lengua como valor identitario». Por este motivo, con el tiempo, se ha constituido la llamada Comunidad Sorda⁶⁶, compuesta por

⁶⁶ En esta tesis se opta por usar las mayúsculas en el binomio Comunidad Sorda, siguiendo la forma en la que lo escribe la CNSE. En el caso de aparecer en minúscula, es por motivos de citar una fuente.

aquellas personas que comparten y participan de una serie de «valores culturales y lingüísticos contruidos en torno a la lengua de signos y a una concepción del mundo visual» y que puede estar integrada «por personas sordas y oyentes, de cualquier condición personal y social, que comparten el mismo legado lingüístico y cultural» (CNSE, s.f.b, párr. 1).

Este cariz de representación e identidad deviene del legado de estigmatización y capacitismo atribuido a *lo diverso* desde siglos atrás. Es notorio saber que, aunque el primer alfabeto en lengua de signos data del siglo XVII, no fue hasta la década de 1960 cuando el lingüista estadounidense William Stokoe logró coordinar por primera vez una línea de estudios científicos que llevaron a considerar la lengua de signos «como una verdadera lengua» (Federación de personas sordas de la comunidad de Madrid, s.f., párr. 6). Algunos países como Suiza o Dinamarca reaccionaron enseguida y reconocieron las lenguas de signos como lenguas oficiales del país, pero otros tardaron bastante más —España, en concreto, la reconoció en 2007 (v. apartado 2.5.2)—.

La heterogeneidad y diversidad del colectivo, sumado a que en España también existe la lengua de signos catalana y otros dialectos —debido a las cuestiones culturales propias de cada región, no se signa igual en Málaga que en Valencia—, hacen que a estas lenguas se les atribuyan características de «minoritarias y minorizadas, "débiles", "amenazadas" o "lenguas en peligro"» (Resolución de 18 de febrero de 2019, p. 22 604). Es más, aún existen países que ni siquiera han reconocido las lenguas de signos de sus habitantes (Ferreiro, 2019a, infografía 2). Estas naciones se hallan fuera de la Unión Europea, que apostó con fuerza para proteger las lenguas de signos de sus países con las resoluciones de 1988 «sobre lenguajes gestuales para

sordos», de 1998 «sobre el lenguaje mímico» y la más reciente Resolución del Parlamento Europeo, de 23 de noviembre de 2016, sobre las lenguas de signos y los intérpretes profesionales de lengua de signos.

Con ánimo de acomodar la lengua de signos en el esquema social mayoritario, el 8 de marzo de 2019 se declararon las lenguas de signos de España como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial del país (Resolución de 18 de febrero de 2019). En dicho documento se constata que las lenguas de signos son «expresiones que se han transmitido de generación en generación en el seno de la comunidad sorda, han evolucionado en respuesta a su entorno y contribuyen al sentimiento de identidad y continuidad» (*ibid.*, p. 22 603). Asimismo, en la citada página se «promueven el respeto hacia otros modos de vida», reconociéndose el cariz histórico de las mismas al haber «sido preservadas y protegidas por su comunidad de tal forma que está en el ADN de su memoria colectiva». Para concluir, en el citado texto se añaden dos ideas muy importantes. Primero, que la Comunidad Sorda difícilmente puede identificarse con una lengua oral, pues su estilo de vida pasa por el canal visual. Segundo, que su cosmovisión, su expresión creativa, su manera de comportarse en sociedad, sus costumbres y sus valores se encuentran arraigados a la lengua de signos. «Salvaguardar las lenguas de signos es proteger una cultura y a su comunidad», se indica dos veces en la citada Resolución de 18 de febrero de 2019 (pp. 22 603 y 22 604).

Comunidad es una palabra que se emplea de forma acertada, puesto que el número de personas pertenecientes a la Comunidad Sorda es muy pequeño en comparación a la población sorda no signante. Según la encuesta que lanzó el INE en 2008, de más de un millón de

personas sordas españolas, solo un 2 % es usuaria de la lengua de signos⁶⁷. De nuevo, este dato es antiguo y no representa la realidad de la cuestión, pero basta para contextualizar lo que se expone en la norma UNE 153010 de subtítulo con respecto a la accesibilidad para el colectivo de la discapacidad auditiva: «la fórmula más práctica para garantizar la accesibilidad a los contenidos audiovisuales a todas las personas sordas es a través del subtítulo» (AENOR, 2012, p. 4). El anteproyecto de la nueva ley del cine sigue la misma línea: para optar a subvenciones públicas, las películas deben incorporar únicamente subtítulo accesible y audiodescripción (v. apartado 2.6.3). Por este motivo, es difícil encontrar producciones cinematográficas en las que la lengua de signos tenga presencia más allá de si en el equipo hubo alguna persona sorda o si, en la trama de la obra, algún personaje la usa para comunicarse.

No obstante, y pese a estas dificultades, la actual Ley 13/2022, General de Comunicación Audiovisual (2022, p. 96 172) establece en el caso de las televisiones lineales en abierto «un mínimo de cinco horas semanales de programas en lengua de signos, prioritariamente emitidos en el horario de máxima audiencia». En la misma fuente, y con respecto a la televisión pública lineal en abierto, el número asciende a las quince horas semanales. Con respecto a los prestadores de servicios lineales de acceso condicional y a los prestadores de servicios de comunicación televisiva a petición, se les dicta una «incorporación

⁶⁷ Esta información no se actualizó en la encuesta que publicó el INE en 2022.

gradual de programas que puedan resultar de mayor interés para la audiencia en lengua de signos» (*ibid.*, p. 96 173).

Habida cuenta de los planes de emisión televisiva con presencia de la lengua de signos, conviene estudiar cifras recientes para conocer el panorama previo. Con el foco puesto en la emisión de contenidos con interpretación en lengua de signos, esta quedó relegada a unas 10 horas al mes de media por cadena (CNMC, 2020a, p. 8). De esas 10 horas, y en cuanto a los géneros que más contaron con interpretación en lengua de signos, destacó el entretenimiento, con un 43 % del total. En segundo lugar se posicionaron los informativos, con un 22,3 %, y la ficción se colocó en tercera posición, con un 15,1 % (*ibid.*, p. 34). Además, en este informe se describen malas *praxis* como el hecho de que muchas cadenas no señalaron los contenidos que disponían de lengua de signos, o que los emitían a altas horas de la madrugada (*ibid.*, p. 39). Con estas cifras se aprecia que las películas que ofrecían interpretación en lengua de signos española eran pocas, y desde el CNLSE (2017, p. 59) se pidió «diversificar los contenidos y los géneros televisivos que cuentan con lengua de signos». Por último, y sobre la oferta con interpretación en lengua de signos por *streaming*, los datos de Arias-Badía (2020, 02:26:15) evidenciaron que menos de un 2 % del contenido de las plataformas disponía de este servicio.

A pesar de los datos previos a la entrada de la nueva ley de la comunicación audiovisual, es importante subrayar que la lengua de signos guarda una relación estrecha y próspera con el audiovisual. A diferencia de las lenguas orales, que se expresan usando el aparato fonador, la lengua de signos utiliza los brazos, el tronco, las manos, la cabeza y el rostro de la persona signante. Esa simultaneidad entre las diferentes partes del cuerpo y el carácter visual de sus

expresiones dota a las lenguas de signos de un cariz *cinemático*, es decir, que puede «crear la sensación de movimiento y ritmo visual de una narración» (Ferreiro, 2016, párr. 1). Gracias a esta cualidad, la lengua de signos se aplica de forma creativa y única en el mundo del cine, por lo que en el siguiente epígrafe se presentan las tres modalidades en las que la lengua de signos se relaciona con el séptimo arte.

3.4.2. *¿Cómo se relaciona la lengua de signos con el cine?*

Antes de estudiar los tres tipos de relación entre la lengua de signos y el ámbito cinematográfico hay que señalar que, aunque ya existen clasificaciones como las propuestas por Tamayo (2022a, p. 138) para el total de las obras audiovisuales, en esta tesis se aporta una categorización propia que analiza exclusivamente la relación entre la lengua de signos y el cine. Y es que ya existen diversos precedentes y obras realizadas que permiten elaborar una ordenación más concreta sobre la presencia de la lengua de signos en largometrajes, cortometrajes, documentales o series, por lo que las representaciones en directo o en semi-directo quedan descartadas.

Así pues, y entrando en la clasificación planteada, se procede a identificar las tres formas de representar la lengua de signos en el séptimo arte: la interpretación de la película realizada por una persona oyente, la traducción realizada por personas sordas o sordociegas y la integración de la lengua de signos como parte, o eje, de la narrativa.

3.4.2.1. Interpretación en lengua de signos

La interpretación en lengua de signos es la forma común y estandarizada de hacer accesible una obra cinematográfica para la Comunidad Sorda. Para incorporarla a una película, se añade un recuadro —o ventana— en una esquina inferior de la imagen. En él, y sobre fondo neutro⁶⁸, aparece una persona que interpreta todo lo que se dice y suena en pantalla. Esto significa que la persona intérprete signa los diálogos de cada personaje, aporta la información contextual de los efectos de sonido necesarios para seguir la trama, el estilo de la música que pueda sonar y la letra de las canciones que se reproducen durante la obra (v. apartado 6.4.6.3).

En cuanto a la descripción de este perfil laboral, y según el European Forum of Sign Language Interpreters (2012, p. 1), debe ser capaz de signar en un mínimo de dos lenguas de signos a fin de trasladar «una información emitida en una lengua fuente a una lengua objetivo y mediar entre culturas». Además, y extraído de la misma fuente, la interpretación en lengua de signos debe facilitar la comunicación en un modo neutral, asegurando un acceso ecuánime a la información.

Aunque suele haber una preparación que se realiza antes de grabar el signado de la película, este tipo de trabajo se realiza como si fuera un doblaje de voz; la persona intérprete delimita el segmento que va a signar y, mientras lo ve, realiza la interpretación. Como

⁶⁸ A veces, la figura del intérprete se graba sobre *chroma* de modo que, durante la emisión, la persona aparece directamente sobre las imágenes, sin recuadro detrás.

recomienda la normativa, mientras no haya diálogos o sonidos relevantes para la trama se hace desaparecer la imagen de quien interpreta (CNLSE, 2017, p. 62), lo que evita distracciones para la audiencia.

Al igual que en el caso de la audiodescripción (v. apartado 3.2.1) y del subtítulo accesible (v. apartado 3.3.1), existen varias regulaciones y códigos de buenas prácticas distribuidas en diferentes documentos como la *Guía de buenas prácticas para la incorporación de la lengua de signos en televisión* (CNLSE, 2017), el *Código deontológico de intérpretes en lengua de signos y guías-intérpretes del Estado español* de la Federación Española de Intérpretes de Lengua de Signos y Guías-intérpretes (2002), la *Norma UNE 139804 de requisitos para el uso de la lengua de signos española en redes informáticas* (AENOR, 2007), las breves *ITC Guidelines on standards for sign language on Digital Terrestrial Television* (Independent Television Commission, 2010), el informe *Technical realisation of signing in digital television* (International Telecommunication Union, 2019), el británico *Code on television access services* (Office of communications, 2017) o los documentos publicados desde la World Federation of the Deaf (2019). Puede observarse que esta abundante documentación no resulta específica para el mundo del cine, y que se traduce en que las cadenas de televisión y las empresas crean sus propias fórmulas de plasmar la interpretación en lengua de signos. Por ello, en la tesis se analizan los preceptos establecidos en la *Guía de buenas prácticas para la incorporación de la lengua de signos en televisión* (CNLSE, 2017) al tratarse del texto más extenso, completo y exportable al ámbito cinematográfico.

Según dicha guía, para realizar la correcta interpretación en lengua de signos de una obra deben tenerse en cuenta las siguientes cuestiones:

1. Apariencia física y vestuario: quien interpreta debe llevar ropa que no distorsione su figura, sin estampados o complementos que distraigan a la audiencia y preferiblemente negra para diferenciar mejor la piel del vestuario. La expresión del rostro resulta muy importante en la lengua de signos, por lo que «debe estar libre de elementos innecesarios o superfluos que disminuyan la percepción de la expresión facial» (CNLSE, 2017, p. 63).

2. Puesta en escena y rodaje: el fondo sobre el que se grabe la interpretación debe ser liso y, preferiblemente, oscuro. Gracias al contraste con los colores apagados, las personas sordociegas con cierto resto de visión pueden identificar más rápido a quien interpreta. A pesar de esta indicación, en cine se suele grabar a la persona intérprete sobre un fondo *chroma* que luego se elimina en posproducción (*ibid.*, p. 44). Mientras realiza su labor, el o la intérprete necesita ver la película en todo momento a fin de no perder la sincronía con lo que sucede en pantalla, por lo que debe haber una constante comunicación con el equipo técnico y una adecuada monitorización (*ibid.*, p. 64).

3. Iluminación, encuadre y velocidad: la persona que interprete debe estar bien iluminada y en ningún momento debe haber sombras en su rostro o sobre el fondo. Se suele recomendar que el encuadre sea frontal, con una escala media larga. Es muy importante establecer unos márgenes de seguridad en el plano a fin de que ningún signo se realice fuera del encuadre. Por este motivo, hay que dejar espacio en la imagen para que el o la intérprete pueda levantar los brazos y extenderlos a ambos lados (*ibid.*, pp. 64 y 65). En cuanto a la

velocidad del signado, hay que ajustar la cámara para que grabe con una obturación más alta del 1/50s habitual. Según la guía, lo ideal es subirla hasta 1/250s. La modificación de este parámetro aporta una mayor nitidez de las manos al moverse, puesto que una obturación más baja hace que estas parezcan borrosas (CNLSE, 2017, p. 60).

4. Posproducción: durante este proceso, es importante contrastar bien la imagen de quien interpreta con respecto a la película para que destaque adecuadamente. La ubicación de la interpretación debe ser siempre la misma y es muy importante que no tape ningún elemento de grafismo o el subtítulo de la obra. Por último, y dado que las lenguas orales y signadas tienen su propia gramática y sintaxis, hay que sincronizar la interpretación con cada escena de la obra (*ibid.*, p. 57). Por supuesto, se recomienda encarecidamente que el resultado se testeé por varias personas sordas antes de darlo por terminado (*ibid.*, p. 70), no solo para confirmar la comprensión de la lengua de signos, sino para revisar que esta se ha interpretado correctamente y según los estándares y criterios del CNLSE (Ley 13/2022, 96 171).

5. Actuación: como la lengua de signos resulta muy visual y expresiva, la persona oyente que interprete una película debe ser capaz de representar los sentimientos y entonaciones del elenco de la obra (CNLSE, 2017, p. 71).

Como cierre a la sección dedicada a la interpretación en lengua de signos, hay que destacar la figura del *deaf interpreter* (Gil y Utray, 2016, p. 20). Esta se da cuando una persona sorda interpreta en directo o semidirecto una lengua de signos para una audiencia signante que la desconoce, por ejemplo, de americana a española. En el sector del cine no se conocen filmes en los que se aplique este caso, pero en el siguiente epígrafe se analiza una figura muy próxima.

3.4.2.2. Traducción en lengua de signos

La segunda forma de plasmar la lengua de signos en el ámbito cinematográfico es la traducción en lengua de signos. Para definirla, se parte de las premisas del CNLSE, pero después se aporta una perspectiva propia.

Según el CNLSE (2017, p. 67), la diferencia principal entre la interpretación y la traducción en lengua de signos se halla en el tiempo del que se disponga para preparar los contenidos. En el caso de la interpretación, se hace un trabajo de documentación previo para luego ejecutar la adaptación a lengua de signos en directo, sin capacidad de corregir o borrar signos «para sustituirlos por otros» (*ibid.*, p. 68). En el caso de una traducción, se dispone de más espacio para decidirse por unos u otros signos y cotejarlos a fin de elevar la fidelidad y la calidad del mensaje que se va a transmitir.

La traducción en lengua de signos entendida desde este punto de vista se suele dar cuando el contenido audiovisual ha sido grabado previamente. Para ello, y con la voluntad de adecuar de forma óptima el mensaje al contexto y a la población destinataria, el informe del CNLSE propone contar con profesionales con discapacidad auditiva, pues «construye una imagen positiva y real de las personas sordas y su potencial como productores, realizadores y traductores de contenidos audiovisuales en lengua de signos, mejorando la infrarrepresentación de este colectivo» (CNLSE, 2017, p. 68).

Es en esta línea de pensamiento donde, desde esta tesis, se aporta una definición propia: cuando la persona sea oyente, disponga del tiempo que disponga, diremos que interpreta. Cuando la persona sea sorda, o sordociega, diremos que traduce. De este modo, se

plantea separar estas aplicaciones por una medida más clara y *piagetiana* que la cuestión temporal, dado que resulta imposible determinar cuánto tiempo o cuántas correcciones son suficientes para elevar una interpretación a traducción.

El motivo de esta puntualización reside en la representación de la lengua de signos para la Comunidad Sorda. Tengamos en cuenta que las personas sordas signantes adquieren la lengua de signos como su lengua materna de forma natural y, aplicando un símil oralista, cuando estas ven a una persona oyente usando su lengua, les causa la misma sensación que cuando una persona española escucha a una francesa hablando su idioma. Sí, el mensaje se entiende y puede resultar lingüísticamente perfecto, pero, como se expresa en el TC 00:04:15 del documental *Inclusión de personas sordas en un proyecto cultural* (Miguel Ángel Font Bisier, 2017), el acento y los giros siempre son más ricos cuando una persona se expresa en su lengua materna. En esta misma dirección apunta Cheslik, que en un artículo del diario *The Guardian* (Stine, 2021, párr. 12) destacó el hecho de que una persona sorda que realiza la labor de *deaf interpreter* —que traduce en lengua de signos—, incorpora

Las normas culturales de la Comunidad Sorda, mientras que el estilo de las personas oyentes que trabajan en interpretación en lengua de signos tiene otro estilo... como persona sorda que soy, siempre puedo diferenciar entre si quien interpreta es una persona sorda u oyente.

Los casos de traducción en lengua de signos pueden verse con mayor frecuencia en comunicados de instituciones como la Federación de Personas Sordas de la Comunidad Valenciana (Fesord CV), en vídeos musicales como *Sonríe* (Font-Bisier y Fesord, 2017) y *El teu*

llenguatge (Fluixà, 2023) o en campañas de sensibilización como *Trato adecuado a mujeres y niñas con discapacidad* (Miguel Ángel Font Bisier, 2018), una webserie divulgativa en la que la persona que signa la voz en *off* de la narradora y los diálogos es una persona sorda.

Para trabajar con una persona sorda o sordociega, se suele realizar el siguiente proceso, que en lo técnico se acoge a los preceptos técnicos estipulados en el epígrafe 3.4.2.1. Primero se redacta un guion que la persona estudia. En lengua de signos, este documento se conforma por distintas *glosas*, un sistema de notación en el que los signos se representan con palabras orales próximas a su significado (Burad, 2008, p. 3). Estas se redactan en mayúsculas y en el orden de signado por el que se grabarán.

He aquí un ejemplo, extraído de la adaptación a lengua de signos del cuento *La dama del cuadro* (Font-Bisier, 2020a, p. 153). El guion en lengua de signos fue cocreado por la psicóloga sorda Mónica Díez y el autor de esta tesis (CNLSE, 2020)⁶⁹:

Texto original: Daniela continuó con su tradición de visitar el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad.

Glosa: PERSONA, D-A-N-I-E-L-A, SIGNO, COSTUMBRE CONTINUA, ¿COSTUMBRE CUÁL?
MUSEO ARTE CONTEMPORÁNEO IR-IR.

⁶⁹ Más información sobre la experiencia en <https://www.micineinclusivo.com/blog/la-dama-del-cuadro-un-cuento-en-lengua-de-signos/>

Glosa a glosa, la persona sorda o sordociega signa el guion completo de la traducción, ya sea memorizándolo o usando un teleprónter. En otras ocasiones, se cuenta con intérpretes de lengua de signos que les transmiten la información fuera de cámara para que la reproduzcan.

Dentro del sector cinematográfico español existen dos casos puros de traducción en lengua de signos: el cortometraje *Tiempo de blues* y el largometraje *Los Rodríguez y el más allá* (Paco Arango, 2019). Dado que *Tiempo de blues* forma parte del corpus de la tesis, se describe primero el caso de *Los Rodríguez y el más allá*, aunque sea cronológicamente posterior.

Semanas antes de su estreno, se anunció que la película iba a disponer de audiodescripción, subtítulo accesible e interpretación en lengua de signos gracias a la empresa de accesibilidad Whatscine. Con esta información, un grupo de personas sordas contactó con la productora para expresarle una idea: en vez de que Whatscine realizara la clásica interpretación en lengua de signos con una persona oyente, querían reunir a un elenco de personas sordas con rasgos y edades similares a las de los actores y actrices de la película. De ese modo, esta versión sería más atractiva para la Comunidad Sorda (Tododisca, 2019, párr. 3). Tras cuatro días de grabación, un grupo de ocho personas sordas de edades comprendidas entre los siete y los 60 años, en colaboración con un par de intérpretes oyentes, lograron su objetivo. Puesto que en la película hay más de ocho personajes, el equipo tuvo que turnarse y actuar como varios de ellos, pero este ejercicio de visibilización de las capacidades del colectivo de personas sordas signantes concluyó de forma positiva.

Pese al esfuerzo, Martínez Amador (2016, p. 142) subrayó que los sistemas de accesibilidad actuales en salas de cine con interpretación en lengua de signos todavía resultan

incómodos. En este sentido, cuando la versión traducida a lengua de signos de *Los Rodríguez y el más allá* se proyectó, la tecnología de Whatscine —que emitió la accesibilidad a través de su aplicación móvil, incluida la pista de lengua de signos— provocó cierto malestar entre algunos miembros de la audiencia. En la página de Facebook de una de las entidades que colaboró en esta versión de la película, un usuario sordo escribió el siguiente comentario:

Si una persona va al cine y tiene el móvil antiguo o no tiene wifi, que pasa? [sic]

Esto no es accesible.

Porque:

1º tener un buen móvil.

2º estar bien cargado [sic] la batería.

3º los brazos hay que elevar [sic] para poder ver la pantalla del cine.

4º No hay ningún soporte para sujetar el móvil para descansar los brazos.

Whatscine no cumple los requisitos de accesibilidad, más bien tapando la visibilidad de las personas sordas. (COMUNICAdos, 2019b, 22 de noviembre)

Por otro lado, las personas sordas trabajaron de forma independiente al equipo original de *Los Rodríguez y el más allá*, dado que el director de la película no sabía lengua de signos (COMUNICAdos, 2019a, 31 de octubre) y la productora no era consciente de la implicación real de esta adaptación (Familia Vázquez TV, 2019, 02:45).

En el caso de *Tiempo de blues*, la dinámica fue similar, pero con ciertos matices. Por ejemplo, en esta ocasión no fue la Comunidad Sorda la que contactó con el director de la obra, sino que fue el propio director de la obra quien planteó la propuesta a Fesord CV.

Tras valorar la propuesta, la entidad aceptó participar y se realizó un *casting* en sus instalaciones para escoger a aquellas personas sordas que guardaran similitudes físicas con los personajes del filme. Una vez seleccionadas, se hicieron pruebas de vestuario para proveerlas con ropas muy parecidas a las que aparecían en el cortometraje.

Antes de empezar a grabar, Mónica Díez tradujo los diálogos con el apoyo de una intérprete de lengua de signos y del propio director de la obra, que había adquirido nociones de esta lengua. Además, con el ánimo de no saturar al público, se optó por combinar la traducción con el subtítulo en algunas partes que resultaban complejas a la hora de ser trasladadas a lengua de signos —por ejemplo, en una escena en la que se da una conversación fuera de campo (Font-Bisier y Fesord, 2021, 03:38), o para señalar los sonidos contextuales y la información musical (*ibid.*, 05:16)—. También se reformularon algunas frases del guion original, pues ciertas metáforas no se comprendían en lengua de signos y se tuvo la previsión de reconfigurarlas para que llegaran de forma directa a la Comunidad Sorda.

Luego, siguiendo los preceptos de la *Guía de buenas prácticas para la incorporación de la lengua de signos en televisión* (CNLSE, 2017, p. 63), se trabajó para que nuestras actrices y actores de la Comunidad Sorda reflejaran ciertas acciones que se sucedían en la versión oral del cortometraje; imitaban los bostezos, aspavientos y otras actuaciones de los personajes de *Tiempo de blues* para que la audiencia con discapacidad auditiva no se los perdiera.

Como el plantel de personajes de nuestro cortometraje era más reducido que el de *Los Rodríguez y el más allá*, cada persona sorda realizó un único papel, pues se disponía del mismo número de actores y actrices en la versión oral que en la versión signada.

Gracias a la sinergia y al conocimiento previo de la lengua de signos que teníamos, el trabajo resultó complejo, pero dinámico. La grabación duró seis días y quedó recogida en el documental *Convivir a través del cine* (Miguel Ángel Font Bisier, 2019). Para obviar obstáculos tecnológicos durante las proyecciones públicas, esta versión de *Tiempo de blues* siempre se exhibe con la lengua de signos incorporada en la pantalla de cine, como sucedió el 7 de septiembre de 2019 en el Festival Internacional de Puerto Madryn, de Argentina⁷⁰.

Descritos los casos de *Los Rodríguez y el más allá* y de *Tiempo de blues*, puede apreciarse que realizar este tipo de traducciones en lengua de signos resulta complicado y costoso en tiempo y recursos, por lo que se entiende que la interpretación en lengua de signos esté mucho más extendida. De hecho, un caso que guarda cierta similitud es el trabajo que se realizó en el cortometraje documental *Karina* (Laura Castro, 2019)⁷¹, para el cual se colaboró con distintas personas oyentes como intérpretes (Tancredi *et al.*, 2023, p. 124); una asignada a cada personaje de la obra y que vestían de una forma que podía remitir a quien hablaba en el documental. La decisión de grabar con intérpretes oyentes se debió a que el equipo entendía que «el proceso de interpretación incluye escuchar el contenido audiovisual» (*idem*). No obstante, y tras contactar personalmente con dicha investigadora, confirmó que también

⁷⁰ Este dato puede confirmarse en <https://www.micineinclusivo.com/blog/tiempo-de-blues-comienza-recorrido-por-festivales-nacionales-internacionales/>

⁷¹ El cortometraje completo puede consultarse en <https://www.youtube.com/watch?v=aE1Te8t-PEE>

trabajan con actores y actrices sordas, en una línea similar a lo expuesto con *Tiempo de blues* y *Los Rodríguez y el más allá* en el apartado 3.4.2.2.

3.4.2.3. La lengua de signos como parte de la narrativa

En cuanto a la tercera categoría en la que la discapacidad auditiva y la lengua de signos interactúan dentro de las obras cinematográficas, hay que referirse a los proyectos en los que son retratadas como parte de la narrativa del filme. Estos se han dividido en tres subgrupos bajo el criterio de proximidad a la Comunidad Sorda, en un nuevo ejercicio desde la asimilación a la acomodación *piagetiana* de *lo diverso* en el séptimo arte:

1. Cine con actores y actrices oyentes que interpretan a personajes sordos: cada año, este modelo pierde impacto, pues son los propios usuarios y usuarias quienes demandan una representación adecuada de sus colectivos⁷². Tal es el caso de la película *La famille Bélier* (*La familia Bélier*, Eric Lartigau, 2014), cuya versión original cuenta con un solo actor sordo y fue objeto de polémica al respecto, pues «la comunidad sorda francesa se enfadó mucho» debido a que «no les habían dado oportunidad a las personas sordas» (Zurro, 2022, párr. 4).

2. Cine con actores y actrices con discapacidad auditiva que participan en una obra realizada por oyentes: esta subcategoría es bien recibida por la audiencia con discapacidad auditiva. A diferencia de lo sucedido con *La familia Bélier*, su *remake* estadounidense *CODA: los*

⁷² En el apartado 4.2. se demuestra que esta tendencia también se encuentra presente en otras discapacidades.

sonidos del silencio fue mejor valorado al contar con un plantel de personas sordas más amplio frente a la cámara (García Herráez, 2022, párr. 6). Esta decisión, así como otros factores cualitativos de la obra, la hicieron merecedora en 2022 de los Premios Óscar a Mejor Película, Mejor Guion Adaptado y Mejor Actor de Reparto (Troy Kotsur es el segundo actor sordo en ganar un óscar). También hay que mencionar *Children of a Lesser God* (*Hijos de un dios menor*, Randa Haines, 1986), la primera película en la que una mujer sorda signante ganó el óscar a la mejor actriz. Por otro lado, *SWING! La vida d'un secret* —largometraje que forma parte del corpus de esta tesis— también se inscribe en esta clasificación, al igual que *Plemya* (*The Tribe*, Miroslav Slaboshpitsky, 2014), el vídeo que la artista sorda Christine Sun Kim realizó para Pop-Up Magazine (2020, 00:05) o el cortometraje *Dear Hearing World* (Adam Docker, 2019).

Para reforzar la idea de que el cine es un excelente vehículo para acomodar *lo diverso* en la cultura mayoritaria, resulta destacable el impacto que ha tenido la presencia de una actriz sorda en la película *Eternals* (Chloé Zhao, 2021). El personaje de Lauren Ridloff, que interpreta a la primera superheroína sorda y que habla en lengua de signos en una película de Marvel, ha logrado «que las búsquedas *online* de cursos en lengua de signos crezcan un 250 por ciento» (Blanes, 2021, párr. 3). No obstante, se echa en falta un mayor cuidado en el guion de la película: en el TC 00:26:25 de *Eternals*⁷³, Lauren Ridloff realiza el signo de *tiempo* señalándose

⁷³ Se recuerda que las siglas TC corresponden a *Time code* (en inglés, código de tiempo). Este formato se utiliza en la tesis para referenciar las horas, minutos y segundos de una obra audiovisual no incluida en una cita bibliográfica.

la muñeca izquierda con el dedo índice de la mano contraria. Esta forma de ejecutarlo, que remite al clásico reloj de pulsera, es correcta en la actualidad, pero la escena en la que lo signa tiene lugar en el año 575 antes de Cristo, lo que lo convierte en un anacronismo lingüístico.

3. *Cine sordo*, cuyos principales equipos creativos e interpretativos están compuestos por personas sordas signantes: dado que en estas obras se centra el protagonismo en la lengua de signos y en las personas que la usan como lengua materna, estas producciones pueden carecer de pista de sonido. Dentro del ámbito español, la producción de *cine sordo* es baja todavía, pero pueden encontrarse trabajos de este tipo como la webserie producida desde la Asociación para la Formación y Producción Audiovisual en Lengua de Signos *Mírame cuando te hablo* (Veru Rodríguez, 2014-2016) o el cortometraje documental *Arte Sorda en acción* (Emilio Ferreiro, 2021). También, en la programación de festivales como el extinto Almussord o en la sección de Cine Sordo del Festival de Cine de Madrid. En el ámbito internacional —y a modo de híbrido entre la segunda subcategoría y esta tercera— se menciona a Nyle DiMarco, modelo, actor y productor sordo que llevó a Netflix la serie *Deaf U (La universidad para sordos*, Netflix, 2020). A lo largo de los ocho capítulos de su única temporada, y rodeado por un equipo técnico de personas oyentes y un elenco de actores y actrices pertenecientes a la Comunidad Sorda, DiMarco nos muestra la vida en Gallaudet, primera universidad del mundo 100 % bilingüe en inglés escrito y lengua de signos americana, gestionada por personas sordas y destinada a alumnado con la misma condición. Con la mención de este reputado centro se concluye este apartado y se procede al estudio del marco educativo de la lengua de signos.

3.4.3. ¿Dónde se estudia la lengua de signos?

3.4.3.1. Áreas principales de formación en lengua de signos

En cuanto a la formación española en lengua de signos —y sin entrar en los cursos ofertados por las delegaciones territoriales del CNLSE—, dicha entidad y el Real Patronato sobre Discapacidad han alertado sobre una carencia: en el ejercicio académico 2021/2022 solo se detectaron 33 universidades en las que se impartía algún tipo de formación en lengua de signos, «más en concreto 97 actividades de las cuales solo el 7 % corresponden a títulos oficiales, mientras que el grueso de la oferta procede de asignaturas básicas u optativas, títulos no oficiales y cursos en centros de idiomas modernos» (Servimedia, 2021, párr. 2). Dentro de ese pequeño porcentaje de titulaciones oficiales se debe nombrar, por ejemplo, el título de Técnico Superior en Mediación Comunicativa (Real Decreto 831/2014). Aunque no incluye formación como intérprete de lengua de signos, sí ofrece asignaturas con la lengua de signos como eje principal⁷⁴.

Y es que, centrando el enfoque en la interpretación en lengua de signos, en España se estudia a través de pocas vías, de las cuales el Ciclo Formativo de Grado Superior en Interpretación de la Lengua de Signos dejó de impartirse hace unos años⁷⁵. En segunda

⁷⁴ Más información sobre esta formación profesional en <https://www.todofp.es/que-estudiar/loe/servicios-socioculturales-comunidad/mediacion-comunicativa.html>

⁷⁵ Así puede comprobarse en <https://www.funcasor.org/desaparicion-del-ciclo-de-ilses/>

instancia, se encuentra el Grado en Lengua de Signos Española y Comunidad Sorda, impartido únicamente en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. En él se aprecia un enfoque humanista y transversal para que el alumnado conozca las particularidades, necesidades y capacidades de las personas con discapacidad auditiva. Su plan de estudios resulta muy variado: Historia, Psicología, Subtitulado y productos de apoyo, Pedagogía, Desarrollo evolutivo y diversidad, etcétera⁷⁶. Por último, en la universidad Pompeu Fabra se imparten distintas formaciones al respecto⁷⁷.

Puede apreciarse que el sistema educativo mayoritario debería dotar de mayor presencia a *lo diverso* en sus programas de estudios. Cuantas más barreras se rompan; a cuantos más ámbitos accedan las personas con discapacidad, más se requerirá de profesionales que conozcan sus necesidades, les ofrezcan un trato adecuado y puedan comunicarse con ellas.

3.4.3.2. Debate *piagetiano* sobre el uso de la lengua de signos en el cine

Visto el panorama formativo de la lengua de signos, es momento de analizar su proximidad a las áreas de Traducción y de Comunicación Audiovisual que, como se ha visto, no ofertan cursos sobre esta lengua y su adecuada representación. Sin embargo, personal de

⁷⁶ El programa completo puede consultarse en <https://www.urjc.es/universidad/calidad/2000-lengua-de-signos-espanola-y-comunidad-sorda#itinerario-formativo>

⁷⁷ Disponibles en <https://www.upf.edu/es/web/traduccio/formacio-llengua-de-signes-catalana>

Traducción insiste en que su sector está en constante reinención y en que mucho de lo que no se considera propio de esta rama debería considerarse como tal (Remael *et al.*, 2019, p. 148). Para conseguir este objetivo, destacan la interdisciplinariedad como necesaria, y visiones como la de Brislin (1979), Romero-Fresco (2019b, sección *Sign language interpreting*) o Tamayo (2022a, p. 129) —que proponen estudiar la lengua de signos desde el ámbito de la Traducción— reman en esta dirección. No obstante, se plantean las siguientes dudas al respecto: al incluir la lengua de signos en los estudios de Traducción, ¿cuál sería el límite? ¿Se enseñaría la lengua de signos y el alfabeto dactilológico para comunicarse con las personas sordas? ¿Se haría lo propio con la lengua de signos apoyada o el alfabeto dactilológico en palma a fin de incluir a las personas sordociegas? ¿Se trabajaría según los preceptos y metodologías del CNLSE y sus entidades asociadas? Para ello, ¿qué convenios se deberían firmar? Y si Traducción se abre a más sistemas de comunicación ligados a la discapacidad, ¿qué hay de las pautas sobre lectura fácil, el uso de pictogramas o el alfabeto braille? ¿Cabría todo este nuevo contenido en las ofertas de posgrado actuales o existen planes para reestructurar los programas de Traducción Audiovisual? Por último, y sobre el personal investigador y el profesorado, ¿cuántas de estas personas hablan lengua de signos con fluidez y conocen sus especificidades de forma experta para evaluar al alumnado que trabaje en esta línea del conocimiento?

Con relación a estas preguntas, debe recordarse que, si se analiza el trabajo cinematográfico en lengua de signos desde un prisma de acomodación *piagetiana*, para elaborar un proyecto en lengua de signos no se precisa a una persona de Traducción, que

dispone de un bagaje amplio en lenguas orales. Se necesita personal que hable lengua de signos y una cámara, o plataforma en directo, que permita la difusión del mensaje. Por tanto, la conexión más directa con la lengua de signos es el ámbito de la Comunicación Audiovisual.

Una vez establecido el vínculo entre el cine y la Comunidad Sorda, debe hacerse una precisión: así como las personas sordas en particular y el movimiento asociativo en general reclaman un mayor conocimiento sobre sus necesidades, es recomendable que las personas con discapacidad que quieran grabar audiovisuales aprendan sobre cine. Esta observación hace referencia a que existen proyectos en lengua de signos con equipos formados por personas sordas que adolecen de un lenguaje cinematográfico mejorable, el cual influye en la adecuada representación de su propia lengua. Tal es el caso del cortometraje documental *Arte Sorda en Acción*, en el cual no se ha ajustado la velocidad de obturación de la cámara en varios planos (rodados, probablemente, con un teléfono móvil) y las manos de las personas que signan se aprecian borrosas⁷⁸.

Otro caso en el que falta acomodar la lengua de signos al lenguaje audiovisual es el proyecto *Dear Hearing World*⁷⁹, en el que se aplica a la obra un formato panorámico con muy poco margen de seguridad para no cortar, por la parte superior e inferior de la imagen, el signado de la protagonista. En consecuencia, un buen número de signos se pierden fuera del

⁷⁸ Los planos con poca definición de la lengua de signos pueden apreciarse en el tráiler de la obra, disponible en <https://youtu.be/I5T0zQaMzsk>

⁷⁹ Obra disponible en <https://youtu.be/MJEU5Vg4ITc>

plano o son tapados por los subtítulos. Tampoco ayuda una luz tan oscura y una cámara en constante movimiento que, aunque dota a la obra de un gran impacto y de un dinamismo eficaz, restan definición a la lengua de signos.

3.4.4. *¿Qué se investiga sobre cine y lengua de signos?*

En lo que se refiere a las investigaciones sobre la representación cinematográfica de la lengua de signos, en España hay poco material y conocimiento. Tamayo (2022a, p. 141) considera que esto se debe a que poco alumnado y profesorado en Traducción posee nociones de lengua de signos; que no la entienden como un medio de comunicación extendido e incluso la señalan como poco útil en términos de accesibilidad. Se espera que esta situación cambie gracias a los nuevos incentivos para la creación de proyectos en lengua de signos establecidos en el anteproyecto de la futura Ley del Cine y la Cultura Audiovisual.

Con referencia a la interpretación en lengua de signos y sus funciones en general, existen estudios nacionales (Bao Fente y González Montesino, 2013) y en el extranjero, como el libro de Napier *et al.* (2010)⁸⁰. Respecto a la presencia de interpretación en lengua de signos en televisión, publicaciones como CNLSE (2015), Gil y Utray (2016) o Muir y Richardson (2005) evalúan y estudian el tamaño y la colocación del cuadro de quien interpreta, si es mejor añadir un fondo o no, el tipo de vestuario que se elige o si merece la pena añadir algún tipo de atrezzo.

⁸⁰ Otros pueden encontrarse en Stone *et al.* (2022), aunque ninguno cubre el panorama cinematográfico.

Tras lo estipulado en este pequeño resumen, se procede a describir las seis prácticas que, sumadas al *cine sordo* y a la traducción en lengua de signos, vinculan a la Comunidad Sorda con *lo cinematográfico* desde un panorama internacional. Estas pueden hallarse ordenadas y expresadas de manera diferente en Tamayo (2022b, pp. 488-496).

1. Adaptación de textos literarios y otras obras creadas por personas oyentes a lengua de signos: al igual que en el caso de *La dama del cuadro*⁸¹ (v. apartado 3.4.2.2), algunas personas sordas se interesan por adaptar cuentos, canciones, poesías y otras expresiones artísticas a su lengua de signos⁸². Estas prácticas han llegado a hacerse virales en algunas ocasiones, como la ofrecida durante la Super Bowl de 2023 por Justina Miles (Liu, 2023, párr. 1).

2. Poesía en lengua de signos: en otras ocasiones, las personas sordas realizan vídeos en los que transmiten ideas y conceptos de forma artística⁸³. Autores académicos como Bauman (2003) han investigado las posibilidades y particularidades de esta rama de la lengua de signos. Incluso Sutton-Spence (2010) ha indagado en la representación de las metáforas en lengua de signos, en la adaptación de relatos humorísticos signados, en la proximidad entre los

⁸¹ Debe matizarse que en CNLSE (2020) se atribuye la autoría de *La dama del cuadro* en lengua de signos únicamente a Mónica Díez y se menciona que Fénix LS posee los derechos de copyright. No obstante, el proyecto fue producido e ideado por quien escribe estas líneas (v. apartado 3.4.2.2).

⁸² Pueden verse algunos ejemplos en <https://www.youtube.com/watch?v=H3KSKS3TTbc> y en <https://www.youtube.com/watch?v=OX3SEM5j4Ro>

⁸³ He aquí un caso de poesía en lengua de signos: <https://www.youtube.com/watch?v=3jskB4GJJj0>

clasificadores y los conceptos a los que se refieren, y sobre el tipo de narrativas que pueden funcionar mejor para niñas y niños con discapacidad auditiva.

3. *Visual vernacular*: esta disciplina artística resulta de la combinación entre la lengua de signos, la mímica, la poesía y el lenguaje audiovisual. Bernard Bragg, actor sordo estadounidense, poeta, director y profesor, es considerado el padre de este movimiento. En una obra de *visual vernacular* se narra una historia en la que la persona sorda interpreta a todos los personajes que aparecen, así como asume el rol de cualquier objeto o localización que necesite. Con respecto a esta disciplina, conviene señalar que en Youtube es posible encontrar vídeos de personas sordas que toman escenas de una película —sin diálogos, pero con mucha acción— e imitan a través del cuerpo y del rostro todo lo que ocurre en pantalla. Dack Virnig es quizá el más célebre de estos creadores de contenido, al cual denomina *Classifier split movie*⁸⁴.

4. *Deaf lens*: este concepto responde a la utilización de las técnicas cinematográficas y del lenguaje audiovisual entendidas desde la discapacidad auditiva. Hasta hace unos años, las personas sordas seguían las convenciones audiovisuales útiles para las personas oyentes, pero ahora pueden partir de una perspectiva distinta: adaptar el cine a la comprensión y a las necesidades de la Comunidad Sorda. Un ejemplo de este recurso es el cortometraje *Gallaudet: The Film* (Ryan Commerson, 2010)⁸⁵, en el que su director aplicó una serie de animaciones,

⁸⁴ El trabajo de Virnig puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=9KIUwpjVXcU>

⁸⁵ La obra puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=VmXtio32gms>

grafismos y movimientos de cámara para representar la experiencia de una persona sorda que recorre la célebre universidad. La *deaf lens* puede aplicarse a la poesía en lengua de signos o en algunos casos de *visual vernacular*. No así a las *classifier split movies*, dado que, en ellas, la cámara está fija y se ruedan en plano secuencia; no existen trucos o cortes en su montaje.

5. Narrativa o *storytelling*: dadas las particularidades visuales de la lengua de signos, se considera que las personas sordas tienen una fortaleza potencial a la hora de contar historias. Por este motivo, existen muchos vídeos en redes sociales en los que estas personas relatan experiencias cotidianas, anécdotas o chistes.

6. Teatro en lengua de signos: con los años, la interpretación en lengua de signos ha ido desplazándose desde la esquina inferior de la pantalla hasta el punto de que una persona sorda ocupe la imagen por completo. Esto también ha sucedido en teatro y otras disciplinas culturales en vivo como, por ejemplo, en la obra *Scored in Silence* —de la artista sorda Chisato Minamimura—, que versa sobre la situación de las personas sordas que vivían en Hiroshima y Nagasaki durante el ataque nuclear estadounidense en 1945 (Lovell, 2020, párr. 2). En esta dirección también se informa de un caso valenciano, la obra *Acampada*. Dicha creación escénica inclusiva se trabajó con un elenco de personas con y sin discapacidad y recibió el premio de las Artes Escénicas Valencianas 2020 al Mejor espectáculo accesible en lengua de signos (Institut Valencià de Cultura, s.f., párr. 1). Y es que, al haber contado con una intérprete de lengua de signos desde la creación del libreto (el guion de las obras teatrales), esta formaba parte de la narrativa de la obra y se movía por el escenario como una actriz más.

Con la descripción de estas tendencias queda claro que la lengua de signos tiene un gran potencial cinematográfico, artístico, y que se van dando pasos hacia un afianzamiento y posicionamiento de la Comunidad Sorda en la sociedad mayoritaria. Sin embargo, es notoria la cantidad de personas que se graban o que dirigen proyectos en los que se hace un uso incorrecto de la lengua de signos y en los que tampoco se cuida la iluminación, la velocidad de obturación o el establecimiento de los márgenes de seguridad para no cortar las manos de quien signa (v. apartado 3.4.3.1).

Para que la situación mejore, instituciones como CNLSE, Fesord CV y ASOCIDE se muestran abiertas a colaborar con creadores y creadoras oyentes que quieran visibilizar la lengua de signos y a su comunidad, aunque debe recordarse el apartado 1.3.2 de la tesis, en el que se establece que estas acciones puntuales pueden derivar en buenos y malos resultados, dependiendo de quien las lleve a cabo. En este sentido, resulta notorio el caso del director de *Me llamo Gennet* (Miguel Ángel Tobías, 2018) documental ficcionado sobre la vida de la mujer sordociega Gennet Corcuera. Acertadamente, Tobías contó con ella para interpretarse a sí misma, aunque no aprendió lengua de signos, ni se formó en cómo brindarle un trato adecuado. Muestra de ello es la charla que ambos ofrecieron en TEDxSevilla (Tobías y Corcuera, 2018, 19:32). Para hablar con Gennet, Tobías se dirigió en todo momento a la guía-intérprete, lo cual no es aceptable para las personas sordas y sordociegas por considerarse un acto de capacitismo. La guía-intérprete resulta un puente para que la información llegue a la persona con discapacidad, y él tenía que haberse dirigido a su actriz protagonista de forma directa, exactamente igual que hubiera hecho si ella viera u oyera.

Para evitar este tipo de casos surge la figura profesional del *access coordinator* o *coordinador de acceso*, personas que «gestionan el acceso y las adaptaciones para todos los que trabajan en producciones televisivas. Encuentran soluciones accesibles para que todo el reparto y el equipo puedan hacer su mejor trabajo y mantengan una buena salud física y mental» (Triple C, 2023, párr. 1). Este trabajo se entiende como adecuado desde esta tesis, aunque en el epígrafe 6.3.2 se propone otro camino que reduce los costes de formar o contratar a nuevas figuras profesionales: que los equipos principales de Producción y Dirección aprendan sobre accesibilidad y trato adecuado.

Como cierre al capítulo 3 de esta tesis, se colige que la accesibilidad cinematográfica tiene un factor cuantitativo, pero también cualitativo, y que pasa por el profundo conocimiento del séptimo arte (la disciplina a accesibilizar) y de la discapacidad (los colectivos a los que nos vamos a dirigir). Un conocimiento que, como se aprecia en las publicaciones presentadas, todavía no es abundante en el sector de la Traducción Audiovisual —e inexistente, en el caso del área de Comunicación Audiovisual—.

Capítulo 4. Distribución de la accesibilidad y modelos de creación cinematográfica

En el capítulo anterior se retratan las herramientas de accesibilidad más importantes dentro del panorama cinematográfico y la relación de la lengua de signos con el ámbito audiovisual a través de múltiples publicaciones e investigaciones nacionales y extranjeras. Una bibliografía que, pese a componerse de centenares de propuestas, «puede considerarse todavía escasa» (Mendoza Domínguez y Matamala, 2019, p. 157). Al término *escasa* también hay que añadirle *incompleta*, dado que determinadas áreas del proceso cinematográfico se han estudiado más que otras —siendo la más popular la aplicación de la accesibilidad una vez la producción está concluida y sin una colaboración equilibrada con el equipo creador—. Esta apreciación puede corroborarse ya no solo en las investigaciones académicas; las normas UNE y las guías extranjeras (v. apartados 3.2.1 y 3.3.1) dan cuenta únicamente del proceso de accesibilización aplicado a proyectos terminados.

Dicha forma de trabajo ya no es la única. Durante los últimos 10 años han surgido paradigmas en los que la accesibilidad cobra relevancia antes de que la obra se haya concluido. Por tanto, desde esta tesis se propone una clasificación propia dividida en tres categorías: modelo tradicional, modelo híbrido y modelo inclusivo de creación y distribución cinematográfica. Estas se diferencian por la distancia que separa el origen de la obra de la

creación de las herramientas de accesibilidad; siendo el modelo tradicional el más lejano y el modelo inclusivo aquel que tiene en cuenta la accesibilidad desde el guion literario.

Para la elaboración de las tres categorías se han tenido en cuenta los parámetros de la inserción laboral de las personas con discapacidad dentro del sector cinematográfico, así como su representación adecuada delante de la cámara. El motivo de esta decisión se expone en los apartados 2.6.2 y 2.6.3 de la tesis, en los que se comprueba que las leyes sobre accesibilidad cinematográfica designan que toda película financiada con dinero público tenga audiodescripción y subtítulo accesible como mínimo y que sus productoras cumplan con «la cuota de reserva de puestos de trabajo para personas con discapacidad» (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p. 6). También se incentiva la creación de obras cuya autoría corresponda a personas con discapacidad (Real Decreto 1090/2020, p. 112 857) y aquellas en las que se retrate la lengua de signos (Orden CUD/464/2021, de 10 de mayo, pp. 57 211 y 57 213).

En conclusión, en este capítulo se da respuesta, primero, a cómo se ha relacionado el cine con *lo diverso* a lo largo de sus más de 120 años de historia para contextualizar los modelos tradicional e híbrido de producción cinematográfica accesible. Después se presenta el paradigma del cine inclusivo y se termina con un caso práctico, extraído de Matamala (2018), que evidencia los contrastes del modelo de trabajo tradicional y del modelo inclusivo.

4.1. La distribución del cine con herramientas de accesibilidad

Debido a frenos políticos, sociales y culturales —pero también tecnológicos y económicos—, la accesibilidad llegó tarde a la gran pantalla. Por tanto, en este capítulo se plasma de forma general cómo se ha relacionado la audiodescripción, el subtítulo y la lengua de signos con el medio audiovisual desde que los Lumière inventaron el cinematógrafo en 1895, una fecha que se enmarca en el modelo rehabilitador de la historia de la discapacidad; época en la que se entendía que *lo diverso* debía ser *corregido* en lugar de ser aceptado y respetado.

4.1.1. *El cine mudo, una etapa de accesibilidad inconsciente (1895-1927)*

Es destacable saber que la etiqueta de *cine mudo* no existió hasta la llegada del cine sonoro (Mont Alto, s.f., párr. 3). Si bien es cierto que durante los primeros 15 años del cinematógrafo se exhibieron un buen número de obras sin acompañamiento acústico, a partir de 1910 se estandarizó la música en directo —pianistas, organistas e incluso orquestas dieron vida sonora a los primeros filmes de la historia—.

Además de la música, el cine siempre buscó la palabra. En esta primera etapa era común la figura del *explicador*⁸⁶, «quien comentaba los films a su gusto, añadiendo chistes, citas y alusiones locales» (Tharrats, 2002, párr. 2). El mismo autor destaca una variante de esta figura,

⁸⁶ En el minuto cinco de la película española *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gràcia, 1948) se ve un claro ejemplo de la figura del *explicador*.

a quien referencia como *el lector*, persona que se dedicaba a explicar la trama de la película y a leer los intertítulos que aparecían en ella —sobre todo, en ambientes rurales con abundancia de analfabetismo—. Dado que el cine sonoro tardó en estandarizarse en ciertos países como España, esta figura perduró hasta 1940, aproximadamente.

A partir de esa fecha, y en la península, el locutor Gerardo Esteban trasladó esta técnica a la radio (Orero, 2007b, pp. 179 y 180). Asistía en directo a la representación de obras de teatro o a la exhibición de películas y, tras preparar un guion en el que describía los momentos visuales más importantes —siempre y cuando los personajes no estuvieran dialogando—, las narraba para sus oyentes. Por las características de su trabajo, tanto él como su sucesor Jorge Arandes son considerados pioneros en audiodescripción. Este tipo de programación, que empezó a emitirse en Radio Barcelona para luego trasladarse a Radio Nacional, duró hasta 1955 (*ibid.*, p. 186).

Así como la figura del *explicador* se daba en Europa y en Estados Unidos, el cine mudo acompañado de actores y actrices en directo ejerció un gran peso en Japón. En 1910, Hoteiken Ueda fue considerado el primer *katsudô shashin benshi*⁸⁷, o narrador de historias en movimiento (Kataoka, 2008, p. 37). Según la misma fuente, los motivos para que esta figura se consagrara en el archipiélago nipón fueron dos. Primero, a modo de audiointroducción

⁸⁷ Es curioso que, aunque el teatro *kabuki* japonés no permitía que las mujeres actuaran y los personajes femeninos eran interpretados por hombres, la figura del *benshi* se trataba de un «oficio apto para los dos sexos» (Tharrats, 2002, sección II, párr. 5).

primitiva, los y las *benshi* realizaban explicaciones técnicas sobre el cinematógrafo, y de ciertas cuestiones de la obra que podían ser desconocidas para la audiencia. En segunda instancia, y por la breve duración de los filmes proyectados, se requería de su elocuencia para alargar las sesiones y que el público permaneciera más tiempo en la sala.

Tanto Tharrats (2002, sección II, párr. 5) como Kataoka (2008, p. 38) destacan la calidad y la influencia que ejerció la figura del *benshi* en Japón. Gracias al nivel de detalle de sus explicaciones y a su capacidad de imitar los diálogos que vocalizaban los actores y actrices de las películas mudas, el público nipón asistió cada vez en mayor número a las proyecciones. Incluso hubo un período en el que se rodaban películas diseñadas para ser narradas y dialogadas en directo (Tharrats, 2002, párr. 5). Por supuesto, las representaciones cinematográficas con narración *benshi* también ofrecían música en vivo, y perduraron hasta la Segunda Guerra Mundial, años en los que el cine sonoro ya se había establecido plenamente. No obstante, ciertas proyecciones con narración *benshi* han llegado hasta el siglo XXI, como las realizadas por Sawato Midori (Thomas, 2011, párr. 1).

Habida cuenta de *lo sonoro* del cine mudo, no es atrevido sugerir que esta primera etapa del séptimo arte resultaba accesible para las personas con discapacidad visual. En el caso de las personas con discapacidad auditiva, también podían seguir los filmes mudos con mayor facilidad en comparación a lo que el cine sonoro les depararía en el futuro. Por ejemplo, la profusa gestualidad de la que hacían gala los actores y las actrices de las películas —clara herencia del teatro— les permitía comprender las emociones y las relaciones que se daban entre los personajes de la obra. Estas interpretaciones tan marcadas son consideradas por la

Comunidad Sorda americana como las primeras representaciones cercanas a la lengua de signos que se pudieron contemplar en movimiento (Schuchman, 2004, p. 231).

Además, los intertítulos que aparecían integrados en las obras representaban frases, diálogos u onomatopeyas destinadas a ser leídas por la audiencia. Este recurso tan utilizado en la época puede considerarse el antecedente del subtítulo, y resultó de ayuda para las personas que sabían leer. No obstante, se subraya que el analfabetismo estaba muy extendido a principios del siglo XX, y en España la población que no sabía escribir o leer alcanzaba una tasa del 50 % (Viñao Frago, 1984, p. 151).

Gracias a todas estas medidas, el séptimo arte dio sus primeros pasos en la historia de la humanidad apoyado en un involuntario ejercicio de diseño universal. Sin embargo, la llegada del cine sonoro en 1927 provocó un cambio de paradigma que separó a las personas con discapacidad de las salas de exhibición por un enorme lapso de tiempo.

4.1.2. El inicio del cine sonoro y la desaparición de la accesibilidad (1927-1971)

Cuando se estrenó *The Jazz Singer (El cantante de jazz, Alan Crosland, 1927)*, el cine cambió para siempre. Esta obra es considerada la primera película con sonido sincronizado y abrió las puertas a la producción en masa de filmes sonoros. El cine considerado mudo aguantó unos años más, pero menguó progresivamente hasta desaparecer. Asimismo, actuar ya no se consideraba una profesión gesto-visual, sino que pasaba por el dominio de la interpretación vocal. Es célebre el caso de actores y actrices de cine mudo —Harold Lloyd, Rodolfo Valentino o

Mary Pickford— que no supieron adaptarse a las películas sonoras, porque sus voces no se ajustaban al canon de la industria (Ballesteros García, 2016, p. 172).

Las estrellas a las que les fue imposible reinventarse no fueron las únicas que desaparecieron del sector. Las explicaciones y la música en directo dejaron de resultar necesarias, y las personas con discapacidad sensorial perdieron esos importantes recursos para disfrutar de la experiencia del cine. A pesar de las malas noticias, Chaume (2004, p. 44) destaca que *El cantante de jazz* ya incorporaba subtítulos en su versión estrenada en el París de 1929, pues hay que tener en cuenta que el oficio del doblaje cinematográfico no existía en esa época.

Con respecto a los subtítulos, estos resultaron consecuencia de años en los que muchas productoras desarrollaban diversos tipos de intertítulos mientras buscaban formas originales de presentar los créditos de apertura y cierre de las películas (Landaverde, 2021, sección ¿Qué dices?, párr. 6). Por un lado, este subtulado básico, en el que se recogían en color blanco los diálogos y voces en *off* traducidas de la pista sonora, suponía una ventaja leve para las personas con discapacidad auditiva que supieran leer —en estos tiempos, el nivel de analfabetismo en España rondaba el 30 % (Viñao Frago, p. 151)—. Por otro lado, las personas con discapacidad visual podían escuchar las pistas musicales, los efectos de sonido y los diálogos, pero quedaban a merced de los contenidos sonoros que la obra incluyera de origen. Aparte, debían tener conocimientos del idioma original de la obra para comprender lo que se decía en pantalla.

Volviendo a Francia y al estreno de *El cantante de jazz*, los subtítulos no gozaron de una buena acogida por parte del público (Landaverde, 2021, sección El cine sonoro, párr. 2). Otros países como Noruega, Finlandia, Hungría o Japón sí aceptaron consumir el cine en su versión

original subtitulada, pero lo cierto es que Hollywood, la meca del cine, se planteó cómo sortear el obstáculo idiomático (Cuéllar-Lázaro, 2016, p. 144). Poco a poco, el doblaje cobró solidez, aunque se tardó en disponer de los medios técnicos para lograr una producción en masa de obras dobladas (*ibid.*, p. 145). Por este motivo, y mientras se buscaba la forma de industrializar este proceso, se llegó incluso a rodar la misma película en varios idiomas con la intención de enviar cada versión a su país correspondiente (Chaume, 2004, p. 48). Ejemplos de estas denominadas «versiones multilingües» son *Drácula* (Tod Browning y George Melford, 1931), que tiene una versión filmada en inglés y otra en español, o *Anna Christie* (Clarence Brown y Jacques Feyder, 1930), largometraje que se rodó simultáneamente en inglés y en alemán, encargándose de cada idioma un director diferente. Dichas versiones diferían en duración, e incluso en ellas se cambiaba a parte del elenco (Internet Movie Database, s.f.a, párr. 1). Por último, se subraya que, de ambos filmes, también se lanzó una versión muda con intertítulos.

Ya que en esta tesis se da cuenta del panorama cinematográfico en España, hay que mencionar que la práctica de rodar varias versiones de la misma película ha llegado hasta la actualidad. Todavía se pueden encontrar películas y series que se han rodado tanto en otros idiomas como en español para optar a las subvenciones autonómicas y nacionales (Álvarez, 2019, párrs. 2-5). En el caso del largometraje *The Vessel* (*El navío*, Julio Quintana, 2016), se grabaron versiones en inglés y en español.

Retomando la historia del cine, el doblaje y la cantidad de obras subtituladas a otros idiomas fueron creciendo exponencialmente con el paso de los años, pero de la accesibilidad de las películas no había rastro. Y es que la distribución del cine con audiodescripción o subtitulado

accesible se veía lastrada por una cuestión técnica: las películas se rodaban, montaban y exhibían mediante procesos químicos y físicos.

Al igual que el carrete de una cámara de fotografía analógica, el rollo de película cinematográfica⁸⁸ contiene una base transparente —conocida como celuloide— bañada en una emulsión de sustancias químicas fotosensibles (Bordwell y Thompson, 1995, p. 6). Cuando se trabajaba con este soporte y se editaba sin el uso de técnicas digitales, se daba el siguiente proceso: al rodar, la luz entraba por la óptica de la cámara y provocaba una reacción en la película que permitía que cada fotograma se imprimiera en el celuloide. Una vez se terminaba de grabar, las tiras de celuloide se llevaban a la sala de montaje y, allí, el equipo de Edición cortaba y pegaba las tiras manualmente. Por este motivo, a la película resultante se la llamaba *el corte final*.

Conforme la obra estaba lista para ser distribuida, cada una de sus copias se dividía en diferentes bobinas, generalmente de cinco a ocho (Izquierdo Castillo, 2007, p. 556). Estas se llevaban a la sala en la que iba a exhibir el filme y, antes de emitirlo, la persona encargada de la proyección tenía que empalmar los rollos de la película con el objetivo de que el público pudiera disfrutarla sin interrupciones. Dicho proceso queda muy bien retratado en *Nuovo Cinema Paradiso* (*Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1989).

⁸⁸ El ancho de la tira de película mide 8, 16, 35 o 70 milímetros, siendo 35 milímetros el formato más célebre y utilizado. No obstante obras recientes como *The Hateful Eight* (*Los odiosos ocho*, Quentin Tarantino, 2015) u *Oppenheimer* (Christopher Nolan, 2023) se ruedan en 70 milímetros.

Visto que el proceso de creación cinematográfica resultaba analógico desde el rodaje hasta la distribución, y sabiendo que la audiodescripción o el subtitulado accesible necesitan reproducirse en sincronía con la obra, la barrera técnica resultaba insalvable tanto logística como económicamente. Además, a este freno hay que añadir el hecho de que no existía una tecnología que permitiera a la audiencia generalista disfrutar de la película sin audiodescripción, pero que, a su vez, facilitara a las personas con discapacidad visual el acceso a esta pista. En conclusión, al cine le fue casi imposible explorar su vertiente más accesible durante un buen número de décadas hasta que, a partir de 1970, la televisión consiguió romper este bloqueo.

4.1.3. Origen del cine accesible y su relación con la televisión (1971-2000)

Con la evolución tecnológica y social, la audiodescripción, el subtitulado accesible y los contenidos en lengua de signos comenzaron a tener sus primeras apariciones en el sector audiovisual. Dado que su incorporación sigue caminos muy diferenciados, en este epígrafe se trata cada uno por separado. Aplicando el criterio cronológico vigente en todos los capítulos de la tesis, se empieza por el nacimiento del subtitulado accesible, que fue el primero en establecerse como una práctica, más o menos común, en la televisión de la época.

4.1.3.1. Origen y evolución del subtítulo accesible

Los años pasaron y llegó la década de los setenta. La tecnología avanzaba y el número de estrenos por semana se había incrementado en todo el mundo; miles de películas se lanzaban a las carteleras sin medidas de accesibilidad. Dado que ya se había entrado en la cuarta etapa de la historia de la discapacidad —el modelo social y de derechos—, las reivindicaciones de estos colectivos ganaron fuerza y, dado que una de ellas era el acceso de calidad a la cultura y a la información, algunas cadenas de televisión se plantearon qué se podía hacer al respecto⁸⁹.

El hecho de que la accesibilidad se investigase inicialmente desde la pequeña pantalla tenía sentido; en televisión, la barrera analógica del cine —con sus bobinas y sus cientos de metros de celuloide por película— desaparecía, y solo existía una única señal que se emitía desde los estudios de la cadena hasta los millones de hogares que sintonizaban el canal. Gracias a ello, añadir elementos gráficos o sonoros sincronizados al contenido audiovisual era mucho más sencillo.

Habida cuenta de que el avance en la accesibilidad de los contenidos televisivos resultaba factible, la British Broadcasting Corporation (BBC) inventó el teletexto en 1971 (Álvarez Álvarez, 2014, p. 164). A este nuevo servicio se lo conoció como Ceefax, y servía para

⁸⁹ La televisión fue el primer soporte audiovisual en distribuir programación con accesibilidad, y por ello existe tanta legislación y documentación sobre el tema (v. apartado 2.6.1).

que las personas con discapacidad auditiva pudieran leer los titulares más relevantes de la actualidad, los horarios de emisión de cada programa y otro tipo de contenidos. Más tarde, en 1973, la estadounidense Public Broadcasting Service emitió los primeros subtítulos accesibles para la Comunidad Sorda (Cuéllar-Lázaro, 2016, p. 145). Cabe decir que el contenido subtulado fue el informativo de última hora de la noche, lo cual anticipaba la tendencia a programar contenidos con accesibilidad en franjas horarias nocturnas o excesivamente tempranas que, en España, se ha ido regulando gracias a la nueva Ley General de la Comunicación Audiovisual.

Con referencia al trabajo de la Public Broadcasting Service, los subtítulos accesibles de sus emisiones se ofrecieron en abierto para toda la audiencia (Cuéllar-Lázaro, 2016, p. 145), lo que provocó ciertas quejas entre el público oyente. Dichas reacciones evidenciaban que los subtítulos debían emitirse en cerrado, ocultos, de forma que únicamente los sintonizaran mediante un decodificador aquellas personas que los necesitaran. Esta fue la línea que se siguió a partir de entonces, liderada entre otras por la estadounidense National Broadcasting Company (Álvarez Álvarez, 2014, p. 165). Según la misma autora, en 1990, Estados Unidos aprobó la ley *Television Decoder Circuitry Act*, mediante la que se obligó a las empresas fabricantes de televisores y vídeos a instalar un decodificador en todos sus productos.

Así como Reino Unido y Estados Unidos se posicionaron en la vanguardia durante los años setenta, otros países europeos incorporaron el subtulado accesible entre 1980 y 1990, «aunque la oferta de programas de subtulado era muy reducida» (Cuéllar-Lázaro, 2016, p. 146). En España, estas medidas de accesibilidad llegaron en 1990 gracias a TVE y TV3, que

fueron «las primeras en utilizar ocasionalmente los servicios de teletexto» (Álvarez Álvarez, 2014, p. 165). Como detalle se aporta que, en 2023, TVE aún mantiene en sus páginas del teletexto una sección titulada *Sordos*, con noticias, agenda y ofertas de empleo⁹⁰.

A lo largo de 1993, FIAPAS creó el *Programa Videoteca subtitulada para personas sordas*, que duró hasta 2006 y que sirvió para desarrollar la subtitulación accesible española de acuerdo con las propias pautas de dicha entidad (Cuéllar-Lázaro, 2016, p. 146). Además, por esas mismas fechas, en 2003, se publicó la primera versión de la norma UNE de subtítulo accesible (AENOR, 2003)⁹¹. En esta primera versión se establecieron los colores que a día de hoy siguen utilizándose en el subtítulo accesible —amarillo, verde, cian, magenta y blanco (Pereira y Lorenzo, 2005, p. 22)—. Estos colores coinciden con los usados en el teletexto y son a los que las personas sordas se han acostumbrado con el tiempo (Grupo de trabajo de calidad de accesibilidad en la televisión, 2020, p. 25).

También en 2003, la Comisión Nacional de Comunicaciones de Estados Unidos decretó que toda película que se emitiera por televisión debía ofrecer subtítulos accesibles cerrados. En una línea similar, la BBC subtítulo su programación al completo desde 2008 (Cuéllar-Lázaro, 2016, p.149), fecha en la que los estudios sobre subtítulo y audiodescripción empezaron a cobrar fuerza en España y en el extranjero.

⁹⁰ Esta sección puede consultarse en <https://www.rtve.es/television/teletexto/sordos/800/>

⁹¹ La norma UNE de subtítulo de 2003 se modificó en 2012 debido al asentamiento de la televisión digital terrestre en la península (Souto Rico, comunicación personal, 6 de junio de 2023, 04:00).

4.1.3.2. Origen y evolución de la audiodescripción

Si bien se ha establecido que la forma primitiva de audiodescripción —la figura del *explicador*— antecedió al uso del subtítulo, también se ha demostrado que el subtítulo accesible para televisión sentó las bases del cine con pistas de accesibilidad. Para conocer el origen de la audiodescripción tal y como se entiende hoy en día, hay que volver a Estados Unidos donde, entre 1960 y 1970, se dieron dos propuestas independientes, pero análogas.

En la costa este, Chet Avery —persona ciega graduada en Educación por la Universidad de Harvard— propuso en 1964 que, si las películas para las escuelas llegaban con subtítulos sobreimpresos, sería bueno que las personas con discapacidad visual también pudieran acceder al cine mediante descripciones narradas, lo que él denominó como «audio captions» (Snyder, 2014, pp. 91 y 92). Tras varios años luchando por encontrar a personas que le ayudaran a llevar a cabo su idea, Avery conoció a la doctora Margaret Rockwell, también ciega, que había fundado la Metropolitan Washington Ear, «un servicio de lectura en circuito cerrado para personas ciegas o que no podían acceder a los libros impresos» (*ibid.*, p. 95). The Ear contaba con docenas de voluntarios y voluntarias que hacían gala de excelentes habilidades lingüísticas y de oratoria, y aceptaron trabajar en la propuesta de Avery. Gracias a esta cadena de eventos, en 1981 se creó el programa de audiodescripción de la Metropolitan Washington Ear (s.f., sección *For films, videos, exhibits*, párr. 1).

De forma paralela y en la costa oeste del país, el profesor de la San Francisco State University Gregory T. Frazier desarrolló en 1972 su propio concepto de audiodescripción (Snyder, 2014, p. 97). Esto sucedió después de que un amigo ciego le pidiera describir lo que

estaba sucediendo en una película emitida por televisión (Mcg. Thomas Jr., 1996, párr. 4). Al darse cuenta del potencial que tenía la audiodescripción, se inscribió en la universidad para redactar una tesis al respecto (Frazier, 1975).

Snyder (2014, p. 97) enfatiza que Avery, Rockwell y Frazier no se conocían entre sí. De hecho, actualmente, The Ear sigue funcionando y a Frazier se lo considera «un visionario» (Mcg. Thomas Jr., 1996, párr. 1), que contó con el apoyo de August Coppola —hermano del célebre director de cine— para fundar en 1987 el AudioVision Institute (Snyder, 2014, p. 99). Esta institución continúa en activo a día de hoy, y uno de los primeros encargos que recibió fue crear la audiodescripción de *Tucker: The Man and his Dream* (*Tucker: un hombre y su sueño*, Francis Ford Coppola, 1988).

En la España de aquellos años surgió Sonocine, un proyecto de la ONCE a través del que se realizaron las primeras audiodescripciones peninsulares. Como curiosidad, es destacable que una de las obras seleccionadas fue *Last Tango in Paris* (*El último tango en París*, Bernardo Bertolucci, 1972), un filme censurado en su momento (Martínez, 2018, párr. 1). La periodista Inmaculada de la Fuente, que asistió a la proyección en octubre de 1985, relató su experiencia en el diario *El País*. Su testimonio describe una sala abarrotada de personas, tanto videntes como ciegas —algunas con perro guía—, en la que se discutía sobre si tener las luces encendidas o apagadas durante la proyección. Esta se realizó en soporte de vídeo, mientras se escuchaban ciertas quejas de la audiencia por la velocidad de la audiodescripción en algunas escenas del filme. Y es que parte del público abandonó la proyección «con una expresión cercana al cansancio» (De la Fuente, 1985, sección Algunos abandonaron la sala, párr. 1).

Tuvo que ser toda una experiencia vivir aquellos primeros pases con audiodescripción, en los que claramente se identifica un proceso de asimilación *piagetiano* en su fase más temprana, pues la audiencia no supo encajar en sus esquemas la accesibilidad de la obra. En este sentido, De la Fuente (1985, sección Algunos abandonaron la sala, párr. 2) también subrayó que ciertos críticos de cine consideraron «un contrasentido ver cine sin imagen» y que Juan Ayer, el coordinador de la fonoteca de la ONCE de Madrid —lugar donde se proyectó la cinta—, adujo que, en el siguiente pase, tratarían «de hacer una introducción al tema o al ambiente antes de iniciar la proyección» (*ibid.*, párr. 3), remitiendo de forma inconsciente a la figura del explicador y al concepto de la audiointroducción.

A pesar de estos inicios accidentados, la ONCE siguió apostando por la audiodescripción de contenidos audiovisuales y logró convertir a España en el primer país occidental que incorporó audiodescripciones en contenidos televisivos (Hernández-Bartolomé y Mendiluce-Cabrera, 2004, p. 268). Así, y durante la década de 1990, aparecieron contenidos audiodescritos «de forma intermitente» (Moreno Montaña, 2021, p. 20)⁹². En paralelo, la ONCE creó el servicio Audesc, encargado de coordinar, seleccionar, audiodescribir y poner a disposición «películas, series y documentales que resulten de interés para el colectivo de afiliados» (Normativa ONCE, 2020, p. 2)⁹³.

⁹² En este sentido, la cadena con mayor compromiso fue TV3.

⁹³ Más información sobre la ONCE y su proyecto Audesc en el apartado 4.1.4.4.

Para concluir esta etapa, es importante mencionar que, en 2005, se lanzó la todavía vigente norma UNE sobre audiodescripción (AENOR, 2005). Dicho año coincide con el inicio de los estudios de Traducción sobre accesibilidad en la península (Orero, 2005, p. 9), pero también con dos sucesos más relacionados con la audiodescripción en España. Por un lado, se lanza la Televisión Digital Terrestre —que ofrece «una mayor facilidad de implantación de la audiodescripción» (Álvarez Álvarez, 2014, p. 166)— y, por otro lado, se preparan los primeros DVD con pistas de audiodescripción. Las películas escogidas fueron *Torrente 3: el protector* (Santiago Segura, 2005) y *Match Point* (Díaz-Cintas, 2006, p. 17). Como apunte negativo, el propio Díaz-Cintas manifestó lo contradictorio «de hablar de "accesibilidad" como concepto clave, cuando es prácticamente imposible acceder a las producciones con AD que ya se realizan en nuestro país», un argumento que se repite en la actualidad, como se indica desde el blog *De retrones y hombres* en un artículo titulado *Audiodescripción: atrápala si puedes* (Del Saz, 2021, párr. 1). Y es que aún existen incongruencias como que, en Netflix, la primera temporada de *Paquita Salas* (Netflix, 2016-) no dispone de audiodescripción, pero la segunda y la tercera sí. Esta irregularidad, detectada en 2020 por el autor de esta tesis, se mantiene en 2023.

4.1.3.3. Evolución de la lengua de signos en el cine

La relación entre la lengua de signos y el cine llegó desde las primeras etapas del invento de los Lumière, aunque en pequeñas dosis. Según Schumann (1988, p. 22) en 1915, varias escuelas públicas estadounidenses para personas sordas disponían de máquinas cinematográficas, lo que fomentaba que profesorado y alumnado compartieran sesiones en las

que veían distintas obras mudas. Sus favoritas eran aquellas realizadas por artistas como Charles Chaplin, que usaba pocos intertítulos⁹⁴ y daba rienda suelta a su creatividad narrativa visual (*ídem*).

Que las obras de Chaplin fueran apreciadas por las personas sordas iba más allá de la mera coincidencia; el célebre actor y director era amigo de Granville Redmond, pintor y actor sordo que, se dice, influyó en Chaplin gracias a su dominio de la lengua de signos americana y a su talento para la mímica (Schumann, 1988, p. 24). Incluso, Redmond llegó a aparecer en distintas obras del director, que conoció a Helen Keller en 1918, famosísima autora, activista y oradora sordociega⁹⁵. Según una carta que esta le envió a Chaplin, sentía una profunda admiración por su trabajo y le agradecía haber tenido predisposición —y ciertos conocimientos de la lengua de signos americana— para comunicarse con ella (Keller, 1947).

Schumann (1988, p. 23) menciona a otras actrices y actores sordos signantes de la época, siendo Albert Ballin el más destacado. Este protagonizó *His Busy Hour* (James Spearing y Bertha Lincoln Heustis, 1926) junto a varias personas sordas más, pero su productor no les permitió usar la lengua de signos en el filme y, en consecuencia, Ballin y el resto del elenco se limitaron a actuar mediante mímica (Schumann, 1988, p. 38). Cabe decir que la película, de dos bobinas de duración, nunca fue estrenada oficialmente (Silent Era, 2008, párr. 1) y está

⁹⁴ Ya se ha establecido que el grado de analfabetismo de la época hacía que una buena parte de la audiencia no pudiera leer los intertítulos (v. apartado 4.1.1).

⁹⁵ Su notoriedad hizo que el Día Internacional de la Sordoceguera se celebre el 27 de junio, fecha de su nacimiento.

catalogada como «la única película Sorda conocida» de aquellos tiempos, junto con una serie de filmes sobre oratoria en lengua de signos, realizados en 1913 fruto del temor a que el *oralismo*⁹⁶ imperante invisibilizara la lengua de signos americana (Ladd, 2003, p. 53). Esta tendencia enlaza con la visión *correctiva o rehabilitadora* que la sociedad mayoritaria imponía a *lo diverso*, y opacó en gran parte la representación de la lengua de signos en el cine y la televisión, con las únicas excepciones de algunos documentales sobre la Comunidad Sorda que sí llegaron a publicarse (*idem*). También se guarda registro de dos intentos por parte de la televisión británica de ofrecer programas infantiles en lengua de signos durante 1950 y 1960, pero hubo campañas en contra y se terminaron por eliminar de la parrilla (*ibid.*, p. 55).

Afortunadamente, con la llegada de los años setenta, el estado de la cuestión dio un giro paulatino, y se sentaron las bases de una nueva forma de acomodar la lengua de signos en televisión: la BBC estrenó su primer programa para la Comunidad Sorda, *See Hear* (BBC Two, 1981-), un magazín mensual que sigue en antena y va por su temporada 42.

A partir de los años noventa, otros países europeos rodaron y distribuyeron ciertos programas en lengua de signos —o con interpretación en lengua de signos—, entre los que destacan los contenidos informativos, infantiles e históricos que Dinamarca o Suecia ofrecían a

⁹⁶ Con *oralismo*, Schumann se refiere al sistema impuesto a las Comunidades Sordas por el que se prohibió la enseñanza de la lengua de signos, así como la contratación de profesorado sordo (*ibid.* p. XVIII). Duró desde 1780 hasta 1970, época en la que las personas sordas se sumaron a la lucha por los derechos civiles y reivindicaron su libertad para expresarse en la lengua que quisieran (Christensen, 2019, párr. 3).

su audiencia sorda signante (Ladd, 2003, p. 54). En cuanto a las cadenas de Estados Unidos, también fueron acomodando este tipo de programas con formatos similares sobre actualidad, noticias o de carácter infantil. Destaca entre ellos *Deaf Mosaic* (Gallaudet, 1985-1995), un magazín sobre cuestiones relativas a la Comunidad Sorda y la lengua de signos. Duró 1 102 episodios y resultó ganador de un premio Emmy.

En España, el primer programa en el que se incorporó la lengua de signos fue *Hablamos* (La 1, 1977-1982)⁹⁷, «un resumen informativo emitido semanalmente por la Primera Cadena de Televisión Española» (CNLSE, 2017, p. 11). Siguiendo la línea de los programas extranjeros, en el espacio se presentaba un resumen informativo, para después ofrecer diversas secciones educativas y culturales centradas en las asociaciones de personas sordas. Tras su cancelación en 1982, RTVE no programó nuevos contenidos en lengua de signos hasta los años noventa. Estos mantuvieron su foco en la información diaria a través de *Avance informativo*, un espacio con resúmenes de cinco minutos de las noticias más destacadas (CNLSE, 2015, p. 6).

⁹⁷ Teniendo en cuenta que RTVE inició sus emisiones en 1959, nótese el tiempo que se tardó en representar a este colectivo de la sociedad.

4.1.4. Distribución de la accesibilidad cinematográfica en España (2000-2023)

4.1.4.1. El salto del cine analógico al cine digital

Los cien primeros años de la historia del cine resultaron en un movimiento social y tecnológico sin precedente. El público asistía en masa y las productoras trataban por todos los medios de mantener los niveles de afluencia: mejoraban el formato de proyección, inventaban nuevos sistemas de sonido envolvente, estrenaban películas para verse en 3D e, incluso, lanzaban obras en las que se podían oler determinados aromas a lo largo de su proyección.

Este vaivén de avances técnicos, sumado al contexto histórico mundial y a los procesos cinematográficos de asimilación y acomodación de *lo diverso*, presagiaba la pronta llegada de las herramientas de accesibilidad a la gran pantalla. Y es que, desde 1970 hasta la llegada del siglo XXI, la televisión se consideraba el bastión de la accesibilidad audiovisual gracias a la presencia del subtítulo y de los programas en lengua de signos. Sobre las salas de cine, ya se ha establecido que las películas emitidas con subtítulo en abierto eran lo más cercano a una proyección accesible que existía (v. apartado 4.1.3.1), pero estas causaban molestias entre ciertos sectores del público y dejaron de programarse. La única excepción por la cual se aceptaba la presencia del subtítulo en abierto era cuando la obra se proyectaba en un idioma extranjero (NowThis News, 2018, 01:45). Además, la accesibilidad física de la sala también resultaba —y resulta— un gran escollo que había que salvar. Cuestiones como la ausencia de rampas o ascensores, el bajo número de plazas reservadas, los baños no adaptados y el complejo acceso a las taquillas aún son objeto de protesta (Sunrise Medical, 2018, párr. 2).

Retomando la accesibilidad sensorial, y con respecto a la audiodescripción en proyecciones públicas, esta se emitía en lugares minoritarios, en directo a través de circuito cerrado —por ejemplo, con el sistema de The Ear— o mediante pistas grabadas sobre cintas de vídeo como fue el caso de *El último tango en París*. Hay que recordar que el cine todavía se filmaba en celuloide y se proyectaba mediante bobinas y, aunque es cierto que la tecnología en este aspecto había avanzado mucho, el punto de inflexión llegó cuando el sistema de grabación y proyección cinematográfica viró hacia lo digital. Y es que las fechas coinciden.

Según Casado y Boza (2012, sección Historia del cine digital en salas de cine, párr. 1), la primera proyección digital de la historia en Estados Unidos fue el estreno en dos salas de *Star Wars. Episode I: The Phantom Menace* (*La guerra de las galaxias. Episodio I: La amenaza fantasma*, George Lucas, 1999). En España, y por las mismas fechas, la película que inició el camino de las proyecciones digitales fue *Fantasia 2000* (*Fantasia 2000*, varios directores, 1999). Este cambio de rumbo supuso la paulatina desaparición del formato analógico de grabación, edición y distribución del cine. Así, y gracias a contar con archivos digitales, el cine alcanzó la principal característica que había permitido a la televisión avanzar en la accesibilidad años atrás: la obra se convertía en una única fuente de emisión, que tenía siempre la misma duración, y a la que se podían sincronizar los añadidos que fueran necesarios.

En la actualidad, el formato de distribución profesional para cine es el DCP (Digital Cinema Package), aunque también hay salas que proyectan en DVD o Blu-Ray. El DCP surgió en 2005 y se trata de un traslado digital de la tradicional película de 35 mm (Casado y Boza, 2012, sección ¿Qué es el DCP? Padres del DCP, párr. 1). Los citados autores señalan que este formato

goza de grandes ventajas: al tratarse de un archivo digital, dentro del DCP la película no se deteriora ni se raya, algo que sucedía con el celuloide contenido en las bobinas analógicas. Tampoco resulta difícil de transportar, pues la obra cabe en un disco duro. Asimismo, y al igual que el soporte DVD o Blu-Ray, el DCP puede configurarse de diversos modos, llegando a albergar diferentes versiones de la película, múltiples pistas de audio e, incluso, subtulado con posiciones y colores. Con estas características, es notable que las posibilidades accesibles de un DCP resulten de interés, pero su evolución en esta línea ha sido anecdótica. Como algunas de las pocas muestras representativas de esta tendencia, se ha encontrado un ejemplo de subtulado codificado para DCP en García Crespo *et al.* (2012, pp. 66-74) y el DCP que el autor de esta tesis contrató para el estreno de su primer proyecto accesible *XMILE* (Miguel Ángel Font Bisier, 2016). Hay que pensar que, por muchas ventajas que ofrezca el cine digital y el DCP, en la historia del cine siempre ha existido el mismo freno social: una gran parte del público no quiere ver subtítulos en la pantalla, ni mucho menos escuchar la audiodescripción en abierto.

Debido al rechazo general de este tipo de accesibilidad, las empresas tuvieron que pensar formas alternativas mediante las que exhibir obras cinematográficas con audiodescripción, subtulado accesible e interpretación en lengua de signos. Retomando el enfoque español, en 2007 y 2013 respectivamente se lanzaron tres sistemas tecnológicos para que las personas con discapacidad sensorial pudieran asistir a las salas: el proyecto Cine Accesible, Whatscine y AudescMobile.

4.1.4.2. Cine Accesible (2007-2016)

Cine Accesible fue una iniciativa impulsada por la Fundación Orange y por Navarra de Cine que llegó a estar presente en los cines de más de 30 ciudades españolas. Desde el extinto proyecto se ofrecían «sesiones de cine abiertas a personas con y sin discapacidad y basadas en películas de estreno» (Fundación Orange, s.f., párr. 3), es decir, proyecciones concretas realizadas en determinadas salas que tenían instalada «la tecnología necesaria para la proyección accesible» (*ibid.*, sección Cómo es Cine Accesible, párr. 1). Esto se debía a la configuración del sistema, que se componía de tres elementos principales: un bucle magnético, una delgada pantalla de cinco metros de largo por medio metro de ancho que se colocaba justo debajo de la principal y unos auriculares inalámbricos.

El bucle magnético es un sistema de sonido que no es propio del proyecto de Navarra de Cine. En la actualidad, sirve para transformar el audio de la sala en un campo magnético perceptible desde cualquier audífono que disponga de la posición T (Gaes, 2018, párr. 2). También lo pueden utilizar las personas con implantes cocleares.

En segunda instancia, la pantalla delgada proyectaba el subtítulo accesible y sí era exclusiva del sistema que nos ocupa. Sincronizados con la película y localizados en ese único espacio, los subtítulos incluían colores y efectos sonoros, lo que dejaba la pantalla principal *limpia* de elementos que pudieran estorbar al público normoyente.

Por último, los auriculares inalámbricos se entregaban a las personas con discapacidad visual que los demandaran. A través de ellos se escuchaba la audiodescripción del filme (Fundación Orange, s.f., sección Accesibilidad visual, párr. 1).

Puede apreciarse que instalar el sistema de Cine Accesible conllevaba cargas logísticas, técnicas y económicas que lastraron la continuidad del proyecto. Para empezar, colocar la pantalla de subtítulo suponía ejecutar una obra en la sala de cine. Además, la señal de audiodescripción se emitía desde las instalaciones de la empresa —ubicadas en Navarra—, por lo que existía una tarifa mensual para los espacios que contrataran dicho sistema, los cuales tampoco podían subir el precio de las sesiones adaptadas para no discriminar a las personas con discapacidad que quisieran asistir (Bono, 2012, párr. 8).

Como aportación personal, el autor de esta tesis estrenó su primer trabajo accesible en una de las salas que disponían de esta tecnología (Redacción, 2016, párr. 2), por lo que conviene reflejar la experiencia. Para empezar, ninguno de los archivos de subtítulo que habíamos generado era compatible con el sistema de la empresa, aunque todos eran del tipo estándar (.srt, .ass, etcétera). Esto se debió a que, normalmente, Navarra de Cine creaba sus propias herramientas de accesibilidad, pero en este caso, al haberse realizado la accesibilidad desde la propia producción de la obra, se hicieron numerosas pruebas fallidas entre los meses de octubre y noviembre de 2016. Al final se optó por enviar el subtítulo sin formato y fue Navarra de Cine la que los tuvo que rehacer⁹⁸.

Tras llevar a cabo este proceso, y una semana antes del estreno, se recibió la petición por parte de varias personas sordas de no lanzar los subtítulos a través de la pantalla asignada

⁹⁸ Se dispone del archivo de comunicaciones privadas al respecto.

para tal efecto; les era difícil leer los textos y ver la película al mismo tiempo. Por tanto, quien escribe estas líneas contrató a un técnico para que diseñara un DCP con subtítulos accesibles a fin de lanzarlos desde la pantalla principal de la sala. Esto quiere decir que *XMILE* nunca se proyectó de forma oficial con el subtulado accesible realizado por Navarra de Cine; esto solo ocurrió durante los pases de prueba.

En cuanto a la audiodescripción, la señal emitida por los auriculares comprimía la voz de la narración y sonaba robótica, similar a la de un contestador automático. Desde la empresa se enviaron varias pruebas para mejorar su calidad, pero no se logró y, finalmente, se optó por emitir el cortometraje dos veces: una con audiodescripción en abierto y otra sin⁹⁹.

Sobre el bucle magnético, se desconoce si fue utilizado. De lo que sí se informó al autor de la tesis fue de que, aunque el intento de normalizar la emisión de obras accesibles en salas de cine gustaba entre los colectivos, desde Navarra de Cine no lanzaban producciones nuevas todos los viernes, por lo que había semanas en las que la película emitida era la misma. Este dato se puede comprobar al conocer el total de obras que se estrenaron desde Cine Accesible con audiodescripción y subtulado para personas con discapacidad auditiva: 120 (Fundación Orange, s.f., párr. 5). Si se tiene en cuenta que el proyecto duró de 2007 a 2016, el porcentaje de contenidos accesibles puede considerarse bajo.

⁹⁹ El estreno del proyecto está recogido en el TC 00:24:18 documental *Making XMILE 1: Cine accesible y multisensorial* (Miguel Ángel Font Bisier, 2017).

4.1.4.3. Accesibilidad a través de aplicaciones: Whatscine y AudescMobile (2013 - actualidad)

Whatscine y AudescMobile son propuestas que nacieron el mismo año y bajo un mismo concepto: crear una aplicación móvil para que la accesibilidad se reproduzca a través del citado dispositivo. Dado que Whatscine incorpora audiodescripción, subtítulo accesible e interpretación en lengua de signos (García Crespo *et al.*, 2012, p. 78) —y AudescMobile solo incluye audiodescripción al tratarse de una propuesta de la ONCE—, primero se estudia el caso de Whatscine y, luego, el de AudescMobile. También se informa de que esta segunda aplicación hace de bisagra en la tesis para conectar la distribución de la accesibilidad en salas de cine con el mercado doméstico.

El sistema Whatscine se estrenó en 2013 en la Universidad Carlos III de Madrid, institución en la que el CESyA tiene su sede. Se trata de una *app* a través de la que se accede a una red privada que contiene las herramientas de accesibilidad de la película; cuando la persona usuaria entra en la sala de cine, se conecta y escoge qué pista utilizar.

De lo descrito hasta aquí sobre Whatscine pueden apreciarse grandes diferencias con el proyecto de Navarra de Cine (v. apartado 4.1.4.2). Primero, se reduce la logística de instalar pantallas extra en las salas de cine. Tampoco se necesita repartir las petacas con auriculares para escuchar la audiodescripción, puesto que cada persona usuaria de Whatscine consume los contenidos accesibles desde su propio teléfono. Asimismo, al distribuir la accesibilidad a través de redes wifi privadas, los pases únicos en salas acondicionadas también desaparecen: si la película elegida dispone de herramientas de accesibilidad, cualquier persona puede asistir al cine a la hora que mejor le convenga. Y es que, así como las proyecciones de Cine Accesible

tenían que realizarse en salas concretas, Whatscine permite una mayor flexibilidad. Gracias a ello, desde la empresa han podido coordinar proyecciones de *XMILE* y *Tiempo de blues* no solo en los cines que habían contratado este servicio, sino también en salas puntuales o festivales¹⁰⁰.

La reducción de tiempos, presupuesto y la incorporación de opciones nuevas como incluir pistas en otros idiomas dentro de la aplicación, abren un campo mayor que el explorado hasta el momento. No obstante, algunas personas usuarias han expresado ciertas quejas sobre este sistema. Y es que, si no se dispone de un teléfono con buena conexión wifi y batería, es posible que el sistema se interrumpa o que no funcione (Rigo Pons, 2019, 36:20). Además, con respecto a las personas con discapacidad auditiva, Whatscine emite el subtulado y la interpretación en lengua de signos a través de la pantalla del teléfono, por lo que, para seguir la película, hay que mirar tanto la pantalla de la sala de cine como el citado dispositivo (v. apartado 3.4.2.2).

A pesar de las críticas, en Whatscine se siguió buscando innovar y resolver dichas cuestiones. Por ejemplo, en 2021, su director de operaciones admite que la interpretación en lengua de signos les resulta difícil de sistematizar y que «son unos pocos títulos los que cuentan con ella, debido a la dificultad de su producción», porque «es la accesibilidad que tiene un coste más alto» (Francas, 2021, párr. 3).

¹⁰⁰ La proyección realizada en la edición de 2016 del festival Terroríficamente Cortos (Font-Bisier, 2016b, 00:04) es un ejemplo de ello.

En cuanto a la oferta de cine accesible aportada desde Whatscine, esta subió considerablemente si la comparamos con los números de Navarra de Cine —unas 120 películas en nueve años—. Según el creador de la tecnología Whatscine, Ángel García Crespo, en 2019 llegó a haber más de 800 salas de cine que exhibían hasta 200 títulos accesibles al año gracias a su proyecto (Horrillo, 2019, sección Implicación de todas las partes, párr. 1). Desgraciadamente, los efectos de la pandemia de 2020 causaron una bajada del 88,72 % en la oferta de consumo cinematográfico accesible con respecto al ejercicio anterior (CESyA, 2021a, párr. 1).

Así como el autor de la tesis colaboró con Navarra de Cine para el estreno de *XMILE*, también tuvo la suerte de contactar con García Crespo. Además de aportar su opinión sobre la accesibilidad del cortometraje¹⁰¹, incluyó *XMILE* en el sistema Whatscine, lo cual permitió que celebráramos distintos pases utilizando esta aplicación con resultados positivos (v. apartado 5.2.1.4).

Antes de finalizar la exposición sobre Whatscine, se informa de que su web whatscine.es no está activa desde verano de 2023, que su *app* ya no se actualiza para Android y que exhibidoras como Cinesa, Yelmo o Kinépolis han eliminado el servicio de sus páginas, lo cual sugiere que la empresa puede haber cerrado. Preguntado al respecto por el autor de esta tesis, su CEO no ha dado respuesta, por lo que no podemos confirmar este dato al 100 %, pero lo consideramos destacable.

¹⁰¹ En comunicaciones personales mantenidas el 5 de julio de 2016.

Con respecto a AudescMobile, la ONCE diseñó en 2013 este sistema solo para emitir contenido audiodescrito. A través de su aplicación, las personas con discapacidad visual pueden ir al cine a ver las películas de su catálogo (Servicio de Información sobre Discapacidad, 2016, párr. 4). Sobre el número de obras audiodescritas en la plataforma, a finales de 2021 la cantidad era de 1 205 (De Lorenzo García, 2022, p. 20).

4.1.4.4. Distribución doméstica

Como se ha establecido en el apartado anterior, hablar sobre AudescMobile sirve de bisagra para conectar la distribución accesible en salas de exhibición con el consumo doméstico, pues, desde los años noventa, el proyecto Audesc¹⁰² de la ONCE ofrece a sus afiliados y afiliadas servicios de préstamo para las más «más de 37 000» obras cinematográficas audiodescritas que albergan en su mediateca (Sanz Cameo, 2012, párr. 6)¹⁰³. Además de ofrecer contenido audiodescrito en salas de cine, la aplicación móvil del sistema Audesc (AudescMobile), también permite acceder a sus contenidos a través de la televisión, aunque

¹⁰² Más información sobre los inicios del sistema Audesc puede hallarse en

https://portal.once.es/bibliotecas/fondo-bibliografico-discapacidad-visual/1631/sistema-audesc-el-arte-de-hablar-en-ima-2199/at_download/file

¹⁰³ Un gran porcentaje de las audiodescripciones de Audesc y AudescMobile lo ha creado Aristia, la empresa de Vázquez Martín (v. apartado 3.2.1)

Rigo Pons (2019, 36:50) señala que, en muchas ocasiones, la sincronía entre la audiodescripción y la película falla.

Audesc y AudescMobile, sumados a la cuota de pantalla accesible que tenían que cumplir las televisiones (CNMC, 2020a, p. 23) y al trabajo de varias distribuidoras de DVD como Cameo¹⁰⁴ y Onpictures (v. apartado 3.2.4), permitieron que la accesibilidad de las películas se trasladara al mercado doméstico. Tras la llegada del Blu-Ray en 2006, y gracias a que Whatscine, Audesc y Cine Accesible realizaban la accesibilidad de muchos estrenos cinematográficos, algunas distribuidoras decidieron incorporarla a sus ediciones domésticas (Versión Accesible, s.f., párr. 1). Pese a este avance, se recuerda que, como apunta Del Saz (2021, párr. 7), mucha accesibilidad ya creada tanto para cine como para televisión se pierde. Además, en el mercado de las plataformas de *streaming* en habla hispana, los datos de Arias-Badía (2020, 02:26:15) exponen una realidad más bien precaria (v. apartado 2.6.2.3).

Poniendo el foco en otra cuestión, se destaca el papel de las redes sociales en la difusión actual de proyectos accesibles. Instagram, Facebook y Youtube entre otras han incorporado servicios de subtulado que resultan de utilidad para las personas con discapacidad auditiva,

¹⁰⁴ Como expone Bellés i Chorva (2013, pp. 30 y 31), el equipo de Navarra de Cine proveía películas con accesibilidad para esta distribuidora. Por ejemplo, *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

aunque todavía son muy mejorables¹⁰⁵; al igual que la oferta disponible en plataformas como Netflix o Prime Video, este subtulado carece de colores o posiciones.

A pesar de las barreras tecnológicas, y de forma orgánica, internet se ha convertido en un espacio rebotante de contenidos que, aunque no son accesibles de forma premeditada, facilitan el consumo autónomo y el disfrute de las personas con discapacidad sensorial. Por ejemplo, los *gifs* y un gran número de *memes* que van acompañados de textos pueden ser disfrutados por las personas con discapacidad auditiva perfectamente, y los resúmenes orales de películas y cómics¹⁰⁶ que se realizan desde diversos canales de Youtube —como *Te lo resumo así no más*¹⁰⁷— aportan una vía de entretenimiento a las personas con discapacidad visual. Incluso programas de radio sobre cine como *Todopoderosos* (Fundación Telefónica, 2014-) realizan sus emisiones con interpretación en lengua de signos. En última instancia, cada vez se crean más programas de subtulado automático, como *Capcut*, y la aplicación de la inteligencia artificial sugiere un incremento orgánico y democratizado de la accesibilidad en los medios digitales.

¹⁰⁵ Por ejemplo, Youtube no permite el uso de cursivas, y la plataforma de Vimeo sí. En Instagram, y desde septiembre de 2020, existe la opción de subtulado automático, pero no permite incluir archivos de subtulado creados previamente como Facebook o Twitter —que añadió esta opción en 2021—.

¹⁰⁶ Una muestra de cómic accesible para personas con discapacidad visual fue realizada por el autor de esta tesis en colaboración con un canal especialista en la narración de novelas gráficas (Font-Bisier, 2023d).

¹⁰⁷ El canal está disponible en <https://www.youtube.com/@Teloresumoasinomas>

Tal y como se ha visto hasta este punto del capítulo, la relación entre el cine y la accesibilidad se encuentra en un momento de expansión en el que falta asentar unas bases sobre las que crecer de forma sistemática. Además, la cantidad de producción audiovisual estrenada se ha incrementado durante los últimos años —durante 2022, las cifras invertidas en series nunca habían sido vistas en etapas anteriores: cien mil millones de dólares (Solà Gimferrer, 2022, párr. 1)—. Analizado el panorama histórico e industrial relativo a la cinematografía, está claro que se está produciendo un gran volumen de contenido sin tener en cuenta al total de la audiencia en la mayoría de casos, a lo que se suma la cantidad ingente de obras creadas durante las décadas del siglo XX en las que se trabajaba de forma analógica. Sin embargo, es importante añadir información sobre las producciones que han propuesto alternativas para reunir a más personas frente a la pantalla de cine. Por tanto, con el fin de explorarlas e identificar las ventajas e inconvenientes de cada una, en esta tesis se propone una clasificación propia que las resume en tres categorías: el modelo tradicional, el modelo híbrido y el modelo inclusivo de creación y distribución cinematográfica. Dentro de la tesis, esta clasificación sirve para cerrar el marco teórico y dar el salto de *lo accesible a lo inclusivo*.

4.2. Representación de la discapacidad en el cine

Antes de describir los modelos tradicional, híbrido e inclusivo de creación y distribución cinematográfica, conviene establecer una breve cronología sobre la representación de *lo*

diverso en la gran pantalla. Esto se debe a que la representación adecuada es un factor que se incluye dentro de nuestra clasificación, y es necesario familiarizarse con él brevemente.

Al igual que la accesibilidad de las películas ha evolucionado con los años, también lo ha hecho la forma en la que se ha representado la discapacidad en la gran pantalla, la cual puede sintetizarse en dos grandes bloques: personajes con discapacidad interpretados por actores y actrices sin discapacidad, y personajes con discapacidad interpretados por actrices y actores con discapacidad.

Con el ánimo de no extendernos, ya que la tendencia es similar a la descrita en el apartado 3.4.2.3 —relativo a la representación de la lengua de signos en el ámbito audiovisual—, se aportan ejemplos referentes a otras discapacidades.

Durante las primeras etapas del cine, las personas con discapacidad fueron interpretadas en su mayoría por actores y actrices caracterizados, por ejemplo, Lon Chaney. Esta práctica aún prevalece, destacando los casos de *Tiptoes* (Matthew Bright, 2003), en el que Gary Oldman interpreta a una persona con acondroplasia y se nota que en un gran número de escenas está arrodillado; o el largometraje *Music* (Sia, 2021), que recibió un gran número de críticas por contar la historia de una niña con autismo interpretada por la bailarina sin discapacidad Maddie Ziegler. En el ámbito español, se citan las series de una sola temporada *Instinto* (Movistar+, 2019) y *Fácil* (Movistar+, 2022) como casos similares a la película de Sia; obras que incluyen personajes con neurodiversidad retratados por personas neurotípicas. A pesar de lo reciente de estos ejemplos, es notable que son cada vez menos aceptados socialmente, y películas como *La consagración de la primavera* (Fernando Franco, 2022), cuyo

protagonista Telmo Irureta tiene parálisis cerebral y ganó el premio Goya al mejor actor revelación en su 37 edición, son un claro ejemplo.

Pasando a la práctica opuesta, desde las primeras etapas del cine hubo también obras en las que actuaban personas con discapacidad. El ejemplo más notorio, la película *Freaks (La parada de los monstruos)*, Todd Browning, 1932), fue censurada e incluso prohibida en su época (Internet Movie Database, s.f.b, párr. 5). Esta evidente falta de empatía y de asimilación de *lo diverso* por parte de la sociedad mayoritaria ha ido evolucionando, y actualmente muchos actores y actrices con discapacidad son reconocidos mundialmente. Tal es el caso de Pablo Pineda, Gaten Matarazzo, del elenco de la película *Campeones* (Javier Fesser, 2018) y de los ejemplos expuestos en *Cinemability: The Art of Inclusion* (Jenni Gold, 2012), un documental que reúne a un buen número de personalidades del séptimo arte con diferentes actores y actrices con discapacidad para reflexionar sobre cómo Hollywood retrata sus condiciones. La directora de *Cinemability* fue, además, la primera mujer en silla de ruedas con un cargo en la Director's Guild of America (Harris, 2018, párr. 1).

Una vez resumidas las diferentes formas en las que la discapacidad se ha retratado en el cine, se cierra el epígrafe y se pasa a conocer la clasificación de los modelos tradicional, híbrido e incluso de creación y distribución cinematográfica.

4.3. Modelos tradicional, híbrido e inclusivo de creación y distribución cinematográfica

Los tres modelos de creación y distribución cinematográfica surgen para dar forma y un sentido a lo expuesto en el marco teórico de la tesis: que el acceso y disfrute de la cultura por parte de las personas con discapacidad resulta un tema complejo y poliédrico en el que intervienen muchos agentes —desde sociales, políticos y jurídicos, hasta industriales, creativos y científicos—.

Además, visto el panorama nacional e internacional, se identifica cierta coherencia y sincronía temporal. Esto permite que la clasificación funcione más allá del ámbito español y refuerce una de las bases sobre las que se cimenta la tesis; el trabajo por la inclusión cultural no se trata de una cuestión parcelada, sino de un movimiento global, enorme e imparable que avanza en paralelo desde distintos países. Quizá, porque el inconformismo frente a la desigualdad resulta intrínseco al ser humano. Por supuesto, pertenecer a una u otra categoría no resulta mejor o peor; esta división solo pretende identificar las propuestas de accesibilidad e interacción con *lo diverso* que se han aplicado en cada caso. Aparte, y al ser tres categorías que tratan de cubrir una misma cuestión, algunas de las acciones e ideas aplicadas resultan similares entre el modelo tradicional, híbrido e inclusivo.

Con respecto a la separación entre *creación* y *distribución* de la accesibilidad, cabe matizar que una obra con accesibilidad tradicional, híbrida o inclusiva puede ser emitida sin esta (v. apartado 6.5.2). Ello supone que dicha emisión del contenido no será accesible, pero

que la obra final mantiene su pertenencia a la categoría designada puesto que, en muchas ocasiones, los equipos creativos dependen de otros agentes para que exhiban su trabajo una vez concluido.

Antes de terminar el capítulo 4 de esta tesis, y a fin de establecer un primer caso práctico que diferencia el modelo de trabajo tradicional del modelo inclusivo, se aporta una comparativa entre ambos utilizando la publicación de Matamala (2018).

4.3.1. Modelo tradicional de creación y distribución cinematográfica accesible

El modelo tradicional de creación y distribución cinematográfica consiste en que el equipo creativo del filme escribe, rueda, edita y termina la obra sin tener en cuenta la accesibilidad. Entonces, con la película ya en fase de distribución —o antes del estreno—, un equipo externo es contratado para crear la audiodescripción y el subtítulo accesible. Este grupo de personas trabaja sin contacto con quienes crearon el filme, encontrándose totalmente a merced de los requisitos que la obra imponga.

Esta fórmula es la más extendida: existe un gran patrimonio cinematográfico que fue concebido —y que aún se concibe— sin tener en cuenta la accesibilidad. Asimismo, y como se aprecia en el apartado 3.2.2, este modelo es el único que se contempla en la normativa de accesibilidad tanto nacional como internacional, en el Sello CESyA (v. apartado 3.2.3.1) y, en consecuencia, en el Curso de Especialización en Audiodescripción y Subtitulado de la rama de

formación profesional. En cuanto a la accesibilidad en lengua de signos, si la hubiera, en este modelo tradicional se usa la interpretación en lengua de signos (v. apartado 3.4.2.1).

A pesar de que es beneficioso aplicar pistas de accesibilidad a obras terminadas, trabajar así es complicado y tiene poco margen de mejora, ya que puede resultar imposible diseñar una audiodescripción con unos mínimos de calidad, por ejemplo (v. apartado 3.2.2)¹⁰⁸. En términos *piagetianos*, esto significa que, al trabajarse obra y accesibilidad por separado, los procesos de asimilación o acomodación cinematográfica no se dan en esta categoría.

No obstante, y aunque la rigidez de la obra finalizada supone un gran obstáculo, esta tesis se une a las voces expertas (v. apartados 3.2.3.2 y 3.3.3.2) que ofrecen propuestas de mejora dentro de este modelo, las cuales son:

1. Potenciar que cada sector académico y laboral adquiera conocimientos en accesibilidad y trato adecuado a las personas con discapacidad.
2. Entrenar a guionistas y otras figuras del sector audiovisual en, como mínimo, audiodescripción y subtítulo accesible.
3. Ampliar los tiempos de entrega de las obras accesibles, puesto que se contratan entre una y dos semanas antes del estreno de la película como se afirma en el documental *Una película inclusiva* (Miguel Ángel Font Bisier, 2020, 06:52).

¹⁰⁸ Para ilustrar las ventajas e inconvenientes de este modelo, en el capítulo 6 se establece una comparativa entre herramientas de accesibilidad aplicadas de forma tradicional y de forma inclusiva en *Tiempo de blues*.

4. Incrementar el número de propuestas en las que profesionales de la accesibilidad cinematográfica trabajen junto a personas con discapacidad.

5. Revisar y completar las normas UNE. También, aliviar la influencia del Sello CESyA dentro de las subvenciones a la producción de largometrajes. La norma de audiodescripción data de 2005 y la de subtítulo hace más de 10 años que se publicó; fechas que distan de los avances que se han dado en la última década y que, como el cine inclusivo, quedan fuera de sus preceptos. En este sentido, y durante la entrevista que mantuvimos con Souto Rico (comunicación personal, 6 de junio de 2023, 06:38), se confirmó que el CESyA se está planteando modificar las normas UNE, lo cual es una buena oportunidad para que nuevos paradigmas puedan expandirse dentro de la industria cinematográfica.

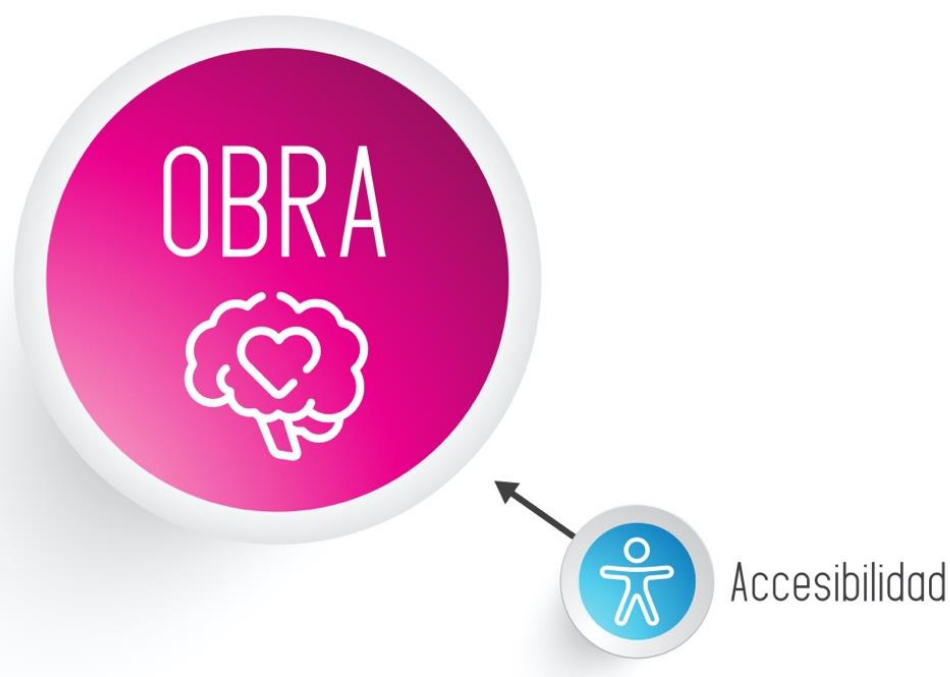


Imagen 2. Representación visual del modelo tradicional de creación y distribución cinematográfica.

Tras lo expuesto en este apartado, se propone un esquema que recrea el modelo de creación accesible tradicional (imagen 2). Consiste en dos círculos, uno de gran tamaño que representa a la obra audiovisual y uno mucho más reducido: la accesibilidad. El círculo grande se encuentra a la izquierda y a una altura mayor que la del pequeño. De este último sale una flecha diagonal en dirección a la obra audiovisual —el círculo grande—, pero la punta de la flecha no alcanza su objetivo, quedando ambos círculos separados y descompensados entre sí.

4.3.2. Modelo híbrido de creación y distribución cinematográfica accesible

El modelo híbrido de creación y distribución cinematográfica accesible recoge la tendencia de cambiar el paradigma tradicional, pero no llega a ofrecer una experiencia inclusiva completa o que tenga en cuenta las posibilidades y la situación de la industria del cine.

Esta categoría se corresponde con el proceso de asimilación *piagetiana* pues, aunque la accesibilidad en estos proyectos se trabaja con la obra ya terminada en la mayoría de los casos, existen rasgos diferenciales que conviene destacar. Por ejemplo, en una producción híbrida, la inserción de personas con discapacidad dentro de los equipos de trabajo resulta habitual, así como ciertas innovaciones relacionadas con la concepción de las medidas de accesibilidad. Sin embargo, y como se aprecia a continuación, aspectos muy importantes como los recursos que pueden añadirse al guion de la obra quedan excluidos (v. capítulo 6). A fin de identificar cuáles son dichas cuestiones y destacar las bondades de aplicar fórmulas híbridas a una producción, se procede a describir los principales ámbitos y agentes que promueven este tipo de proyectos.

Son cuatro y trabajan de forma aislada¹⁰⁹: los poderes políticos, el movimiento asociativo y sus colaboradores, las universidades y centros de conocimiento, y las empresas privadas.

4.3.2.1. Poderes políticos: prioridad, la legislación y el progreso social

En el capítulo 2 de la tesis se comprueba que el contexto político y jurídico se halla en constante evolución con respecto a la accesibilidad cinematográfica. Sin embargo, las directrices y preceptos que se emiten no regulan la calidad o el cuidado con el que se debería trabajar estos recursos. En este sentido, la ley se coloca por encima de las obras cinematográficas, en tanto que garantiza su accesibilidad y premia la representación e inserción de los colectivos, pero deja en manos del resto de sectores la forma de lograr dichas metas. Esto significa que la futura entrada en vigor de la Ley del Cine y la Cultura Audiovisual fomentará que las productoras y los equipos de Guion y Dirección tengan que plantearse estas cuestiones como parte de su modelo de negocio, pero no ofrece caminos ni protocolos a seguir por los citados agentes. Por supuesto, se entiende que el rol de la legislación es este, pero es importante señalar que, en un ámbito tan novedoso y rompedor, las políticas de formación y fomento de la accesibilidad audiovisual por parte del Gobierno podrían cuidarse más.

¹⁰⁹ Esta forma de trabajar obviando a ciertas fuentes de autoridad que apuestan por la accesibilidad audiovisual se puede comprobar en casos como el de la última infografía sobre audiodescripción publicada por el CESyA (v apartado 3.2.3.2). También se echa en falta en las investigaciones de Traducción una mayor presencia de publicaciones creadas por el movimiento asociativo (v. capítulo 3).

4.3.2.2. Movimiento asociativo y colaboradoras: prioridad, las personas usuarias

Desde hace años, las entidades que velan por los derechos de las personas con discapacidad manifiestan su descontento frente al panorama de la accesibilidad cinematográfica: en apartados de esta tesis como el 2.6.2.4 se establece la reivindicación de hallar mecanismos de supervisión en los que participen dichos colectivos y que protejan el cumplimiento de las normas de accesibilidad (Observatorio Estatal de la Discapacidad, 2023, p. 137). No obstante, el movimiento asociativo suele llegar a conclusiones más teóricas, o jurídicas, que prácticas para la industria audiovisual y su realidad. Esto se debe a que dan prioridad a la opinión de sus usuarias y usuarios —como en la encuesta sobre audiodescripción llevada a cabo por el CESyA a través de correos electrónicos con la ayuda de la ONCE (v. apartado 3.2.4.1)—, pero hay que asumir el hecho de que, tras décadas en las que las personas con discapacidad han estado apartadas del cine, también ellas tienen que recorrer su camino desde la asimilación hasta la acomodación *piagetiana* en el ámbito cinematográfico. Sobre todo, cuando el campo de la accesibilidad y la inclusión se está abriendo tanto.

El autor de esta tesis ha vivido de cerca algunas de estas cuestiones en las que falta acomodar la minuciosidad con la que se trabaja en el ámbito audiovisual. En 2022 rodó un anuncio para COCEMFE CV en el que la entidad eligió cuidadosamente a la locutora para transmitir su mensaje de una forma concreta: querían que fuera una voz firme, aunque con matices cálidos que invitaran a la audiencia a escuchar el mensaje de la campaña. Sin embargo, al enviarse la obra a Fesord CV para su adaptación a lengua de signos, la federación creó su versión con una persona sorda masculina, que signaba de forma neutral un texto con claras

intenciones evocadoras y emocionales¹¹⁰. Preguntada al respecto, Fesord CV manifestó que esa manera de trabajo era correcta para ellas, pero este tipo de prácticas resta coherencia y fidelidad entre la accesibilidad y la obra final —una de las bases del cine inclusivo y que sí se cumplieron en otros proyectos realizados en colaboración con la misma entidad (v. apartado 3.4.2.2)—.

En cuanto al medio fílmico, el movimiento asociativo lo valora positivamente y lleva años desarrollando y colaborando en proyectos audiovisuales; tal es el caso de la versión en lengua de signos de *Los Rodríguez y el más allá* o de la webserie *Mírame cuando te hablo*. En estos casos, se observa que suelen estar protagonizadas por personas con discapacidad y que la accesibilidad aplicada a estas obras suele ser parcial, enfocada al colectivo al que se dirigen. En el caso de la webserie, al tratarse de una historia sobre la Comunidad Sorda, hay subtítulos, pero no audiodescripción. A veces, este matiz puede justificarse, pues existen proyectos en los que las medidas accesibles son imposibles de combinar. Tal es el caso de las versiones en audiocuento (Font-Bisier, 2022e) y en lengua de signos (CNLSE, 2020) de *La dama del cuadro*, dos proyectos comunes pero que ni siquiera tienen la misma duración debido a que el guion se adaptó al medio oral y al medio signado respectivamente. Por ello, la propuesta se plasmó en vídeos separados, uno dirigido a las personas con discapacidad visual y otro dirigido a la Comunidad Sorda.

¹¹⁰ El vídeo puede encontrarse en <https://www.youtube.com/watch?v=-20b6krQEUI>

Otra tendencia dentro del modelo híbrido de creación y distribución aplicado al movimiento asociativo es el hecho de que cada vez hay más personas con discapacidad que cuentan sus historias, por ejemplo, Antonio Centeno y Roberto Pérez Toledo, ambos directores con discapacidad física. El primero rodó un documental titulado *Yes, we fuck!* (Antonio Centeno y Raúl de la Morena, 2015), en el que se representan seis relatos sobre cómo las personas con discapacidad se relacionan con su sexualidad. La obra dispone de subtítulo accesible y audiodescripción realizada *a posteriori* —según el modelo tradicional—, por lo que no llega a ser una propuesta inclusiva y permanece dentro del modelo híbrido. En cuanto al prolífico Roberto Pérez Toledo, dirigió más de 40 obras audiovisuales. Algunas cuentan historias sobre la discapacidad y disponen de accesibilidad realizada de forma tradicional —su primer largometraje, *Seis puntos sobre Emma* (Roberto Pérez Toledo, 2011)—, mientras que, en otras producciones, las temáticas no tienen relación con la discapacidad y tampoco incorporan audiodescripción o subtítulo.

Asimismo, cada vez hay más cineastas sin discapacidad que se acercan a los colectivos con la intención de retratar sus vivencias, muchas veces sin conocer sus necesidades. Sumado al caso de Miguel Ángel Tobías (v. apartado 3.4.4), puede citarse el largometraje *Sound of Metal* (Darius Marder, 2019). Esta historia sobre un baterista que pierde audición y debe adaptarse a su nueva forma de percibir el mundo cuenta con varias escenas dialogadas en lengua de signos. Lo notorio es que su director no sabía lengua de signos y expresó, «me di cuenta de que cuando estaba filmando, quería un director sordo conmigo... Quería que la comunidad sorda se representara a sí misma en esta película. No quería representar esa cultura yo mismo, por

supuesto, porque ¿cómo puedo hacerlo?» (Ferreiro, 2019b, sección La lengua de signos en la película, párr. 2). Desde un enfoque inclusivo, se podía haber aprendido lengua de signos y haber convivido con las personas sordas más allá del rodaje.

En España, y fruto de otras interacciones entre cineastas y personas con discapacidad, han surgido obras como *Mais ca vida* (Rubén Riós, 2018), un documental que recoge el proceso de creación de un cortometraje titulado *Vida* (Rubén Riós, 2018), en el que actuaron diferentes personas con discapacidad intelectual. Ambas obras disponen de audiodescripción y subtítulo realizado por el CESyA (Universidad Carlos III de Madrid, 2019, 02:46). La suma de la accesibilidad y del trabajo con los colectivos hace que estos proyectos resulten muy próximos al modelo inclusivo —y se catalogan como tal por medios y entidades (Fundación ONCE, 2018, párr. 4)—, pero se diferencian por un motivo principal: las pistas de accesibilidad fueron creadas de forma tradicional.

En una línea similar trabaja Bus Stop Films (s.f.a, párr. 1), productora australiana que produce cortometrajes, documentales de hasta 30 minutos, *spots* y vídeos educativos «con, por y para personas con orígenes y capacidades diversas». Además, y al igual que Riós, ofrecen formación a estos colectivos. Dentro del trabajo de Bus Stop Films, llama la atención que se autodenominen *inclusive filmmaking*. El uso de esta nomenclatura lo justifican con el hecho de que cuentan con personas con discapacidad durante todo el proceso creativo de la obra ya no solo delante, sino también detrás de la cámara (Bus Stop Films, s.f.b, p. 18). Además, sus proyectos denotan un cuidado técnico y estético profesional. No obstante, y aunque sus producciones suelen tener accesibilidad, el equipo creativo no lo considera una prioridad, algo

que se puede constatar en su manual *Inclusive Filmmaking Kit*, pues no se menciona la audiodescripción, el subtítulo accesible o la interpretación en lengua de signos como piezas clave para llegar a la inclusión. El trabajo de Bus Stop Films resulta muy interesante, y sí que puede considerarse inclusivo a muchos niveles. A pesar de ello, la decisión de catalogarlo en el modelo híbrido responde a los siguientes criterios: Bus Stop Films es una asociación sin ánimo de lucro y sus proyectos —que nunca llegan al formato largometraje— solo cubren historias sobre discapacidad en las que la accesibilidad se realiza, de nuevo, de forma tradicional.

Como último ejemplo del modelo híbrido aplicado desde el movimiento asociativo y personas afines al mismo, cabe destacar el trabajo realizado en el cortometraje *Nectar* (Liz Crow, 2005), que apostó por incorporar la accesibilidad del proyecto antes de llegar a la distribución (Crow, 2005, p. 3)¹¹¹. Pese a las buenas intenciones de la autora, en el resultado final se aprecia una falta de adecuación en los niveles de sonido entre la obra y la audiodescripción —sobre todo en el TC 00:00:20, cuando suena una canción y su letra se mezcla con la locución accesible—, y la omisión de informaciones contextuales en los subtítulos accesibles. También es destacable que la persona que signó los diálogos del cortometraje fue una mujer oyente y no una persona de la Comunidad Sorda.

¹¹¹ Todas las versiones del cortometraje están disponibles en <http://www.roaring-girl.com/work/nectar/>

4.3.2.3. Universidades y centros de conocimiento: prioridad, la propia accesibilidad

Si en el epígrafe anterior se demuestra que, desde el movimiento asociativo se incide en la representación e inclusión laboral de las personas con discapacidad, desde la universidad se trabaja en otra línea de acción y conviene reflejarla. Como se expone en el capítulo 3, la rama de Comunicación Audiovisual no ha realizado movimientos para acercarse e integrar la accesibilidad en sus estudios, y es Traducción el área que se preocupa, sobre todo, por la audiodescripción y el subtitulado accesible, con incursiones en el campo de la lengua de signos.

Una de las conclusiones más extendidas y acertadas dentro de esta área es que la accesibilidad debe tenerse en cuenta antes de que la obra llegue a su fase de distribución y solo pueda trabajarse desde el modelo tradicional¹¹². Por este motivo, personas expertas en Traducción establecen líneas de colaboración con equipos de cine para asesorarles en el camino de la aplicación de la accesibilidad.

Dentro de estas iniciativas destaca el *accessible filmmaking* de Romero-Fresco (2019b), propuesta que ha tenido el mayor impacto en el mundo académico e industrial hasta la fecha, más allá del modelo tradicional. La premisa de este paradigma es que «en un mundo cada vez más diverso y multilingüístico, la traducción de las películas y su accesibilidad para personas con discapacidad sensorial son un requisito esencial» (Romero-Fresco, 2019a, p. 1). A pesar de ello,

¹¹² El CESyA (2021b) también apoya ciertos audiovisuales ejecutados de esta manera, como el de *Amores Brujos* (Lucía Álvarez y Rosa Torres Pardo, en posproducción), proyecto en el que se ha tenido «en cuenta la accesibilidad desde el inicio del rodaje».

la mayoría de formaciones en Comunicación Audiovisual no aportan precepto alguno sobre Traducción Audiovisual, «al igual que casi todos los cursos de Traducción Audiovisual no incluyen formación en creación audiovisual» (Romero-Fresco, 2019a, p. 1). Este denominado «divorcio» se acentúa en la práctica profesional, en la que la accesibilidad y la traducción de las obras son tomadas como un añadido de última hora (*ibid.*, p. 2). Para evitarlo, y entre otras propuestas, Romero-Fresco plantea la figura del *director of accessibility and translation*, una persona formada en Traducción que media en las diferentes fases de creación cinematográfica para asesorar y prevenir posibles cuestiones que podrían afectar a la calidad de la accesibilidad y de las traducciones (*ibid.*, pp. 214 y 215).

En cuanto a la accesibilidad de las obras realizadas bajo el *accessible filmmaking*, Romero-Fresco menciona que las traductoras y los traductores que apliquen su modelo pueden recurrir a usos creativos provenientes de las investigaciones de su área, por ejemplo, el subtítulo creativo (Dangerfield, 2021, p. 295) o la audiointroducción (Branson, en preparación, p. 140). No obstante, y pese a la libertad que se atribuye al acto creativo, este protocolo suele aplicarse en obras de género documental como *The Real Charlie Chaplin (La voz de Charlie Chaplin*, Pete Middleton y James Spinney, 2021), *Notes on Blindness* (Pete Middleton y James Spinney, 2016), *Donde acaba la memoria* (Pablo Romero Fresco, 2023) o en trabajos experimentales que tienen a las personas con discapacidad y a la propia accesibilidad como protagonistas de la narrativa, siendo un caso reciente *Within Sound and Image* (Kate Dangerfield, 2021). En estos casos, además, las personas con discapacidad que no trabajan frente a la cámara son convocadas para realizar funciones de testeo o consultoría de la

accesibilidad, y participan al final del proceso —como un extra añadido al paquete estándar (Romero-Fresco, 2019b, sección Additional extras, párr. 4)—.

Como se aprecia, la base de este modelo es identificar la traducción y la accesibilidad como elementos complementarios que pueden ser trabajados por una misma figura profesional. Sin embargo, de lo expuesto en esta tesis se sugiere que, si bien la traducción de las películas a otros idiomas también resulta una asignatura mejorable en el proceso de creación audiovisual (v. apartado 6.5), esta no se relaciona con la realidad histórica, política, legislativa, educativa o cultural de las personas con discapacidad, sus familias y sus entidades asociadas. Tanto es así que, en una conferencia, el propio Romero-Fresco (2021c, 54:01) hizo alusión a que debía replantearse su propio trabajo: «Como investigador y profesor, me pregunto, ¿cuántas cosas he hecho sobre personas con discapacidad sin contar con personas con discapacidad? Esto va a cambiar a partir de ahora»¹¹³.

La idea de replantear este modelo mediante su alineamiento con los *Disability Studies* se aproxima a ciertas premisas de los trabajos de Rubén Riós, Bus Stop Films y el cine inclusivo (v. apartado 6.3.2). Sin embargo, también hay que destacar que, en el modelo de *accessible filmmaking*, no se llega a sistematizar que la accesibilidad se tenga en cuenta desde el origen de

¹¹³ Este proceso de cambio y replanteamiento puede apreciarse en los títulos de sus publicaciones más recientes, por ejemplo, *Creative Media Accessibility: Placing the focus back on the Individual* (2021d), *Moving from Accessible Filmmaking towards Creative Media Accessibility* (2022) o *Reconsidering the balance between standardisation and creativity in media accessibility: Notes on training* (Romero-Fresco y Brown, 2023).

cada obra: el guion literario. Esto se debe a que la figura del *director of accessibility and translation* entra en fases de preproducción o producción, una vez el filme ya ha sido escrito.

Como último apunte dedicado a este modelo, quien escribe estas líneas considera adecuado lo que representa la figura del *director of accessibility*; mediar entre los equipos creativos —que aún no saben sobre accesibilidad— y el público —que busca una mayor calidad en las audiodescripciones y en el subtítulado accesible— resulta imperante. Sin embargo, retomando el proceso de acomodación *piagetiano*, esta figura intermediaria puede no resultar necesaria si los equipos creativos se forman sobre las herramientas de accesibilidad, las necesidades de las personas con discapacidad con respecto al consumo audiovisual y cómo relacionarse con estos colectivos de forma adecuada y respetuosa (v. capítulo 6). Hay que recordar que la discapacidad es un fenómeno transversal y que impacta en un gran número de situaciones diarias de los colectivos (v. capítulo 1), por lo que cada sector —público y privado— debería tratar de dar el salto de *lo accesible a lo inclusivo* con independencia y autonomía para que la sociedad realice un cambio real, tal y como se dispone en la definición de *inclusión social* vigente en la ley española (v. apartado 4.3.3). Sin embargo, y como se explica en el apartado 6.4.6.2, se reconoce y subraya como necesaria la colaboración entre los equipos creativos y las empresas de accesibilidad —con perfiles formados en Traducción, por ejemplo— para llevar a cabo la audiodescripción, los subtítulos accesibles o las pistas en lengua de signos, si las hubiera.

Para concluir con la exposición del modelo híbrido aplicado en los centros de conocimiento, donde el objeto de estudio pasa por la propia accesibilidad en vez de por analizar

cómo cambia una obra si se le aplican medidas inclusivas desde el origen, se aportan dos últimas observaciones. Por un lado, se considera que las investigaciones analizadas en el capítulo 3 de la tesis se han convertido en propuestas tan específicas —y, en muchos casos, subjetivas— que ya no responden o se alinean con las necesidades y preceptos expuestos en el capítulo 2, algo que dificulta las facetas de transferencia del conocimiento y de aplicación industrial promovidas desde la universidad (Castellón Plaza, 2023, párr. 1). Por otro lado, y según Saravia Méndez (2022, p. 34), «las personas con discapacidad aportan sus perspectivas y experiencias singulares al panorama científico», por lo que es imperante que «puedan tener acceso a la educación y el empleo en el ámbito de la ciencia y se beneficien de los productos del desarrollo científico, incluida su difusión». Esta idea incide en el hecho de que hablar sobre accesibilidad y publicar investigaciones sobre esta cuestión no siempre se hace de forma accesible. El autor de esta tesis subraya la coherencia de plantearse cómo transmitir el conocimiento a estos colectivos y contribuir a la madurez de su pensamiento crítico (v. apartado 4.3.2.2)¹¹⁴.

¹¹⁴ Por ejemplo, en esta tesis se ha aplicado una maquetación acogedora para las personas con discapacidad (v. sección introducción) y se han propuesto modelos claros y sencillos en cada uno de los capítulos: el delfín y el pez, el árbol jurídico de la discapacidad, las categorías tradicional, híbrida e inclusiva y un desglose ordenado en la descripción del cine inclusivo.

4.3.2.4. Empresas privadas y acciones de *marketing*: prioridad, su producto o imagen de marca

Así como la ley prioriza la igualdad entre los seres humanos, las asociaciones y entidades luchan por las necesidades de sus usuarios y usuarias y los centros académicos buscan su lugar en el estudio y la creación de herramientas accesibles, dentro del modelo híbrido debe mencionarse un cuarto y último estamento: las empresas privadas y las agencias publicitarias.

En sus proyectos prima el mensaje comercial por encima de otros factores, lo cual influye en los resultados obtenidos. En una nota positiva, existen proyectos publicitarios coherentes en su fondo y en su forma y que pueden considerarse alineados con el cine inclusivo, como el anuncio *Spotlight* de Master Card¹¹⁵, en el que se utiliza la audiodescripción como parte de la narrativa y se presenta a una mujer ciega como protagonista del mensaje: que las nuevas tarjetas de la entidad son diferenciables al tacto. En este sentido, tener subtítulos accesibles, usar la audiodescripción como parte intrínseca del guion del anuncio, contar con los colectivos a los que se dirige y modificar el producto que comercializan con el objetivo de que más personas lo puedan utilizar, se alinean para lograr un *spot* 100 % inclusivo.

Con respecto a malas *praxis*, son muchas las campañas que caen en la discriminación (v. apartado 1.2.3) o en el capacitismo —relatos en los que se presenta a las personas con discapacidad como heroínas o víctimas de historias dramáticas—. Tal es el caso del anuncio *Jessica Long's story*, de Toyota, que Romero-Fresco (2021c, 49:38) analizó con detalle para

¹¹⁵ El anuncio *Spotlight* puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=XqloeDvSSgg>

evidenciar que su enfoque reside en cómo hacer sentir bien a las personas sin discapacidad y no en representar adecuadamente a los colectivos que aparecen en el anuncio¹¹⁶. Recursos cinematográficos del *spot* que reflejan esta mala *praxis* son poner el foco en la familia de la persona con discapacidad en vez de en la propia persona con discapacidad, usar música dramática y pasar de una iluminación oscura a colores cálidos cuando Jessica Long resulta ganadora en las Olimpiadas. Según Romero Fresco (2021c, 52:32), estos recursos estereotípicos de las historias de superación «solo causan más daño a otras personas con discapacidad».



Imagen 3. Representación visual del modelo híbrido de creación y distribución cinematográfica

¹¹⁶ El anuncio *Jessica Long's story* puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=zvxqtalk1FU>

A modo de resumen final del modelo híbrido de creación y distribución cinematográfica, se presenta el esquema de esta categoría (imagen 3). En esta ocasión, el enorme círculo con la palabra *obra* presentado en el esquema del modelo tradicional, aparece con un tamaño muy pequeño y situado en el centro inferior de la imagen. A su alrededor, y por encima de él, cuatro grandes círculos lo rodean. Estos simbolizan a cada uno de los agentes que trabajan la accesibilidad de forma independiente: de izquierda a derecha, el primer círculo representa a los poderes políticos, el segundo a las instituciones y a sus colaboradoras, el tercer círculo corresponde a los centros de conocimiento y el cuarto a las empresas privadas. De ellos descienden flechas que apuntan hacia el pequeño círculo de la obra audiovisual.

En conclusión, en el modelo híbrido, la accesibilidad y los agentes implicados ganan protagonismo en detrimento de la relevancia artística y cultural que podría tener cualquier obra audiovisual si se trabajara teniendo en cuenta —como mínimo— la audiodescripción y el subtítulo accesible desde un inicio. Como se ha visto a lo largo de la tesis, existen numerosos intentos de llevar la accesibilidad y la inclusión a nuevos niveles que, aunque entrañan buena voluntad, han omitido algún aspecto de lo que supone trabajar de forma 100 % inclusiva¹¹⁷.

¹¹⁷ La motivación que se halla detrás de aportar opiniones de las personas usuarias y gran cantidad de citas extraídas de la prensa es la de documentar la realidad de las políticas en cine accesible e inclusivo que se han aplicado hasta ahora; una realidad que no ha pasado por involucrar de forma directa a la industria de la que los cuatro agentes del modelo híbrido hablan: la del cine.

4.3.3. Modelo inclusivo de creación y distribución cinematográfica

Antes de analizar el modelo inclusivo de creación y distribución cinematográfica, es importante recordar la definición de *inclusión* que propone la ley española:

Es el principio en virtud del cual la sociedad promueve valores compartidos orientados al bien común y a la cohesión social, permitiendo que todas las personas con discapacidad tengan las oportunidades y recursos necesarios para participar plenamente en la vida política, económica, social, educativa, laboral y cultural, y para disfrutar de unas condiciones de vida en igualdad con los demás. (Real Decreto Legislativo 1/2013, p. 11)

Como se justifica a lo largo de este apartado, el cine inclusivo puede recibir esta denominación por dos motivos. El primero es que nace desde la industria cinematográfica y, el segundo, que se acoge a las premisas inclusivas expuestas en la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social.

Con características similares a trabajos ya analizados, el cine inclusivo se distingue de ellos por varias cuestiones: desde este paradigma se entiende que cualquier recurso accesible aplicado una vez el guion está concluido llega tarde. Por tanto, y aunque la temática de la obra no se relacione con la discapacidad, en el resultado final se incorporan pautas y recursos identificables que ayudan a que la experiencia de estos colectivos en particular y de la audiencia en general mejore (v. capítulo 6). Gracias a esta premisa se rompe con el paradigma expuesto en las normativas y los estudios de Traducción, en los que se afirma que no todo filme puede ser accesible (v. apartado 3.2.2). Además, el cine inclusivo bebe del diseño universal

(v. apartado 2.3), en tanto que se trata de una propuesta que plantea modificaciones accesibles *estéticas* en el ADN del propio producto —lo cual involucra a departamentos como Guion, Producción, Dirección, etcétera y hace que cada obra sea única e irrepetible, dependiendo de la visión de quien la crea—.

Para que los equipos creativos puedan trabajar según las bases del cine inclusivo, el papel de la educación es clave. Esto supone que tienen que aprender sobre accesibilidad y sobre trato adecuado. Así, con autonomía y criterio, podrán añadir recursos accesibles a la obra que alivien la presencia de la audiodescripción y del subtítulo —a veces en mayor medida, y a veces con menor intensidad, dependiendo de los medios y su propio criterio—.

Con respecto a las personas con discapacidad, y más allá de contar con los colectivos delante de la cámara (como en *Más ca vida*) o como testadoras de la accesibilidad (Romero-Fresco, 2019a, p. 220), se plantea una colaboración transversal y similar a la de Bus Stop Films —pero contando con más colectivos que el de las personas con discapacidad intelectual—. De esta manera se promueve la inserción laboral requerida desde el movimiento asociativo y la legislación (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p. 6). Como nota final sobre esta cuestión, y para trabajar con ellas en armonía, las personas con discapacidad que quieran participar en una obra inclusiva deberían formarse en las particularidades del medio audiovisual y sus herramientas de accesibilidad.

En cuanto a las empresas que crean la accesibilidad, si desean participar en un proyecto de cine inclusivo, deberían considerar formarse en análisis cinematográfico, semiótica, y conocer bien a los colectivos para los que crean subtítulos y audiodescripciones. Solo de ese

modo se les puede considerar un engranaje más de la cadena industrial, sujeto a las premisas del guion y a los departamentos de Producción y Dirección.

Con referencia al proceso de accesibilidad de una obra inclusiva, se parte del binomio *presencia e invisibilidad* (v. apartado 6.4.6.1) y se da en posproducción, aunque el equipo de Accesibilidad es tomado en cuenta —y contratado— durante la fase de preproducción. Su presencia en las reuniones con el equipo creativo antes del rodaje le permite tomar notas o requerir documentación relevante a la hora de diseñar las herramientas de accesibilidad. Con este objetivo en mente, desde el cine inclusivo se ha creado el *Informe de accesibilidad cinematográfica*, una plantilla que sirve como nexo entre cineastas y el personal de Accesibilidad (v. apartado 5.3).

Otra cuestión que se debe tener en cuenta desde el paradigma del cine inclusivo es que también se cubre la distribución de las obras y la accesibilidad de las piezas promocionales. Por ejemplo, pueden crearse tráileres con audiodescripción, subtulado accesible e interpretación en lengua de signos, descripciones de los carteles promocionales, *making of*, etcétera (v. apartado 5.2.2.2). No obstante, y dependiendo de la relación contractual con la productora y las exhibidoras, esto puede no llegar a suceder (v. apartado 5.2.3.2).

Como se aprecia, y bajo el paradigma inclusivo, una obra puede crearse con todas las medidas de accesibilidad incorporadas desde la producción. Después, ya es trabajo y responsabilidad de cada exhibidora, festival o cadena de distribución que cada versión llegue a su audiencia concreta. Este límite entre cineastas y plataformas de difusión se enfatiza por el motivo de que cada empresa que adquiere una licencia del filme hace con esta lo que le resulta

A modo de conclusión, se presenta el esquema del modelo inclusivo de creación y distribución cinematográfica (imagen 4). En esta ocasión, el círculo que remite a la obra audiovisual y el círculo que representa la accesibilidad son del mismo tamaño y están a la misma altura, entrelazados. De la unión de ambos salen 10 flechas que apuntan a 10 iconos diferentes: de izquierda a derecha, el primero representa a la política; el segundo, a un centro cultural; el tercero, a una exposición; el cuarto, a un grupo de personas sin discapacidad; el quinto, a los distintos colectivos con discapacidad; el sexto, al teatro; el séptimo, a la industria; el octavo se trata de una cámara de cine y el noveno referencia al entorno académico. En cuanto al décimo y último icono, se trata de un corazón con un lazo dentro. Representa a las causas sociales, pues la obra y su accesibilidad han logrado unirse en equilibrio y armonía.

4.4. Asimilación y acomodación: comparativa general entre el modelo tradicional y el modelo inclusivo

Antes de cerrar este capítulo, el autor de esta tesis quiere agradecer tanto a Whatscine como a Interpunct y a Fesord CV la generosidad que mostraron al apostar por nuestro paradigma, un protocolo que dista de su labor habitual.

La costumbre de trabajar según el modelo tradicional se puede apreciar en las páginas web de estas empresas; Whatscine e Interpunct especifican que siguen las pautas de las normas UNE de subtítulo y audiodescripción —un hecho que se repite en toda empresa de accesibilidad audiovisual española—. Esto supone que, si se aplicara una valoración a sus obras

que tomara como base tanto esta norma como los parámetros del documento *Propuesta de indicadores y métricas de subtítulo y audiodescripción en la TDT* (Grupo de trabajo de calidad de accesibilidad en la televisión, 2020), sería bastante probable que las versiones de *Tiempo de blues* y *SWING!* que crearon Whatscine (v. apartado 5.2.2.2) e Interpunct (v. apartado 5.2.3.2) obtuvieran el sello de calidad CESyA con relativa facilidad. Sin embargo, estos reglamentos no cubren todas las posibilidades de una obra audiovisual y su accesibilidad (v. capítulo 6).

Para comprobar que el tipo de propuestas de mejora destacadas en el trabajo de Whatscine e Interpunct son representativas del mundo de la accesibilidad en general y no de las citadas empresas en particular, la investigación de Matamala (2018, p. 185) resulta esclarecedora. En ella se envió el mismo cortometraje a 30 empresas de accesibilidad y, tras analizar cómo se audiodescribió el primer plano de dicha obra, se comprueba la ausencia de acomodación *piagetiana* que puede darse si se toma la norma UNE como única hoja de ruta¹¹⁸.

El cortometraje analizado, que lleva por título *What happens while* (Núria Nia, 2015), comienza con un plano general del paseo marítimo de una playa. Este encuadre estático, con ausencia de diálogo y que introduce el espacio en el que se sucede parte del relato, dura 17 segundos y no presenta a ningún personaje protagonista. No obstante, y al ser un área pública, la directora creyó conveniente mostrar a algunas personas paseando por la playa y añadió a diferentes extras: un corredor y una pareja que pasea con su perro. Antes de concluir el plano,

¹¹⁸ Las 30 versiones accesibles del cortometraje pueden encontrarse en <https://ddd.uab.cat/record/147267>

se escucha un tren pasando y el plano corta al título del cortometraje, sobreimpreso en un fondo blanco.

Si aplicamos pautas de cine inclusivo para audiodescribir esta imagen, podría decirse lo siguiente: «Es un día nublado en la playa (PAUSA LARGA). A lo lejos, una persona hace *footing* y una pareja pasea con su perro (PAUSA BREVE). Llevan ropa de abrigo (FIN)».

La ordenación y las pausas aplicadas en la presentación de los elementos se ha realizado según la importancia de los mismos a lo largo de la obra: el cortometraje se sucede en un día nublado y en la playa, por lo que estos son los elementos principales a destacar. Con el complemento circunstancial de lugar se sugiere el encuadre general de la escena y que los personajes descritos no tienen relevancia en la historia; nunca más aparecen y no conviene distraer a la audiencia con discapacidad visual, que puede usar ese tiempo para escuchar el sonido ambiente que se aporta durante el plano. Sin embargo, el silbido con el que se llama al perro necesita un contexto y, por ello, se mencionan las acciones de los extras brevemente, así como su ropa, que remite al clima frío presentado en la última frase de nuestra propuesta.

En resumen, y aunque no se ha contactado con la directora, se ha trabajado aplicando criterios de análisis fílmico que el autor de esta tesis entiende coherentes a la voluntad del equipo creativo de *What happens while*: el plano de la playa es introductorio, estático y silencioso; permite que el público se acomode al espacio principal de la obra y no conviene saturarlo de información. De hecho, en la publicación de Matamala se incluye una versión del cortometraje con audiocomentario de la directora, que empieza en silencio y no aporta nada

sobre este primer plano, y sí destaca que el sonido del tren pasando le resulta muy importante para presagiar lo que sucede más tarde.

Tras dar a conocer nuestra propuesta, se estudian las aportadas en Matamala (2018), que reflejan criterios muy variados. Por ejemplo, más de la mitad de las empresas contratadas audiodescriben tal cantidad de elementos del cielo, del paseo marítimo, del perro, del vestuario de los extras y de sus acciones que no dejan espacio para que se escuche el sonido ambiente de la playa o los pasos apresurados del corredor de *footing*. También es notorio que cada empresa ordena su descripción de modo diferente (unas empiezan por el cielo, otras por la playa y, en algunos casos, por los extras, lo cual les da una relevancia que no tienen dentro del desarrollo de la trama). Aparte, más de un tercio de las audiodescripciones tapan el sonido del tren —el cual se había subrayado como relevante por la directora del cortometraje—.

Otras *praxis* llamativas son la descripción del tipo de plano y su color por parte de la empresa SDI, o el hecho de que Catalan Descriptik empieza su audiodescripción con la frase «al alba, vista de un paseo» (TC 00:05), lo cual rompe con la inmersión de la audiencia con discapacidad visual. Y es que, aunque en la norma UNE de audiodescripción no se expresa específicamente, recordar al público que es otra persona quien está viendo la imagen está considerado un error¹¹⁹.

¹¹⁹ Esta práctica aún se identifica en 2023. En el TC 00:01:53 del largometraje *Asedio*, su audiodescripción expresa «imagen fija de una noche estrellada» y, en el TC 00:08:06 de la misma película, que «la imagen avanza lentamente

Como se aprecia, los criterios aplicados en el orden, profusión y selección de la información son variados y, aunque todas son empresas solventes, incumplen ciertos parámetros de calidad de la norma UNE y del Sello CESyA, siendo el principal «hay que evitar provocar cansancio en el oyente por saturación de información» (AENOR, 2005, p. 7). La cuestión es que, teniendo en cuenta la norma y los indicadores del sello, se entiende por qué muchas empresas han descrito absolutamente todo lo que ocurre en el plano: requisitos como que «el guión [sic] debe tener en cuenta, en primer lugar la trama de la acción dramática y, en segundo lugar los ambientes y datos plásticos contenidos en la imagen», «debe aplicarse la regla espacio-temporal, consistente en aclarar el "cuándo", "dónde", "quién", "qué" y "cómo" de cada situación que se audiodescriba» y «deben respetarse los datos que aporta la imagen, sin censurar ni recortar supuestos excesos» (*ibid.*, pp. 7 y 8) casi obligan a las empresas de accesibilidad a no aplicar criterios generales en el desarrollo del guion audiodescriptivo. Asimilan lo que ocurre en el plano, pero no acomodan la intencionalidad de la imagen dentro de la obra en su total. De haberlo hecho, se establecería una sincronidad mayor con las intenciones de la directora del cortometraje y, en gran parte de los ejemplos, se hubiera rebajado el nivel de información audiodescrita, que altera el ritmo lento aportado desde el equipo de Edición de la obra.

hacia el balcón». Con las palabras «imagen fija» y «la imagen avanza», se pone distancia entre la audiencia con discapacidad visual y la narrativa de la obra. El filme está disponible en Amazon Prime Video.

La investigación de Matamala (2018), clara muestra del estado del panorama en audiodescripción patrio e internacional, anticipa el análisis que se efectúa a partir del epígrafe 6.1.3 para señalar los múltiples contrastes que existen entre las versiones tradicional e inclusiva de *Tiempo de blues*, lo que aporta un mayor grado de claridad a nuestro modelo y ofrece, además, propuestas alternativas o posibles indicadores de calidad para que la accesibilidad tradicional pueda mejorarse.

En conclusión, y de lo expuesto en el marco teórico de la tesis, queda claro que pasar de *lo accesible a lo inclusivo* supone adquirir un conocimiento crítico y profundo sobre un gran número de áreas que, hasta ahora, no se han planteado en España como un conjunto indivisible: los procesos cognitivos humanos y cómo estos han influido en la historia de la humanidad, la evolución de las leyes sobre accesibilidad audiovisual, los estudios cinematográficos y de Traducción Audiovisual, los relacionados con la discapacidad y sus formas de comunicación, etcétera. Por este motivo, se sugiere que el cine inclusivo puede ser una buena opción para implantar nuevos protocolos de industrialización e investigación que tengan en cuenta a un mayor sector de la sociedad desde el inicio, pues cubre un amplio número de necesidades detectadas en el marco teórico.

SEGUNDA PARTE:

METODOLOGÍA Y CORPUS

Capítulo 5. Metodología y corpus

Entre los capítulos 1 a 4 de la tesis se establecen los parámetros que influyen directamente en el salto del cine accesible al cine inclusivo —de la asimilación a la acomodación *piagetiana*—. Antes de profundizar en el proceso inclusivo de creación y distribución cinematográfica desde cada departamento involucrado (capítulo 6), en esta sección de la tesis se desglosan la metodología científica aplicada en la presente investigación y las obras audiovisuales que conforman su corpus. Por último, se presenta el *Informe de accesibilidad cinematográfica*, una plantilla de creación propia que se ha utilizado en dos de las tres obras del corpus (*Tiempo de blues* y *SWING! La vida d'un secret*) a fin de vincular al equipo creativo de la obra con el de su correspondiente accesibilidad.

5.1. Metodología

Es importante mencionar que esta investigación se inició en el año 2016, que se mantiene activa y que consta de dos líneas diferenciadas, pero complementarias: la primera se trata de una investigación-acción llevada a cabo desde el ámbito profesional cinematográfico y la segunda es un estudio de caso único desarrollado en el área académica de la Traducción. Dado que ambas líneas pertenecen al enfoque de investigación cualitativo, por lo que es importante conocerlo antes estudiar cada una por separado.

En una investigación de enfoque cualitativo se «utiliza la recolección y análisis de los datos para afinar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación» (Sampieri *et al.*, 2014a, p. 7). Dado que incluye «variedad de concepciones, visiones, técnicas y estudios no cuantitativos» y se usa «para descubrir y perfeccionar preguntas de investigación» (*ibid.*, p. 19), esta lleva implícita un grado de subjetividad en tanto y cuanto se requiere de la interpretación de la persona que investiga. En este sentido, a esta metodología se la conoce como «investigación naturalista, fenomenológica o interpretativa» (*idem*), en la que se comienza examinando una serie de hechos para luego formularse una teoría que se corresponda con lo observado y registrado¹²⁰.

En resumen, y bien aplicada, la investigación cualitativa aporta riqueza en la interpretación de los hechos, profundidad y amplitud de miras, contexto e incluso experiencias personales. Y es que la manera única que tiene cada individuo de entender el mundo —que enlaza con los procesos cognitivos expuestos en el capítulo 1 de la tesis— puede ser muy válida y enriquecedora para la comunidad académica.

¹²⁰ La subjetividad en los métodos cualitativos puede llevar a imprecisiones, como las destacadas en el anexo 2 de la tesis.

5.1.1. Creación del corpus: investigación-acción (2016 - actualidad)

La primera metodología aplicada por el autor de esta tesis se trata de una investigación-acción, sistema que sigue un proceso cíclico dividido en varias fases. Por tanto, se procede a definir la citada metodología y a desglosar los tres ciclos que dieron como fruto las obras del corpus, el cual se ha analizado mediante el estudio de caso único —línea de investigación principal de esta tesis—. Después, se describe un cuarto ciclo que aún se mantiene vigente y que permite a quien escribe estas líneas dar a conocer el impacto y las posibilidades del cine inclusivo. Una vez retratados los cuatro ciclos de la investigación-acción, y antes de pasar al estudio de caso único, en el apartado 5.1.1.6 se refrescan las preguntas de investigación de la tesis, las cuales surgieron a lo largo del proceso que a continuación se analiza.

5.1.1.1. Definición de la investigación-acción y su estructura cíclica

La investigación-acción de esta tesis se enmarca dentro de la práctica profesional de su autor —un director y guionista de proyectos audiovisuales—. Cabe señalar que, cuando creó el corpus, quien escribe estas líneas no era consciente de que, en un futuro, redactaría una tesis al respecto. Esto supone que, de forma natural, se planteó una serie de retos que dieron forma al cine inclusivo. Afortunadamente, y como puede apreciarse en este capítulo, su labor reunía las características de una metodología de investigación-acción, lo que le ha permitido presentar estos resultados con claridad y rigor. Por tanto, y a continuación, se explica qué es la metodología de investigación-acción y cómo se empleó para desarrollar el cine inclusivo.

La investigación-acción es una metodología que sirve para hacer diagnósticos y resolver problemáticas, identificar patrones o sistemas que necesitan modificarse, dinamizar el cambio social y, por ende, combatir la opresión y mejorar la realidad a distintos niveles —educativo, cultural, administrativo, industrial, etcétera— (Sampieri *et al.*, 2014, pp. 496 y 503). Con respecto a sus distintas etapas, se reflejan mediante este ciclo (*ibid.*, p. 503):

1. Hallar un problema de investigación.
2. Diseñar un modo de resolver la problemática o de potenciar un cambio.
3. Aplicar el plan formulado y evaluar los resultados obtenidos, que probablemente nos lleven a diagnosticar un nuevo problema de investigación.

Esta estructura permite repetir dichos puntos cada vez que se identifica una nueva problemática, lo cual atribuye a la investigación-acción una estructura con forma de espiral.

Dentro de la investigación-acción se destacan tres perspectivas —visión deliberativa, emancipadora y técnico-científica— y dos enfoques: participativo y práctico. Dado que la perspectiva deliberativa otorga más peso al proceso de investigación que a los resultados obtenidos y la emancipadora «pretende que los participantes generen un profundo cambio social por medio de la investigación» (Sampieri *et al.*, 2014a, p. 497), puede afirmarse que nuestra investigación corresponde al tercer grupo, la visión técnico-científica. Esto se debe a que se compone de «un conjunto de decisiones en espiral, las cuales se basan en ciclos repetidos de análisis para conceptualizar y redefinir el problema una y otra vez» (*idem*): se observa, se piensa y se actúa. En cuanto a su enfoque, y puesto que en la misma fuente se

subraya que en el aspecto participativo se «resalta la colaboración equitativa de todo el grupo o comunidad», puede afirmarse que nuestra investigación se alinea con el enfoque práctico de la investigación-acción, en el que prima la indagación individual y se aplica un plan de acción liderado por un solo investigador que, ocasionalmente, se apoya en distintos miembros de la comunidad afectada por el problema.

5.1.1.2. Primer ciclo de la investigación-acción (2016-2017)

La presente investigación comenzó en enero de 2016, durante la posproducción del primer cortometraje presentado en el corpus: *XMILE*. Este proyecto, realizado bajo el modelo tradicional de creación y distribución cinematográfica —en el que ningún miembro del equipo se había planteado hacerlo accesible—, experimentó un cambio de rumbo al darse la posibilidad de añadirle pautas de multisensorialidad. Gracias a contemplar este planteamiento, el autor de esta tesis se planteó una primera pregunta de investigación: ¿Cómo incorporar los cinco sentidos a una obra audiovisual?

Tras varios meses de trabajo en esta dirección se llegó al verano de 2016, en el que se formuló una segunda cuestión. Dado que *XMILE* ya incluía experiencias olfativas, táctiles y gustativas, ¿sería posible trasladar la obra a un público más amplio, por ejemplo, a las personas con discapacidad sensorial?

Bajo esta segunda observación se pasó a la acción; a estudiar la accesibilidad audiovisual. Se contactó con el CERMI CV y con otras entidades pertenecientes a la comunidad afectada por el problema, que animaron al autor de la tesis a diseñar por sí mismo las pistas de

subtitulado y audiodescripción del cortometraje. De esta manera se entendió que añadir la accesibilidad sin tenerla en cuenta desde el guion resultaba un método rígido y poco satisfactorio —tener la obra ya cerrada limitaba la expresividad de la audiodescripción—. En consecuencia, se cerró el primer ciclo de la investigación-acción y se volvió al primer paso de esta metodología, pues se diagnosticó el hecho de que había que tener en cuenta la accesibilidad desde el guion literario de la obra.

Como se aprecia, este modelo previo al cine inclusivo se gestó sin un marco metodológico o hipótesis concreta. Estas ausencias son dos de las características básicas de una investigación con alcance exploratorio, la cual se concibe sin proposiciones previas, en casos novedosos o poco investigados, hasta que se identifican cuestiones que pueden formularse de manera más refinada (Sampieri *et al.*, 2014a, p. 23).

La novedad y poca investigación sobre el cine multisensorial con pistas de accesibilidad elaboradas por el propio creador de la obra puede comprobarse mediante el testimonio de Sánchez Castillo, profesor titular de la Universidad de València, que desarrolló junto a Solves Almela una investigación sobre *XMILE* (v. apartado 5.2.1.6) y afirmó que «quisimos llevar esa propuesta a la academia, aun con todas las dificultades: no había publicaciones en las que poder apoyarnos y trabajar sobre un ámbito inédito siempre es difícil» (Font-Bisier, 2022d, 01:26). No obstante, y a pesar del alcance exploratorio de este primer ciclo, el autor de la tesis tuvo claro desde el principio que quería documentar el proyecto y publicó un gran número de registros y testimonios entre 2016 y 2017 para comunicar con transparencia el conocimiento adquirido (v. apartados 5.2.1.6 y 5.2.1.7).

Para finalizar con esta primera fase de la investigación, y como nota referente a la lengua de signos, el autor de esta tesis solo pudo rodar algunas entrevistas a personas de la Comunidad Sorda y Sordociega para los documentales de *XMILE*, así como la versión en lengua de signos de *Sonríe* —canción oficial del cortometraje— con una persona sorda como protagonista del vídeo (Font-Bisier y Fesord CV, 2017). En esta época no se había familiarizado con el idioma y necesitó intérpretes para comunicarse con estas personas.

5.1.1.3. Segundo ciclo de la investigación-acción (2017-2019)

Con la llegada de 2017, y gracias al impacto de *XMILE*, se plantearon siete nuevas preguntas de investigación.

1. ¿Qué ocurre si una obra se escribe teniendo en cuenta la accesibilidad?
2. ¿Qué sucede si, además de crear un proyecto cuya accesibilidad se trabaja desde el guion, se incorporan personas con discapacidad en distintos puestos laborales?
3. ¿Cómo puede el equipo creativo de una obra construir una mejor relación con las empresas de accesibilidad audiovisual?
4. ¿Hasta qué punto recogen las normas UNE los casos que pueden sucederse a la hora de adaptar un proyecto audiovisual para personas con discapacidad?
5. ¿Cómo funciona el sistema educativo al respecto y qué podría cambiarse?
6. ¿Cómo integrar la lengua de signos en una obra audiovisual?
7. ¿Qué protocolos de trato adecuado y qué terminología se deben conocer para interactuar y colaborar con las personas con discapacidad?

Estas cuestiones dieron como fruto el modelo de cine inclusivo, la creación del *Informe de accesibilidad cinematográfica* y las primeras invitaciones a participar en formaciones y conferencias. Como respuesta a dichas experiencias se pasó de nuevo a la acción y *Tiempo de blues*, primera obra 100 % inclusiva y el segundo cortometraje del corpus, se convirtió en una realidad. En ella participaron personas con discapacidad tanto delante como detrás de la cámara, aunque no tuvieron protagonismo en la obra, dado que la única mujer con discapacidad que aparece se trata de una figurante (v. apartado 5.2.2.3).

Con respecto a la lengua de signos, el autor de la tesis creó junto a Fesord CV la versión inclusiva de *Tiempo de blues* (v. apartado 3.4.2.2), vídeos para determinadas entidades como ASOCIDE CV (Font-Bisier y ASOCIDE CV, 2018, 00:20) o la serie *Trato adecuado de mujeres y niñas con discapacidad*, que le permitió aprender las pautas que se deben conocer para interactuar con estos colectivos (v. apartado 3.4.2.2). Además, para las fases de preproducción y rodaje de estos proyectos no precisó de intérpretes de lengua de signos; ya signaba lo suficiente como para trabajar de forma autónoma y directa con la Comunidad Sorda.

Como última acción relevante dentro de este segundo ciclo, el autor de la tesis diagnosticó que *Tiempo de blues* era un proyecto de corta duración, por lo que tomó el guion de su primer largometraje, *SWING!*, y lo reescribió teniendo en cuenta estas premisas —el objetivo era aplicarlas en una obra creada bajo el paraguas de la industria cinematográfica estándar—. De ese modo, cuando su productora Nuria Cidoncha le notificó que habían obtenido una subvención para rodar la película (v. apartado 5.2.3.4), estaba preparado para dar paso al tercer ciclo de la investigación-acción.

5.1.1.4. Tercer ciclo de la investigación acción (2019-2020)

La experiencia con la creación y distribución de *Tiempo de blues* fue muy satisfactoria y, como inicio del tercer ciclo dentro de la investigación, se trasladó lo aplicado a un proyecto de mayor envergadura; a un largometraje profesional. Así fue cómo *SWING! La vida d'un secret* se convirtió en la primera película inclusiva creada bajo nuestro modelo.

En *SWING!* se pulieron y ampliaron distintos matices del informe de accesibilidad, se contrató a una empresa de accesibilidad desde preproducción, así como se trabajó con personas con discapacidad delante y detrás de cámara —esta vez, delante de la cámara hubo más elenco y, en algunos casos, tuvieron más protagonismo (v. apartado 5.2.3.3)—, lo cual permitió evaluar cómo el personal del sector cinematográfico interactuaba con ellas.

En cuanto a la lengua de signos, se trabajó por primera vez con un actor sordo dentro de la narrativa de la obra, por lo que se estudió tanto el modo de representarla como los recursos que debían aplicarse en la audiodescripción para que las personas con discapacidad visual comprendieran lo que decía el personaje interpretado por Pablo Vidal (v. apartado 6.1.2).

Una vez terminada la película nos preparamos para conocer de primera mano el mundo de la distribución y la exhibición accesible, pero esto no se desarrolló según lo planeado a causa de la pandemia de 2020. Debido a este contratiempo, la investigación se vio interrumpida y se optó por un cambio de rumbo en un cuarto ciclo de la investigación-acción.

Cabe decir que, también en 2019, el autor de esta tesis fundó la plataforma *miCINEinclusivo.com*, la cual le sirve actualmente para difundir su trabajo tanto en inglés como en español. En ella pueden encontrarse todos los proyectos mencionados en esta publicación.

5.1.1.5 Cuarto ciclo de la investigación (2020-actualidad)

Durante el confinamiento se decidió probar el alcance del cine inclusivo a través de distintas iniciativas. Por un lado, se redactó el informe de accesibilidad, la audiodescripción y el subtítulo de cortometrajes previos a *XMILE* para comprobar si la accesibilidad de estas obras, creadas desde el modelo tradicional, podía verse enriquecida si se le aplicaban criterios inclusivos (v. apartado 5.3.3). Por otro lado, se creó el subtítulo accesible y la audiodescripción interlingüística de *Three Wise Monkeys* (v. apartado 3.2.4.4) y se decidió testar el modelo de cine inclusivo en la creación de más proyectos, tanto audiovisuales como de otro tipo. De esa forma, y como primer hito de este cuarto ciclo, nació el primer libro inclusivo del autor de esta tesis: *Un confinamiento de cuentos* (Font-Bisier, 2020a).

En la actualidad, quien escribe estas líneas sigue inmerso en el cuarto ciclo de su investigación-acción, en el que se dedica exclusivamente a afianzar su modelo y a trasladarlo a otros ámbitos culturales y educativos. Buena muestra de ello son las múltiples reuniones que mantiene con personas y entidades implicadas en el desarrollo y la calidad del cine accesible, las más de doscientas publicaciones lanzadas en el blog de *miCINEinclusivo.com*, el estreno de nuevas obras audiovisuales inclusivas como *Insport, el reto del deporte*, las entrevistas, los actos políticos, académicos, sociales, culturales y educativos en los que participa, las apariciones en medios, la colaboración con distintos grupos de investigación como TRAMA, CiTrans o ERI Lectura, la multitud de futuras líneas de investigación que se añaden en las conclusiones y los cinco libros autoeditados que se reflejan en la bibliografía de la tesis. Sus títulos son *XMILE – Cine de diseño universal* (Font-Bisier, 2018), *Un confinamiento de cuentos* (Font-Bisier, 2020a),

Informe de accesibilidad – Proyecto educativo (Font-Bisier, 2021a), *Viaje al corazón de un cuadro* (Font-Bisier, 2021b) y *Tres monos sabios* (Font-Bisier, 2023j). Excepto el primero, y como se aprecia en el punto 5 de las futuras líneas de investigación de la tesis (v. conclusiones), todos incorporan medidas inclusivas.

En cuanto a la lengua de signos, el autor ha continuado trabajando por su adecuada representación en obras como *La dama del cuadro* (v. apartado 3.4.2.2) y la mencionada *Insport, el reto del deporte*.

A pesar de que este cuarto ciclo de la investigación-acción resultó de gran interés para el autor, también creyó conveniente sistematizar los resultados obtenidos durante los tres primeros ciclos mediante un método científico diferente: una tesis planteada bajo el prisma de un estudio de caso cualitativo.

5.1.1.6. Las preguntas de investigación de la tesis

A modo de transición entre los tres primeros ciclos de la fase de investigación-acción y el estudio de caso cualitativo que se describe en el siguiente apartado, a continuación, se recuerdan las siete preguntas de investigación expuestas en la introducción de esta tesis.

Estas confirman la necesidad de ampliar el marco teórico en el que se había desarrollado el cine inclusivo hasta 2020. Ya no se trataba de una experiencia profesional dentro del ámbito de la Comunicación Audiovisual, sino que se había convertido en un paradigma de impacto en áreas como la Traducción Audiovisual, Magisterio y Educación, Trabajo Social, Semiótica, Periodismo, *Disability Studies*, etcétera.

Las preguntas de investigación de esta tesis están divididas en tres bloques

(v. introducción) y son:

Bloque A.

1. ¿De qué forma ha tratado la sociedad mayoritaria a los colectivos de personas con discapacidad a lo largo de los siglos? ¿Cómo puede mejorarse la convivencia y la interacción en este aspecto? ¿En qué grado influye el lenguaje dentro de esta relación?
2. Al hablar de accesibilidad cinematográfica, ¿por qué es importante conocer el pasado y el presente de las personas con discapacidad, así como sus necesidades de comunicación?

Bloque B.

3. ¿Pueden los tres modelos de accesibilidad —tradicional, híbrido e inclusivo— representar las necesidades de creación, investigación y consumo cinematográfico de las personas con discapacidad, del ámbito académico y de la industria del cine? ¿Qué características presenta cada modelo?
4. ¿Puede la inclusión añadir pautas de diseño universal al séptimo arte y regenerar los métodos de producción cinematográfica?

Bloque C.

5. ¿Cómo impacta en una obra audiovisual que el equipo creativo tenga conocimientos en accesibilidad, trato adecuado y representación de las personas con discapacidad?
6. ¿Cómo cambia el proceso de accesibilidad si esta se incluye desde el guion de la obra?
7. ¿Qué posibles herramientas y recursos pueden utilizarse para dar el salto de *lo accesible* a *lo inclusivo* con mayor facilidad y generar un cambio a escala industrial?

Una vez leídas, y comprobada la diversidad de ámbitos mencionados en ellas, se pasa a la descripción del estudio de caso único, segunda línea metodológica aplicada en esta tesis.

5.1.2. Definición del cine inclusivo: estudio de caso único (2020 - 2023)

5.1.2.1. El estudio de caso único cualitativo: características e inconvenientes

De la investigación-acción independiente surgieron una serie de preguntas de investigación que no podían resolverse desde la citada metodología y, para alcanzar los objetivos y validar las hipótesis que se plantean en la introducción de esta tesis —se recuerdan en el apartado 5.1.2.3—, en 2020 se adoptó la metodología del estudio de caso único, columna vertebral de esta tesis en cuanto a estructura y contenidos.

La metodología del estudio de caso único centra su enfoque «en la descripción y el examen o análisis en profundidad de una o varias unidades y su contexto de manera sistémica y holística» (Sampieri *et al.*, 2014a, p. 2), es decir, de modo global. En la misma fuente se expresa

que, además, en un estudio de caso no es obligatorio aplicar un método en específico, sino que la relevancia la otorga el objeto de estudio; cuanto «más concreto y único sea este, y constituya un sistema propio, con mayor razón podemos denominarlo estudio de caso».

En un estudio de caso único se detectan seis funciones (*idem*):

1. Describir a individuos o fenómenos de manera vívida.
2. Detectar patrones dentro de un fenómeno concreto y en su ambiente natural.
3. Identificar y explicar los motivos por los que ocurren los fenómenos.
4. Aportar distintos datos útiles para evaluar los procesos, programas, determinados ambientes o a los individuos relevantes dentro del caso.
5. Realizar descubrimientos dentro del sistema que fomenten un cambio.
6. Solventar cuestiones de tipo industrial, social, cultural, político, etcétera.

De tal enumeración puede apreciarse que la tesis se adscribe a esta metodología.

Primero, porque el objetivo de estudio es claro, inédito y específico: presentar el cine inclusivo como paradigma educativo e industrial que fomenta la creación y el disfrute de las personas con discapacidad dentro del medio cinematográfico. Segundo, por el modo en el que se aborda el marco teórico, que es coherente con los puntos uno a cuatro de las funciones del estudio de caso único. En el capítulo 1 se describe el enfoque cognitivo *piagetiano* para luego relacionarlo con las cuatro etapas de la historia de la discapacidad a fin de extraer patrones y herencias que se mantienen arraigadas en nuestra sociedad. En el capítulo 2 se realiza una revisión

interpretativa en materia jurídica y se da estructura al abundante corpus legislativo mediante el árbol jurídico de la discapacidad. Posteriormente, en el capítulo 3 se describe cada herramienta de accesibilidad —también la lengua de signos— y se aportan ciertas observaciones, como la necesaria formación en accesibilidad desde Comunicación Audiovisual y otras áreas. Por último, en el capítulo 4 se explora la historia del cine accesible y se plantea una clasificación en tres categorías: modelo tradicional, modelo híbrido y modelo inclusivo de producción y distribución cinematográfica. En cuanto a los puntos 5 y 6 de la enumeración, estos se presentan en el capítulo 6 de la tesis.

Otras características del estudio de caso que justifican la aplicación de esta metodología para retratar el cine inclusivo son las diferentes herramientas aplicadas para obtener y estudiar los datos —realización de entrevistas, recolección de piezas de comunicación, análisis de normativas, creación de obras audiovisuales, publicación de libros, el informe de accesibilidad, etcétera—, la profundidad y riqueza de las evidencias aportadas —lo cual se comprueba con la abundante bibliografía y filmografía—, el análisis ponderado entre el contexto (situación de las personas con discapacidad en la sociedad, características de las herramientas de la accesibilidad y su relación con la historia del cine) y el objeto de estudio (el cine inclusivo), y que se ha incluido la perspectiva de todas las personas y entidades involucradas en el estado de la cuestión (Sampieri *et al.*, 2014a, p. 3). De estas características puede apreciarse que este tipo de metodología suele conllevar años de investigación y que es útil para «refinar, confirmar y/o extender la teoría, y producir conocimiento y validar resultados obtenidos por otros diseños» (*ibid.*, p. 2), así como para detectar prácticas que se pueden mejorar o modificar desde su base.

De hecho, y dado que el estudio de caso y la investigación-acción comparten su utilidad como proyectos piloto de investigaciones más amplias (*ibid.*, p. 24), en las conclusiones de la tesis se contemplan distintas y variadas líneas de investigación futuras.

Al contar solamente con un objeto de estudio, el estudio de caso tiene un diseño único. Para ello se estipula que «el caso debe ser crítico y revelador, esto es, generado para confirmar, desafiar o extender una teoría o hipótesis» (*ibid.*, p. 8), lo cual se cumple en la tesis mediante, por ejemplo, la revisión de los programas de estudio relativos a la accesibilidad (v. capítulo 3) o la división en modelos tradicional, híbrido e inclusivo de la producción y distribución de obras audiovisuales con accesibilidad (v. apartado 4.3).

Así como el diseño del caso es único, el planteamiento de nuestra investigación es eminentemente descriptivo, puesto que las preguntas de investigación se han determinado con el fin de alcanzar «un entendimiento profundo de cómo diferentes casos proporcionan información sobre un problema o ayudan a comprender una unidad relevante» (Sampieri *et al.*, 2014a, p. 18). No obstante, en la tesis también se ofrecen algunos planteamientos explicativos: en ella se estudian los acontecimientos históricos previos al estado de la cuestión actual, así como su incorporación a los estudios de Traducción Audiovisual, para «investigar las causas de un determinado fenómeno social» (Carrero Martín, 2023, p. 305). También existen aspectos correlacionales, en tanto que se pone de relieve «la relación entre dos o más conceptos o categorías en un contexto determinado» (*ídem*) al contrastar los distintos esfuerzos llevados a cabo desde la ley, el movimiento asociativo, los estudios académicos y la industria del cine.

Como último apunte sobre el estudio de caso, se advierte de un riesgo, y es que el enfoque del investigador o investigadora se desdibuje durante sus indagaciones con cuestiones que no afectan de modo consistente al caso completo (Sampieri *et al.*, 2014a, p. 10). A fin de evitar esta problemática en la tesis, ha sido muy útil tener como base los procesos cognitivos de asimilación y de acomodación del capítulo 1 y contar con el diseño universal como referente (v. apartado 2.3).

5.1.2.2. Buenas prácticas aplicadas al estudio de caso único

Antes de finalizar la exposición de la metodología, y dado que se tiene en cuenta el riesgo de perder el enfoque al desarrollar un estudio cualitativo, cabe hablar sobre la posicionalidad de quien escribe estas líneas dentro de esta investigación, pues «influye en cómo se conduce la investigación, sus hallazgos y sus resultados» (Holmes, 2020, p. 2).

Sobre la posicionalidad, en la página 1 de la misma fuente se establece que «el término posicionalidad describe la cosmovisión de una persona y la posición que adopta dentro de la investigación a nivel social y político». Generalmente, la posicionalidad se identifica cuando el investigador o investigadora reflexiona sobre su alineamiento en tres cuestiones: el sujeto de la investigación, las personas que participan en la investigación y el contexto y proceso de la investigación (ibid., p. 2). Por tanto, conviene describir estos tres puntos antes de continuar y comprobar de qué modo se ha cuidado la objetividad e imparcialidad en la tesis.

Con respecto al cine inclusivo —sujeto de la investigación—, el autor de esta tesis se posiciona desde su rama académica, la Comunicación Audiovisual, y reconoce la apuesta

personal de que sería deseable que más personas de esta área aprendiesen accesibilidad y trato adecuado desde una perspectiva holística e integradora para ejercer su profesión de forma autónoma e inclusiva, lo cual sería positivo aplicarlo en tantas áreas y disciplinas como fuera posible (Periodismo, Derecho, Ciencias de la Salud, Educación, Ingeniería, Bellas Artes...).

También valora y agradece el profundo trabajo desarrollado desde el movimiento asociativo, la legislación y los centros de conocimiento —en especial, el área de Traducción y la formación profesional—, los cuales ha presentado de forma rigurosa en el marco teórico.

Sobre las personas que han participado en la investigación y en los diversos ámbitos analizados, y como se demuestra en la abundante y variada bibliografía, el autor de esta tesis ha entrado en contacto con un gran número de ellas a lo largo de un periodo de más de siete años. La cantidad y diversidad de disciplinas y personas interconectadas e involucradas en el salto de *lo accesible a lo inclusivo* es grande, y se han mencionado y contrastado todas las fuentes involucradas con honestidad y respeto. Esto puede comprobarse con la constante interacción entre quien escribe estas líneas y las entidades y personas implicadas en la accesibilidad y la inclusión audiovisual, lo que sirve para señalar los puntos fuertes, mejorables y descartables de cada una con ejemplos claros y demostrables.

Por último, y sobre el contexto y proceso de la investigación, es destacable que ninguna opinión o hecho aportado en el marco teórico se ha efectuado sin comprobar la existencia de citas o datos previos. Por ello, el contexto y el proceso mediante el que se ha llevado a cabo esta investigación aporta solidez y un especial cuidado al mostrar el impacto que genera trabajar bajo la filosofía que sostiene esta tesis, como puede verse en la siguiente enumeración

de buenas prácticas que se han tenido en cuenta para generar credibilidad dentro de nuestro estudio cualitativo de caso único. Han sido extraídas de Sampieri *et al.* (2014a, pp. 19 y 28):

1. *El caso debe resultar de interés para un grupo de la sociedad.* Creemos que nuestro caso es de alto interés para las personas con discapacidad, sus familias y entidades asociadas. También para la comunidad académica tanto de Traducción Audiovisual como de la industria del cine y los cursos de formación profesional, puesto que el cine inclusivo apuesta por un enfoque novedoso: que se puede trabajar un guion cinematográfico teniendo en cuenta las herramientas de accesibilidad.

2. *El caso no puede restringirse a determinadas áreas, debe estudiarse de forma holística.* En el marco teórico de la tesis se describe una panorámica general de la situación de las personas con discapacidad en la sociedad para, poco a poco, centrar el enfoque en su acceso a las obras cinematográficas. Con respecto al presente capítulo, se aporta un corpus amplio —dos cortometrajes y un largometraje de géneros y estilos diferentes con cierto recorrido en el circuito de exhibición nacional e internacional—, a fin de evitar cierto matiz reduccionista que se detecta en las muestras habituales con las que se trabaja en las publicaciones académicas (v. apartado 3.2.4.1).

3. *Es importante recabar el mayor número de evidencia posible y es recomendable triangular los datos y las fuentes.* En nuestra tesis se contrastan las reivindicaciones del movimiento asociativo con los avances jurídicos y con los planes de estudio de Traducción y Comunicación Audiovisual, por ejemplo. También, las diferentes formas de crear y distribuir obras cinematográficas a través de los modelos tradicional, híbrido e inclusivo.

4. *El caso puede finalizarse únicamente si se da respuesta concreta y satisfactoria al problema planteado.* Gracias a que el modelo de cine inclusivo se ha probado en obras —tanto cinematográficas como de otro tipo gracias al cuarto ciclo de la investigación-acción—, puede presentarse dentro de esta tesis de forma completa y listo para ser aplicado en cualquier otro proyecto, en investigaciones relativas al ámbito de la accesibilidad y la creación audiovisual, y en los programas de educación mencionados en esta tesis. Además, ya se dispone de una versión sólida del *Informe de accesibilidad cinematográfica* para poder trabajar con ella.

5. *En tanto y cuanto un estudio de caso cualitativo suele retratar situaciones humanas complicadas, debe conducirse con sensibilidad, interés genuino y respeto.* Dichas características pueden comprobarse a través de distintas formas: la tesis se ha maquetado de forma accesible (v. introducción), se ha redactado con pautas de lenguaje inclusivo y, en ella, se ha utilizado la terminología adecuada para referirnos a los colectivos —presentada en el glosario del prefacio con definiciones extraídas de documentos jurídicos vigentes—.

6. *La evidencia se tiene que trabajar de modo completo y sistemático, para lo cual se deben ofrecer detalles concretos del proceso de investigación.* Esto se confirma en la presentación del corpus, que documenta tanto la labor realizada para crear cada proyecto como su impacto posterior. Es destacable que, para estrenar cada obra cinematográfica, el esfuerzo humano, temporal y económico ha sido alto. Sin embargo, se consideró asumible en todo momento dada la relevancia de la cuestión. También conviene señalar que el alto número de autocitas en la tesis proviene de la intención y esfuerzo por mostrar la recepción del cine inclusivo en tantas instituciones, eventos, rodajes, cursos, festivales y otras propuestas como ha

sido posible. De ese modo, sumado a que ya existen estudios cuantitativos sobre *XMILE* (Solves Almela y Sánchez Castillo, 2022, p. 245) y *Tiempo de blues* (Al-Zoubi, 2020, p. 19), se optó por triangular la propuesta de cine inclusivo de dicha forma, citando estas investigaciones y mediante documentos audiovisuales que plasmen con claridad la transferencia y el impacto obtenido con nuestras producciones.

7. Hay que usar fuentes múltiples. En la bibliografía y en la filmografía se muestra una amplia variedad de fuentes consultadas: desde legislación y normas de estilo hasta publicaciones académicas, películas, series, documentales y comentarios de personas con discapacidad en redes sociales.

8. Se necesita aportar una cronología clara y evidente. Traer a colación las fechas de cada evento y acción retratada es una constante desde el primer capítulo de la tesis, en el que se aporta un resumen histórico de la situación de las personas con discapacidad. De nuevo, y mediante el abundante número de vídeos y registros autocitados en la tesis, se ofrece una visión transparente de cómo evolucionó esta investigación en todo momento.

9. Es importante revisar los resultados con personal especializado. Gracias al impacto mediático, político, social, cultural y académico del cine inclusivo —documentado también de forma cronológica en la presentación del corpus— se ha podido contrastar la investigación con un gran número de personas expertas en la materia.

10. Se tiene que permitir el acceso a los datos aportados en la tesis para que otras personas del ámbito investigador puedan acceder a los mismos y comprueben la confiabilidad de la investigación. En este sentido, se aportan los cortometrajes *XMILE* y *Tiempo de blues* en

todas sus versiones, el *Informe de accesibilidad cinematográfica de Tiempo de blues* (v. anexo 1), numerosos documentales autoproducidos, textos propios de acceso público y otros documentos de índole política (v. apartado 2.6.2). Con respecto al informe de accesibilidad de *SWING!*, también se aportan citas y ejemplos del mismo, pero no se incorpora a esta tesis, porque la película no se halla disponible en internet de forma gratuita —forma parte del catálogo de diversas plataformas como Netflix o Amazon Prime Video (v. apartado 5.2.2.7)—.

Establecidas las buenas *praxis* de nuestro estudio de caso único cualitativo, se procede a recordar los objetivos y las hipótesis establecidas en la tesis. Estas nos permiten concluir el análisis de la metodología y anteceden a la presentación del corpus de nuestra investigación.

5.1.2.3. Objetivos de la tesis e hipótesis planteadas desde la metodología de estudio de caso único

En esta tesis se plantea alcanzar los siguientes seis objetivos, que son:

1. Estudiar el contexto histórico de las personas con discapacidad, así como su relación actual con el disfrute, la creación y el consumo de la producción cinematográfica en España.

2. Evaluar el trato y la forma en la que la sociedad mayoritaria se dirige a las personas con discapacidad.

3. Conocer la legislación pasada y presente que fomenta la accesibilidad y la igualdad de derechos de las personas con discapacidad tanto en España como en el extranjero, además de examinar la rama jurídica sobre cinematografía vigente en la península.

4. Analizar los estudios de accesibilidad ofrecidos por el ámbito de la Traducción Audiovisual, y evaluar si estos pueden ser incluidos en Comunicación Audiovisual.

5. Definir los tres modelos de producción cinematográfica accesible que se han identificado en la actualidad: tradicional, híbrido e inclusivo.

6. Evaluar si, gracias a contemplar las medidas de accesibilidad desde el inicio de la obra con profesionales que hayan adquirido formación en este ámbito, las obras cinematográficas pueden incorporar recursos que mejoren la experiencia de la audiencia con discapacidad.

En cuanto a las hipótesis de la tesis, son las siguientes:

1. La puesta en práctica del cine inclusivo ofrece nuevas posibilidades en la formación, la investigación y la industrialización de la accesibilidad.

2. El cine inclusivo puede aportar nuevos recursos y herramientas tanto a las audiencias que necesitan de la accesibilidad como a los equipos que la estudian y la trabajan.

Habida cuenta de la metodología de esta tesis, se concluye este apartado y se pasa a introducir el corpus, formado por tres propuestas cinematográficas de ficción —dos cortometrajes y un largometraje desarrollados durante los tres primeros ciclos de nuestra metodología de investigación-acción— en las que se muestran un gran número de acciones aplicadas para llevar la accesibilidad hasta el guion literario de cada obra. También se incluye una plantilla de creación propia, el *Informe de accesibilidad cinematográfica*, con la intención de que el equipo creativo y el de Accesibilidad puedan interactuar con mayor comodidad.

La voluntad, siguiendo el modelo del diseño universal, es evidenciar que todo lo que se expone en la tesis es extrapolable a cualquier otro proyecto cinematográfico, e incluso a otras áreas como ha sucedido con la relación entre el cine inclusivo y el ámbito docente (v. apartado 5.3.4). Finalmente, se informa de que las tres obras del corpus —así como el *Informe de accesibilidad cinematográfica*— han generado un impacto que es relevante conocer, por lo que en el siguiente apartado se ofrece un contexto de cada una de ellas a fin de demostrar que las medidas aplicadas han generado una respuesta positiva en la sociedad.

5.2. Corpus audiovisual

Entre los años 2016 y 2023, el autor de esta tesis ha rodado un gran número de propuestas mediante la metodología de investigación-acción con el objetivo de pulir el protocolo de cine inclusivo presentado en este documento con la forma de un caso de estudio único. Sin embargo, no todas estas obras han logrado cumplir con el 100 % de las pautas inclusivas, lo cual justifica la relevancia de diferenciar cada proceso de creación y distribución mediante los modelos tradicional, híbrido e inclusivo; hay producciones audiovisuales que, aunque comparten rasgos comunes con el cine inclusivo, no llegan a serlo por diversos motivos.

Por tanto, se pasa a especificar los argumentos que nos han llevado a presentar *XMILE*, *Tiempo de blues* y *SWING! La vida d'un secret* como el corpus principal de esta tesis.

El primer criterio de selección se trata de la forma que tienen los tres proyectos de complementarse gracias a formar parte del mismo proceso de investigación-acción presentado

en tres ciclos (v. apartado 5.1.1). El primer ciclo se correspondió con el proyecto *XMILE* que, sin tratarse de un cortometraje inclusivo, sentó las bases de lo que luego sería *Tiempo de blues*, la primera obra concebida desde el origen hasta la distribución bajo el citado paradigma y que se corresponde con el segundo ciclo de la investigación. Por último, *SWING! La vida d'un secret* es el primer largometraje en el que se aplicó el modelo de cine inclusivo en una producción subvencionada por el Gobierno y que conforma el tercer ciclo de la investigación-acción. No obstante, el autor de esta tesis no participó en la distribución de la obra, por lo que los preceptos inclusivos de esta fase no llegaron a incorporarse (v. apartado 6.5.2).

El segundo criterio que motiva la selección de estos proyectos corresponde a que, a través de ellos, se observa una profesionalización del modelo. *XMILE* se trata de una producción financiada por el autor de esta tesis. *Tiempo de blues* fue una coproducción y recibió patrocinios privados. En *SWING!*, quien escribe estas líneas no participó como productor y se dedicó a labores de guion, dirección, edición y al diseño inclusivo de la propuesta.

En tercer lugar, las obras han generado un considerable número de impactos a distintos niveles, los cuales permiten analizar las consecuencias de crear y distribuir producciones inclusivas. Así, en este capítulo también se determinan los hitos principales de cada propuesta a escala política, social, cultural, educativa y académica.

En cuarta instancia, cada proyecto cuenta con una serie de documentales asociados, también accesibles, que ilustran el proceso de creación de cada uno de ellos. Gracias a estos materiales resulta sencillo demostrar y medir las acciones inclusivas tomadas en cada caso.

Por último, trabajar con tres obras completas —de géneros y estilos dispares— rompe con la tendencia identificada en las investigaciones sobre accesibilidad (v. apartado 3.2.4.1): se analizan obras de un solo género, proyectos de corta duración o secciones de largometrajes, lo cual supone llegar a conclusiones parciales.

Antes de describir las tres obras del corpus y su impacto, se aporta que, con respecto al *Informe de accesibilidad cinematográfica*, en el epígrafe 5.3 se ofrece una exposición general sobre el documento. Después, en el capítulo 6, el informe se utiliza de forma continua para evidenciar las ventajas de su uso en una producción audiovisual inclusiva profesional.

5.2.1. *XMILE*

5.2.1.1. Ficha técnico-artística de la obra¹²¹

Título original: *XMILE*

Año: 2016

Duración: 14.12 minutos

País: España

Dirección y guion: Miguel Ángel Font Bisier

Música: José Vergara

Fotografía: Víctor Entrecanales

Cámara: Red ONE y Arri Alexa

Reparto: Abdelatif Hwidar, Teresa Seco, Isabel Ruiz

Productora: autoproducción

Presupuesto: proyecto colaborativo

Expediente ICAA: -

Género: Ciencia ficción. Fantasía. Cine multisensorial.

Sinopsis: Año 2184. En un mundo sin oxígeno y gobernado por una sociedad de máscaras, ¿cuánto pagarías por una sonrisa auténtica?

¹²¹ Las fichas se han realizado según el modelo de la página web Filmaffinity.com. El presupuesto, el expediente ICAA y las cámaras utilizadas se han agregado para añadir más datos específicos de la producción.

5.2.1.2. Versiones accesibles y traducciones de la obra

XMILE es el primer proyecto realizado por el autor de esta tesis siguiendo el modelo tradicional de creación y distribución cinematográfica. No obstante, y a pesar de cumplir con la premisa principal del modelo —crear la accesibilidad como un añadido de última hora—, hubo ciertas variaciones. Y es que, como se expresa en la exposición del primer ciclo de la investigación-acción (v. apartado 5.1.1.2), *XMILE* es un proyecto accesibilizado por el propio autor de la obra; tras aceptar la propuesta del CERMI Comunidad Valenciana, durante el verano de 2016 trabajó la audiodescripción y el subtítulo accesible sin contar con los servicios de una empresa de accesibilidad.

En el caso de la interpretación en lengua de signos, se contrató en 2018 desde Whatscine (Font-Bisier y Whatscine, 2020) y, sobre el *teaser* (Font-Bisier, 2014) y el tráiler del cortometraje (Font-Bisier, 2016a), no son accesibles dado que se crearon antes de conocer las herramientas de accesibilidad e iniciar el proceso de investigación-acción. Tampoco se dispone de *Informe de accesibilidad cinematográfica para XMILE*.

Por tanto, las versiones accesibles y traducidas de esta producción son las siguientes:

- Versión original en español.
- Versión original con audiodescripción de autoría propia (1 307 palabras).
- Versión original con subtítulo accesible en español de autoría propia (148 subtítulos).
- Versión original con interpretación en lengua de signos patrocinada por Whatscine.
- Versión original con subtítulo accesible en inglés de autoría propia.

5.2.1.3. Rodaje y equipo inclusivo

Escrito en 2013, *XMILE* se rodó el 15 de octubre y el 1 y 2 de noviembre de 2014, con una sesión extra de grabación realizada en enero de 2016, poco antes de iniciar la investigación-acción. Debido a los numerosos efectos visuales que había que diseñar, y a la experiencia multisensorial que acompañaba al cortometraje, la posproducción finalizó en septiembre de 2016.

Pasando al equipo técnico y artístico involucrado en el proyecto, constó de más de 80 personas y, de ellas, una persona tenía discapacidad; una ayudante de producción con hipoacusia. Más tarde, y durante el verano de 2016, se trabajó con distintas personas con discapacidad visual y auditiva para que evaluaran la audiodescripción y el subtítulo accesible antes de finalizarlo. Asimismo, otras personas con discapacidad sensorial fueron sumándose al proyecto y elaboraron ciertos contenidos añadidos a la experiencia *XMILE* en salas de cine, como se evidencia en el próximo epígrafe.

5.2.1.4. Contexto de la producción e impacto sociocultural de la obra

XMILE es el primer cortometraje multisensorial y accesible que se conoce tanto en España como en Europa. En cuanto a la adición de los sentidos del tacto, olfato y gusto a la obra, se dio de la siguiente manera: primero, y dado que el vestuario del proyecto había sido creado en exclusiva por el diseñador de moda Fidel David, la idea de acompañar las proyecciones con una exposición se hallaba contemplada desde preproducción. En ella se mostraban vestidos, complementos y otros objetos del atrezzo y efectos especiales de *XMILE*.

Esta exhibición evolucionó conforme el autor de la tesis tuvo contacto con el movimiento asociativo. Por ejemplo, en colaboración con ASOCIDE CV, se contó con el apoyo de tres guías-intérpretes y se amplió el contenido de la exposición con la adaptación al braille del texto que redactó Fidel David sobre sus vestuarios tras pedirle que se planteara cómo podría explicarle a una persona ciega o sordociega el trabajo que había realizado¹²². En segundo lugar, y durante el proceso de edición del cortometraje en 2016, Raúl Cruz —profesor de la carrera de Comunicación Audiovisual de la Universidad Cardenal Herrera CEU— puso en contacto a quien escribe estas líneas con la empresa Olorama, dedicada a ofrecer experiencias olfativas en eventos y proyecciones audiovisuales mediante su tecnología innovadora. La colaboración resultó de interés para la empresa por varios motivos, de los cuales se destaca el siguiente: en general, Olorama *aromatizaba* obras ya terminadas y, debido a que *XMILE* aún se encontraba en posproducción, pudimos aplicar al metraje modificaciones conjuntas de diversa índole para que la experiencia olfativa fuera lo más natural, personalizada y atractiva para la audiencia. Así, y durante ciertos pases de *XMILE*, la audiencia pudo oler determinadas esencias emitidas desde unos dispositivos que, sincronizados a la proyección vía wifi, aportaban información olfativa sobre los personajes y objetos relevantes del cortometraje¹²³.

¹²² Esta fue la idea que desencadenó el *Informe de accesibilidad cinematográfica*. El texto íntegro que se redactó puede consultarse en <https://www.micineinclusivo.com/blog/el-antecedente-al-informe-de-accesibilidad-cinematografica-2016/>

¹²³ El proceso de aromatización de *XMILE* puede verse en https://youtu.be/5QAwGF_gA1M

Finalmente, y un mes antes del estreno del cortometraje, el sentido del gusto se añadió a la experiencia con el apoyo de la coctelería Hawaika, que diseñó unas bebidas de colores llamativos que aparecen en *XMILE* y que el público pudo consumir mientras veía la escena.

Gracias a las opciones de multisensorialidad, el autor de esta tesis se planteó si, con la adición de más sentidos a la experiencia del cine, las personas con discapacidad podrían beneficiarse de ella. Con esta idea en mente, el 13 de junio de 2016 se contactó con COCEMFE CV, que trasladó el proyecto a CERMI CV. Desde CERMI se instó a que fuera el director de la obra quien se encargara de la accesibilidad, y se aceptó la propuesta. Por tanto, el autor de esta tesis pasó el verano de 2016 estudiando las normas UNE de audiodescripción y de subtitulado, y compartiendo los resultados que obtenía con diferentes personas con y sin discapacidad que el CERMI le presentaba.

En paralelo, el 3 de julio de 2016 se contactó con García Crespo, creador de Whatscine, que vio *XMILE* y aportó su opinión sobre la accesibilidad desarrollada. Además, al informarle sobre el primer pase multisensorial de *XMILE* en el festival Terroríficamente Cortos de Palencia, el 28 de octubre de 2016, decidió patrocinar la emisión de las pistas de accesibilidad desde Whatscine (Font-Bisier, 2016b, 00:04). De ese modo, el público accedió a la audiodescripción y al subtitulado de *XMILE* a través de su teléfono móvil (v. apartado 4.1.4.3).

La proyección multisensorial en Palencia y una segunda realizada en el festival de Molins de Rei el 13 de noviembre de 2016 (Font-Bisier, 2016c, 00:30) sirvieron para perfilar la propuesta de cara a celebrar el estreno oficial del cortometraje en Valencia. Gracias al apoyo de la federación CALCSICOVA y de AVACOS-H, se alquiló la sala número 6 de los cines Lys, la cual

disponía del sistema de Cine Accesible que Fundación Orange y Navarra de Cine habían creado. Debido a complicaciones con el sistema (v. apartado 4.1.4.2), se tomó la decisión de crear un DCP accesible de forma independiente y el evento se celebró el 15 de diciembre de 2016.

En cuanto se pusieron a la venta, las casi 400 entradas que había disponibles para los cuatro pases que se realizaron ese día se agotaron. Esto se tradujo en una asistencia sólida entre la que destacaba un buen número de personas con discapacidad visual o auditiva, personas sordociegas, con movilidad reducida, personalidades de la política, docentes y representantes del sector audiovisual (Font-Bisier, 2016d, 02:25). Dado que el sistema de Cine Accesible no resultó del agrado de la audiencia, se optó por realizar dos proyecciones por cada pase, una con audiodescripción en abierto y una sin. Cabe decir que, cuando se emitía la versión con audiodescripción, se invitaba a que el público oyente cerrara los ojos y se dejara llevar por los olores y por la locución audiodescriptiva. Con respecto al subtítulo accesible, siempre se emitió sobreimpreso en pantalla.

La expectación generada llamó la atención del Instituto Valenciano de Cultura, que propuso celebrar en su sede una rueda de prensa sobre *XMILE*, la cual derivó en un gran número de noticias que aparecieron en Europapress, Agencia EFE, TVE, Discapnet o Servimedia. También se tuvo presencia en las redes sociales de CERMI, CESyA, ONCE o Fesord CV¹²⁴.

¹²⁴ Algunas de estas noticias pueden encontrarse en <https://www.micineinclusivo.com/blog/xmile-eventos-y-medios-de-comunicacion-parte-1/>

Entre 2016 y 2017 se hicieron cuatro pases 100 % multisensoriales y accesibles de *XMILE* —Palencia, Molins de Rei, cines Lys de Valencia y FNAC Valencia (Font-Bisier, 2017b, 00:05)—. Desde entonces, se han realizado decenas de proyecciones centradas en su accesibilidad y en otras experiencias como ver el corto con los ojos cerrados, o tocar los objetos y vestuarios del cortometraje. De hecho, y en colaboración con algunas asociaciones e instituciones, en 2017 se añadieron nuevos contenidos a estos pases, como la versión en lengua de signos de la canción oficial de *XMILE* (Font-Bisier y Fesord CV, 2017, 00:10). Carmen Juan, la entonces presidenta de Fesord CV, fue la persona encargada de signar la canción. Dado que es una mujer sorda signante, en el rodaje se contó con una intérprete de lengua de signos para establecer una comunicación ágil y dinámica (Font-Bisier, 2018, p. 140).

Al contar con este nuevo vídeo musical en lengua de signos, durante las proyecciones se empezaron a repartir globos a la audiencia. Una vez los hinchaban, se subía el volumen de la canción con el objetivo de que el público conociera de primera mano, y a través de las vibraciones del globo, una de las formas que tienen las personas con discapacidad auditiva de percibir la música (Vicente, 2022, sección Un concierto para cualquiera, párr. 3). Esta propuesta se repitió en varios contextos diferentes, por ejemplo, durante el primer evento accesible realizado en Kinépolis Valencia tras instalar el sistema de Whatscine en su complejo (Font-Bisier, 2017e, 01:24). Dado que se tenía contacto y buena relación con la empresa, la proyección se realizó mediante su tecnología y se aprovechó para anunciar que estábamos preparando *Tiempo de blues*, nuestro primer cortometraje inclusivo (*ibid.*, 06:27), del cual Whatscine era patrocinador.

Sobre la internacionalización de *XMILE*, el cortometraje fue seleccionado y galardonado en festivales de diversos continentes (Font-Bisier, 2018, pp. 190-197). Debido a ello, entre 2017 y 2018 se viajó a países como México (Font-Bisier, 2017d, 09:03) o Perú para ofrecer proyecciones y talleres multisensoriales —muy similares a los realizados en España, aunque ya sin la colaboración de Olorama—. No obstante, en marzo de 2023 se celebró una proyección multisensorial en la Boston University (Font-Bisier, 2023e). En ella se recrearon la exposición táctil, la cata de bebidas y otros dulces que aparecen en el filme, y se repartieron globos al emitir la versión en lengua de signos de la canción oficial de *XMILE* (Font-Bisier, 2023f, 02:41). En cuanto a los olores, se ofrecieron varias muestras de las fragancias originales.

Para terminar este apartado, se informa de que el autor de la tesis plasmó el proceso de creación, distribución e impacto de *XMILE* en su primer libro (Font-Bisier, 2018). Fue presentado en El Corte Inglés¹²⁵, cadena que se encargó de su distribución durante las primeras semanas de recorrido. Actualmente, se usa como material educativo en diversos centros como el CEFIRE específico de educación inclusiva¹²⁶.

¹²⁵ Más información en <https://www.micineinclusivo.com/blog/xmile-eventos-y-medios-de-comunicacion-parte-3/>

¹²⁶ Así puede comprobarse en

https://ceice.gva.es/cefiregv/val_tlpcef_frame.html?URL=https://ceice.gva.es/CEFIREGVCGI/BASIS/TCEF/WWW/VAL_CAT/SDW?W=SUBJ+EQ+%22deficient+visual%22+ORDER+BY+CAMPO_ORDENACION_PRINCIPAL/A

5.2.1.5. Impacto político de la obra

XMILE gozó de un inesperado impacto en los medios de comunicación y en el público, una audiencia entre la que solía haber representantes de diferentes partidos políticos, como fue el caso de Mónica Oltra (Compromís), Concha Andrés (PSPV) o Pilar Lima (Unidas Podemos). Esta última se interesó por el proyecto y propuso que el autor de esta tesis compareciera en la Comisión de Cultura del Senado español el 12 de junio de 2017 (Font-Bisier, 2017c, 03:01).

Para redactar la comparecencia, se contactó con diferentes asociaciones y entidades con el objetivo de conocer sus necesidades e incluirlas en el texto. Francisco Javier Trigueros (presidente de ASOCIDE), Begoña Gómez (Gestora técnica y de programas de FIAPAS) y Fernando Villamanta (Whatscine) y Ángel García Crespo (Universidad Carlos III de Madrid) fueron algunas de las personas que realizaron aportaciones para la comparecencia, gracias a la cual el Instituto Valenciano de Cultura incluyó la accesibilidad en las subvenciones a la producción regional (v. apartado 2.6.2).

Con respecto al ámbito nacional, llegó a plantearse una proyección en Madrid desde la Secretaría General de Fomento de la Industria Cinematográfica y Audiovisual, así como en el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, aunque nunca se terminaron de concretar. Por otra parte, el autor de esta tesis tuvo reuniones con distintas asociaciones de guionistas y productoras, y con otras figuras de la política. Estas le escucharon con atención, pero nada se consolidó tras dichas sesiones.

5.2.1.6. Impacto científico de la obra

En cuanto al impacto de *XMILE* en el ámbito académico, es señalable la cantidad de personal de Traducción, Trabajo social, Educación y Comunicación Audiovisual que asistió a las presentaciones realizadas entre 2016 y 2017 (Solves Almela *et al.*, 2022, p. 7). A lo largo de algunas de estas sesiones, Solves Almela, profesor de la Universidad CEU Cardenal Herrera, llevó a cabo una investigación cuantitativa desde el Grupo de Investigación en Comunicación y Discapacidad sobre el proyecto. Para desarrollarla, entre diciembre de 2016 y octubre de 2017 asistió a nueve proyecciones del cortometraje, durante las cuales repartió cuestionarios a las personas asistentes a fin de evaluar si el factor multisensorial elevaba el disfrute de la audiencia. Cabe decir que, para que las personas con discapacidad pudieran rellenar los cuestionarios en igualdad al resto, el autor de la tesis decidió contar con intérpretes en lengua de signos para las personas sordas y sordociegas, y con una línea braille digital que mantenía la privacidad de las personas ciegas y les permitía que participaran en la investigación de forma autónoma (Font-Bisier, 2017b, 03:13).

Aunque se obtuvieron más, finalmente se eligieron 248 cuestionarios para la investigación (Font-Bisier, 2018, pp. 198-203). Esta arrojó como resultado el hecho de que, efectivamente, las personas que rellenaron las encuestas durante los pases multisensoriales mejoraban su experiencia en comparación con las personas que vieron *XMILE* sin los estímulos olfativos, táctiles y de sabor (Solves Almela *et al.*, 2022, p. 11). Derivado de estos datos, Solves Almela y Sánchez Castillo (2022, p. 245) evaluaron el disfrute de las personas con discapacidad y demostraron que la experiencia había sido acogida con satisfacción por este colectivo.

Por su parte, Contreras Enríquez, licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Privada del Norte en Lima, Perú, solicitó autorización para llevar a cabo su tesis sobre la audiodescripción del cortometraje, el 3 de mayo de 2020. Mediante la metodología de «estudio cualitativo con diseño de caso de estudio único» (Contreras Enríquez, en preparación), contactó con cuatro personas con discapacidad visual para llevar a cabo una entrevista focalizada sobre *XMILE*.

Otros trabajos universitarios han citado y referenciado la labor desarrollada en *XMILE*. Tal es el caso de Muñoz (2021, p. 42), Vega i Cruz (2021, p. 31), Mejías Climent (2019, p. 28), Barycki Ratto (2018, pp. 73-93) o Tamayo (2022a, p. 137 y 2022b, pp. 502 y 508). Resulta notorio que algunos de estos proyectos, como el de Vega i Cruz, Barycki Ratto o Contreras Enríquez se enmarcan en el ámbito de la Comunicación Audiovisual. En cuanto a Muñoz, proviene del campo de la Educación, lo cual enfatiza la multisectorialidad de la propuesta.

Mencionadas estas publicaciones, se informa de que otras denotan cierta confusión a la hora de plasmar el trabajo realizado en *XMILE*. En este sentido, el autor de esta tesis no está de acuerdo con la forma en la que se alude a nuestra labor en diversas publicaciones y conferencias de Romero-Fresco (v. anexo 2).

A modo de conclusión, se añade que *XMILE* también ha servido para iniciar un largo recorrido de cursos, talleres, seminarios, charlas, conferencias, *masterclass* y otras acciones formativas en cines, teatros, centros culturales, centros educativos, etcétera. Algunos de ellos se impartieron en grupos compuestos íntegramente por alumnado con discapacidad (Font-Bisier, 2018, pp. 178-189). En 2023 —siete años después de su estreno y nueve desde su

rodaje—, aún se le requieren al autor de esta tesis conferencias y proyecciones de *XMILE* en instituciones como la Facultad de Comunicación de la Universidad de Castilla-La Mancha (Font-Bisier, 2022b), en la universidad Wellesley College (Font-Bisier, 2023b), en el taller de 30 horas impartido en la asociación AICO Diversidad para personas con discapacidad intelectual (Font-Bisier, 2023h), en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC Divulga, 2023, 07:29:57) o en la Boston University (Font-Bisier, 2023e). También, y recientemente, *XMILE* se ha utilizado como objeto de estudio en diversas asesorías y reuniones que el autor de esta tesis ha concertado con The Walt Disney Company Latinoamérica¹²⁷, la Subdirección General de Fomento de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales¹²⁸ y Ofcom.

¹²⁷ La primera de estas asesorías queda retratada en <https://www.micineinclusivo.com/blog/cine-inclusivo-argentina-ficsor-centro-cultural-espana-disney/>

¹²⁸ Así puede comprobarse en <https://www.micineinclusivo.com/blog/como-hacer-del-cine-un-medio-mas-inclusivo-nuestra-experiencia-en-el-congreso-de-ciencia-inclusiva-del-csic/>

5.2.1.7. Materiales audiovisuales asociados a la obra

En total, *XMILE* cuenta con más de 180 minutos de contenido extra —unos 30 vídeos, sin contar entrevistas o contenidos en televisión de producción externa—, que están publicados en una lista de reproducción de Youtube, al igual que sus versiones accesibles¹²⁹.

Esta gran cantidad de materiales permite mostrar de forma rigurosa el trabajo realizado y el impacto posterior que generó su estreno. En esta tesis se citan algunos de estos contenidos, pero entre ellos se destaca la trilogía de documentales *Making XMILE*. A lo largo de estas tres piezas, que duran un total de 70 minutos y disponen de subtítulo en inglés y en español, se recoge el proceso de la creación y los hitos más destacados del proyecto. De estos materiales puede extraerse que, a pesar de que el autor de la tesis no tenía experiencia en investigación académica, mostraba claras intenciones de medir los resultados obtenidos.

¹²⁹ La lista de reproducción se halla en:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLw1Dp0ysXLI79Y0uolXwWCyMahhwPqYIG>

5.2.2. *Tiempo de blues*

5.2.2.1. Ficha técnico-artística de la obra

Título original: *Tiempo de blues*

Año: 2019

Duración: 14.38 minutos

País: España

Dirección y guion: Miguel Ángel Font Bisier

Música: Josué Vergara

Fotografía: Federico Taus

Cámara: Red EPIC

Reparto: Aroa Renau, José Manuel Casañ, Carmen Huerta

Productora: When Lights Are Low y Miguel Ángel Font Bisier

Presupuesto: 18 000 euros (aprox.)

Expediente ICAA: 47 819 (autorizada para todos los públicos)

Género: Drama. Musical. Infantil.

Sinopsis: Fa, una niña de 11 años, corre, desesperada, por las calles de la ciudad. En sus manos, un reloj de bolsillo que no funciona. Es un regalo de su abuelo, y se ha parado justo cuando el anciano ha ingresado en el hospital. Guiada por sus ideas infantiles, Fa emprende una aventura para arreglar el reloj y salvar a su abuelo.

5.2.2.2. Versiones accesibles y traducidas de la obra

Aunque *Tiempo de blues* se estrenó en 2019, su guion data de principios de 2017 y su rodaje de julio de 2018. La distancia entre las fechas se debió a la intención que se tenía de usar el cortometraje como prototipo de la primera obra creada con pautas de cine inclusivo.

Dado que en el capítulo 6 de la tesis se explican las medidas que se incluyeron en la obra, pasamos directamente a hablar de su accesibilidad. Y es que, de *Tiempo de blues*, existen varias versiones. Por un lado, desde Whatscine —una de las empresas patrocinadoras del cortometraje— se contrató a un equipo de Accesibilidad profesional para llevar a cabo la audiodescripción, el subtítulo accesible (Font-Bisier y Whatscine, 2023a) y la pista de interpretación en lengua de signos (Font-Bisier y Whatscine, 2023b) bajo el modelo de creación y distribución cinematográfica tradicional (v. apartado 4.3.1). Como ayuda, se les ofreció una copia del *Informe de accesibilidad cinematográfica de Tiempo de blues* (v. anexo 1), aunque se optó por no tener más contacto con la citada empresa, porque, por otro lado y con la financiación de la Obra Social "la Caixa", el autor de la tesis estaba creando sus propias herramientas de accesibilidad junto a varias personas con discapacidad, a fin de testar su propuesta de cine inclusivo y compararla con el modelo tradicional. Sobre la traducción a lengua de signos de *Tiempo de blues*, se realizó una nueva colaboración con Fesord CV (v. apartado 3.4.2.2).

Además de estas seis versiones (tres tradicionales externas y tres inclusivas internas), Neves se interesó por *Tiempo de blues* y, en 2019, ofreció su apoyo desde la Universidad bin Khalifa de Qatar: quería traducirlo y doblarlo al árabe para que su alumnado conociera el cine

inclusivo (Font-Bisier, 2023g, párr. 1). Por último, y con referencia a los materiales promocionales del proyecto, tanto el *teaser* (Font-Bisier y Whatscine, 2017) como el tráiler de *Tiempo de blues* (Font-Bisier, 2019a) disponen de audiodescripción, subtítulo accesible y una pista en lengua de signos. En el caso del *teaser*, su accesibilidad se realizó desde Whatscine. Sobre el tráiler, fue trabajado por el autor de la tesis, quedando el listado final de versiones accesibles y dobladas de *Tiempo de blues* de este modo:

- Versión original en español.
- Versión original con audiodescripción patrocinada por Whatscine (1 050 palabras).
- Versión original con subtítulo accesible patrocinada por Whatscine (214 subtítulos).
- Versión original con interpretación en lengua de signos patrocinada por Whatscine.
- Versión original con audiodescripción de autoría propia (1 196 palabras).
- Versión original con subtítulo accesible de autoría propia (175 subtítulos).
- Versión original traducida en lengua de signos patrocinada por Fesord CV.
- Versión original con subtítulo accesible en inglés patrocinado por el grupo Vithas.
- Versión doblada al árabe, por la Universidad bin Khalifa¹³⁰.
- Versión doblada al árabe con audiodescripción (754 palabras).
- Versión doblada al árabe con subtítulo accesible (209 subtítulos).

¹³⁰ La versión en árabe, con subtítulos accesibles y audiodescripción, puede encontrarse en

<https://www.youtube.com/watch?v=ucDP1H7s6iE>

5.2.2.3. Rodaje y equipo inclusivo

Escrito en 2017, *Tiempo de blues* se rodó durante los días 2, 3 y 4 de julio de 2018. Su posproducción concluyó el 6 de mayo de 2019. En cuanto al equipo técnico y artístico, se contó con 55 personas, de las cuales 15 tenían discapacidad. Esta cifra supone un 27 % del total de participantes, que se presentan a continuación:

1. Vicente Alcoy, persona con discapacidad visual, lideró el equipo de *Marketing* y supervisó la audiodescripción inclusiva del cortometraje. También asistió al rodaje para revisar las interpretaciones del elenco actoral y comprobar que el guion se seguía en base a lo previsto.
2. David Ramírez, persona ciega total de nacimiento, colaboró como testador del *Informe de accesibilidad cinematográfica* y revisó el guion de la audiodescripción inclusiva.
3. Juan Carlos Guillem, persona sorda signante, participó como asistente de dirección y ayudante de cámara.
4. Juan Benages, persona con discapacidad física, ayudó en el equipo de Producción.
5. Ester Alcácer, persona con daño cerebral derivado de dos ictus, realizó un cameo, fotografías en el rodaje y se encargó de las redes sociales durante dos años.
6. Juan Antonio Parra, persona sordociega, formó parte del equipo de Foto fija.
7. El *catering* del rodaje estuvo a cargo de tres personas sordas signantes que prefieren no ser identificadas por su nombre.
8. Amparo Minguet, Mónica Díez, Enrique Amandi, Lita Marco, Pepa Bungal y Enrique López formaron el equipo encargado de realizar la traducción a lengua de signos del cortometraje. Pertenecen a la Comunidad Sorda.

Cabe destacar que casi todas las personas mencionadas asistieron como público a las proyecciones de *XMILE* durante los años anteriores, y así fue como el autor de la tesis contactó con ellas. También resulta importante mencionar que ocuparon puestos que ya habían desempeñado con anterioridad, o que tenían que ver con habilidades que habían adquirido durante su vida. De ese modo, la interacción entre todo el equipo fue sencilla. Tanto, que no se necesitó intérprete de lengua de signos durante gran parte del rodaje. Amparo Miralles, que desempeñó dicha función, solo asistió cuando Juan Antonio Parra, fotógrafo sordociego, estaba presente en la grabación. Gracias a ello, además de establecer vías de comunicación entre Parra y el resto del equipo, le ayudó a reconocer los sets y a evitar que se tropezara con los cables u otros elementos de los decorados.

5.2.2.4. Contexto de la producción e impacto sociocultural de la obra

La buena acogida de *XMILE* permitió al autor de esta tesis valorar la creación de un segundo trabajo, el cual dio inicio al segundo ciclo de la investigación-acción (v. apartado 5.1.1.3). Así, surgió la idea de *Tiempo de blues*, una obra nacida para evaluar qué sucedía si la accesibilidad de un filme se tomaba en cuenta desde su propio guion.

En este caso, la productora When Lights Are Low apostó por buscar financiación privada y realizar el cortometraje. Gracias a su labor, los patrocinios no tardaron en llegar: por un lado, la Fundación de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) sufragó una parte del proyecto y, por otro lado, Obra Social "la Caixa" financió el presupuesto restante. Esto se debe a que la Dirección General de Diversidad Funcional de la Generalitat Valenciana, tras conocer el

proyecto de *Tiempo de blues*, envió una carta dirigida a la atención de la Obra Social "la Caixa" para que lo tuviera en consideración dentro de su programa de ayudas¹³¹.

Mientras se concretaban los espacios de rodaje y el resto de *sponsor*, se reunió al equipo técnico y artístico. Los medios de comunicación ya estaban interesados en la nueva propuesta¹³² y, al concluir un rodaje que transcurrió según lo previsto, se procedió a la posproducción y al diseño de las herramientas de accesibilidad de la obra. También se aprovechó para redactar el informe de accesibilidad y para lanzar los materiales promocionales accesibles como el tráiler (Font-Bisier, 2019a), una sinopsis del corto en lengua de signos (Font-Bisier, 2019b) y una versión de la canción oficial en lengua de signos (Font-Bisier y Fesord CV, 2019, 00:12). Incluso se redactó una descripción del póster de *Tiempo de blues* (Font-Bisier, 2021b, p. 123) para personas con discapacidad visual.

Más tarde, en 2019, Neves propuso doblar, audiodescribir y subtítular el corto al árabe. Cuando grabaron las pistas de diálogos y la audiodescripción, estas se enviaron al estudio de sonido que había realizado el proyecto original y se integraron dentro de la mezcla de *Tiempo de blues*. Ese mismo año se creó la plataforma *miCINEinclusivo.com*, desde la que el autor de esta tesis pudo contactar con distintas entidades y personalidades del mundo de la traducción y

¹³¹ Esta carta puede leerse en <https://www.micineinclusivo.com/blog/lo-que-la-inclusion-me-ha-enseñado-historia-de-un-cambio-capitulo-10/>

¹³² La exposición mediática de *Tiempo de blues* se halla recogida en <https://www.micineinclusivo.com/blog/tiempo-de-blues-dos-anos-en-los-medios-de-comunicacion/>

de la accesibilidad; entre otros, Snyder (2010), que le envió su libro y varios ejemplos de audiodescripciones creativas como la de Fels *et al.* (2006, v. apartado 3.2.4.3). Sus visiones, pese a diferenciarse del enfoque planteado por quien escribe estas líneas, han resultado útiles de cara a enriquecer la bibliografía de la tesis.

Además, el cortometraje se exhibió en distintos festivales nacionales e internacionales. La condición que se les ponía a dichos certámenes era que las proyecciones llevaran, al menos, el subtítulo accesible incorporado. Todos accedieron y se procedió a enviarles un DCP con el citado contenido. Aparte, la versión traducida a lengua de signos fue exhibida en dos festivales. Uno de ellos fue el Festival de Cine de Zaragoza, que premió la labor inclusiva del autor de esta tesis dentro de su sección *Otras miradas* (Aragón Digital, 2019, párr. 5).

Con referencia al estreno de *Tiempo de blues*, la idea era organizar uno similar al de *XMILE*. Sin embargo, no se llegó a celebrar, dado que *When Lights Are Low* recibió una subvención para realizar *SWING!* (v. apartado 5.2.3.4), y tanto la productora como el autor de esta tesis centraron sus esfuerzos en preparar la película. A pesar de este cambio de planes, sí hubo tiempo para organizar varios pases de interés público antes de la pandemia de 2020, como la presentación de *Tiempo de blues* en la sede de Caixabank (Gallart, 2019, párr. 1) o una proyección en los cines ABC Park de Valencia (Font-Bisier, 2019c, 00:25).

5.2.2.5. Impacto político de la obra

El modelo de cine inclusivo diseñado en *Tiempo de blues* generó distintos impactos en la política autonómica e internacional que se citan a continuación. En agosto de 2019, se participó

en dos conversatorios que tuvieron lugar en Perú, organizados por el festival Accecine. El primero se realizó en el Ministerio de Cultura de Lima (Dirección del audiovisual, la fonografía y los nuevos medios, 2019, párr. 3) y, el segundo, en la municipalía de Piura. También, y gracias al CERMI CV, se realizó una comparecencia en Les Corts Valencianes que incluía una proyección de *Tiempo de blues* (Font-Bisier, 2019d, 00:09). Las propuestas de esta intervención fueron apoyadas por todos los partidos¹³³ y recogidas por distintos organismos (v. apartado 2.6.3).

5.2.2.6. Impacto científico de la obra

Como se ha establecido, a causa del impacto educativo que tuvo nuestro trabajo, diversas personas de la universidad se acercaron a conocerlo. Una de ellas fue Nuria Sanmartín, directora de Interpunct Translations y profesora del Máster Universitario en Traducción Creativa y Humanística de la Universitat de València, que acudió con su alumnado a un evento celebrado en los cines Aragón (Font-Bisier, 2017a, 01:21). Desde entonces, ha colaborado con nosotros en diferentes proyectos, como la creación del subtítulo accesible de *SWING!* (v. apartado 5.2.3.2). También fue Sanmartín quien, a finales de 2017, le habló al autor de esta tesis sobre las investigaciones de Romero-Fresco, y el primer contacto que se estableció entre ambos fue por correo electrónico el 2 de diciembre de ese mismo año.

¹³³ Los testimonios del presidente de Les Corts Valencianes, Enric Morera, y de los partidos PSPV-PSOE, Compromís, PP, Ciudadanos, Unidas Podemos y Vox sobre nuestra propuesta de cine inclusivo pueden verse en <https://www.micineinclusivo.com/blog/micineinclusivo-com-ofrece-una-comparecencia-en-las-cortes-valencianas/>

Más adelante, en septiembre de 2019, la directora de esta tesis Irene de Higes contactó con quien escribe estas líneas para proponerle participar en el congreso *Accessible Filmmaking for the Common Good*, organizado en el marco del proyecto ITACA¹³⁴. Este se celebró entre los días 13 y 15 de noviembre de 2019 pero, dado que el rodaje de *SWING!* coincidía con estas fechas, el autor de la tesis no pudo asistir. En su nombre participaron Nuria Sanmartín —que contó su experiencia como parte del equipo de Accesibilidad del largometraje—, Vicente Alcoy y Ester Alcácer, quienes relataron cómo fue trabajar en *Tiempo de blues* y presentaron el documental *Creando cine inclusivo*. A estas jornadas asistieron investigadoras e investigadores de prestigio como Fryer, Chaume, Pereira o Romero-Fresco.

Y es que, gracias a *Tiempo de blues*, se han realizado un gran número de ponencias y presentaciones en diversas universidades, entre las que destacan las ofrecidas en el grado de Mediación Comunicativa de Valencia, en el Máster en Traducción Creativa y Humanística de la Universitat de València¹³⁵, en el Máster de Traducción Audiovisual de la Universidad Europea de Valencia, en el posgrado Subtitulado para Sordos y Audiodescripción para Ciegos de la Università degli Studi di Palermo, y en un curso de Traducción Audiovisual de la Hamad bin Khalifa University de Qatar. También se ha participado en asignaturas de la rama del Trabajo

¹³⁴ El programa completo del congreso puede consultarse en <https://sites.google.com/uji.es/itaca/congreso-itaca?authuser=0>

¹³⁵ Más información sobre estas y otras presentaciones en <https://www.micineinclusivo.com/blog/de-febrero-a-mayo-de-2019-talleres-y-presentaciones-para-tiempo-de-blues/>

Social en la Universitat de València y en algunos grados de Comunicación Audiovisual —por ejemplo, en la Universidad CEU Cardenal Herrera, en la Universidad de Castilla-La Mancha o en la Universitat Jaume I de Castellón, en la que se ofrecieron charlas tanto para alumnado de Traducción (Font-Bisier, 2020c) como para estudiantes de Comunicación Audiovisual (Font-Bisier, 2021e)—.

En cuanto a la presencia en documentos científicos, Al-Zoubi (2020, p. 6), que formó parte del equipo creador de la adaptación al árabe del cortometraje, redactó su tesis en torno a *Tiempo de blues* para compartir su experiencia de forma académica¹³⁶. Además, se agradece a Tamayo (2022b, p. 502) y a Fryer y Cavallo (2022, p. 132) que hayan mencionado este proyecto en sus publicaciones con precisión y rigurosidad. Por último, a Romero-Fresco también se le agradece su interés y múltiples menciones a nuestra propuesta, pero se subraya la falta de acomodación del cine inclusivo en sus publicaciones (v. anexo 2).

Como se aprecia, el cine inclusivo suscitó interés entre la comunidad científica pero, pese a recibir nuevas propuestas de colaboración, decidimos centrarnos en expresar con claridad y concisión qué es el cine inclusivo. De esa forma, esta tesis se constituye como la primera publicación en la que se describe exhaustivamente el trabajo realizado en *Tiempo de blues*; una obra que aún mantiene su vigencia y por la que se nos ha invitado a participar

¹³⁶ Una crónica del proceso se halla en <https://www.micineinclusivo.com/blog/tiempo-de-blues-arabe-doblaje/>

presencialmente tanto en el festival FicSor de Argentina 2023 como en las jornadas "Erasmus +: una Formación Profesional sin límites" (SEPIE, 2023, p. 3), celebradas en Bilbao por el Servicio Español para la Internacionalización de la Educación y en las cuales el autor de esta tesis pudo contactar con personal docente del Curso de Especialización de Audiodescripción y Subtitulado.

5.2.2.7. Materiales audiovisuales asociados a la obra

En total, *Tiempo de blues* cuenta con más de 75 minutos de contenido extra —21 vídeos, sin contar entrevistas o reportajes de televisión realizados por terceros—. Está recogido de forma pública en una lista de reproducción de Youtube¹³⁷, al igual que todas las versiones accesibles e inclusivas del cortometraje.

Dentro de los contenidos extra destaca *Creando cine inclusivo* (Miguel Ángel Font Bisier, 2019), documental accesible que se ha proyectado en casi todas las exhibiciones públicas de *Tiempo de blues* —contiene entrevistas al equipo inclusivo, así como al CEO de Whatscine y a otras personas de la producción—. El resto de piezas, al igual que el contenido extra de *XMILE*, muestran diferentes buenas prácticas inclusivas. Esto se debe a que tanto el equipo con discapacidad como las medidas de accesibilidad aplicadas en la obra resultan invisibles y, de no evidenciarse su presencia en estos vídeos, pasan desapercibidas para la audiencia.

¹³⁷ La lista de contenidos puede encontrarse en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLw1Dp0ysXLI6zHVuliTzMreDN76ar1AXK>

5.2.3. *SWING! La vida d'un secret*

5.2.3.1. Ficha técnico-artística de la obra

Título original: *SWING! La vida d'un secret*

Año: 2020

Duración: 81 minutos

País: España

Dirección y guion: Miguel Ángel Font Bisier

Música: José Manuel Moles

Fotografía: Alfonso Calza

Cámara: Panasonic S1H y Blackmagic Pocket Cinema Camera 4K

Reparto: Paula Braguinsky, Jaime Pujol, Cristina Perales, Jorge Motos, Pablo Vidal

Productora: Digital Cine Media, When Lights are low

Presupuesto: 200 000 euros (aprox.)

Expediente ICAA: 107 518 (No recomendada para menores de 12 años)

Género: Drama. Comedia. Sexualidad.

Sinopsis: Para animar su vida sexual, una joven opta por ir con su novio a un club de intercambio de parejas. La aventura la llevará a descubrir un sorprendente secreto familiar.

5.2.3.2. Versiones accesibles y traducidas de la obra

SWING! es un largometraje cuya versión original se rodó en valenciano. Dado que desde Producción se tenía el objetivo de distribuirlo en español, se optó por doblarla, lo cual supuso realizar las pistas de accesibilidad en ambos idiomas. Para la audiodescripción y el subtítulo accesible se contrató los servicios de Interpunct Translations. De ambas herramientas de accesibilidad, el autor de esta tesis descartó el borrador de la audiodescripción enviado por uno de los trabajadores de la empresa y desarrolló una versión propia que le ayudó a pulir ciertas aristas de su técnica audiodescriptiva. Sobre el subtítulo accesible, lo creó Interpunct según el modelo inclusivo (v. apartado 6.4.6.2).

Al igual que en *Tiempo de blues*, la parte inclusiva del proyecto fue patrocinada por la Obra Social "la Caixa". Gracias a ello, se redactó el *Informe de accesibilidad cinematográfica de SWING!* que, por motivos divulgativos, se tradujo al inglés desde Interpunct. Desgraciadamente, de toda la accesibilidad realizada solo se ha proyectado la versión subtitulada en español, y en una ocasión: el estreno del largometraje en la Mostra de València (Font-Bisier, 2020f, 01:03).

Desde entonces, *SWING!* se ha distribuido por distintas plataformas como Netflix, Amazon Prime Video, Filmin, Rakuten y Flix Olé entre otras. Ninguna contiene la audiodescripción de la película. De hecho, en el caso de Prime Video y Rakuten, la obra se halla disponible únicamente doblada al español y sin subtítulo. Netflix, Filmin y Flix Olé sí cuentan con la versión original en valenciano y con pistas de subtítulo generadas por las propias empresas. Por último, y en tanto que Producción dobló la película y realizó el tráiler de forma independiente, este último no cuenta con pistas de accesibilidad (SomosGroup, 2021, 00:14).

En conclusión, las versiones accesibles y traducidas de *SWING!* son:

- Versión original en valenciano.
- Versión original con audiodescripción en valenciano de autoría propia (5 900 palabras).
- Versión original con subtítulo accesible de Interpunct Translations (979 subtítulos).
- Versión doblada al español por el estudio de sonido The Last Monkey.
- Versión doblada al español con audiodescripción en español de autoría propia.
- Versión doblada al español con subtítulo accesible de Interpunct Translations.
- Pista de subtítulo en inglés de Interpunct Translations.
- 19 pistas de subtítulo en Netflix (catalán para personas sordas¹³⁸, español, inglés, francés, alemán, finés, rumano, croata, checo, danés, griego, húngaro, neerlandés, polaco, portugués, ruso, italiano, húngaro y sueco).
- Dos pistas de subtítulo tradicional en Filmin (español y catalán).
- Pista de subtítulo tradicional en español en Flix Olé.

A fecha a fecha del depósito de esta tesis, Filmin y Flix Olé han dado de baja la película de su catálogo, pero sigue disponible en Netflix, Amazon Prime Video y Rakuten.

¹³⁸ Tanto en Netflix como en Filmin se expresa que la película está subtítulo al catalán. En el caso de Netflix, esto se evidencia claramente en subtítulos como «canta en català» (TC 00:05:50), «aquest noi no té casa o què?» (TC 00:05:46) o «i a més, ho han pagat els nens» (TC 01:05:51). Con respecto a Filmin, el subtítulo mantuvo los giros lingüísticos valencianos.

5.2.3.3. Rodaje y equipo inclusivo de la obra

Escrita en 2010, *SWING!* se rodó durante el tercer ciclo de la investigación-acción del autor de esta tesis, entre el 11 y el 29 de noviembre de 2019. Su posproducción concluyó el 18 de abril de 2020 y, de un equipo total de 70 personas, 14 de ellas tenían discapacidad —un 20 % del personal—.

A diferencia de *Tiempo de blues*, se contó con varios actores y actrices con discapacidad delante de la cámara:

1. Pablo Vidal, persona sorda signante, interpretó el papel de Jordi.
2. Patty Bonet, actriz albina, protagoniza una de las escenas finales de la película.
3. Seis extras de la Comunidad Sorda participaron en la misma escena.
4. Ester Alcácer participó como extra y tomó fotografías, igual que en *Tiempo de blues*.
5. Dentro del elenco principal, se contó con dos personas más con discapacidad —física y orgánica—, pero han preferido no ser identificadas.

Tras presentar al equipo inclusivo que participó delante de cámara, se procede a listar al personal que trabajó detrás. En los tres casos, ya habían colaborado en *Tiempo de blues*.

1. Vicente Alcoy supervisó el proceso de audiodescripción planteado desde el guion de la obra. También asistió al rodaje para revisar las interpretaciones del elenco actoral.
2. Mónica Díez y Juan Carlos Guillem tradujeron los diálogos en lengua de signos para que fueran adecuados y naturales. Además, Guillem asesoró a Jorge Motos durante el rodaje, actor oyente que debía signar ciertas frases en la película.

5.2.3.4. Contexto de la producción e impacto sociocultural de la obra

SWING! fue el primer guion de largometraje que el autor de esta tesis redactó en su carrera profesional, tras licenciarse en Comunicación Audiovisual en el año 2010. Gracias a *When Lights Are Low* —productora principal del film—, el proyecto obtuvo una ayuda pública a la producción audiovisual del Instituto Valenciano de Cultura (Dasí, 2018, párr. 2).

Sobre las particularidades de la obra, el éxito de *SWING!* fue trasladar el paradigma del cine inclusivo al formato de largometraje. Por este motivo, se reescribió el guion casi de cero para aplicar muchos de los protocolos desarrollados en *Tiempo de blues*. Como novedad, y por primera vez, el autor de esta tesis decidió trabajar con actores y actrices con discapacidad en una obra de ficción. No obstante, tal y como sucede con *XMILE* y *Tiempo de blues*, la trama del largometraje no gira en torno a la condición de estas personas.

En cuanto al idioma original de la película, esta se rodó en valenciano por tratarse de una condición indispensable para optar a las ayudas autonómicas; parámetro que fue tomado como un estímulo creativo, y se tradujo en incorporar a la banda sonora del proyecto un buen número canciones de grupos que cantan en esta lengua (Culturplaza, 2020, párrs. 2-4).

Con respecto a la posproducción, tuvo lugar entre diciembre de 2019 y abril de 2020. Esto supuso que la película terminó de gestarse durante los meses de confinamiento por motivos de la COVID-19, lo cual implicó que departamentos como Sonido y Accesibilidad tuvieran que trabajar en remoto. Pese a todo, Producción mantuvo su confianza en la propuesta de cine inclusivo y dio libertad al autor de la tesis para terminar el proyecto bajo su criterio. Solo hubo dos excepciones: el doblaje de la película se llevó a cabo de forma

independiente —con el director de doblaje Diego Braguinsky— y tampoco se pudieron trabajar los contenidos promocionales más allá de algunos *making of*.

Por motivos de la pandemia, la película no contó con distribución en salas comerciales y el tercer ciclo de la investigación-acción se vio interrumpido. Sin embargo, y con el tiempo, el filme fue incorporado al catálogo de Netflix, Prime Video, Filmin, Rakuten y Flix Olé entre otras plataformas digitales (Font-Bisier, 2020g, párr. 1). También se emitió en À Punt, el 19 de mayo de 2022 y sin accesibilidad de ningún tipo. Al conocer esta información, y en coherencia con la línea de investigación-acción que ha caracterizado su trayectoria, el autor de esta tesis intentó contactar con la cadena para preguntar por qué, si desde la película se habían creado las pistas de accesibilidad en valenciano, estas no se habían puesto a disposición de la audiencia —ni durante la emisión en televisión ni durante la semana posterior en la que *SWING!* estuvo disponible en la web de À Punt—. Tras no recibir contestación por parte de la cadena, se expuso el caso al CERMI CV, que nos pidió redactar una carta que enviaron a À Punt. A fecha a fecha del depósito de esta tesis —octubre de 2023—, no ha habido respuesta.

Más recientemente, el 28 de junio de 2023, la película ha pasado a formar parte del catálogo de la plataforma de *streaming* Rakuten, doblada al español y sin subtítulo ni audiodescripción¹³⁹.

¹³⁹ Así puede comprobarse en <https://www.rakuten.tv/es/player/movies/stream/swing-la-vida-de-un-secreto>

5.2.3.5. Impacto político de la obra

Al trasladar el modelo de cine inclusivo a la producción de un largometraje profesional, el autor de esta tesis identificó una serie de problemáticas en la industria audiovisual. Con motivo de sus hallazgos, el 26 de abril de 2022 se le citó para comparecer en calidad de director de cine y experto en accesibilidad audiovisual frente a la Comisión especial de estudio sobre discapacidad/diversidad funcional de Les Corts Valencianes (Font-Bisier, 2022a, 00:15). Esta comisión tenía como objetivo realizar un seguimiento de las políticas que, en colaboración con las entidades de personas con discapacidad, fomentan una sociedad valenciana «plenamente inclusiva» (Resolución 127/X, 2020, p. 10 889).

Durante la comparecencia se presentaron los modelos de creación tradicional, híbrido e inclusivo (v. apartado 4.2), y se trataron temas como la falta de formación sobre accesibilidad en el sector audiovisual, la carencia de planes presupuestarios específicos para la creación de arte inclusivo, la problemática de la distribución de los contenidos accesibles y la posibilidad de constituir un observatorio en la Comunidad Valenciana que tomara como línea de acción prioritaria la cultura accesible e inclusiva (Font-Bisier, 2022a, 02:12). También se recapitularon las consecuencias de haber ido al Senado en 2017 y de haber participado en la modificación de las subvenciones a la producción audiovisual en 2018 (v. apartado 2.6.2).

5.2.3.6. Impacto científico de la obra

Esta tesis es el primer documento académico en el que se analiza el trabajo inclusivo de *SWING! La vida d'un secret*. Esto se debe a que su autor ya valoraba la opción de presentar sus

investigaciones de forma académica y decidió no exponer sus hallazgos. A pesar de ello, ciertos protocolos inclusivos se muestran en los documentales asociados a la película.

5.2.3.7. Materiales audiovisuales asociados a la obra

En total, *SWING!* cuenta con 26 minutos de contenido extra —ocho vídeos, sin contar entrevistas, el tráiler o reportajes de televisión realizados de forma externa—, que están recogidos en una lista de reproducción de Youtube¹⁴⁰.

A diferencia de *XMILE* o *Tiempo de blues*, cabe decir que solo ciertos documentales de *making of* corrieron por cuenta propia y que tampoco se presupuestó la descripción del póster de la película para personas con discapacidad visual —algo que sí se había hecho en el proyecto anterior, *Tiempo de blues*—.

Sin embargo, la pieza más destacada del material extra sí se llevó a cabo por quien escribe estas líneas. Bajo el título *Una película inclusiva*, este documental sigue la estela de *Creando cine inclusivo* en tanto que reúne a distintos miembros del equipo para dialogar sobre esta faceta de la obra. El documental dispone de subtítulos accesibles en español y en inglés, que corrieron a cargo de Interpunct Translations.

¹⁴⁰ La lista de reproducción de *SWING!* puede encontrarse en el siguiente enlace:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLw1Dp0ysXLI7RCBtE_M-BNeEHx-9KoYcc

5.3. Informe de accesibilidad cinematográfica

5.3.1. Origen y descripción

El *Informe de accesibilidad cinematográfica* surge de la necesidad de crear nexos entre los departamentos de Guion, Dirección, Producción y Accesibilidad. Creado por el autor de esta tesis, se comenzó a trabajar en él durante el primer ciclo de la investigación-acción tras comprender que, para transmitir la labor del diseñador de moda de *XMILE* a las personas sordociegas, se necesitaba un documento con descripciones que relacionaran el vestuario con los rasgos de cada personaje. El texto resultó muy rico en matices, y el autor de esta tesis se planteó lo positivo de escribir un documento parecido, pero a mayor escala; que recogiera las particularidades de cada departamento de la obra y fuera de interés tanto para las personas con discapacidad como para el público general.

Tras pensar en la audiencia primero, después se valoró que el informe también podría ayudar a las empresas de accesibilidad. Esto se debe a que, por un lado, el *Informe de accesibilidad cinematográfica* podía ser útil para definir parámetros e indicadores cualitativos —algo muy valorado por instituciones como la CNMC o por el CESyA (v. apartado 2.6.2.4.)—. Por otro lado, esta propuesta se alinea con ciertas premisas de la norma UNE de lectura fácil (AENOR, 2018, pp. 12-15)¹⁴¹, en las que «se recomienda recopilar los datos sobre el documento

¹⁴¹ Aunque el informe de accesibilidad de *Tiempo de blues* y la norma UNE de lectura fácil nacieron el mismo año, no se tuvo acceso a sus contenidos hasta 2023.

original y dar respuesta a ciertas pautas», se formulan preguntas abiertas para comprender el propósito del texto a adaptar y se trabaja con un informe que conecta a los distintos agentes implicados en la creación de una propuesta de lectura fácil. Y es que tanto la norma como el informe de accesibilidad responden a un mismo objetivo: que el resultado final respete «el sentido y el carácter del original, conservando la información relevante y sin incluir opiniones o sesgos personales de las figuras que intervienen en la adaptación» (AENOR, 2018, p. 11).

Hacer mención a la norma UNE de lectura fácil no resulta en balde. Se trata de un documento mucho más actualizado que sus homólogos de subtítulo y audiodescripción por varios motivos: sus 60 páginas la convierten en la norma más extensa y específica, incluye esquemas visuales (*ibid.*, p. 16 y 21), multitud de ejemplos con buenas y malas *praxis* (*ibid.*, pp. 22-50) y una bibliografía (*ibid.*, pp. 57-59). Debido a estas características puede afirmarse que la filosofía, la forma de trabajo y la estructura de nuestro informe de accesibilidad son coherentes dentro del marco regulador actual de la accesibilidad española gracias a los rasgos que se presentan a continuación.

Centrándonos en el análisis del informe de accesibilidad, este nació durante el segundo ciclo de la investigación-acción (entre 2017 y 2018). Inicialmente, consistía en una plantilla dividida en siete secciones que contenían pequeños cuestionarios dirigidos a determinados equipos de la obra. De esa manera, la persona encargada de rellenarlo —en teoría, profesionales pertenecientes a empresas de accesibilidad o con experiencia en audiodescripción y subtítulo— se debía entrevistar con miembros de cada departamento a fin de obtener la información necesaria con la que diseñar la accesibilidad de la obra.

En un primer borrador de 2017, las secciones en las que se dividía el informe eran siete:

1. Ficha técnico-artística / Sinopsis / Glosario.
2. Memoria de producción y de dirección.
3. Dirección de fotografía.
4. Dirección de arte.
5. Personajes, subtítulo y audiodescripción.
6. Sonido.
7. Música.

Entre 2018 y 2020, —tercer ciclo de la investigación-acción— el informe se actualizó con los siguientes 10 apartados:

1. Ficha técnico-artística.
2. Sinopsis, glosario y palabras clave.
3. Memoria de producción.
4. Memoria de guion y dirección.
5. Dirección de fotografía.
6. Personajes, subtítulo y audiodescripción.
7. Dirección de arte y vestuario.
8. Sonido.
9. Música.
10. Efectos visuales y grafismo.

A fecha de 2023, el informe mantiene esta estructura con la única adición de un apartado más: *Marketing* y distribución. Este último añadido se recogió tras publicar el libro *Informe de accesibilidad – Proyecto educativo* (Font-Bisier, 2021a, p. 54), cuya creación se plasma en el apartado 5.3.4.

Además de las preguntas dirigidas a las personas encargadas de cada departamento, el *Informe de accesibilidad cinematográfica* contiene imágenes y otros elementos multimedia añadidos con la meta de aportar claridad al documento; facetas que también se aportan en la norma UNE de lectura fácil. Por ejemplo, en el informe de accesibilidad de *SWING!* se agregó un archivo de sonido con una referencia del tipo de voz que se necesitaba para locutar la audiodescripción de la obra (Font-Bisier, 2020d, p. 25). Aparte, se añadieron vídeos de *making of* al final de la sección a la que remitían. En el caso de *SWING!*, estos se incluyeron en las secciones de Producción, de Guion y dirección, de Dirección de fotografía, en el capítulo Personajes, subtítulo y audiodescripción, y en el de Música (*ibid.*, pp. 8, 10, 15, 23 y 41). Con respecto a *Tiempo de blues*, su informe solo dispone de dos vídeos, uno en el capítulo de Producción y otro en el de Guion y dirección (anexo 1, pp. 7 y 8).

Por supuesto, los audiovisuales contenidos en el informe están configurados de forma inclusiva, lo cual aporta un enfoque didáctico, accesible y novedoso al consumo de *making of* y entrevistas a los equipos creadores del proyecto.

5.3.2. Forma de trabajo con el informe de accesibilidad

Gracias a contar con esta plantilla, el equipo de Accesibilidad ve modificada su forma de trabajo clásica —representada por el modelo tradicional y parte del híbrido (v. apartado 4.3.)—. Y es que el *Informe de accesibilidad cinematográfica* se empieza a elaborar durante la preproducción, se deja de lado durante el rodaje y se retoma en posproducción. Esto supone que las personas responsables de la accesibilidad pueden asistir como oyentes a ciertas reuniones de preproducción para tomar notas en los diversos capítulos del documento. Durante esta fase, también se pueden requerir ciertos materiales a los departamentos correspondientes. Con relación a dichos materiales, las preguntas abiertas redactadas en cada capítulo del informe ayudan a gestionarlos con mayor eficiencia pues, en ocasiones, los dossieres de los departamentos creativos son largos o poseen estructuras muy técnicas que dificultan su lectura. Y es que el informe de accesibilidad actúa como filtro; destila la información y permite que el equipo de Accesibilidad localice los elementos clave de la obra para representarlos con solvencia y fidelidad.

Más tarde, cuando ya exista un premontaje del filme disponible, Accesibilidad termina de rellenar el informe y valora si dispone de los materiales necesarios para desarrollar el subtítulo accesible y la audiodescripción. Cuando la respuesta sea positiva y se tenga el montaje final, se pasa a crear las citadas herramientas de accesibilidad.

Puede apreciarse que trabajar según este protocolo fomenta el orden, la colaboración y evita que la audiodescripción y el subtítulo se tomen como cuestiones de última hora.

Con el ánimo de profundizar en este documento y justificar la relevancia de su incorporación en las obras audiovisuales, en el capítulo 6 de la tesis se añaden citas y referencias a los informes de *Tiempo de blues* y *SWING!*, que ilustran diversos casos sobre cómo introducir esta nueva práctica profesional en el ámbito del cine.

5.3.3. Obras que cuentan con informe de accesibilidad

Tiempo de blues fue la primera obra con *Informe de accesibilidad cinematográfica*, el cual figura en el anexo 1 de la tesis sin modificaciones posteriores a su creación en 2018¹⁴².

Hay que decir que en *Tiempo de blues* no se contó con un equipo tan numeroso como en *SWING!* o *XMILE*, lo cual afectó a la redacción del informe. Por ejemplo, no había departamento de Vestuario, lo que supuso que el autor de la tesis tuvo que elegir la ropa de los propios armarios de sus protagonistas —José Manuel Casañ y Aroa Renau— y rellenar tanto esta parte del informe como las demás. Y es que, al ser la primera vez que se utilizaba el documento, no se pudo establecer el flujo de trabajo especificado en el epígrafe anterior.

Afortunadamente, se contó con la ayuda de Vicente Alcoy y David Ramírez (v. apartado 5.2.2.3) y se efectuaron dos entrevistas al equipo creativo: una a Federico Taus, director de fotografía, y otra a Josué Vergara, compositor de la banda sonora. Por su parte, los textos de

¹⁴² Las citas que se aportan del informe de accesibilidad de *SWING!* también se presentan sin modificación alguna desde su creación en 2020.

Producción y de Dirección se extrajeron del dossier que se enviaba durante la preproducción a posibles entidades financiadoras, una acción que resultó muy útil y ayudó a comprender que algunas partes del informe de accesibilidad podían completarse con facilidad gracias a materiales ya generados previamente por el equipo de la obra.

A pesar de este inicio abrupto, el informe se envió a Whatscine cuando tuvieron que elaborar la accesibilidad de *Tiempo de blues* (v. apartado 5.2.2.2). En sus propias palabras, extraídas del documental *Creando cine inclusivo* (TC 00:16:54), el informe de accesibilidad «nos ayuda a que nuestra audiodescripción o nuestro subtítulo sean un producto mejor».

Con respecto a *SWING!*, el desarrollo fue más fluido. Si bien es cierto que el informe volvió a ser redactado por el autor de esta tesis para refinar el documento, se logró entrevistar y obtener materiales de más departamentos: Dirección de fotografía, Vestuario, Arte y Maquillaje y Peluquería. Asimismo, la selección de colores para el subtítulo y algunas cuestiones específicas de la accesibilidad se realizaron en conjunto con Interpunct Translations.

Dado que la plantilla se encontraba en un estado más avanzado, en verano de 2020 se procedió a realizar más testeos del *Informe de accesibilidad cinematográfica* con tres obras ya concluidas y de producción propia. En este caso, se colaboró con una graduada de Traducción que se interesó por conocer el cine inclusivo mientras se preparaba para cursar el Máster de Traducción Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona: Lucía Doval.

Las obras para las que se redactaron informes de accesibilidad fueron dos cortometrajes de terror y un vídeo arte: *Llagas* (Miguel Ángel Font Bisier, 2012), *Sinnside* (Miguel Ángel Font Bisier, 2013) y *El mar en libertad* (Miguel Ángel Font Bisier, 2018). El objetivo fue comprobar la

flexibilidad del documento y valorar si, al rellenarlo, este proceso facilitaba la creación de la accesibilidad de estas producciones. En palabras de Doval (2020, 06:05), trabajar con el director de la obra y con el informe «nos ha servido para partir de un punto en común, hablar el mismo lenguaje, desglosar todos los detalles sin dejarnos nada atrás y prevenir ya desde el principio muchos de los retos que se iban a plantear después»¹⁴³.

Por tanto, y entre los años 2017 y 2020, se crearon informes de accesibilidad para:

1. *Tiempo de blues* (2017-2018).
2. *SWING! La vida d'un secret* (2019-2020).
3. *Llagas* (2020).
4. *Sinnside* (2020).
5. *El mar en libertad* (2020).

5.3.4. *Impacto de la propuesta*

Hasta la fecha de publicación de esta tesis, el *Informe de accesibilidad cinematográfica* se ha mantenido en un perfil bajo. La decisión se debe a que se valora el documento como una propuesta de investigación futura (v. conclusiones).

¹⁴³ Puede leerse una crónica de la experiencia en el siguiente enlace:

<https://www.micineinclusivo.com/blog/accesibilidad-y-traducion-audiovisual-en-primera-persona-entrevistamos-a-lucia-doval/>

No obstante, y durante el cuarto ciclo de la investigación-acción en 2021, el Centro de Formación, Innovación y Recursos Educativos de la Comunidad Valenciana (CEFIRE) específico de educación inclusiva contactó con el autor de esta tesis y le pidió diseñar una formación basada en sus investigaciones. Durante la confección del curso, se planteó la posibilidad de adaptar el informe de accesibilidad al aula, manteniendo su diseño de cuestionario con preguntas abiertas y contenido multimedia, pero cambiando el enfoque hacia la relación entre el profesorado, el alumnado, los materiales didácticos y el entorno en el que se desarrollan las clases. Así nació el *Informe de accesibilidad – Proyecto educativo* (Font-Bisier, 2021a), que fue presentado en el III Congreso del CEFIRE de Educación Inclusiva en noviembre de 2021 (Font-Bisier, 2021f). En 2023, su interés y utilidad se mantiene vigente gracias a conferencias como la celebrada en la Boston University (Font-Bisier, 2023d) o la ofrecida para los grupos del segundo curso del grado de Maestro/a en Educación Primaria de la Universitat de València en la asignatura Necesidades educativas especiales (Font-Bisier, 2023k). También se refleja en las publicaciones *Del cine al aula* (Font-Bisier, 2023a) y *Fomento de la educación y de la creación inclusiva transversal. Una metodología audiovisual* (Font-Bisier, 2022c).

Gracias a la interacción entre el ámbito educativo y el cinematográfico se pulieron algunas aristas del informe original. Por ejemplo, surgió la idea de incluir el undécimo capítulo del índice: *Marketing* y distribución. La existencia e impacto de ambos informes denota la flexibilidad de la propuesta y que, quizá, en el futuro puedan crearse informes de accesibilidad específicos para otros sectores.

TERCERA PARTE:

EL CINE INCLUSIVO

Capítulo 6. Análisis integral de la propuesta de cine inclusivo

Así como en el apartado 4.3.3 se presenta la descripción formal del cine inclusivo y su modo de responder a las necesidades históricas, jurídicas, académicas, culturales y sociales desarrolladas en el marco teórico —capítulos 1 a 4—, en el capítulo 5 se estudian las dos metodologías aplicadas en esta investigación y el impacto que han tenido los proyectos del corpus. Por tanto, es el momento de conocer cómo se han trabajado *XMILE*, *Tiempo de blues* y *SWING! La vida d'un secret* bajo el enfoque inclusivo, que se resume en los siguientes puntos:

1. Para que las personas con discapacidad disfruten de las obras cinematográficas en equivalencia al público generalista, los equipos de Guion, Dirección y Producción deben poseer conocimientos sobre accesibilidad y trato adecuado.
2. Así como entre los departamentos creativos hay comunicación, con el equipo de Accesibilidad debe suceder lo mismo. Para ello, estos deben aprender sobre cine, trato adecuado y otras cuestiones inherentes a la industria audiovisual.
3. En las producciones se recomienda reservar puestos a personas con discapacidad según el anteproyecto de la ley del cine (Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p. 6).
4. La accesibilidad debe trabajarse desde el guion de cada proyecto y bajo el binomio *presencia e invisibilidad* (v. apartado 6.4.6.1). Para ello, se recomienda trabajar con mediante el *Informe de accesibilidad cinematográfica*.

Vistas estas cuatro premisas¹⁴⁴ se demuestra que, desde el cine inclusivo, se mantiene una sincronía con la legislación vigente y se alivia el peso atribuido hasta ahora a las herramientas de accesibilidad; gracias a nuestro paradigma, se añaden recursos al proyecto que ayudan a equiparar la experiencia del público tradicional a la de las personas con discapacidad sin necesidad de recargar la audiodescripción o el subtítulo.

En tanto que este modelo surge de un guionista y director con experiencia en accesibilidad y que lleva años trabajando con diferentes entidades y personas con discapacidad, este capítulo de la tesis refleja abundantes casos, opciones y recursos a los que pueden recurrir otros equipos creativos y de accesibilidad cuando elaboren sus propuestas. Y es que los ejemplos aportados no son los únicos, ni los obligatorios. Cada artista que se haya formado en accesibilidad y que haya entrado en contacto con los colectivos a los que se dirige, puede aplicar los protocolos de cine inclusivo de forma autónoma en cuanto se acomode a la idea de que la accesibilidad puede ser tomada como un engranaje más del proceso de su película.

Con respecto al análisis de cada equipo creativo, se desarrolla mediante un esquema similar. Primero se definen las funciones del departamento y se aportan citas de distintas voces expertas en el ámbito, luego se destacan los recursos inclusivos que pueden hallarse en *XMILE*, *Tiempo de blues* y *SWING!*, así como ciertas notas recogidas en los informes de accesibilidad. Por último, se incluyen ejemplos concretos en los que se refleja cómo cambia la el subtítulo y

¹⁴⁴ En el anexo 2 se halla un resumen más amplio de las características del cine inclusivo (p. 2).

audiodescripción si se trabajan desde una perspectiva de análisis cinematográfico y según el paradigma del cine inclusivo.

Sobre esta estructura repetida a lo largo del capítulo, se efectúan tres precisiones: la incorporación de los testimonios profesionales se agrega para remarcar la gran diferencia de códigos, filosofías y modos de trabajo que existen entre Traducción Audiovisual (v. apartado 3.2.4), el movimiento asociativo (v. apartados 1.2 y 1.3) y el ámbito del cine. Asimismo, en los ejemplos de audiodescripción y subtitulado se muestran casos de todas las obras del corpus, pero predomina el estudio de *Tiempo de blues*. Esto se debe a que se dispone de una versión en la que su accesibilidad se ha realizado de forma tradicional (Font-Bisier y Whatscine, 2023a) y otra en la que se ha seguido el modelo inclusivo (Font-Bisier, 2021c), por lo que se puede establecer una comparativa muy esclarecedora entre ambas. Por último, y con respecto a las versiones con interpretación y traducción en lengua de signos de *XMILE* y *Tiempo de blues*, en el apartado 6.4.6.3 se aportan conclusiones y una evaluación de la experiencia.

Como nota final —y para valorar el calado del cine inclusivo—, se recomienda realizar un visionado previo del corpus, que está disponible en la bibliografía de la tesis y en las listas de reproducción de Youtube compartidas en los epígrafes 5.2.1.7, 5.2.2.7 y 5.2.3.7. Sobre *SWING!*, el filme se halla disponible en plataformas de *streaming*, pero es importante destacar que, a fin de conocer el proceso inclusivo que se dio en la película, se analiza la accesibilidad confeccionada por nuestro equipo y que no está publicada (v. apartado 6.5.2). En este sentido, las referencias a la audiodescripción y al subtitulado de *SWING!* se expresan en castellano por motivos de accesibilidad. No obstante, se recuerda que la obra original está en valenciano.

6.1. Impacto del cine inclusivo en el guion literario

Una gran diferencia entre el cine inclusivo y otras propuestas accesibles es que la accesibilidad se tiene en cuenta desde el guion literario. Y es que, a veces, esta pieza tan fundamental para la industria del cine queda supeditada a otros procesos más conocidos como el trabajo actoral, la dirección, los efectos digitales o la composición de la banda sonora.

Sin embargo, el departamento de Guion es muy relevante y, para evidenciarlo, se aportan dos argumentos y un caso de la actualidad. El primer argumento es que, en el reparto de los derechos de autor de toda obra audiovisual que se registre, el 50 % de estos corresponden al equipo de Guion (Sindicato Alma, 2020, p. 5). Los porcentajes restantes se dividen entre Banda sonora y Dirección, con un 25 % cada uno. El segundo argumento se propone en Lumet (1999, p. 59). Este reputado director y guionista de cine destaca que, tras diseñarse los aspectos narrativos y simbólicos del guion, debe pensarse en el modo de contarla; una «decisión que afectará a todos los departamentos en la película que está en marcha». Por tanto, si el guion literario se redacta sin pautas inclusivas, el ADN de la obra final no se verá enriquecido con los recursos que se podrían haber aplicado en ella.

Por último, se expone el caso actual que demuestra la influencia del departamento de Guion en la industria cinematográfica: entre el 2 de mayo y el 27 de septiembre de 2023, guionistas pertenecientes al Writers Guild of America se declararon en huelga para mejorar sus condiciones laborales y adaptarse a un mercado cambiante. Sus demandas apuntaron, principalmente, a mejorar la gestión de sus contratos, a proteger sus ingresos de propiedad

intelectual derivados del *streaming* y a regular el uso de la inteligencia artificial por parte de las productoras (Gerber y White, 2023, párr. 6)¹⁴⁵.

Establecidas sus peticiones, es momento de exponer las consecuencias de que las y los guionistas dejen de trabajar. En 2007, año en el que también se declararon en huelga, las pérdidas estimadas fueron de 2 100 millones de dólares (*ibid.*, párr. 1). Dado que el parón de 2023 es muy reciente, se desconocen las cifras exactas todavía, aunque se estima que serán muy superiores a las de 2007; el 13 de julio de 2023, 160 000 actores y actrices se sumaron a la huelga y pararon tanto los rodajes como los *castings* y las promociones de todas las películas estadounidenses que se tenían que presentar (Bowden y Glynn, 2023, sección ¿Qué pasará ahora?, párr. 4). A diferencia del pacto alcanzado con el colectivo de guionistas, las reivindicaciones de los actores y actrices aún se han aceptado en la industria, y su huelga sigue en activo a fecha de 18 de octubre de 2023.

Tras comprobar el alcance, influencia e impacto que ejerce Guion en la industria audiovisual, se pasa a estudiar qué es y cómo se interactúa desde el cine inclusivo con este departamento.

¹⁴⁵ Marvel ha sido la primera gran compañía en implementar la inteligencia artificial con notoriedad: la cabecera de su serie *Secret Invasion* (*Invasión secreta*, Disney +, 2023) ha sido generada con el apoyo de imágenes creadas bajo este sistema (Millman, 2023, párr. 4).

6.1.1. Relevancia del guion literario como base del cine inclusivo

Si queremos situar el punto de partida de una producción inclusiva, es imprescindible hablar sobre el guion literario de la obra, un documento que se redacta cuando la figura del guionista plasma una historia —con sus personajes, acciones o diálogos— sobre el papel. Dicho texto puede enmarcarse en cualquier formato (cortometraje, largometraje...) o género (comedia, drama...) y surge tras realizarse un proceso creativo que se puede prolongar, desde varios minutos, hasta varios años.

En cuanto a la motivación por la que una persona escribe un guion u otro tipo de obras literarias, Vandermeer (2018, p. 8) afirma que las razones son infinitas; desde la percepción de que «un residuo del café parece formar un continente» hasta la lectura «de un artículo de periódico sobre un acto heroico». Asimismo, concluye que, para crear una narrativa, lo más importante es que la persona se involucre en un juego de conexiones e interpretaciones tanto intelectuales como emocionales.

Dichas conexiones e interpretaciones se pueden ejercitar a través de diferentes potencialidades: tener curiosidad e interés por las personas y por el entorno, mostrar un alto grado de receptividad y de empatía, dejarse llevar por la pasión hasta un grado casi obsesivo, o escribir simplemente para ver la vida desde otro ángulo (Vandermeer, 2018, pp. 13-15).

Puede apreciarse que estas aptitudes invitan a impregnar el relato con vivencias propias, opiniones y sentimientos. Es decir, que un guion precisa de técnica, pero también de la visión subjetiva y de la implicación de quien lo crea. Esta implicación puede resultar

comprometedora en muchos casos tanto para el público como para quien lo redacta, pues Vandermeer destaca que escribir desde lo incómodo, desde lo conocido, establece un vínculo íntimo entre guionista y audiencia: un contexto en el que ambos aportan a la obra audiovisual su cosmovisión, sus emociones y sus miedos. No en vano, el autor alude a que las historias más auténticas pueden surgir de *la cicatriz*: de aquellos recuerdos de pérdida, desencanto o agonía que experimentamos a lo largo de nuestra vida (Vandermeer, 2018, p. 16). De hecho, y en la misma página, revela que él se convirtió en escritor debido al contencioso divorcio que vivieron sus padres cuando no era más que un niño.

Quien escribe estas líneas se siente identificado con esta filosofía y confirma que las tres obras presentadas en el corpus de la tesis también están escritas desde lo personal. Por ejemplo, *XMILE* es un cortometraje en el que se habla del miedo a la desensibilización; a transitar por un mundo en el que, en vez de esforzarnos por cuidar las relaciones sociales, basta con usar la tecnología para bloquear a otro ser humano, proyectar una imagen de lo que no somos o hasta desdibujar el amor. En el caso de *Tiempo de blues*, el autor evocó la infancia, juventud y etapa adulta que compartió con su abuelo, el cual tuvo demencia durante sus últimos años de vida. Esta experiencia personal, sumada a su formación como violinista, le ayudó a crear el guion del cortometraje, que guarda un estilo similar al de un cuento. En él se muestra cómo la música y la vida se acompañan de forma constante, amplificando las alegrías o ayudando a sanar las penas. Por último, y con respecto a *SWING! La vida d'un secret*, la idea que subyace es cómo los padres y las madres transmiten a sus descendientes una serie de

herencias emocionales y comportamentales, de las que muchas veces no son conscientes, pero que causan fuertes impactos —incluso, traumas— en las nuevas generaciones.

Sin embargo, esta carga emocional necesita apoyarse en un saber técnico, puesto que gran parte del esfuerzo creativo consiste en diseñar el relato que las contiene para responder a preguntas como «¿quiénes son los personajes protagonistas? ¿Qué quieren? ¿Por qué lo desean? ¿Qué hacen para conseguirlo? ¿Se les detiene? ¿Cuáles son las consecuencias?» (Mckee, 2009, p. 37). En la misma referencia se concluye que «se necesita tanto una imaginación vívida como un poderoso pensamiento analítico». Aparte, a dicha afirmación es necesario sumar el trabajo de documentación que debe realizarse antes de escribir, por ejemplo, sobre el período histórico en el que acontece el relato.

Con esta presentación se justifica la importancia de aplicar pautas inclusivas para que los contenidos, recursos y emociones de un guion literario se transmitan a la audiencia con discapacidad de un modo fiel.

6.1.2. Ejemplos inclusivos dentro del guion literario y trabajo con el informe de accesibilidad

Sobre las decisiones inclusivas que pueden aplicarse desde el guion, estas no influyen en la creatividad del relato. Las emociones, ideas, vivencias y metáforas que se quieran incorporar son particulares e inherentes a cada persona, y no es intención del autor de esta tesis restringir la libertad del acto artístico. No obstante, y como se estipula en el capítulo 2, en el caso de que

se cuente con personas con discapacidad delante de la cámara, es importante colaborar con ellas de forma respetuosa y difundir una representación documentada sobre sus circunstancias.

A fin de arrojar luz sobre qué tipo de participación pueden tener las personas con discapacidad dentro de una obra audiovisual, se propone la siguiente clasificación, la cual puede remitir al test de Bechdel sobre la brecha de género¹⁴⁶:

1. Personas con discapacidad cuya condición queda invisibilizada en la obra.
2. Personas cuya discapacidad se hace visible, pero no se menciona.
3. Personas cuya discapacidad se hace visible y forma parte de una trama secundaria.
4. Personas cuya discapacidad es la protagonista de la trama principal.

Habida cuenta de esta clasificación, y con referencia al corpus de la tesis, en *XMILE* no actúan personas con discapacidad. Pasando a *Tiempo de blues*, en él solo aparece en pantalla una persona con daño cerebral y su discapacidad no forma parte de la trama; en el TC 00:01:10, Ester Alcácer conduce una bici y se aleja de Fa, la protagonista del cortometraje (v. apartado 5.2.2.3). Finalmente, en *SWING!* se trabajó desde dos perspectivas: por un lado, cierto personal de figuración —así como una de las actrices secundarias— tenía discapacidad,

¹⁴⁶ En este enlace pueden hallarse sugerencias sobre cómo adaptar el test de Bechdel a las obras con personajes con discapacidad <https://disabilitythinking.blogspot.com/2013/11/the-disability-bechdel-test.html>. La propuesta de esta tesis no entra en cuestiones tan específicas como la representación de las metas y caracteres de los personajes, pero se recomienda su lectura, pues resulta muy enriquecedora.

pero no se destacó y sus condiciones quedaron invisibilizadas. Por otro lado, y aunque en el filme se evidencia que Pablo Vidal es sordo y que Patty Bonet tiene albinismo¹⁴⁷, la subtrama de sus personajes no gira en torno a su discapacidad. Además, y atendiendo a las demandas de los colectivos (Agudo, 2022, párr. 2), se decidió vincularlos a un contexto afectivo y sexual con dos actores sin discapacidad.

Sobre el trabajo con Pablo Vidal, la manera en la que la lengua de signos se refleja en la película se plasmó desde el guion literario. Dado que Jordi, su personaje, estaba en una relación con Dani (interpretado por el actor oyente Jorge Motos) que había empezado años antes de los sucesos de la película, la comunicación entre ambos debía ser lo más natural posible. Aparte, había que tener en cuenta cómo las personas con discapacidad visual percibirían lo que se signaba en pantalla. Tras valorarlo con detenimiento, se optó por que el personaje de Jordi signara con normalidad, sin voz, y que fuera Dani quien, además de responderle en lengua de signos, repitiera ciertas palabras o frases clave de forma oral a fin de que la audiencia comprendiese lo que estaban diciendo, como en esta conversación (TC 01:18:08):

Jordi (en lengua de signos): ¿Cuándo se va tu hermana?

Dani: Judith se va el lunes, ¡por eso teníamos que probar hoy su colchón!

Jordi (en lengua de signos): ¿Quieres robárselo?

Dani: Exacto, se lo robaremos. Es más blandito que el mío, ¿no? ¿Lo probamos otra vez?

¹⁴⁷ El albinismo va asociado a una discapacidad visual de mayor o menor grado.

Como el recurso funcionaba¹⁴⁸, se crearon algunas conversaciones más entre el personaje de Jordi y el resto de la familia de Dani. No obstante, y con el fin de que las personas con discapacidad visual siguieran el hilo de estas escenas, se incluyeron las frases de Jordi en la audiodescripción, quedando el fragmento del párrafo anterior descrita de este modo:

Audiodescripción: Jordi mira a la habitación vacía. Signa: "¿Cuándo se va tu hermana?"

Dani: Judith se va el lunes, ¡por eso teníamos que probar hoy su colchón!

Audiodescripción: Jordi: "¿Quieres robárselo?"

Dani: Exacto, se lo robaremos. ¡Es más blandito que el mío! ¿Y si lo probamos otra vez?

Habida cuenta de los ejemplos inclusivos que conectan la representación adecuada de las personas con discapacidad con el guion literario, se pasa a desgranar las cuestiones relativas a cómo un relato puede beneficiarse de recursos inclusivos si se trabaja desde nuestro modelo. Y es que, en este punto, el cine inclusivo ofrece un gran número de posibilidades. Por ejemplo, guionistas con formación en accesibilidad pueden hacerse las siguientes preguntas mientras escriben: ¿El entorno en el que se ubica cada escena cuenta o refuerza el tema de la película? Si una persona no ve las imágenes, ¿puede seguir lo que ocurre a través de los diálogos? ¿Existen acciones u otro tipo de informaciones visuales que cabría destacar en la audiodescripción? De ser así, ¿pueden subrayarse en la propia obra y facilitar el trabajo al equipo de Accesibilidad?

¹⁴⁸ En el TC 00:04:58 del documental *Una película inclusiva* puede verse cómo se habló de esta cuestión en las reuniones de preproducción para que todos los departamentos tuvieran clara esta particularidad del guion.

¿Qué estímulos sonoros pueden aportarse para que las personas ciegas detecten a ciertos personajes u objetos clave de la obra? Por el lado de las personas con discapacidad auditiva, ¿las acciones, expresiones de los personajes y otros elementos puramente visuales son lo suficientemente perceptibles? ¿Se pueden trabajar los diálogos teniendo en cuenta, en la medida de lo posible, el subtítulo posterior?

Como se aprecia, plantearse estas preguntas va más allá de enriquecer la faceta inclusiva de una obra; mejora el proyecto en su totalidad. Si desde el guion se cuida la coherencia en la narración, la distribución de la información relevante, la forma en la que los personajes interactúan verbal y físicamente, la claridad de la estructura o la presentación de los saltos temporales y otros recursos complejos, existen más posibilidades de que el producto final sea más profesional y comercializable.

Un ejemplo de cómo estas cuestiones impactan en la obra final es el tratamiento del primer *flashback* de *Tiempo de blues* (TC 00:05:12). A fin de que esta secuencia no perdiera impacto en sus versiones accesibles, se optó por prescindir de diálogos. Así, la limitación en los huecos de mensaje destinados a la audiodescripción no resultó un problema. En cuanto a la audiencia con discapacidad auditiva, pudo centrarse en las imágenes, apoyadas por tres únicos subtítulos: «(Música de tensión)», «(Latidos de corazón)» y «(Ambulancia)». Además, para que la entrada al *flashback* resultara armónica y entendible, el diálogo con el que finaliza la escena anterior reza: «podré trabajarlo mejor si me dices lo que ha pasado» (TC 00:05:08). Esta frase da pie a que el público se prepare para conocer qué es lo que ha sucedido.

Otro recurso inclusivo del guion literario de *Tiempo de blues* se aprecia en cómo se destacaron ciertas informaciones sonoras para que la audiodescripción no las tapara y a fin de que, en el subtítulo, tuvieran presencia a través de ciertos diálogos o de sonidos contextuales. Estas fueron «(Latidos de corazón)», «(Pitido máquina hospital)», «(Tictac de reloj)», «(Acorde)» y otros elementos relacionadas con el tiempo, el hospital o la música, tres ejes importantes de la obra.

La idea de utilizar recursos sonoros y visuales propios de las herramientas de accesibilidad como control de calidad del guion final también se aplicó en *SWING! La vida d'un secret*. Al tratarse de un largometraje de 81 minutos¹⁴⁹, se decidió enfatizar de ese modo el inicio y el final de cada sección que compone la estructura de la película: prólogo, primer acto, segundo acto, tercer acto y epílogo. Entre el prólogo —en blanco y negro, dramático— y el primer acto se incorporó una secuencia de créditos animados muy colorida en la que suena una canción animada (TC 00:02:08). Después, cuando el primer acto termina —la protagonista decide ir a un club de intercambio de parejas con su novio—, se enlaza con una secuencia dinámica y musical, en la que se escucha una voz en *off* (TC 00:24:37). Este recurso es la única vez que se emplea dentro del largometraje y da paso a la primera escena del segundo acto, que empieza con gran presencia de sonido ambiente callejero para dar la sensación de que otra

¹⁴⁹ Las duraciones de *SWING!* en las distintas plataformas de *streaming* varían de una a otra, por lo que se incluyen códigos de tiempo aproximados.

sección comienza. Después, entre el segundo y el tercer acto —la protagonista ve por última vez a su pareja y su padre es testigo de ello— se pasa de una escena nocturna, en exteriores y en la que predomina la música dramática, a la mañana siguiente, en silencio, con un elemento gráfico que reza «Domingo» (TC 01:01:51). Para concluir, entre el tercer acto y el epílogo se agregó un nuevo texto sobreimpreso, «Nueve meses después», tras una escena en la playa al atardecer y sin diálogo (TC 01:12:43). El final de la escena en la playa conecta con una última en el club de intercambio de parejas en la que suena música optimista; un contraste evidente con la pieza emotiva y sentimental con la que finaliza el tercer acto. De este modo, gracias a interpretar la narrativa de *SWING!* a través de los estímulos visuales y sonoros, se obtuvo una estructura clara a lo largo del metraje.

Como último recurso inclusivo que se presenta en este epígrafe, y sobre la audiodescripción, se aporta la idea de que la persona que escriba el guion puede destacar ciertas acotaciones o explicaciones de su texto para que se locuten tal cual en la propia audiodescripción. Hasta se puede enviar el guion completo al equipo de Accesibilidad¹⁵⁰ e incluir en el informe de accesibilidad qué pautas léxicas habría que emplear cuando se audiodescriba —las cuales deberían ser similares a las aplicadas en el guion—. Aparte, se recomienda citar claramente las fuentes utilizadas —por ejemplo, en relatos históricos—, de modo que la audiodescripción se rija por esas mismas fuentes y no por otras escogidas de

¹⁵⁰ Dicha propuesta ya se contemplaba en Pérez Payá (2015, p. 606).

forma independiente por el citado departamento. En nuestro caso, nada de esto fue necesario dado que el autor de esta tesis fue quien guionizó y audiodescribió las tres obras.

Antes de cerrar este apartado es importante conocer la información que puede reflejarse en el *Informe de accesibilidad cinematográfica* sobre el guion. Esta tiene su espacio reservado en el capítulo 2 del informe, titulado Sinopsis, glosario y palabras clave. En él se redacta una sinopsis de la obra, diversas palabras clave que aporten contexto, un glosario con los términos específicos o complejos del proyecto y, en el caso de que el guion necesitara de algún tipo de aclaración histórica, científica o mitológica, también se añade (v. anexo 1, pp. 5 y 6). La información referente a *la cicatriz* —el plano profundo del proyecto acuñado por Vandermeer (2018, p. 16)—, se deja para los dos siguientes capítulos del informe referentes a los departamentos de Producción y de Dirección. Esto se debe a que, en ellos, se explica la motivación que ha impulsado a ambos equipos a apostar por el guion.

6.1.3. Aplicación inclusiva desde guion en la accesibilidad de la obra

Cuando se trabaja la accesibilidad desde una perspectiva inclusiva, la apuesta principal es potenciar la fidelidad, la claridad, la adecuada transmisión de la atmósfera, la coherencia y el orden de la obra.

Centrándonos en la fidelidad y en la descripción clara de los personajes, se comparan los dos *flashbacks* de *Tiempo de blues* en sus versiones accesible e inclusiva (TC 00:05:15 y TC

00:07:55 del cortometraje). En la versión realizada de forma tradicional del primer *flashback*, la información se redactó de la siguiente manera: «Se intercalan imágenes de Fa con un hombre. Él acaricia la barbilla de Fa. Ella sonríe. Un hombre lleva una pulsera identificadora de hospital. Alguien le pone una inyección» (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 05:15 a 05:30). Si contamos el número de personajes que se mencionan, da la sensación de que hay cuatro: Fa, dos hombres y la persona que pone la inyección. Sin embargo, en la versión inclusiva se relató la secuencia de otro modo: «Sobre fondo blanco, un anciano entrega el reloj de bolsillo a Fa. El anciano acaricia la barbilla de la niña, haciéndola sonreír. El anciano lleva una pulsera de hospital. Una persona acerca una vía de gotero al abuelo» (Font-Bisier, 2021c, 05:15 a 05:30). Como se aprecia, en esta audiodescripción se informa del espacio en el que sucede el recuerdo y de los tres personajes hay en la secuencia: Fa, su abuelo y la persona que acerca la vía de gotero¹⁵¹.

Pasando al segundo *flashback* de *Tiempo de blues*, en la versión tradicional se redactó: «En un jardín, se aleja sonriente con un hombre. Fa duerme con un anciano. En una sala, Fa discute con un hombre. Él hace ademán de abofetearla» (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 07:55 a 08:32). La difusa descripción de los personajes —que induce a pensar que hay más personajes de los que aparecen en las distintas escenas (Fa, un hombre, un anciano y otro hombre)—

¹⁵¹ Dicha clase de imprecisiones no son exclusivas de Whatscine, sino del modelo tradicional (v. apartado 4.4). En este sentido, en la transcripción al inglés de la audiodescripción en árabe de *Tiempo de blues* (Al-zoubi, 2020, p. 56) tampoco se ha establecido que la mano que acaricia el rostro de Fa y la mano a la que le ponen una vía de gotero son del mismo actor, y parece que hay cuatro personajes en la secuencia en vez de tres.

contrasta con la versión inclusiva, en la que se expone que «Fa recuerda un paseo con su abuelo. Fa descansa en el regazo de su abuelo. Sobre fondo rojo, Fa grita a su abuelo. Él levanta la mano con calma, pero ella la aparta» (Font-Bisier, 2021c, 07:55 a 08:32). De nuevo, en el trabajo inclusivo se aprecia más definición y claridad en los entornos, personajes y acciones — sorprende que el equipo de Whatscine interpretara que el abuelo quiere abofetear a la niña, cuando en realidad solo levanta la mano para pedirle que se calme—.

Otra consecuencia del estilo de redacción neutro de Whatscine es que la atmósfera de cuento del guion literario de *Tiempo de blues* (v. apartado 6.1.1) se pierde. Esto también se comprueba en el TC 00:10:38, cuando se describe que Jota «le pone el reloj en una mano. Se la empuja contra el pecho (Font-Bisier y Whatscine, 2023a). En oposición, la versión inclusiva respeta el matiz de tierno que aportan la música, los planos y la iluminación en clave baja de la escena: «Jota pone el reloj en la mano de Fa, cerrándosela. Acompaña el puño de la niña a la altura de su corazón» (Font-Bisier, 2021c).

De esta primera comparativa se extrae que la audiodescripción tendría que ser coherente con lo que se desprende de la obra, ya no solo en la presentación de los estímulos más fáciles de localizar, sino en la transmisión del ambiente creado (v. apartado 6.4.6.1). Para ilustrar dicho paradigma, cabe mencionar la audiodescripción de *XMILE* (Font-Bisier, 2020b). Como las de *Tiempo de blues* y *SWING!*, esta se concibió para que no fuera un conglomerado de frases independientes, sino que se trabajó desde el principio como una experiencia narrativa completa. Por ejemplo, la primera sección del cortometraje está muy cargada de sonidos, efectos y músicas, y la audiodescripción igual; transmite el barroquismo de las imágenes y

evidencia el tema principal del cortometraje de que la digitalización y las redes sociales nos asfixian con locuciones como «la Madame y el cliente rubio pasan por una zona donde la gente baila. Algunas mujeres llevan corsés, otras lentejuelas, plumas o máscaras de cuero. Los hombres visten trajes negros, elegantes» (TC 00:03:30) o «Adrien se mira en el espejo de una bombonera con dulces dorados que tiene cerca» (TC 00:06:06). Más adelante, y en cuanto el protagonista se desconecta de sus implantes —del ruido constante en el que vive— (Font-Bisier, 2020b, 10:12), la audiodescripción reduce su presencia para generar alivio en el público. El recurso de sobreestimar a la audiencia, que durante los primeros minutos de *XMILE* no se alinea con el precepto de la norma UNE en el que se recomienda evitar el «cansancio en el oyente por saturación de información» (AENOR, 2005, p. 7), se consideró útil para transmitir el mensaje del cortometraje con fidelidad.

Por último, y sobre la cuestión de si se debe respetar el orden de la obra cuando se audiodescribe, en ciertos proyectos pueden darse situaciones en las que la presentación de la información visual tenga que separarse de la audiodescripción por motivos de saturación acústica o de la constante presencia de diálogos. En *XMILE* se da un caso destacable, el momento en el que se desvela que el protagonista usa un avatar holográfico para ocultar su identidad en una fiesta varía según el cortometraje original y su versión audiodescrita. Con respecto a la obra original, este giro se presenta de forma visual: la cámara enfoca al protagonista —el actor Abdelatif Hwidar—y, al cambio de plano, en un pequeño espejo se refleja el rostro de José Bernabéu, quien interpreta a su avatar (Font-Bisier, 2020b, 06:11). El gesto de tocarse la cara que ambos efectúan mientras dicen «así que sonrío, por favor» sirve de

conector para que el *acting* y la vocalización tanto de Hwidar como de Bernabéu coincidan y el público comprenda que son la misma persona.

Por tiempo, esta idea visual no pudo audiodescribirse en la escena en la que se sucede, y su presentación se desplazó al momento en el que el personaje de Hwidar —con la apariencia del avatar interpretado por Bernabéu— cruza la fiesta. Al ser un fragmento con poca presencia de diálogo y en la que se escuchan varios sonidos de cortocircuitos, en la audiodescripción pudo expresarse que el avatar «observa a una chica, pero baja la mirada rápidamente. Su cara refleja tristeza y su holograma falla por un segundo. Es Adrien, el artista digital, disfrazado» (Font-Bisier, 2020b, 03:43). Esta decisión, que no encaja en los esquemas dictados por la norma UNE —no se pueden «descubrir ni adelantar sucesos de la trama (AENOR, 2005, p. 8)—, permitió hallar el punto adecuado para ofrecer esta información a la audiencia con discapacidad visual. Gracias a que fue tomada por el propio guionista de la obra y testada con distintas personas usuarias, esta licencia fue recibida con buenas críticas por el público (Font-Bisier, 2016d, 05:25).

Con estos ejemplos se llega al final de la sección dedicada al guion literario. Baste con añadir que otras decisiones tomadas desde una perspectiva inclusiva durante esta fase tienen presencia en epígrafes posteriores, pues se encuentran ligadas a otros departamentos que aún no se han presentado. También se incide en que, si el departamento de Guion se familiariza con la audiodescripción desde un inicio, pueden escribirse obras en las que el guion literario y el montaje final incorporen tanta información *per se* que la creación de esta herramienta de accesibilidad resultara innecesaria, como se lleva a cabo desde empresas como la canadiense

Accessible Media Incorporated (2018, 02:04). Por nuestra parte, también hemos realizado proyectos bajo esta premisa; los documentales *Creando cine inclusivo*, *Una película inclusiva* o el episodio piloto de la serie *Insport, el reto del deporte* son buena muestra de ello. Esta última obra, subvencionada por la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte de la Comunidad Valenciana (Resolución de 23 de mayo, 2022, p. 28 033) y estrenada el 20 de diciembre de 2022 en la sede de la Conselleria de Educación¹⁵², no forma parte del corpus por haberse rodado cuando la estructura de esta tesis ya estaba definida. Sin embargo, puede considerarse inclusiva gracias a que Producción y Dirección tenían conocimientos amplios sobre las necesidades de estos colectivos, a que se trabajó con un gran número de personas con discapacidad delante y detrás de la cámara (un 26 % del equipo) y a que se le incorporó una pista de subtítulo accesible. Con respecto a la fusión del guion y la audiodescripción, su buen funcionamiento se comprobó al observar que las personas con discapacidad visual que asistieron a las proyecciones celebradas en la Conselleria o en la Universitat Politècnica de València —el 28 de febrero de 2023— no pidieron apoyo de ningún tipo y disfrutaron del evento en igualdad.

¹⁵² Así puede comprobarse en <https://www.micineinclusivo.com/blog/serie-para-television-insport-el-reto-del-deporte/>. Como actualización del 23 de agosto de 2023, *Insport* se ha emitido en Teledeporte —canal de RTVE— y, aunque se le ofrecieron nuestros subtítulos, el personal de la cadena optó por generar los suyos de forma automática. Como puede verse en el siguiente vídeo, su calidad es muy mejorable y denota que la distribución accesible aún es una asignatura pendiente: <https://youtu.be/GcKmdy4Mltw>. Como respuesta desde nuestro equipo de Producción, se ha subido el capítulo con nuestro subtítulo al enlace <https://youtu.be/4a5XvgPdQVM>.

6.2. Impacto del cine inclusivo en preproducción

Según Bordwell y Thompson (1995, p. 112), el séptimo arte genera impactos tan cautivadores que provoca que su audiencia olvide que las películas se llevan a cabo «mediante el trabajo de las máquinas y la labor humana». Este trabajo comienza a gestarse durante la fase de preproducción, una vez el guion está terminado¹⁵³ y se buscan apoyos financieros, logísticos y humanos para llevar a buen término la obra audiovisual. Por tanto, para empezar la preproducción, la figura del productor busca obtener la mayor inversión pública y privada, así como contratar gradualmente al equipo técnico y artístico. Dicho personal se incorpora según las necesidades de Producción y Dirección a fin de que, cuando se llegue a la fase de rodaje, todo esté dispuesto para grabar la obra adecuadamente. Cabe decir que, durante preproducción, rodaje y posproducción, el guion literario de la obra puede sufrir cambios por los imprevistos que se sucedan a lo largo de estas fases. Y es que, en el sector audiovisual, la flexibilidad y la rapidez en la toma de decisiones son dos aptitudes que conviene subrayar.

Una vez definida la preproducción en términos generales se pasa a desgranar, departamento por departamento, las pautas de cine inclusivo que se pueden dar en esta fase.

¹⁵³ En Bordwell y Thompson (1995, p. 11) se destaca un modo de trabajo en el que la figura del productor encarga el guion para la película que quiere llevar a término. Sin embargo, este caso responde más al modelo estadounidense que al español, en el que, generalmente, se escriben las obras de forma independiente antes de presentarlas a una productora (Suárez, 2019, párr. 8).

6.2.1. Producción

El equipo de Producción se trata del más relevante a la hora de levantar un proyecto cinematográfico, pues efectúa las labores búsqueda de financiación, así como de contratación, gestión, puesta a punto del equipo y distribución. Según el productor Gianni Nunnari, la función de su departamento no llega a entenderse por el público y, además, «en cada lugar es diferente» (Suárez, 2019, párr. 6). En la misma fuente se destaca que, en Europa, «el productor es el que pone el dinero mientras que en Estados Unidos son los estudios los que financian un proyecto cinematográfico». Esto se debe a que llevan a cabo obras de alto presupuesto que, por sí sola, una persona no puede financiar.

También en palabras de Gianni Nunnari, producir consiste en un ejercicio de paciencia y espera (*ibid.*, párr. 5):

Siempre hay que esperar a que el escritor o guionista escriba el guion, a que el estudio lea el guion y le guste, a que el agente lea y le guste el guion. Hay que estar pendiente de que los actores y directores también lean el guion, esperar a cerrar el presupuesto, la financiación y la disponibilidad final de los actores. Así que se trata de espera [sic] lo que lo convierte en un trabajo difícil ya que todo el mundo está impaciente.

Como se extrae de la cita, producir una película es un trabajo de equipo; de confianza en las personas que trabajan en cada departamento de la obra. De hecho, la productora Marisa Fernández Armenteros afirma que «con la edad, prima trabajar con socios o equipos creativos que tengan las mismas afinidades, donde el trato de tú a tú sea ágil, donde puedas compartir

las dudas, que son muchas, con tantas decisiones por tomar» (Olmo, 2021, párr. 13). Por tanto, cuanto más externa sea una parte del equipo como Accesibilidad, en menor consonancia está con el resto de la producción.

Establecida la labor de Producción en las primeras fases de creación de la obra, se aborda su papel en el rodaje. Durante el mismo, se preocupa de la coordinación general y hace funciones de enlace entre Guion, Dirección y otros departamentos (Bordwell y Thompson, 1995, p. 11). También gestiona la posproducción y, cuando da el visto bueno a la obra y esta se termina, diseña el plan de distribución y *marketing*. Para ello, las tres áreas que poseen los derechos de autor de la obra —Guion, Dirección y Banda sonora— realizan una cesión de los derechos de explotación y distribución a favor de la productora, para que pueda vender el proyecto sin ningún tipo de traba.

6.2.1.1. Aplicación inclusiva desde Producción en la obra y uso del informe de accesibilidad

En cuanto al paradigma del cine inclusivo, Producción tiene varias cuestiones que plantearse. Para empezar, y con la futura entrada en vigor de la Ley del Cine y la Cultura Audiovisual, debe plantearse incluir en su búsqueda del equipo técnico al personal encargado de la accesibilidad y, de darse las condiciones estipuladas en el anteproyecto de la mencionada ley (v. apartado 2.6.3), a personas con discapacidad. Por este motivo, recomendamos que este departamento se familiarice con las empresas de accesibilidad, con las asociaciones y con los centros de empleo, así como con el trato adecuado que hay que dispensar a estos colectivos. De ese modo, al convertirse la accesibilidad audiovisual y la inserción laboral de personas con

discapacidad en una partida fija del presupuesto de las obras, se logra que el proceso de accesibilización pueda continuarse durante preproducción; el equipo que trabaje la audiodescripción y el subtitulado puede asistir a ciertas reuniones de esta fase —lectura de guion, selección de vestuario y atrezzo, análisis de las localizaciones principales, etcétera—, y entrevistarse con otros departamentos para tomar apuntes con los que completar el *Informe de accesibilidad cinematográfica*.

Conectando el informe de accesibilidad con la búsqueda de financiación, es importante saber que, en las subvenciones públicas, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales y sus delegaciones autonómicas solicitan un dossier que incluya una memoria de Producción, otra memoria de Dirección, el guion literario de la obra, un tratamiento (resumen completo del guion), un desglose presupuestario y las cartas de interés de ciertas personas del equipo dispuestas a participar en el futuro proyecto. Gracias a contar con estos materiales de serie, se considera que pueden ser de utilidad para el informe. Por tanto, tal y como se hizo con los informes de *Tiempo de blues* (anexo 1, pp. 7 y 8) y de *SWING!* (Font-Bisier, 2020e, p. 7), se propone que los capítulos de Producción y de Dirección sean rellenos con las memorias que estos departamentos crearon para obtener las subvenciones (v. apartado 6.2.2).

Afortunadamente, en *Tiempo de blues* y *SWING!* la productora Nuria Cidoncha favoreció que el autor de esta tesis aplicara el modelo de cine inclusivo. Es más, tal y como se ve en el TC 00:01:56 del documental *Creando cine inclusivo*, empatizó con el equipo con discapacidad e incluso trató de comunicarse en lengua de signos con el personal perteneciente a la Comunidad

Sorda. También logró importantes patrocinios, muy útiles para desarrollar los protocolos inclusivos en ambos proyectos (v. apartado 5.2.2.4).

6.2.1.2. Aplicación inclusiva desde Producción en la accesibilidad de la obra

En cuanto a la involucración de Producción en la accesibilidad, puede cuidar la calidad de la audiodescripción y del subtulado de su obra. Para ello, tendría que rodearse de un equipo de confianza y efectuar una revisión parcial de los materiales finales (v. apartado 6.4.6.2). De no hacerlo, pueden darse casos como los que a continuación se describen: por ejemplo, en la audiodescripción tradicional de *Tiempo de blues* proporcionada por Whatscine, llama la atención que la locutora realiza una interpretación demasiado neutra y desapasionada (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 00:17). Es más, parece que el audio final no se revisó, puesto que hay una frase que se corta: «llega a una zona de aparcamien-» (*ibid.*, 00:58). Tampoco se nos consultó qué tipo de voz audiodescriptiva queríamos incluir en la obra —algo que estaba indicado en el informe de accesibilidad que les enviamos, lo que indica una lectura poco profunda del mismo (v. apartado 6.4.4.1)—, y asignaron una voz femenina particularmente nasal para la audiodescripción general y una voz masculina para locutar los títulos de crédito y otros textos.

Estas decisiones contrastan con las tomadas en la audiodescripción inclusiva. Como narrador, decidimos contar con los servicios de Germán Gijón, que ya había locutado la audiodescripción de *XMILE* en verano de 2016 con resultados muy positivos, como puede verse en el TC 00:22:55 del documental *Making XMILE 1: Cine accesible y multisensorial*. De hecho, en

el informe de accesibilidad de *Tiempo de blues* se expresó que su voz era idónea por los motivos que se describen a continuación:

Para este cortometraje, se ha decidido que la persona que locute la audiodescripción sea un hombre maduro de voz firme y profunda, pero también amable y nostálgica. Esta decisión se debe a que, dentro de los personajes de la historia, no hay ninguno que tenga un registro similar, por lo que será muy fácil identificarla. Además, el espectador vivirá una experiencia mucho más próxima, ya que *Tiempo de blues* contiene secuencias tanto amables como tensas o tristes, y una voz que, desde la neutralidad de la locución, contenga esos matices, enriquecerá el valor del proyecto. Además, la voz corresponde al clásico narrador de cuentos antiguo. (anexo 1, p. 18)

A diferencia de lo ocurrido en *SWING!* por motivos de confinamiento (v. apartado 5.2.3.4), tanto la grabación de la audiodescripción de *XMILE* como la de *Tiempo de blues* (enero de 2019) fueron presenciales, y el autor de esta tesis pudo darle indicaciones a Gijón en todo momento. Incluso, cuando grabamos la audiodescripción de *XMILE*, tuvimos en el estudio a Esperanza Adrià, que trabajaba en el CERMI CV en ese momento, y en *Tiempo de blues* estuvo con nosotros Vicente Alcoy, que nos dio su opinión de primera mano como usuario con discapacidad visual. Gracias a esta interacción entre el director de la obra, el locutor de la audiodescripción y una persona con discapacidad, a Gijón se le consideró en todo momento un actor de doblaje y se trabajó con él en consecuencia, logrando que locutara la audiodescripción de forma atractiva y coherente con los hechos representados en *XMILE* y *Tiempo de blues*.

Con respecto a *SWING!*, su audiodescripción se grabó en marzo de 2020, y el autor de esta tesis solo pudo dar ciertas pautas previas a la actriz a través del teléfono. Y es que,

siguiendo el razonamiento aportado en el informe de accesibilidad de *SWING!*, se decidió optar por una mujer para locutar la audiodescripción en base a los siguientes razonamientos:

Después de consultar con varias personas con discapacidad visual (ciegos totales y personas con baja visión), se ha decidido que la persona que locute la audiodescripción sea una mujer de entre 30 y 45 años con una voz media, entre dulce, sensual y firme. Esta decisión se debe a que nuestra película va dirigida a un público joven, pero también adulto. Por las temáticas tratadas en la película, el tono de la audiodescripción pasará por momentos divertidos y simpáticos, otros más íntimos, sensuales, y dramáticos. La decisión de escoger a una mujer se cimienta además en el hecho de que nuestra protagonista es Judith, por lo que tiene sentido audiodescribir nuestra historia en clave femenina. (Font-Bisier, 2020d, p. 25)

Producción aceptó la propuesta y el autor de esta tesis realizó un *casting* de voces hasta encontrar la idónea, de la cual se añadió una muestra de audio en el informe de accesibilidad (v. apartado 5.3.1). Sin embargo, una vez se contrató a la locutora Iolanda Muñoz, Producción le propuso doblar también a uno de los personajes de la película en su versión española. En cuanto el autor de esta tesis supo la noticia —una semana antes de grabarse la versión doblada, a principios de marzo de 2020—, la reflejó en el informe de accesibilidad y trabajó de la siguiente manera. Primero, le dio indicaciones a Muñoz para que diferenciara su entonación entre la audiodescripción y el personaje de María. En segundo lugar, y antes de grabar la audiodescripción, redujo la presencia de la audiodescripción en las escenas donde Muñoz hacía de María (TC 00:33:10 a TC 00:38:30 de la película, aproximadamente). Desde aquí se incide en

que esta práctica no se replique en otras producciones para evitar confundir a la audiencia con discapacidad visual.

Como apunte final, conviene subrayar la importancia de que el guion audiodescriptivo y el pautado de los subtítulos accesibles se realicen cuando la obra esté concluida al 100 %. En el caso de *Tiempo de blues*, el autor de esta tesis se precipitó al enviar el cortometraje a Whatscine antes de cerrar el proyecto, y por eso algunas secciones del subtulado aparecen desacompasadas (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 07:48) y se audiodescriben elementos que se luego se modificaron. Tal es el caso de la frase «en un árbol hay una flor roja» (*ibid.*, 07:44), cuando en la imagen, el plano aparece totalmente teñido de naranja. Al haberse aplicado este filtro de color después de grabarse la audiodescripción tradicional, este error quedó en el corte final. En *SWING!*, el autor aprendió de este error y se aseguró de que el trabajo en accesibilidad se llevara a cabo con la película 100 % finalizada.

6.2.2. Dirección

Según la Asociación de Directores y Directoras de Cine, la persona que dirige se encarga de «coordinar todos los aspectos creativos del proyecto para crear una obra artística que integre los elementos narrativos y estéticos de forma cohesionada», lo cual significa que «pone al servicio del guion su visión cinematográfica y narrativa para ofrecer al público su particular perspectiva de la historia» (Gadea y Butrón, 2022, p. 12). Además de estas responsabilidades, en la misma referencia se incide en que se deben conocer las cuestiones técnicas del

audiovisual y que Dirección es de las pocas figuras del equipo que trabajan en preproducción, rodaje y posproducción, pero también durante la distribución de la obra. Por tanto, la persona que dirige influye en aspectos como la planificación de la fotografía y el sonido, el ensayo con actores y actrices, la búsqueda de localizaciones, la aprobación del decorado, del vestuario y del «resto de áreas creativas del rodaje de manera previa al mismo» (Gadea y Butrón, 2022, p. 19).

Después, durante la grabación, controla la imagen, el sonido y las interpretaciones de su elenco. En posproducción, su labor es la de supervisar el montaje, el diseño de sonido, la selección o creación de la banda sonora, el diseño de los efectos visuales y el trabajo de etalonaje —coloreo del film— (*ibid.*, pp. 21-23). Por último, y junto con la productora, aporta su visión a los aspectos de *marketing* de forma que la promoción de la obra resulte artísticamente coherente con el filme. Y es que la figura del director «representa en sí misma una de las caras visibles del proyecto», por lo que, «además de participar en el preestreno, debe asistir a proyecciones de la cinta en el circuito de festivales, conceder entrevistas en televisión, etc.» (*ibid.*, p. 24).

Para resumir la intensa labor que supone dirigir una obra cinematográfica, se menciona un resumen de las aptitudes que se deberían tener en este departamento y que están recogidas en Bordwell y Thompson (1995): conocer los principios y convenciones narrativas, usar metáforas y simbolismos, controlar los aspectos de la puesta en escena, rodar la obra de forma discontinua, tener capacidad de decisión en vestuario, maquillaje, peluquería, luces o colores, saber las tipologías de encuadres, ópticas y movimientos de cámara, conocer las distintas formas de declamar un texto, tener un sentido del ritmo tanto interno —*tempo* de cada

imagen— como externo —músicas y efectos de sonido durante el montaje—, saber aplicar las convenciones de cada género y formato o, por último, tener experiencia en comunicarse con los departamentos dedicados al diseño de sonido y la banda sonora —armonías, instrumentos—, etcétera. Al principio, este enorme bagaje resulta complicado de sobrellevar, pero luego la toma de estas decisiones se realiza en segundos. Así lo ilustra Lumet (1999, p. 127), que en su libro ofrece una descripción de lo que experimenta cuando rueda una toma:

Antes de empezar a rodar, hago un rápido repaso mental de lo que precede a este plano, y de lo que viene a continuación. Luego pongo los cinco sentidos en lo que los actores van a hacer. Desde el momento en que los actores empiezan a hacer su papel, yo hago la escena con ellos. En mi interior digo las frases con ellos, hago sus mismos movimientos, experimento sus emociones. Me meto dentro de la escena como si fuera todos ellos. Si la cámara se mueve, miro por el rabillo del ojo la sombra del objetivo para ver si el movimiento mecánico ha sido suave o brusco. Si en algún punto de la toma pierdo la concentración, sé que algo ha salido mal. Entonces pido otra toma.

La obsesión que se manifiesta en la cita es compartida por Bergman (2001, p. 47), célebre director que definió su trayectoria de un modo visceral: «con el hambre retenida del niño, me abalancé sobre mi medio de expresión y durante veinte años he transmitido, incansablemente y con una especie de furia, sueños, vivencias, fantasías, ataques de locura, neurosis, conflictos de fe y puras mentiras».

Queda claro que dirigir requiere de un conocimiento amplio y multidisciplinar, pero también de un pulso interno, una rapidez mental y emocional que permita liderar a un equipo numeroso y dispar. Cabe recordar que a esta figura le corresponde un 25 % de los derechos de

autor de la misma y que, además, es quien crea el guion técnico del proyecto, que consiste en el desglose plano a plano del guion literario.

6.2.2.1. Aplicación inclusiva desde Dirección en la obra y uso del informe de accesibilidad

Con la suma de lo expuesto en el epígrafe anterior, es evidente que la figura del director está en contacto con todos los departamentos, por lo que se identifica como ideal para encargarse de supervisar el trabajo inclusivo. Hay que tener en cuenta que la industria cinematográfica se basa en una rígida estructura piramidal y, para no alterarla, desde la modalidad inclusiva se trabaja aceptando esta realidad.

En este sentido, se informa de que todas las decisiones inclusivas que se presentan en los departamentos siguientes son fruto de la interacción que se da entre ellos y Dirección, y no hace falta extenderse más en este apartado. Con respecto al *Informe de accesibilidad cinematográfica*, a Dirección solo se le requiere la memoria que figura en el dossier explicado en Producción (v. apartado 6.2.1); una carta de motivación personal y estilística (anexo 1, p. 8).

6.2.2.2. Aplicación inclusiva desde Dirección en la accesibilidad de la obra

Con respecto a las aportaciones que se pueden hacer desde Dirección en la accesibilidad, se repite la idea del epígrafe anterior: todas las decisiones expuestas en los próximos departamentos pasan por esta figura. No obstante, y con el ánimo de aportar ejemplos relativos a la dirección de actores y actrices, se destaca la importancia de que en las

audiodescripciones y los subtítulos se trabaje con precisión a la hora de transmitir a la audiencia la interpretación de los personajes.

En esta dirección, en las versiones tradicional e inclusiva de *Tiempo de blues* pueden hallarse casos en los que la primera resulta poco precisa y podía haberse mejorado. Por ejemplo, en el TC 00:00:51 se menciona que Fa «mira alrededor» (Font-Bisier y Whatscine, 2023a), cuando en la versión inclusiva se alude a que «mira hacia atrás y a sus lados» (Font-Bisier, 2021c). Aunque las acciones pueden resultar parecidas a simple vista, «mira hacia atrás y a sus lados» sugiere movimiento y que alguien, o algo, la persigue. «Mirar alrededor» es una acción estática, que se menciona cuando Fa ya ha parado de correr, y que le resta dinamismo y personalidad a una secuencia en la que la niña no deja de correr con preocupación¹⁵⁴. Más tarde, en la versión tradicional se dice que Fa «bebe con dos pajitas» (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 04:30), una acción que se escucha en la propia pista de sonido del cortometraje y que no aporta información relevante sobre la historia. Por su parte, en la versión inclusiva se hace alusión a que «mientras bebe, Fa recorre el bar con la mirada» (Font-Bisier, 2021c). Gracias a este matiz, la audiencia con discapacidad visual percibe mejor la actuación del personaje.

Así como es importante definir estos matices, a veces hay que eliminar ciertas locuciones de la audiodescripción que se solapan con los diálogos del cortometraje. En la versión tradicional se encuentran varios casos, como la frase «él se inclina hacia ella» (Font-

¹⁵⁴ Un análisis completo de esta secuencia puede leerse en el apartado 6.2.5.2.

Bisier y Whatscine, 2023a, 04:05), o «ella se sirve zumo» (*ibid.*, 04:22), que casi tapan el diálogo del protagonista cuando, además, en la pista de sonido del cortometraje se escucha perfectamente que la niña se está sirviendo la bebida.

Refiriéndonos ahora al subtítulo tradicional, las intenciones en la declamación de los actores y actrices deberían destacarse de forma adecuada. Por ejemplo, en el subtítulo del TC 00:03:33 de la versión tradicional (Font-Bisier y Whatscine, 2023a) no se ha añadido la acotación «(RÍEN)», que sí está en el subtítulo de la versión inclusiva (Font-Bisier, 2021d). Es cierto que el subtítulo «(Risas)» aparece más tarde en la propuesta de Whatscine, en el TC 00:03:39, pero está maquetado como un subtítulo musical, arriba a la derecha, y no se asocia a los personajes que efectúan la acción y que, durante toda la escena, están fuera de campo. Después, en el TC 00:04:58 no se incluye el subtítulo «(IRÓNICO)», que sí se añadió en la versión inclusiva para transmitir la actitud del personaje.

Dos últimos casos en los que se demuestra que la calidad de la audiodescripción y de los subtítulos mejora si se trabaja la accesibilidad junto con Dirección pueden apreciarse en el TC 00:12:43 de la versión inclusiva de *Tiempo de blues* (Font-Bisier, 2021d) y en el TC 00:12:20 de *XMILE*. En la primera referencia se decidió subtítular «(Ordenador se apaga)» para que la audiencia con discapacidad auditiva entendiera lo que Jota estaba haciendo en esa imagen. Y es que, al taparse las manos del personaje con la pantalla del ordenador, se consideró necesario darle un sentido más claro a su actuación por medio del subtítulo —una cuestión que se obvió en la versión tradicional de Whatscine—. En el segundo ejemplo, se subtuló «Lilith se pone de puntillas» y «Lilith coge las BioApps», porque son acciones que ocurren fuera de

campo. Por tanto, si no se hubieran especificado, la audiencia con discapacidad auditiva se las hubiera perdido.

Antes de concluir este apartado, se expone una reflexión final con respecto a la dirección de escenas en las que las actrices y actores bailan o ejecutan coreografías de acción. Si Accesibilidad puede asistir a las reuniones de preproducción y logra conversar con quienes dirigen las coreografías, la forma de transmitir las para la audiencia con discapacidad se torna más concreta y precisa. Un ejemplo de cómo trabaja el actor experto en artes marciales Donnie Yen se refleja en el *making of* de la película *John Wick: Chapter 4 (John Wick 4)*, Chad Stahelski, 2023). En dicho vídeo, Yen revela que siempre ejecuta sus coreografías basándose en el perfil de su personaje y que, en el caso de *John Wick 4*, se mueve despacio, en respuesta al entorno (Mayhem Mendes, 2023, 15:51). Si Accesibilidad conoce estas informaciones, puede buscar modos de aportarlas en vez de simplemente decir que el personaje de Yen da un puñetazo o una patada, lo cual resulta genérico y no representa el trabajo del actor.

6.2.3. Dirección de fotografía

En palabras de Gadea y Butrón (2022, p. 30), la figura del director de fotografía trabaja de forma estrecha con Dirección para ejecutar su visión una vez esté definida mediante el guion técnico. A veces, incluso toma parte en la redacción del mismo, aunque la responsabilidad final de dicho texto siempre es de Dirección. En la misma fuente se nombran las funciones más

características de este amplio y jerarquizado departamento, que son desarrollar «la identidad visual de la película y de cada plano» y «elegir la maquinaria de iluminación y de cámara que se va a utilizar» en cada momento.

Por tanto, la persona que quiera trabajar como directora de fotografía tiene que ser meticulosa, conocer los protocolos de imagen, saber diferenciar y trabajar con diferentes ópticas, velocidades de obturación, focales, diafragmas, velocidad de fotogramas por segundo, etcétera. En cuanto a la luz, debe ser capaz de diseñar gran variedad de esquemas lumínicos — luz dura, luz suave, diurna, nocturna, cálida, fría, cenital, rebotada, directa, indirecta, en clave baja, en clave alta, contraluces— y de trabajar con paletas de colores de todo tipo —fríos, cálidos, en tonos primarios, secundarios, blanco y negro, etcétera—. También es muy importante que tenga experiencia y un conocimiento profundo de los movimientos de cámara —panorámica, *travelling*, cámara fija, cámara al hombro, *steadycam*, *dolly*, etcétera—, puesto que en muchas ocasiones esta figura profesional opera la cámara durante el rodaje¹⁵⁵.

Queda establecido que Dirección de fotografía es un departamento con un gran saber técnico, tal y como refleja Lubezki (Internet Movie Database [IMDb], s.f.c, sección *Personal quotes*, párr. 14) al mencionar que, para él, lo más importante es que la cámara tenga el mayor rango dinámico posible —los tonos que se pueden capturar desde las luces más altas a la oscuridad total— y la mayor profundidad de que color que se pueda captar. No obstante, el

¹⁵⁵ En las tres obras del corpus, el propio director de fotografía se encargó de manejar la cámara principal.

mismo Lubezki afirma que «el lenguaje cinematográfico se distancia más y más del lenguaje del teatro para acercarse al de la música. Es abstracto, pero narrativo. Todo se siente menos ensayado. Es más experimental que clásico» (IMDb, s.f.c, sección *Personal quotes*, párr. 1). De esta cita se extrae que este departamento también influye en el estilo del relato —en lo visible y lo invisible de cada obra— y, por consiguiente, que las aptitudes profesionales de esta figura también pasan por comprender la sensibilidad y la semiótica de la imagen con relación al guion literario, decidir el *aire*¹⁵⁶ que se deja en las imágenes, si se aplican desenfoques selectivos, etcétera. Y es que cada recurso visual escogido presenta un gran número de ideas, sensaciones y símbolos que apoyan al guion y al elenco de actrices y actores, entre otros equipos. Así lo corrobora Deakins (IMDb, s.f.d, sección *Personal quotes*, párr. 9):

El mayor reto de cualquier director de fotografía es crear un estilo visual que encaje con la pieza; que la película en su totalidad sea una unidad, y que ningún plano destaque sobre los demás. En cierto modo, un falso cumplido es cuando alguien dice: "¡Me encantó este plano y aquel!". En realidad, no deberías amar un plano. Deberías amar lo que está sucediendo, deberías estar metido en la historia. Y eso, de algún modo, se te ha quitado.

¹⁵⁶ En Dirección de fotografía, *aire* suele emplearse «como sinónimo de espacio» (Luna, 2015, párr. 4). Estos espacios naturales, en los que el plano solo contiene información contextual y *respira*, son los que se utilizan en el subtítulo creativo (v. apartado 3.3.4.3) para incluir los textos animados, lo cual compromete la visión de este departamento si se ejecuta de forma independiente.

6.2.3.1. Aplicación inclusiva desde Dirección de fotografía en la obra y uso del informe de accesibilidad

En términos de cine inclusivo, Dirección de fotografía resulta de gran apoyo para las personas con discapacidad auditiva, y es recomendable que este departamento conozca sus necesidades para incorporar ciertos recursos a su labor. Por ejemplo, se puede trabajar la expresividad de los planos para que las personas con esta condición puedan beneficiarse de una propuesta elaborada y no genérica.

Como caso concreto de esta *praxis* se especifica la forma en la que se representaron los acordes musicales —algo totalmente abstracto para quien nunca ha oído— que Jota, el personaje de José Manuel Casañ, interpreta en el TC 00:07:41 de *Tiempo de blues*. Con el objetivo de expresar visualmente dicho estímulo auditivo, se trabajó desde varias perspectivas, lo cual aporta el primer caso claro de colaboración entre departamentos creativos que se expone en la tesis. Como nota general, todos se grabaron en contrapicado para que la guitarra ganara protagonismo y tamaño en la imagen.

Cuando Jota interpreta los acordes mayores —que, en música, se emplean para transmitir alegría o fuerza, generalmente—, la imagen se grabó con ópticas angulares (24 mm), con una escala de plano abierta y con mucha profundidad de campo. Después, cuando Jota interpreta los acordes menores —que musicalmente representan la intimidad o la tristeza—, se pasó a un plano más cercano y se escogió una óptica más cerrada (50 mm), con una profundidad de campo media. Finalmente, Jota hace sonar el acorde *blues* —disonante y que

transmite amargura—. En este caso, la imagen se grabó con un teleobjetivo (85 mm) y en primer plano, con poca profundidad de campo.

Si hasta aquí se ha demostrado que los sonidos pueden reforzarse visualmente —y mediante recursos de edición—, involucrar al actor José Manuel Casañ y a los departamentos de Color, Producción y Vestuario añadió más especificidad a las emociones que emanan de cada acorde. En cuanto a Casañ, modificó su forma de rasgar la guitarra para diferenciar el sentimiento que desprendía cada uno —el acorde mayor lo interpretó con un movimiento amplio y elegante (TC 00:07:41), y el menor y el *blues* con rasgueos pequeños y delicados (TC 00:08:13 y TC 00:08:34)—. Con relación a Producción, Color y Vestuario, se conectó cada uno de los tres acordes a un recuerdo asociado a las emociones que Fa experimenta al escucharlos. Dichos recuerdos se suceden en distintas localizaciones, estaciones del año y con una dominante de color diferenciada. Cuando suena el acorde mayor, en imagen se presenta un momento feliz en primavera, teñido de colores anaranjados: Fa pasea con su abuelo por un parque (TC 00:07:48). Para el acorde menor se representó una escena otoñal, nostálgica y en blanco y negro con tintes violáceos: en el salón de su casa, Fa descansa en los brazos de su abuelo (TC 00:08:22). En el caso del acorde *blues*, se muestra una discusión durante el invierno con presencia de azules y tonos rojizos que representan la ira que sentía la niña hacia su abuelo en ese instante. En este caso, el fondo de la imagen es abstracto, y la información estacional se extrae del vestuario de la niña (TC 00:08:39).

Cabe decir que, cuando Jota interpreta los tres acordes, se dedicaron unos segundos a esta acción para que el subtítulo musical se presentara adecuadamente en pantalla. Además,

y gracias a los monitores de previsualización con los que trabajamos durante el rodaje, añadimos recuadros alrededor de la imagen; márgenes que permitieron identificar el *aire* que se debía mantener en cada plano para que los subtítulos no se superpusieran a un elemento visual importante. Estos márgenes también fueron útiles para controlar el espacio que debíamos dejar para la pista con interpretación o traducción en lengua de signos, uno de los valores que motivó a Fesord CV a colaborar en la traducción a lengua de signos del cortometraje (v. apartado 3.4.2.2).

Volviendo al análisis inclusivo del cortometraje, es destacable que los movimientos de cámara se trabajaron para reflejar el estado de ánimo de los personajes. Cuando discuten, esta se mueve con mayor brusquedad y en escalas más angulares. Cuando llegan a un entendimiento, los planos se presentan cercanos, estáticos y con poca profundidad de campo. Asimismo, se grabaron primeros planos con reacciones de cada intérprete para expresar con claridad las emociones que les recorren durante los momentos climáticos de la trama. Por último, se jugó con los espacios lumínicos, que van de mayor oscuridad a mayor luz conforme los personajes conectan y se relajan (anexo 1, p. 12).

Estas características visuales se trasladaron a *SWING!*, en la que el tratamiento inclusivo de Dirección de fotografía tuvo un reto añadido: la representación de los diálogos en lengua de signos del personaje de Jordi. Por un lado, la puesta en imagen se planteó para que las manos de Jordi nunca se cortaran cuando se comunica. Por otro lado, y en la escena final (TC 01:18:35), cuando Jordi le pregunta a Dani si quiere ir con él a un club de intercambio de parejas se decidió que la audiencia debía descubrir esta información al mismo tiempo que Dani.

Con esta intención en mente, se grabó la pregunta en lengua de signos con un encuadre de perfil, de forma que pocos miembros del público pudieran entenderla, y que los signos se fueran revelando gradualmente conforme Dani los comprendía durante la conversación posterior:

Dani: ¿Si he hecho qué? No te he entendido.

Jordi (en lengua de signos): Tú y yo. Acompañar.

Dani: De acuerdo. Que te acompañe ¿a dónde?

Jordi (en lengua de signos): Bar.

Dani: Sí, a un bar. ¿A cuál?

Jordi (en lengua de signos): Pareja intercambio.

Dani: ¿Cómo? ¿Que te acompañe a un bar donde se cambian las parejas?

Como último caso de interacción entre el equipo de Dirección de fotografía y *lo diverso*, es importante señalar que una correcta representación visual de las personas con discapacidad resulta vital. En esta tesis se muestran ejemplos como el del anuncio *Jessica Long's Story*, de Toyota (v. apartado 4.3.2.4), en el que se incide en la tragedia a través de iluminaciones oscurantistas e imágenes a cámara lenta asociadas a estos colectivos. También se añaden casos como el de una noticia emitida por la cadena À Punt sobre *Tiempo de blues*, en la que pueden apreciarse planos grabados en angular y a baja altura en los que se incide más en la silla de

ruedas de nuestro compañero Juan Benages que en él como persona¹⁵⁷. Estas imágenes contrastan con las rodadas en el documental *Creando cine inclusivo*, en las que apenas se ve la silla de Benages, dado que se le retrató con planos medios y primeros planos de su rostro para conocer la opinión sobre su experiencia en el rodaje (TC 00:05:21).

6.2.3.2. Aplicación inclusiva desde Dirección de fotografía en la accesibilidad de la obra

Cuando se audiodescribe una obra cinematográfica, es importante representar la atmósfera y el ambiente de ciertos momentos climáticos de la producción. De esa manera, la audiencia con discapacidad visual logra una mayor inmersión. Por ejemplo, en la audiodescripción tradicional de *Tiempo de blues* (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 06:35 a 07:00) se describe que Jota

Sube a un escenario. Va hacia los bastidores. Manipula algo. Las luces se apagan. Fa mira alrededor. Se encienden unos potentes focos. Una nube de humo cubre el escenario.

Aunque es cierto que en esta se cubren los detalles básicos de la escena, en la inclusiva se aportó más información que, además, conecta con el estilo lumínico del bar:

Sin soltar la guitarra, Jota sube al escenario de conciertos, iluminado tenuemente como el resto del bar, y se esconde tras una cortina. Las luces se apagan y asustan a Fa. Mira a su alrededor, casi en total

¹⁵⁷ Esto puede apreciarse en el TC 00:00:58 del vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=djFayiCEhyY>

oscuridad. Los potentes focos del escenario se encienden, y una nube de humo cubre la tarima del escenario. (Font-Bisier, 2021c, 06:35 a 07:00)

De esta descripción se aprecia el estilo de cuento (v. apartado 6.1.3), la actuación de los personajes e información precisa en cuanto a las preguntas sobre ¿qué? ¿quién? ¿dónde? ¿cuándo? y ¿cómo? que han responderse en la audiodescripción (v. apartado 3.2.2).

Otro caso de falta de contextualización se sucede en el TC 00:12:29 de la versión tradicional, en el que se narra que

Una luz de neón con forma de estrella se enciende en una pared. Está en una sala decorada con fotos y carteles de conciertos. Jota manipula un ordenador. (Font-Bisier y Whatscine, 2023a)

Tal y como está expresado, no se capta en qué espacio se enciende dicha luz, ni qué colores tiene. Por tanto, en la versión inclusiva, se optó por la siguiente propuesta:

En el interior del Loco Club, una luz con forma de estrella azul y amarilla se enciende en la pared. (Font-Bisier, 2021c, 12:29)

Con respecto al subtulado, una de las premisas que aplicamos desde el cine inclusivo es prescindir de este cuando hay algún movimiento de cámara importante. Por el contrario, en el subtulado de Whatscine se taparon dos movimientos de grúa relevantes en *Tiempo de blues* (TC 00:02:56 y 00:03:06). En el primer código de tiempo, la cámara se aleja de Fa y Jota, porque él se ha enfadado con ella. En el segundo, la cámara se acerca, ya que Jota trata de dialogar con

la niña. Sobre el primer movimiento de grúa, en la versión inclusiva se añadieron los mismos subtítulos que en la versión accesible —un diálogo y el efecto de sonido «(Cristales rotos)», que ocurre fuera de campo—, aunque se espaciaron más para que la audiencia apreciara la acción de la cámara. En el TC 00:03:06, y conforme esta se acerca, en la versión tradicional se optó por añadir el subtítulo musical «(Música suave de piano)» que en la versión inclusiva no está.

En conclusión, tal y como se aprecia en este epígrafe, Dirección de fotografía es un departamento muy importante dentro de la obra cinematográfica y puede aportar un gran número de medidas inclusivas. No en vano, su labor es de las que más se detallan en el *Informe de accesibilidad cinematográfica* (v. anexo 1, pp. 9-14).

6.2.4. Dirección de arte

Dirección de arte colabora en gran medida con el departamento de Dirección de fotografía. En su caso, determina la escenografía y los objetos de cada escena —el conocido atrezzo—, y también utiliza el color para dotar de una estética particular a cada obra (Gadea y Butrón, 2022, p. 31). En la misma fuente se afirma que, para conseguirlo, se ejecuta un estudio profundo de la narrativa, la historia y el contexto en el que se sucede el guion.

Según Karen O'Hara, conocida directora de arte, muchas personas «piensan que hacemos cosas como los decoradores de interiores y no entienden la amplitud de nuestro trabajo. A veces diseñamos pueblos enteros, obras del pasado o del futuro; es muy vasto» (Oscars, 2014, 01:10). Asimismo, destaca que su padre era pintor y que ella misma estudió

Bellas Artes, un ámbito del que también proviene Dante Ferretti, director de arte que estudió dicha carrera junto con la de arquitectura antes de trabajar en el cine. En sus propias palabras, «quería diseñar películas históricas como *Ben Hur*» (Verrier, 2012, párr. 8).

Como puede apreciarse de esta referencia al cine histórico, la labor de documentación que se realiza desde el departamento de Arte es tan profunda como la de Guion o Vestuario (como se destaca en el epígrafe siguiente). En este sentido, Ferretti explica su forma de trabajar en preproducción:

Siempre intento crear algo nuevo. Por supuesto, me leeré el guion y, en el caso de que esté basado en un libro, dicha obra también. Luego miraré las pinturas o fotografías de la época en la que suceda el relato, albergaré todo en mi mente y entonces intentaré lanzar algo de mi propia creación. (Luers, 2022, párr. 15)

6.2.4.1. Aplicación inclusiva desde Dirección de arte en la obra y uso del informe de accesibilidad

Dentro del paradigma del cine inclusivo, Dirección de arte puede aportar su ayuda desde distintos ángulos. Por ejemplo, puede cuidar la higiene visual de cada plano; la composición, presentación e interacción con los objetos y elementos que aparecen en pantalla a fin de evitar distracciones para la audiencia con discapacidad auditiva que se guía por el sentido de la vista. En este sentido, la colaboración con el departamento de Continuidad —a través de la figura del *script*¹⁵⁸— es muy importante para vigilar que no haya fallos de récord

¹⁵⁸ El departamento de Continuidad no se analiza, dado que no se considera parte del equipo creativo de la obra.

entre planos. También, si es posible y una vez estrenada la obra, el atrezzo puede usarse en una exposición táctil similar a la realizada con *XMILE* (Font-Bisier, 2018, p. 46).

Sobre la importancia de conocer las necesidades de los colectivos a los que se dirige una obra, Dirección de arte puede sumar o restar a la experiencia de un segmento de la audiencia. Tal es el caso de la película *Music*, cuya coprotagonista es una niña con trastorno del espectro autista y, a lo largo de la película, se imagina cantando en diversos decorados surrealistas. La poco documentada decisión que se tomó fue pintar algunos de estos sets con colores muy saturados y potenciar la iluminación en tonos anaranjados o magentas, lo cual supuso una «horrible y reactiva receta para cualquiera con discapacidad sensitiva» (Wise-Rojas, 2021, sección *A charity case of a film*, párr. 2). Esto se debe a que, como manifiestan distintos estudios y diferentes personas del colectivo neurodiverso, los colores cálidos y los movimientos de cámara o cortes rápidos les provocan confusión y alerta (Hayden, 2020, 04:27). No en vano, el color que representa el trastorno del espectro autista es el azul.

Con relación al informe de accesibilidad, este departamento resulta un gran apoyo para quien realice la audiodescripción. Por ejemplo, y teniendo en cuenta el precepto de fidelidad con la obra representada, en el informe de *SWING!* se añadió un epígrafe titulado *Objetos y simbologías constantes de interés para la audiodescripción* (Font-Bisier, 2020d, p. 37) en el que se indican los elementos más relevantes y se los describe para que Accesibilidad sepa qué términos emplear a la hora de plasmarlos en la audiodescripción. Para ilustrar el caso, se incluye la siguiente cita:

Las aves, los aviones, el pato vibrador, todos los objetos que juegan con la metáfora del viaje, de volar, de la independencia. En el taller de su habitación, Judith pinta un pájaro en la tulipa de una lámpara. En el balancín hay un almohadón con un gran pájaro. (*ídem*)

Gracias a contar con estas referencias, en la audiodescripción final de la obra pueden apreciarse multitud de menciones a términos relativos a los viajes y a las aves como «sobre fondo negro, una maleta roja se aproxima hacia la pantalla y se abre» (TC 00:02:22 aproximadamente), «Judith abre un cajón de la mesita y saca un pato rosa» (TC 00:08:58), «coge la pantalla de una lámpara que tiene varios pájaros a medio pintar. Baña un pincel en pintura blanca y perfila el pico de una de las aves» (TC 00:14:26), «un avión surca el cielo de un parque de la ciudad» (TC 00:26:16), «dos gaviotas surcan el cielo azul» (TC 01:09:36), «Judith sonríe mientras un avión cruza el cielo, dejando una estela blanca tras de sí» (TC 01:12:18) o «en la habitación de Judith, la pantalla de lámpara con los pájaros pintados ya está terminada. El cuarto está prácticamente vacío, con varias maletas de viaje preparadas» (TC 01:16:49). De esta enumeración, puede apreciarse que la audiodescripción de *SWING!* apoya tanto la narrativa como la estética y el plano profundo de la obra.

En cuanto al informe de accesibilidad de *Tiempo de blues*, también se señalan los elementos más representativos de la obra para que sea más fácil localizarlos y reflejarlos:

Hay muchos objetos que aportan simbolismo a la trama. El más relevante es el reloj de Fa, que actúa como el clásico *macguffin* cinematográfico, es decir, un objeto *a priori* relevante en la trama pero que luego pierde su importancia, ya que el tema principal de la historia es el proceso de aceptación y maduración de la niña. Encontrar "la pieza que le falta", en palabras de Jota. Volviendo al reloj en sí, es

francés, con rueda catalina y data del siglo XVIII. Debe su nombre a una de sus piezas, parecida a la rueda con la que torturaron a Santa Catalina. (anexo 1, p. 21)

Mediante el extracto aportado quedan retratadas algunas de las distintas facetas que se atribuyen a Dirección de arte: creatividad, comprensión del plano profundo del relato, relación entre los personajes y el trabajo de documentación histórica.

6.2.4.2. Aplicación inclusiva desde Dirección de arte en la accesibilidad de la obra

Así como Dirección de arte puede señalar los objetos principales de la obra, también puede aportar detalles sobre otros elementos que se aprecian de fondo y que conviene mencionar en la audiodescripción. Tras haber colaborado con distintas personas de Traducción, el autor de esta tesis ha detectado dudas y problemas a la hora de seleccionar ciertos aspectos de las imágenes que no solo den información sobre lo que sucede en el término principal del plano, sino que enriquezcan el contexto y la atmósfera que Dirección de arte y Dirección de fotografía se encargan de crear. Por ejemplo, en el informe de accesibilidad de *SWING!* se describe el salón de la casa de la familia protagonista del siguiente modo:

El salón está distribuido en varios ambientes: una zona de lectura y otra con dos sofás, los cuales están rodeados de muebles escandinavos años 60 y muebles de principios de siglo. Además, hay pinturas abstractas en las paredes. Una de ellas convendría destacarla: es un cuadro con una letra griega en grande: el omega. Simboliza el fin, y tiene presencia en la última escena con Víctor y Ana. (Font-Bisier, 2020d, p. 28)

En esta cita puede apreciarse que, al ser entrevistada para el informe, Arancha Rodríguez —directora de arte de la película— aportó detalles generales, palabras concretas como «pinturas abstractas» y destacó el objeto más importante que, si se disponía de tiempo en la audiodescripción, debía nombrarse. Gracias a ello, la jerarquización de los elementos que había que describir resultó más fácil. Y es que, finalmente, de los cuadros no llegó a señalarse más que la pintura con el símbolo omega. Se menciona dos veces, en el TC 00:20:00 con la frase «detrás del sofá, un gran cuadro con la letra griega: omega» y cuando Ana y Víctor deciden divorciarse con la locución «pasa por delante del cuadro con la letra griega: omega» (TC 01:16:00 aproximadamente).

Otros casos que evidencian lo importante de concretar y jerarquizar la información se exponen mediante la comparativa de las audiodescripciones de *Tiempo de blues*. Por ejemplo, en el TC 00:01:48 de la versión tradicional se solapa la locución «ella pasa junto a una pared decorada con discos de vinilo» (Font-Bisier y Whatscine, 2023a) con la canción que está cantando el protagonista; un tema que expresa las emociones del personaje y que sirve para presentarlo. Además, tapar esta canción evita que la audiencia escuche cantar al actor José Manuel Casañ, líder de la conocida banda Seguridad Social. Tampoco suman a la experiencia audiovisual descripciones como «coge un mando a distancia» (*ibid.*, 01:56) cuando, justo después, en la obra se escucha el pitido de apagado de la música; o especificar que Jota «se sienta en una silla» (*ibid.*, 07:19) para después afirmar que Fa «se sienta a su lado» sin explicar dónde se ha sentado, puesto que puede parecer que la niña se sienta en el regazo de Jota. Por el contrario, en la audiodescripción inclusiva se expone que «él se sienta en una banqueta

grande que hay en el escenario» y que Fa «se sienta en la banqueta, al lado de Jota, y se cruza de brazos» (Font-Bisier, 2021c).

Relacionando la audiodescripción con los fallos de récord que vigila el departamento de Continuidad a través de la figura del *script*, cabe decir que estos pueden darse en el guion audiodescriptivo si no se le da una coherencia integral. Estos errores de continuidad pueden manifestarse de dos maneras: la primera es omitir una acción importante de los personajes que luego tiene consecuencias en la obra. Tal es el caso de la confusión que se crea en el TC 00:09:47 del cortometraje, cuando la audiodescripción de Whatscine señala que «Fa corre hacia la barra. Lloro apoyada en ella. Jota se acerca. Él coge el reloj de bolsillo» (Font-Bisier y Whatscine, 2023a). Aquí no se explica dónde está el reloj durante la escena y, de hecho, la única mención sobre quién tiene el reloj en el cortometraje se hace cinco minutos atrás —«ella sonríe, le da el reloj», en el TC 00:04:08—, por lo que parece que Jota es quien lo tiene en todo momento. No obstante, en la audiodescripción inclusiva se matiza que Fa «corre hacia la barra, se cubre el rostro entre sus brazos y suelta el reloj del abuelo» (Font-Bisier, 2021c). Con esta aclaración se comprende mejor que Jota lo recoge de la barra y que era Fa quien lo tenía hasta ese instante.

Otro tipo de error de continuidad que puede darse cuando se crea la accesibilidad de una obra es atribuir dos nombres diferentes a un mismo objeto o, en el caso del subtítulo, a una fuente de sonido. En el subtítulo accesible realizado de forma tradicional puede hallarse un ejemplo en el que se subtitula el efecto de sonido "(Persiana abre)" en el TC 00:01:07 y

después, cuando dicha persiana vuelve a sonar, se subtítulo como "(Ruido metálico)" (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 03:42).

Pasando a la relación que se da entre Dirección de arte y Sonido, desde Arte se puede valorar la selección de objetos, espacios o elementos con un criterio extra: que tengan una sonoridad característica e identificable para el público con discapacidad visual. De ese modo, la obra se ve enriquecida y la carga de información aportada en la audiodescripción queda reducida. Debe recordarse que la audiodescripción es un sistema de apoyo al proyecto principal, y que su presencia tiene que equilibrarse para no saturar a la audiencia.

Ejemplos de objetos incorporados por su sonido son el pato vibrador de *SWING!*, del cual no se llega a expresar el tipo de objeto que es en la audiodescripción, puesto que se deduce cuando la protagonista lo activa —algo que contribuye a aumentar la complicidad de la audiencia en una escena de corte cómico-sensual (TC 00:09:00, aproximadamente)—. También se aprecia en la cadena-llavero que el personaje de Jota lleva colgada del pantalón en *Tiempo de blues*. El tintineo de esta hizo que las personas con discapacidad visual tuvieran claros los movimientos y distancias a las que estaba el personaje en todo momento, así como su forma de actuar —más brusca, más rápida o más lenta, según el caso— sin necesidad de apoyo audiodescriptivo, el cual se redujo a mencionar una sola vez que el personaje portaba dicha cadena tal y como se recoge Fryer y Cavallo (2022, p. 132). La mención a este llavero solo se aporta en la audiodescripción inclusiva de *Tiempo de blues* (Font-Bisier, 2021c, 02:19) y, aunque en la versión accesible no se ha tenido que añadir más descripción de las acciones de Jota, bien

es cierto que un sonido tan presente a lo largo del metraje —y que aporta información extra a la audiencia con discapacidad visual— queda invisibilizado y pierde su sentido.

Con el ejemplo de la cadena-llavero queda establecido el vínculo que existe de forma natural entre Dirección de arte y el equipo de Vestuario, se da por concluido este epígrafe y se pasa a desgranar el siguiente departamento.

6.2.5. Vestuario, Maquillaje y Peluquería

En este epígrafe se ofrece una síntesis de los departamentos de Vestuario, Maquillaje y Peluquería, ya que los tres influyen en cómo la audiencia percibe visualmente al elenco protagonista de una obra y ejercen un enorme poder sobre la empatía que el público siente hacia los personajes del filme. Con respecto al diseño de vestuario, esta afirmación puede justificarse al recordar el icónico sombrero de Indiana Jones, el uso de las gafas de sol en *The Matrix* (*Matrix*, Lana y Lilly Wachowski, 1999), la gabardina de Humphrey Bogart en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) o el guante que Rita Hayworth se quita en *Gilda* (Charles Vidor, 1946). En cuanto a Maquillaje y Peluquería, las películas de Tim Burton ganaron personalidad y diferenciación por la combinación de pieles mortecinas y cabellos enmarañados, o, por añadir otro ejemplo, los *looks* del personaje de Rachel en *Friends* (NBC, 1994-2004) marcaron tendencia durante sus años de emisión. Asimismo, caracterizarse de los personajes del Joker o de Harley Quinn es una práctica muy recurrente durante las épocas de carnavales y Halloween.

Estos departamentos también ayudan a que los actores y las actrices se identifiquen con sus personajes a un nivel íntimo y profundo. Como afirmó Charles Chaplin (1989, p. 161) sobre la primera vez que se vistió de Charlot,

No sabía si debía parecer viejo o joven; pero recordando que Sennett había creído que yo era mucho mayor, me puse un bigotito, que seguramente me añadiría edad sin ocultar mi expresión. No tenía la menor idea del personaje que iba a representar; pero en cuanto estuve vestido, la ropa y el maquillaje hicieron que sintiera qué clase de persona era. Empecé a descubrirlo, y cuando llegué al escenario, había nacido por completo.

Por estos y otros atractivos inherentes a los departamentos de este epígrafe, figuras de gran relevancia en el mundo de la moda han participado en producciones cinematográficas de alto nivel. Tal es el caso de Coco Chanel —que diseñó el vestuario de *La règle du jeu* (*La regla del juego*, Jean Renoir, 1939)—, del nominado al óscar Hubert de Givenchy por *Funny Face* (*Una cara con ángel*, Stanley Donen, 1957), de Jean Paul Gaultier en *The Fifth Element* (*El quinto elemento*, Luc Besson, 1997) o de Tom Ford, que, además de diseñar las colecciones de la marca Gucci entre 1994 y 2004, escribió y dirigió *A Single Man* (*Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009) y *Nocturnal Animals* (*Animales Nocturnos*, Tom Ford, 2016).

Para conocer las funciones de estos departamentos, Amy Roberts destaca sobre su trabajo como diseñadora de vestuario en la serie *The Crown* (Netflix, 2016-2023) que tiende a «realizar una documentación masiva, absorberla y, después, "olvidarse de ella" para empezar a trabajar en el proyecto» (British Heritage Travel, 2023, sección *Here's the interview*, párr. 3), un

comentario muy parecido al aportado por Dante Ferretti en Dirección de arte (v. apartado 6.2.4). Y es que, como afirman Gadea y Butrón (2022, p. 31), Vestuario «se trata de un puesto eminentemente creativo que trabaja estrechamente con Dirección de Arte para crear una identidad visual homogénea a lo largo de todo el proyecto».

6.2.5.1. Aplicación inclusiva desde Vestuario, Maquillaje y Peluquería en la obra y uso del informe de accesibilidad

Casos sobre el uso inclusivo del vestuario se retratan en epígrafes anteriores: elementos que suenan como una cadena-llavero para identificar las acciones de los personajes sin audiodescripción (v. apartado 6.2.4.2) o la posible exposición táctil de las prendas durante alguna presentación (v. apartado 5.2.1.4). Por tanto, aquí se presentan nuevas sinergias inclusivas que pueden darse entre la obra y Vestuario, Maquillaje y Peluquería.

Por ejemplo, una de las cuestiones que pueden relacionar al equipo de Vestuario y al de Accesibilidad es el color utilizado para el subtulado de cada personaje. En este sentido, tanto en *Tiempo de blues* como en *SWING!* se trabajó de forma que un color predominara en la ropa de los actores y las actrices; el mismo con el que aparecen representados en los subtítulos. Tal es el caso Judith, Víctor y Ana en la película *SWING! La vida d'un secret*. En el caso de Judith, viste generalmente prendas en tonos cálidos o amarillos y los subtítulos que reproducen sus diálogos aparecen con el citado color (Font-Bisier, 2020d, p. 17). Además, y dado que ella es la protagonista, esta decisión se alinea con los estándares de la norma UNE de subtulado (AENOR, 2012, p. 21). En cuanto a Víctor, el padre de Judith, el color de sus diálogos es el cian, y

él siempre viste con prendas de tonos fríos en contraste directo con el color magenta del subtítulo y cierto vestuario de la madre, Ana (TC 00:04:42 o TC 00:44:32). En el caso del novio de Judith, Raúl, se decidió que el color de sus textos fuera el verde como reza la norma UNE. Sin embargo, se consideró que adecuar las prendas al color del subtítulo era reiterativo y poco útil, ya que siempre aparece junto a Judith, cuyos subtítulos son fácilmente identificables.

Cabe decir que, aunque en estos casos el rango de colores de la norma UNE se siguió, en otros casos se obvió —Lilith, la coprotagonista de *XMILE*, tiene asignado el color rosa y, en *Tiempo de blues*, los diálogos de Fa se presentan en azul¹⁵⁹—. No obstante, y dado que la accesibilidad y la obra se habían trabajado juntas desde el inicio, el resultado final presenta homogeneidad y armonía, dos atributos deseados a la hora de crear una producción audiovisual —tal y como se refleja en la cita de Deakins del apartado 6.2.3—. Cabe decir que, aunque el CESyA evalúa las películas según la norma UNE, este tipo de prácticas se ven con buenos ojos desde la entidad (Souto Rico, comunicación personal, 6 de junio de 2023, 23:11).

Decidir el color de los subtítulos antes de rodar también es útil para evitar solapamientos entre las gamas utilizadas para ciertos personajes secundarios. Por ejemplo, en *SWING!*, algunos personajes del club de intercambio de parejas repiten las tonalidades de los subtítulos de aquellos personajes que no aparecen dentro de dicho espacio y que llevan un

¹⁵⁹ La escala de azul utilizada se basó en el color de los ojos de la niña y en su vestido, por lo que no responde al tono cian que se recomienda utilizar en la norma UNE de subtítulo. Además, al ser la coprotagonista, la norma dicta que sus frases tienen que plasmarse en verde, lo que rompe la armonía estética del cortometraje.

tiempo sin tener presencia en la película: el cian para Juan, el magenta para María y el blanco para David (TC 00:33:10, aproximadamente). Como curiosidad, dado que Juan y María son dos *swingers* que le enseñan ciertos valores a Judith durante la película, los colores de sus subtítulos son los mismos que se utilizaron para su padre y su madre. En el caso de David —el camarero del club—, su color es el mismo que el del hermano de Judith (el blanco). En este sentido, David y Dani son personas cercanas a Judith y quisimos establecer cierto paralelismo entre ellos mediante el subtítulo.

La presentación física de los personajes conecta a su vez con la forma en la que las personas sordas distinguen a cada uno. En este sentido, y sabiendo que este colectivo se fija en los rasgos físicos particulares de cada persona para atribuirles un signo, se ha trabajado la expresión corporal del elenco, sus cortes de pelo y sus prendas de vestuario para que les resulten fáciles de diferenciar. En algunos casos, incluso pudimos aventurar qué signo se le atribuiría a ciertos personajes. Tal es el caso de Judith, interpretada por Paula Braguinsky, que tiene un lunar cerca de la comisura izquierda de sus labios y enseguida se supo que, desde la Comunidad Sorda, la identificarían de ese modo. Motivada al conocer este detalle, la responsable de Maquillaje y Peluquería de la película, Celina Cuallado, redactó un dossier en el que describió cómo había trabajado con cada personaje de *SWING!* y que fue muy útil para la redacción del capítulo 6 *Personajes, subtítulo y audiodescripción* del informe de accesibilidad de la película (Font-Bisier, 2020d, p. 16).

Una vez analizada la apariencia física de las actrices y actores desde la perspectiva de la lengua de signos, pasamos a vincularla con la audiodescripción. Y es que, como hemos dicho, también interesa recogerla en el informe de accesibilidad¹⁶⁰.

Para ilustrar qué tipo de datos se pueden añadir, se ofrece la descripción del vestuario de Fa extraída del informe de accesibilidad de *Tiempo de blues*:

El vestido y el azul de su mirada marcan esa sensibilidad y vulnerabilidad de la niña, pero, por otro lado, las botas, la chaqueta de cuero y su aspecto despeinado con un mechón por la cara, le dan un punto desgarrado, valiente y carismático al personaje. (anexo 1, p. 18)

Además, se indica que, a lo largo del cortometraje, «hay una gran presencia de imágenes de los pasos de la niña, por lo que su calzado es importante, unas botas plateadas y brillantes que tienen ciertas reminiscencias a los zapatos rojos de Dorothy en *El Mago de Oz*» (*ibid.*, p. 16). Sobre la apariencia de Jota, el coprotagonista de la obra, se establece primero que «lleva gafas de pasta negras, un reloj de pulsera, botas y un chaleco roquero con chapas de los años 80, con forro de borrego» (*ibid.*, p. 15), un dato que «denota ese aire de *rockstar* fuera de época que tiene el personaje», para luego destacar:

¹⁶⁰ En el informe de accesibilidad de *Tiempo de blues* y de *SWING!* se hallan diversas informaciones sobre el maquillaje y la peluquería de los personajes, pero en la tesis se aportan los ejemplos de Vestuario, puesto que tienen más relación con la trama y la audiodescripción.

El detalle de que, una vez sale al escenario, se quite el chaleco y las gafas es importante porque, una vez sale al escenario, nos da pistas sobre el final del cortometraje, donde se revela que él pisó muchos escenarios en su época como artista consagrado. Esto se sugiere también con el estampado de su camiseta, varias estrellas, conectadas con el neón que se enciende al final, una estrella en la que pone BIG. (*ibid.* p. 16)

Como puede apreciarse, estos detalles son difíciles de identificar para alguien que trabaja la accesibilidad de forma tradicional o híbrida; una afirmación que se refuerza con la comparación de la accesibilidad de *Tiempo de blues* establecida en el próximo epígrafe.

6.2.5.2. Aplicación inclusiva desde Vestuario, Maquillaje y Peluquería en la accesibilidad de la obra

En este epígrafe se procede a comparar cómo se ha descrito el vestuario, maquillaje y peluquería de ciertos personajes de *Tiempo de blues* en las versiones tradicional e inclusiva. En cuanto al departamento de Vestuario, en la versión inclusiva se audiodescriben ciertas prendas para ofrecer pistas sobre algunos personajes, por ejemplo, Jota. Y es que, en el TC 00:02:00 de la audiodescripción inclusiva se dice que es «moreno, con gafas» y que lleva una «camiseta negra con estrellas serigrafiadas y un chaleco» (Font-Bisier, 2021c, 02:15). Estas informaciones, omitidas en la versión tradicional de Whatscine, enlazan con otras escenas para que la audiencia descubra poco a poco ciertas facetas del personaje que se desvelan al final del cortometraje. Al ser una antigua estrella del rock, Jota se quita las gafas y el chaleco cuando sale al escenario, lo cual se evidencia en el TC 00:07:03 de la audiodescripción inclusiva; una

señal de que está rememorando su pasado como cantante. La elección de la camiseta con estrellas también apunta a esta idea, reforzada por el neón con forma de estrella que se enciende en el TC 00:12:29 (v. apartado 6.2.3.2).

Otro personaje de *Tiempo de blues* cuyo vestuario se audiodescribe se trata de la abuela de Fa. En la versión tradicional se la presenta como «una mujer de negro» que «ronda los setenta años» (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 11:26). Sin embargo, en la versión inclusiva se matiza que «lleva un pañuelo de color suave» (Font-Bisier, 2021c). La nota de color en su pañuelo sugiere que la mujer, aunque está pasando por un momento muy doloroso, lo afronta con serenidad.

Con respecto a Fa, Whatscine determina que «tiene el pelo castaño, lleva coleta, cazadora, vestido azul y botines dorados» (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 00:45) para, un poco más adelante, concluir: «tiene ojos azules, nariz respingona y labios carnosos. Ronda los 11 años» (*ibid.*, 01:00). De esta audiodescripción se deben analizar varias cuestiones que afectan a distintos equipos, por lo que se las presenta en el siguiente orden: Guion, Dirección, Dirección de fotografía, Vestuario, Maquillaje, Peluquería, Edición y Sonido.

En lo referente a Guion, sorprende que se haya descrito a la protagonista durante una escena sin diálogo y de acción. Fa corre por las calles de la ciudad, y la intención del guionista era crear misterio sobre quién es esta niña, a dónde va, y si alguien o algo la persigue. Al audiodescribir su aspecto en dicho momento, la escena se desdibuja. De ese modo, y si buscamos cuándo se describe a Fa en la audiodescripción inclusiva, hay que ir al TC 00:02:06. Esta decisión se tomó en base a que, en ese instante, Fa y Jota se ven por primera vez.

De forma breve, puesto que ya se analiza este ejemplo en Dirección (v. apartado 6.2.2.2), se recuerda que la descripción de las acciones de Fa es poco precisa al enunciar que ella «mira a su alrededor» (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 00:51) en vez de «hacia atrás y a sus lados» (Font-Bisier, 2021c, 00:51).

Asimismo, y en cuanto a Dirección de fotografía, se obvia la diversidad de planos aportados en una escena tan dinámica: los pies, las persianas de los comercios, las hojas secas del suelo o la espalda de la niña. Esto hace que la intensidad y variedad de imágenes que se aportan en el fragmento se pierdan para la audiencia con discapacidad visual, llegando a transmitirse una sensación de monotonía, porque se repite tres veces que Fa corre por la calzada y por la acera (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 00:45, 00:51 y 00:55).

Con respecto al departamento de Vestuario, en la audiodescripción tradicional se dice que la niña lleva botines dorados. Esta información es imprecisa, puesto que son plateados. Hay que recordar que, en muchas culturas, la plata simboliza la muerte y lo dorado implica lujo. En *Tiempo de blues*, cortometraje en el que una niña pierde a su abuelo, la descripción de su calzado es relevante y debería haberse cuidado para conservar el sentido de la historia. Cabe recordar que la descripción del aspecto físico de Fa se incluyó en el informe de accesibilidad que se envió a Whatscine, en el cual se estipulaba el color de las botas (anexo 1, p. 18).

Habida cuenta del vestuario, y antes de pasar a los departamentos de Maquillaje y Peluquería, se analizan los rasgos físicos del personaje de Fa. Y es que de ella se establece que tiene «labios carnosos» y que «ronda los 11 años» (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 01:00). Por un lado, el matiz de los labios carnosos contrasta con la presencia física de la actriz Aroa Renau,

una niña pálida con rasgos finos y delicados. Por otro lado, la información de su edad no resulta importante dado que, segundos después, se la escucha hablar por primera vez —clara pista para que las personas con discapacidad visual se hagan una idea de su edad—. De hecho, el primer diálogo de Fa se solapa con una locución de la audiodescriptora en la versión tradicional y dificulta el acceso a esta información (*ibid.*, 01:12).

En lo relativo a Maquillaje, y al ser un cortometraje de corte realista en la apariencia de sus personajes, en la descripción tradicional y en la inclusiva se omitió describir el trabajo de este departamento. No obstante, y pasando a Peluquería, en ambas se evidencia que Fa lleva el pelo recogido en una coleta castaña (TC 00:00:45 de la audiodescripción tradicional y TC 00:02:23 de la inclusiva). En la versión inclusiva, este detalle se repitió al describir a la madre de Fa, que también tiene el pelo castaño, para establecer una pequeña conexión entre ambas que, en la audiodescripción tradicional, se omitió (Font-Bisier, 2021c, 11:48).

Sin abandonar la presentación del aspecto físico y del vestuario de Fa, también es importante conectarla con el departamento de Edición o Montaje. Y es que, debido a que estas descripciones se incluyeron en una secuencia de ritmo veloz, a Whatscine solo le dio tiempo de enumerar ciertos rasgos de la protagonista de forma apresurada¹⁶¹. En la versión inclusiva, las descripciones se añadieron en una escena pausada, con menor presencia de efectos sonoros y

¹⁶¹ En la audiodescripción árabe de *Tiempo de blues*, la secuencia elegida para describir a Fa también es la de la carrera inicial (Al-zoubi, 2020, p. 55). Se aprecia, de nuevo, que el modelo tradicional adolece de una falta de cohesión con la obra que representa.

sin música, gracias a lo cual se pudieron locutar frases más elaboradas como «ella tiene los ojos azules, a juego con su vestido» (*ibid.*, 02:07) o «ella baja la mirada, dejando ver su larga coleta castaña» (*ibid.*, 02:21).

Por último, y sobre el departamento de Sonido, la audiodescripción tradicional también se solapa con efectos de sonido importantes para comprender el contexto de la obra. En el TC 00:00:49 suenan tres golpes metálicos que destacan el hecho de que los comercios de las calles por las que pasa la niña están cerrados. Más adelante, en el TC 00:00:57, se escucha cómo Fa pisa unas hojas secas, las cuales sugieren que *Tiempo de blues* sucede en otoño. En la audiodescripción inclusiva, ambos efectos se dejaron perceptibles y se potenciaron con las locuciones «los comercios por los que pasa tienen la persiana bajada. No hay tráfico, ni peatones» y «la niña pisa varias hojas secas que vuelan por los aires» (Font-Bisier, 2021c).

Del análisis interdepartamental de esta secuencia puede apreciarse el grado de influencia e interacción de Accesibilidad con el resto de equipos y lo relevante de que se le incluya desde el principio como un eje más de cada producción.

6.3. Impacto del cine inclusivo en la fase de producción

6.3.1. Premisas generales y definición de la fase de producción

La fase de producción consiste en rodar lo que se ha estipulado durante la preproducción. Por tanto, los departamentos descritos hasta ahora, sumados a otros como Sonido y Efectos especiales —a veces, incluso representantes de la fase de posproducción como

el equipo de Efectos visuales, Montaje o Color—, trabajan a la vez y junto con el elenco de actores y actrices para grabar la obra.

Dado que las propuestas inclusivas ya forman parte del proyecto gracias a las distintas aportaciones realizadas durante la fase de guion y la preproducción —lo que demuestra que las pautas de cine inclusivo pueden incorporarse a obras de todo tipo y duración—, se aprovecha esta fase para grabarlas, y el *Informe de accesibilidad cinematográfica* se deja de lado, de momento. Es importante tener en cuenta que el rodaje es un punto delicado, imprevisible, y se debe dejar espacio a cada profesional a fin de que pueda resolver contratiempos, tomar decisiones efectivas y cumplir con los calendarios estipulados; pueden darse variables e imprevistos como lluvias, decorados que se rompen, luces que dejan de funcionar, cambios de última hora logísticos, de guion, etcétera.

Destacada la faceta viva y orgánica de un rodaje, y antes de centrarnos en la interacción con el equipo con discapacidad de la obra, se ofrecen dos medidas que se aplicaron tanto en *Tiempo de blues* como en *SWING!* y que resultan fáciles de ejecutar en cualquier grabación: una relativa al equipo de cámara y otra que involucra a la dirección de los actores y actrices.

Por un lado, se rodó estableciendo unos márgenes superiores e inferiores en los planos con la intención de que, al incorporar los subtítulos accesibles, estos no taparan ningún

elemento importante de la imagen (v. apartado 6.2.3.1)¹⁶². Por otro lado, durante el rodaje se buscó un equilibrio entre las interacciones verbales y no verbales de las actrices y los actores para disponer de silencios naturales en la obra, lo cual favoreció la posterior incorporación de la audiodescripción. En este sentido, también se informó al elenco protagonista de que el proyecto iba a ser disfrutado por los colectivos de personas con discapacidad, una motivación extra que les ayudó a potenciar la vocalización y la expresividad. En *SWING!*, actrices como Paula Braguinsky o Cristina Perales, y actores como Guille Zavala o Jaime Pujol, fueron muy conscientes de dicho objetivo, puesto que en el rodaje contamos con Vicente Alcoy —persona ciega—, que se encargaba de escuchar a través de unos auriculares todo lo que se decía en la grabación a fin de controlar que la información se presentara de forma clara. Tanto fue así que, en el documental *Una película inclusiva* (TC 00:03:56), Guille Zavala afirma: «sabiendo que estaba Vicente escuchando el texto, tomaba mayor conciencia a la hora de hablar. Pensaba: "vale, que lo entienda Vicente". Eso nunca lo dije, ni tampoco lo hice de forma explícita, pero sí que tenía algo interno». Una muestra más de que el cine inclusivo se arraiga de forma invisible, pero medible, dentro del ADN de cada propuesta.

¹⁶² Añadir márgenes de seguridad a los monitores y visores de cámara es una actividad que se da con frecuencia en el departamento de Dirección de fotografía para tener en cuenta el formato final de la obra. Al igual que se hace cuando se graba a una persona hablando en lengua de signos (v. apartado 3.4.2.1), aplicarlo para el subtítulo accesible solo supone un cambio de mirada leve para este departamento y, por tanto, es un recurso muy fácil de integrar en el rodaje, como se observa en Romero-Fresco (2019b, sección Production, párr. 3).

Una vez conocidas estas medidas, se presenta un epígrafe que tiene que ver con buenas y malas prácticas en inserción laboral de personas con discapacidad delante y detrás de la cámara. Este apartado responde a las necesidades identificadas en la legislación (v. apartado 2.6.3) y a las demandas de los colectivos protagonistas de esta tesis (v. apartado 1.3.1).

6.3.2. Interacción con el equipo inclusivo de una obra cinematográfica

En el caso de que parte del equipo técnico o artístico tenga discapacidad es vital conocer sus necesidades de comunicación y de interacción con el entorno. También qué tipo de apoyos técnicos o humanos precisan para desempeñar su labor. Y es que, a pesar de que muchas veces solo se las contrata para ofrecer su opinión como asesoras o testadoras de la accesibilidad (v. apartado 4.3.2.3), en *Tiempo de blues, SWING!* y otras obras como *Insport, el reto del deporte* (v. apartado 6.1.3) se demuestra que la participación de las personas con discapacidad puede aportar un gran valor al proceso creativo.

A fin de lograr dichos resultados, a estas personas debe ofrecérseles un trato adecuado: brindar una comunicación clara, conocer la terminología adecuada con la que referirnos a su colectivo o mantener los espacios de reunión y rodaje ordenados para que nadie se tropiece con cables, cajas u otros objetos presentes en el lugar. Pese a que estas acciones realizadas en *Tiempo de blues* y *SWING!* pueden parecer sencillas, conocer el testimonio de la actriz Patty

Bonet sirve para establecer que estas premisas no siempre se tienen en cuenta. Según afirmó en el TC 00:06:22 del documental *Una película inclusiva*,

en *SWING!*, la diferencia es que todo el mundo ya es consciente de mi dificultad visual y, si en algún momento tengo un problema, me dan herramientas. Como ya saben con quién van a trabajar, eso a mí me da más seguridad y lo he disfrutado muchísimo más.

Al ser consciente de la baja visión de Bonet, el autor de esta tesis organizó reuniones con ella, previas al rodaje, en las localizaciones más oscuras. Así, Bonet pudo conocerlas y familiarizarse con ellas. También se tuvo en cuenta que, durante la grabación, la luz de los focos no incidiera en su cara directamente y le causara molestias.

Asimismo, Juan Carlos Guillem, persona sorda signante que participó en *Tiempo de blues*, comentó lo siguiente en el documental *Creando cine inclusivo* (TC 00:03:50):

Pensaba que, por mi discapacidad, estaría aislado. Me he sentido uno más dentro del equipo e integrado desde el principio. Les he enseñado palabras en lengua de signos para comunicarnos mejor, por ejemplo, *enchufe, luz, foco...* Y al revés también: ellos me han enseñado muchas cosas del cine y estoy muy contento.

Ambas experiencias positivas contrastan con ciertas situaciones ocurridas durante las primeras jornadas del rodaje de *SWING!*, en las que se denota un proceso gradual desde la asimilación hasta la acomodación *piagetiana* de *lo diverso* (v. apartado 1.1). Según lo expresado por Vicente Alcoy en el TC 00:03:25 del documental *Una película inclusiva*:

Es cierto que, el primer día, mi mejor compañero fue un árbol. Con tanta prisa, con tanto movimiento (se iban de un lado a otro, cambiaban el set) yo me quedaba siempre solo. Al segundo día todo eso cambió, una vez rompimos las barreras de comunicación, me vieron más y yo también me abrí más al equipo.

Con el testimonio de Alcoy queda claro que trabajar con personas con discapacidad supone un reto y que, en ocasiones, puede generar ciertos momentos de tensión o confusión en los que alguien se quede fuera del proceso de creación grupal. De hecho, el autor de esta tesis recuerda otro ejemplo de este tipo en el rodaje de *SWING!*, donde personas de Producción y Continuidad preguntaron de forma insistente a Juan Carlos Guillem cómo se decían determinadas palabras en lengua de signos, algo que le distraía de sus labores como *coach* de lengua de signos para el actor Jorge Motos y que le recordaba constantemente su condición de persona sorda.

Los citados casos, positivos y negativos, ayudan a identificar los beneficios de trabajar con personas con discapacidad en un rodaje. Por un lado, cada departamento se enriquece con las aportaciones de estos colectivos y mejora los procesos de trabajo en equipo a fin de que los errores de comunicación y trato adecuado desaparezcan gradualmente. Por otro lado, las personas con discapacidad que participan en estos proyectos suelen gozar de un alto grado de resiliencia —como Ester Alcácer o Vicente Alcoy—, disfrutan mucho de este tipo de experiencias y crean un buen clima laboral.

Además, como puede apreciarse en los documentales *Creando cine inclusivo* y *Una película inclusiva*, el cine inclusivo tiene un alto grado de impacto social por la gran cantidad de

profesionales que trabajan en una producción cinematográfica. Esto supone que, por cada obra, un buen número de personas conoce de cerca las herramientas de accesibilidad y aprende a dispensar un trato adecuado a los colectivos protagonistas de esta tesis.

Para concluir este epígrafe dedicado a la fase de producción o rodaje de una obra cinematográfica, se destaca lo siguiente: si los departamentos líderes de un proyecto (Guion, Producción y, sobre todo, Dirección) no aprenden a trabajar con este sistema, las numerosas prácticas inclusivas presentadas hasta ahora resultan casi imposibles de realizar. La industria del cine está configurada de forma piramidal y, para que funcionen las zonas inferiores, es recomendable que exista una cúspide informada, capaz de mediar en los casos necesarios y de crear espacios en los que pueda darse la máxima cantidad posible de interacciones inclusivas.

6.4. Impacto del cine inclusivo en posproducción

Tras la fase de rodaje, la obra pasa a posproducción. Según la Real Academia Española (2020a), es la «fase posterior al rodaje de una película o a la realización de un producto audiovisual o radiofónico, en la que se llevan a cabo las operaciones que le dan su forma definitiva». Estos procesos, antaño analógicos (v. apartado 4.1.4.1), suelen realizarse íntegramente con ordenadores, lo cual favorece la sincronización de las pistas de accesibilidad con la obra final. Aunque pueden intervenir más departamentos, los que influyen en el cine inclusivo son: Montaje, Banda sonora, Sonido, Color, Efectos visuales y Accesibilidad. Aparte, en esta etapa se retoma el uso del *Informe de accesibilidad cinematográfica*.

6.4.1. Edición o Montaje

Tras completar la delicada etapa de rodaje, la obra pasa a su fase de edición, en la que se asocian el total de las ideas sonoras y visuales del proyecto y se atribuye a cada plano su significado final (Balász, 1952, p. 119).

Para sintetizar el posicionamiento que debe adoptar el equipo de Montaje, se cita el libro de Murch (2003), célebre editor y diseñador de sonido que describe dos estados de ánimo frecuentes en los directores y directoras con los que ha trabajado. Por un lado, pueden llegar a autoconvencerse de que, durante el rodaje, han obtenido todo lo que deseaban, aunque puede que estén forzándose a creerlo «porque fue muy costoso —en dinero, tiempo, angustia— conseguirlo» (*ibid.*, p. 36). Por otro lado, el equipo de Dirección puede ser obligado a rodar ciertos planos que no sean de su agrado y, cuando vea el resultado en la sala de edición, es probable que sienta rechazo, pues «lo único que puede recordar es el horrible momento en que fue rodado y entonces puede no advertir sus posibilidades» (Murch, 2003, p. 37).

Habida cuenta la faceta emocional de Dirección, Murch establece en la misma página que el equipo de Edición debe frenar esa pasión y visceralidad para «intentar ver únicamente lo que está en pantalla, que es lo que va a hacer el espectador». Es decir, que Montaje aporta una visión objetiva y selecciona los planos únicamente en base a lo que necesite la historia para ser contada, con independencia de que hayan sido rodados en condiciones adversas o de que hayan costado mucho esfuerzo y dinero. De hecho, Murch (*ibid.*, p. 14) calculó que, por cada 20 minutos grabados en las películas que participó, solo uno se incluyó en el montaje final.

Para comprender los criterios de selección de las imágenes, Murch (*ibid.*, p. 31) designó una serie de características que aquí se resumen. En este sentido, un corte es ideal

1. Si es fiel a la emoción de la escena.
2. Si permite que la narración avance.
3. Si sucede en un momento rítmicamente adecuado e interesante.
4. Si es armónico con la línea de la mirada entre los personajes y mantiene el foco de interés dentro del encuadre.
5. Si respeta los ejes y el lenguaje visual establecido por el departamento de Dirección de fotografía.
6. Si guarda continuidad con el espacio y la relación de los personajes que aparecen.

Esta clasificación, que responde a un tipo de montaje convencional, puede romperse en otro tipo de obras. Y es que existen diversas categorías formales dentro de la edición, que Martin (2002, p. 160) resumió en tres principales «que van de la *escritura* al *relato*, pasando por la *expresión de la idea*»: el montaje rítmico, el montaje ideológico y el montaje narrativo.

Cabe decir que las tres obras del corpus incluyen fragmentos editados de las tres maneras. Por ejemplo, en *XMILE* se aprecia una edición rítmica en la escena de la entrada del protagonista a la fiesta (TC 00:02:47); todos los personajes bailan a su alrededor y los cortes se introducen acordes a la base rítmica de la banda sonora. Con su variedad de planos y el uso de cámaras lentas y rápidas en sincronía con la música, el sentido del ritmo prevalece frente a lo abstracto o a la narrativa de la historia.

En segunda instancia, *Tiempo de blues* aporta varios casos de montaje ideológico; aquel que relaciona imágenes entre sí para que la audiencia extraiga sus propias conclusiones al respecto. Por ejemplo, cuando Jota le pregunta a Fa qué le ha ocurrido para estar enfadada, a continuación, se sucede un *flashback* con una serie de planos cerrados, discontinuos y con ausencia de diálogo, los cuales impiden comprender a la audiencia dónde están los personajes ni en qué tiempo acontece la secuencia (TC 00:05:10). Gracias a la correlación entre las imágenes y los sonidos plasmados durante el fragmento, el público interconecta la historia en su mente sin necesidad de responder a preguntas clásicas de la narrativa como: ¿qué le ha pasado al abuelo de Fa? ¿Cuándo le ocurrió? ¿Dónde? ¿Por qué?

Por último, y con respecto al montaje narrativo —que «tiene por objeto relatar una acción, desarrollar una serie de acontecimientos» (Martin, 2002, p. 168)—, *SWING!* es un claro ejemplo de aplicación de esta técnica. El relato principal se sucede durante tres días y los hechos se presentan en orden cronológico, de modo que pueden seguirse con facilidad (v. apartado 6.1.2).

6.4.1.1. Aplicación inclusiva desde Edición en la obra y uso del informe de accesibilidad

Con ciertas bases establecidas sobre lo que supone editar una obra cinematográfica, es momento de vincular esta disciplina al cine inclusivo. Para empezar, desde nuestro paradigma se incide en que los estímulos visuales y auditivos forman un conjunto cohesionado que debe respetarse; partimos de que la aparición de un subtítulo o de una locución audiodescriptiva

supone una interrupción y una distracción si, mientras se elaboraba el corte final, esta no se ha tenido en cuenta (v. apartado 6.4.6.1).

Es importante recordar que, en el apartado 3.2.2, se comprueba que existen producciones que, por cómo se han planteado la edición o el diseño de sonido, son imposibles de audiodescribir. Por tanto, y dado que en el epígrafe dedicado al departamento de Sonido (v. apartado 6.4.2.1) se estudia la relación de la audiodescripción con la pista sonora de la obra original, en este apartado se reflexiona sobre los elementos visuales.

Como primer punto destacado, se subraya que en el cine inclusivo se trabaja la edición buscando espacios naturales en la obra que permitan a una audiencia más global disfrutar y comprender la producción. En el caso del subtítulo, estos espacios ya se habrán incluido desde rodaje gracias al uso de los márgenes de seguridad explicados en el apartado 6.3.1. También es importante evitar la colocación de subtítulos cuando se da un momento visual clave en la obra, como se evidencia en la descripción de los movimientos de cámara en *Tiempo de blues* (v. apartado 6.2.3.2).

En segunda instancia, comprobar que se han añadido suficientes planos para describir la localización en la que transcurre una escena permite a la audiencia con discapacidad auditiva ubicarse mejor. También se puede cuidar la continuidad y respetar los ejes de mirada entre los personajes, tal y como afirmaba Murch (2003, p. 31). Esto, sumado a la incorporación de planos de reacción de los personajes frente a lo que les sucede, fomenta la conexión del público con la obra. Refiriéndonos al corpus de la tesis, en él puede hallarse un gran número de primeros planos o planos medios donde los personajes expresan mediante lenguaje no verbal cómo se

sienten frente a lo que está ocurriendo. Tal es el caso del momento en el que Adrien y Lilith se sonríen en *XMILE* (TC 00:10:24), el segundo *flashback* de *Tiempo de blues* (TC 00:07:46) o la escena de la playa en *SWING!* (TC 01:10:26, aproximadamente).

Pasando al trabajo de edición que puede reflejarse en el *Informe de accesibilidad cinematográfica*, decisiones estilísticas como cortes bruscos, cámaras lentas o el uso de ciertas técnicas específicas —aceleraciones, pantallas partidas, transiciones, etcétera— han de resaltarse de manera que el equipo encargado de subtítular y audiodescribir comprenda el sentido de estos recursos con facilidad. A modo de ejemplo, se aporta el resumen estilístico y estructural de *Tiempo de blues* plasmado en su informe de accesibilidad.

Tiempo de blues tiene tres partes muy diferenciadas: la primera, que va desde el inicio hasta que Fa aparece corriendo, funciona como introducción al universo y al sentimiento general del cortometraje, una mezcla de nostalgia y tristeza, pero que respira paz y tranquilidad. Este principio, con planos estáticos de árboles meciéndose a cámara lenta e iluminados por unas farolas que comienzan a apagarse como la vida del abuelo, está rodado con primeros planos, usando un teleobjetivo. La cámara lenta, así como los momentos donde la música tiene protagonismo, es lo que también aporta un halo de cuento al cortometraje, contrastando con el sonido del "tictac" de un reloj, que expresa la urgencia de la niña por salvar a su abuelo. (anexo 1, p. 9)

Con las palabras «sentimiento general del cortometraje», «planos estáticos de árboles meciéndose a cámara lenta», «iluminados por unas farolas», «la música tiene protagonismo», «el sonido del "tictac" de un reloj» o la explicación de la motivación que atribula al personaje de Fa, puede comprobarse otro caso de interacción entre los distintos departamentos

cinematográficos (v. apartados 6.2.3.1 y 6.2.5.2). De nuevo subrayada la interdepartamentalidad de la industria del cine, se continúa con la descripción de la segunda parte del resumen estilístico de *Tiempo de blues*. En ella se

Sigue la historia de Fa hasta que su reloj vuelve a funcionar. Esta sección representa visualmente los sentimientos y emociones de los personajes: empieza apresurada y cámara en mano cuando la niña corre desorientada y, poco a poco, todo va calmándose, conectándose con el proceso de maduración de la niña. En esta parte cabría destacar algunos de los planos utilizados en la escena donde la niña conoce a Jota. Dichas tomas están realizadas con el "ángulo holandés", es decir, colocando la cámara de forma torcida y con ópticas angulares, haciendo que los personajes parezcan muy grandes o muy pequeños. Así destacamos que, al conocerse, Fa se siente pequeña y desubicada, mientras que Jota tiene el control, ya que conoce el espacio. Un espacio que, además, vamos descubriendo con la niña; su mirada es la que desvela el entorno, y la cámara la sigue sin anticiparse. También cabe destacar el momento en el que Jota grita "*¿Pero a ti qué te pasa?*". En esa escena, la cámara se aleja de los personajes con un movimiento de grúa violento, creando distancia entre los personajes. Luego, conforme Jota se calma, la cámara se mueve hacia ellos lentamente. Este plano resume la filosofía visual de esta sección: la cámara radiografía a los personajes. Si están nerviosos, enfadados, etc., el estilo visual será cámara en mano, con planos "holandeses" o angulares y, si se calman o están más contentos, los encuadres pasan a ser más estáticos, cerrados y grabados con teleobjetivo. (anexo 1, pp. 9 y 10)

En la sección descrita se aprecia una preponderancia del montaje narrativo —y, en ocasiones, del rítmico—, que contrasta con el inicio sugerente y atmosférico de la primera parte del filme.

A continuación, y como última cita del informe de accesibilidad relativa al departamento de Edición, se aporta el final del resumen estilístico de *Tiempo de blues*.

La imagen de la fachada del hospital da paso a la tercera y última parte de *Tiempo de blues*. Es distinta a las dos anteriores. Las primeras transmitían una atmósfera de cuento y los sentimientos de los personajes, pero la sección final nos enfrenta con la realidad: la familia preocupada, la abuela despidiéndose de su marido enfermo, Jota recordando su pasado y tomando una decisión. El estilo silencioso de la pista sonora es acorde al aspecto visual, ya que la cámara prácticamente no se mueve, permitiendo que el público pueda centrarse en las expresiones del elenco. Aunque Fa vuelve a aparecer corriendo, las tomas no son tan violentas, y a ella se la ve con una sonrisa. Además, conforme entra en el hospital, las tomas dejan de moverse y se mezclan con el estilo general de esta parte: es el momento de que la niña se enfrente a su destino. (anexo 1, p. 11)

Gracias a señalar las diferencias en el modo de correr que tiene Fa al principio y al final del cortometraje, en el informe de accesibilidad se aprecia la circularidad del relato y se evidencia el cambio interno del personaje, lo cual puede ayudar a que el equipo de Accesibilidad presente dicha evolución con propiedad. En el caso de la audiodescripción inclusiva, esto se manifestó con la locución «en la calle, Fa corre con energía y esperanza» (Font-Bisier, 2021c, 11:36). Sin embargo, en la audiodescripción tradicional solo se expresó que «en calle, Fa pasa por delante de unos edificios» (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 11:36).

6.4.1.2. Aplicación inclusiva desde Edición en la accesibilidad de la obra

Dado que en otros apartados se especifican algunas interacciones entre los departamentos de Montaje y Accesibilidad (por ejemplo, en el 6.2.5.2), se pasa a explicar tres cuestiones específicas a las que prestamos gran atención cuando editamos obras cinematográficas inclusivas.

La primera consiste en la importancia que le damos a los huecos de mensaje naturales de la obra. Equilibramos los momentos de silencio, de diálogos y músicas para que la audiodescripción y el subtulado no saturen en ningún momento¹⁶³. Esto puede comprobarse en la fiesta de *XMILE* (TC 00:03:30), el primer *flashback* de *Tiempo de blues* (TC 00:05:15) y cuando Judith va a la playa en *SWING!* (TC 01:11:40 aproximadamente); son tres fragmentos musicales que alivian el peso de las conversaciones y voces en *off* que se suceden antes y después de las mismas.

El segundo recurso al que le prestamos atención cuando editamos obras cinematográficas inclusivas guarda relación con nuestra forma de abordar las escenas con abundancia de cambios de plano. Y es que, dentro del cine inclusivo, intentamos transmitir esa variedad de imágenes mediante la audiodescripción. Por ejemplo, cuando Adrien consigue que Lilith sonría en *XMILE* (Font-Bisier, 2020b, 10:51), la audiodescripción refleja claramente lo que se ve en cada plano. Con frases como «Adrien la mira con intensidad», «ella baja la cabeza y se

¹⁶³ Una forma similar de proceder se menciona en Cerezo Merchán *et al.* (2017, p. 13).

tapa la boca, relajando el rostro», «la *app* del brazo deja de parpadear y libera un líquido negro por las venas de Adrien», «Lilith sonrío», «Adrien hace coincidir la media sonrisa de la pintura con la de la joven» y «el líquido negro se extiende por las venas de Adrien» se marca la posición y encuadre de la cámara, lo cual ofrece pistas a la audiencia con discapacidad visual de que se trata de una escena con abundancia de cambios de plano. En *Tiempo de blues* también se halla otro caso claro, y es la secuencia de la carrera de Fa (v. apartado 6.2.5.2). A diferencia de la audiodescripción tradicional de Whatscine, usamos esta sección del cortometraje para ofrecer información contextual y comunicar la variedad de planos que se aprecia en ella mediante locuciones como «una niña corre por las calles de la ciudad», «mira hacia atrás y a sus lados», «los comercios por donde pasa tienen la persiana bajada», «no hay tráfico, ni peatones», «la niña dobla una esquina» y «pisa varias hojas secas, que vuelan por los aires» (Font-Bisier, 2021c, 00:42). Por último, y en una línea similar, en la audiodescripción de la escena de la playa de *SWING!* se menciona que «en la playa, las olas bañan la orilla», «Judith camina por la arena con su muleta», «dos gaviotas surcan el cielo azul», «Judith se para sobre la duna», «pequeñas plantas verdes crecen entre la arena», «en el horizonte, un velero navega tranquilo» (TC 01:09:34 de la película, aproximadamente).

La tercera cuestión específica que se debe tener en cuenta en la edición de obras cinematográficas inclusivas es cómo mantener la audiodescripción en tiempo presente. Esto lo conseguimos gracias a controlar las pausas naturales de cada producción, algo que en la versión tradicional de *Tiempo de blues* no se logró. Así, en el TC 00:03:46 puede escucharse que Fa «se quitó la chaqueta» y, más adelante, que Fa «abre la botella de zumo que le dio» (Font-Bisier y

Whatscine, 2023a, 04:13). Este cambio verbal se da cuando los personajes han ejecutado sus acciones tiempo antes de que estas sean audiodescritas. A fin de establecer la comparativa con la versión inclusiva, en ella se redactó que «Fa camina hacia la barra, quitándose la chaqueta» (Font-Bisier, 2021c, 03:33) y que «Fa abre la botella de zumo, mientras Jota escribe en su móvil» (*ibid.*, 04:10). Como se aprecia en los códigos de tiempo de ambas frases, la información se aporta antes que en la versión tradicional.

Habida cuenta de los tres recursos que tenemos en cuenta desde Edición para audiodescribir posteriormente con mayor comodidad, se concluye este apartado y se pasa a conocer el trabajo que se realiza desde el departamento de Sonido.

6.4.2. Sonido

El proceso de sonorización de una obra comienza en preproducción, momento en el que Dirección y Sonido pactan cómo realizar tanto la captación del sonido directo en el set de rodaje como el estilo acústico final de la obra «desde un punto de vista técnico y artístico» (Gadea y Butrón, 2022, p. 21). Esto supone que, en preproducción, se analiza el guion para hallar el modo más adecuado de registrar los sonidos, escoger la microfonía, decidir qué audios se graban en set y cuáles se dejan para la posproducción. Hay que tener en cuenta que el audio es tan importante como la imagen de una obra «al ser un elemento muy sensorial (ondas

mecánicas de diferente presión), [que] imbuye en el público un estado de ánimo, igual que la música» (*ibid.*, p 31).

Tras la preproducción y el rodaje llega la edición y el diseño sonoro. Durante esta etapa se montan y sincronizan las pistas de audio, se graban los ADR (v. apartado 3.3.2) y las voces en *off* para luego crear el sonido final mediante labores técnicas —eliminar ruidos o reverberaciones, homogeneizar volúmenes, destacar o esconder matices, etcétera—, ejercicios creativos —grabar efectos *foley* (v. apartado siguiente), mezclar sonidos de forma sugerente, añadir efectos a los diálogos, crear atmósferas, panoramizaciones— y otros recursos. Por último, se dobla la obra en cuantos idiomas se tenga previsto (Gadea y Butrón, 2022, p. 22).

Así como los recursos visuales que puede aportar el departamento de Dirección de fotografía son casi ilimitados, los de Sonido, también. Tal y como expresa Carlos Cortés Navarrete, ganador del óscar por su trabajo en *Sound of Metal*, «empiezas a construir universos sonoros, a ver las posibilidades, por ejemplo, del ambiente de un dormitorio combinado con un refrigerador, que te genera sensación de algo sombrío, obviamente dependiendo del corte» (IMCine, s.f., párr. 1). Y es que, aunque los sonidos más identificables de una obra son los diálogos y las músicas —que reflejan los temas principales de la producción y permiten que la historia avance—, el resto de sonidos aplicados en cada escena aportan definición, contexto y verosimilitud (Allied Production SGR, 2018, párr. 2).

6.4.2.1. Aplicación inclusiva desde Sonido en la obra y trabajo con el informe de accesibilidad

Una de las técnicas más utilizadas para lograr la verosimilitud sonora —y que se utilizó sobre todo en *XMILE*— es la grabación del sonido *foley*, o efectos de sala (Wired, 2023, 00:13). Consiste en recrear los audios que se han registrado durante el rodaje en un estudio de sonido para añadirlos a la mezcla final (Allied Production SGR, 2018, párr. 2). En el caso de *XMILE*, al ser un cortometraje en el que se da gran importancia a las ropas de los personajes, se optó por grabar cada pieza del vestuario de Lilith por separado, lo cual permitió que sus movimientos sonaran con mayor nitidez y que la audiencia percibiera cada gesto de la protagonista con claridad y definición. Esta decisión, que documentamos en el TC 00:14:19 del documental *Making XMILE 1*, fue tomada pensando en la audiencia con discapacidad visual; la posproducción de sonido de *XMILE* se desarrolló en verano de 2016 y ya se había decidido trabajar el cortometraje de forma accesible. Además, y como puede apreciarse en Font-Bisier (2016d, 05:23), los matices que ofrecía el *foley* fueron detectados por las personas con discapacidad visual. De ese modo, el público disfrutó de una experiencia inmersiva gracias a los recursos que se añadieron a la obra, por ejemplo, una mezcla de sonido en 5.1.

El citado sistema de sonido 5.1, conocido como sonido envolvente, consiste en distribuir las pistas de audio a través de diferentes altavoces ubicados alrededor de la sala. En el altavoz trasero central se reproduce el diálogo de los personajes, los altavoces frontales derecho e izquierdo se encargan de emitir las acciones y otros sonidos que suenan en su respectivo lado, otros dos altavoces situados detrás —también a la izquierda y a la derecha de la sala— reproducen la música y los sonidos periféricos de fondo, y el *subwoofer* colocado en el centro

frontal de la sala emite los sonidos graves y profundos de la película (Roch, 2021, sección Características del sonido 5.1, párr. 3). Distribuir el audio a través de estos seis canales ayudó a que la audiencia identificara con mayor claridad en qué posición se hallaban los personajes de *XMILE* —cerca, lejos, a la izquierda o a la derecha— y, gracias a la potenciación de los graves, se aportó un mayor impacto cuando estos sonaban (por ejemplo, en el TC 00:04:53, cuando la puerta de la habitación de Lilith se abre por primera vez).

La búsqueda de claridad y definición a través del *foley* se repitió en *Tiempo de blues* y en *SWING!*, obras que también cuentan con una mezcla en 5.1. Ejemplo de ello es la atribución de la cadena-llavero a Jota para que se le identificara con precisión (v. apartado 6.2.4) o la escena de la playa de *SWING!*, que se rodó sin sonido directo para, en posproducción, añadir el *foley* y los ambientes con total libertad.

No obstante, y a diferencia del trabajo en *SWING!* por motivos de confinamiento, una apuesta que se hizo en *Tiempo de blues* fue redactar la audiodescripción inclusiva antes de finalizar el diseño de sonido y hacer una escucha conjunta con este departamento teniendo en cuenta en qué partes iba a sonar dicha pista de accesibilidad. Gracias a ello se identificaron qué secciones de la sónica del cortometraje ofrecían mejores posibilidades para integrar la accesibilidad y cuáles era mejor dejar en silencio para que el audio de la obra y la audiodescripción no se solaparan. Además, y como se establece en el apartado 6.2.1.2, a la grabación del guion audiodescriptivo asistió una persona con discapacidad visual.

Si el equipo de Sonido sabe desde preproducción que la obra será audiodescrita, tendrá tiempo para preparar dicha versión del proyecto. De esta manera, la regulación de volúmenes y

otras cuestiones que pueden dificultar la comprensión de las personas con discapacidad visual son evitables; por ejemplo, la panoramización del sonido y su distribución en diferentes canales o frecuencias ayudaron a lograrlo en las tres obras del corpus de esta tesis. Tanto fue así que, en los casos de la audiodescripción tradicional de *Tiempo de blues* y en el doblaje al árabe del cortometraje, fue The last monkey (estudio de sonido encargado de la sónica del cortometraje original) la empresa que añadió estas pistas de audio a la mezcla definitiva. Esto demuestra que, al haber preparado el diseño de sonido desde un inicio para que la audiodescripción tuviera presencia y brillo (para que se apoyara en los efectos de sonido relevantes y ganara potencia), añadirla no se convirtió en una tarea difícil o tediosa. Esta armonía se correlaciona con lo observado por Rodríguez (2017, p. 33): con el aumento de las cuotas de audiodescripción en cines, televisión digital y otras plataformas de contenido, «temas como el volumen de audio o la mezcla de sonido se han convertido en un problema» que precisa del conocimiento y adaptación a nuevos requisitos técnicos que afectan a la audiodescripción; un nuevo escenario en el que se debe «asegurar la consistencia del servicio».

Otra ventaja de que el departamento de Sonido esté prevenido sobre la accesibilidad se puede observar si se pone el foco en la edición de los diálogos y voces en *off* de los filmes. En esta fase —que involucra también a los equipos de Guion, Dirección y Edición—, pueden hallarse dinámicas complejas e inaccesibles para el público con discapacidad visual. Con relación a las mencionadas dinámicas, a continuación, se describen tres ejemplos:

1. El solapado de un gran número de diálogos para que la obra gane ritmo, lo cual impide audiodescribir lo que sucede en imagen —esta práctica puede apreciarse en la película *Un dios salvaje* (v. apartado 3.2.2)—.

2. La incorporación de una voz en *off* mientras, visualmente, acontece un suceso distinto al que se está relatando verbalmente. Un ejemplo de este recurso se halla al inicio de la película *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996): el protagonista habla en *off* sobre las decisiones que se toman a lo largo de la vida mientras, en pantalla, juega un partido de fútbol con sus amigos y la imagen se va congelando para presentar a cada uno de ellos con textos sobreimpresos en pantalla (TC 00:01:05 de la película).

3. La edición de escenas 100 % musicales en las que no se incorpora efecto de sonido alguno. Tal es el caso de la escena del supermercado en *Bad Moms* (*Malas madres*, Jon Lucas y Scott Moore, 2016). En el TC 00:19:52 de la película, tres mujeres borrachas empiezan a molestar a la gente y a destrozar ciertos ítems del lugar mientras suena la canción *I love it*, de Icona Pop. Al no haber diálogo ni efectos de sonido, una escena tan llamativa, a cámara lenta y que supone un cambio radical en las tres protagonistas —hasta el momento se las había presentado como tres madres sumidas en el tedio— pierde su intencionalidad para la audiencia con discapacidad visual.

Como se aprecia, los tres recursos mencionados impiden a la audiencia con discapacidad visual disfrutar de cierto tipo de escenas. No obstante, desde el cine inclusivo se consideran totalmente válidos, dado que apostamos por la libertad total del acto creativo. Eso sí, tampoco

nos cabe duda de que, si los distintos departamentos diseñan estas escenas teniendo en mente al público con discapacidad, puede favorecerse la presencia en la obra de ciertos silencios naturales o la incorporación de algunos efectos de sonido extra que enriquezcan la experiencia de la audiencia al completo. Gracias a trabajar con este enfoque, se reitera el paralelismo entre el cine inclusivo y el diseño universal (v. apartado 2.3); dos propuestas que tienen en cuenta la accesibilidad desde un enfoque autónomo, cohesionado y estético.

Antes de cerrar este apartado, se aporta una cita extraída del *Informe de accesibilidad cinematográfica* de *Tiempo de blues* para mostrar qué tipo de información sonora resulta importante incluir. En cuanto a los recursos más complejos de entender para las personas sordas, se dio prioridad al subtulado de aquellos en los que suena «un elemento simbólico de la historia fuera de campo» (anexo 1, p. 23). Esto hace referencia a que en algunas escenas se añadieron efectos de sonido extradiegéticos para envolver la historia en un halo de cuento; por ejemplo, el sonido del tictac de un reloj (TC 00:10:54), los latidos de un corazón (TC 00:00:26) o una ambulancia (TC 00:05:32). También se aportó un listado con los nombres de los acordes musicales que Jota interpreta con su guitarra (TC 00:07:39), al igual que la forma específica de subtitarlos. Esta se añade a continuación y justifica la importancia de contar con el informe de accesibilidad como puente que medie entre los equipos creativos y el de audiodescripción y subtulado:

Acorde mayor: Sol Mayor. Cuando el abuelo pasa su brazo sobre el hombro de la niña suena un Re Mayor.

Acorde menor: primer acorde: Sol Maj 7, segundo acorde: Mi m.

Acorde blues: La 7.

El formato del subtítulo podría ser "(Acorde Sol Mayor)".

Cuando Jota los toca todos seguidos, no haría falta titularlo, ya que Jota dice explícitamente que van a probarlos todos juntos. (anexo 1, p. 23)

6.4.2.2. Aplicación inclusiva desde Sonido en la accesibilidad de la obra

Dado que en los epígrafes 6.2.2.2 y 6.2.5.2 se analizan casos en los que la audiodescripción tradicional de *Tiempo de blues* se solapa con los diálogos de una escena (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 01:12) o con efectos de sonido relevantes (*ibid.*, 00:49; 00:57; 04:22 y 04:30), se procede a estudiar brevemente el subtulado de *XMILE* y de *SWING!* para luego establecer una comparativa entre la versión tradicional e inclusiva de *Tiempo de blues*.

Sobre *XMILE*, cabe decir que el subtulado accesible es demasiado abundante: se subtituló hasta el volumen de algunos diálogos (TC 00:02:36), de ciertas músicas (TC 00:02:40 y TC 00:02:51) y se aportaron efectos de sonido innecesarios como «(Transición a *flashback*)», que se incorporó en el TC 00:06:59. Estos recursos denotan la inexperiencia del autor de la tesis en aquel momento, pues *XMILE* fue su primera obra tanto audiodescrita como subtitulada.

Con referencia a *SWING!*, cuyo subtulado corrió a cargo de Interpunct (v. apartado 5.2.3.2), se hallan cuestiones a mejorar. Pese a que en el informe de accesibilidad se advirtió de que «*SWING!* es una película muy rápida e intensa, por lo que no queremos saturar al espectador con mucha información extra en el subtulado» (Font-Bisier, 2020d, p. 39), hay 59 usos del subtítulo «(RÍE)», 29 de «(SUSPIRA)» y 12 apariciones de «(GIME)» y «(RESOPLA)», los

cuales son excesivos por repetitivos y extraíbles de las situaciones reflejada en pantalla —casi todos aparecen de forma muy seguida en conversaciones divertidas, momentos sensuales (TC 00:08:28) y de enfado (TC 00:05:32)—¹⁶⁴. Esta aplicación de la técnica demuestra que, aunque *Interpunct* se adaptó muy bien al sistema del cine inclusivo durante preproducción y posproducción, la accesibilidad final aún responde a los extendidos criterios del modelo tradicional que aplican las empresas de accesibilidad (v. apartado 4.4).

Ahora es el turno de contrastar las versiones tradicional e inclusiva de *Tiempo de blues*. En general, los subtítulos tradicionales van más rápidos y contrastan con el ritmo pausado de la obra. Además, en la versión tradicional, la representación de ciertos sonidos distrae de ciertas escenas. Por ejemplo, en la primera secuencia del cortometraje, el subtítulo «(Pitido)» aparece y desaparece varias veces con el objetivo de marcar la intermitencia de dicho sonido (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 00:29). Esta idea puede ser atractiva sobre el papel, pero contrasta con el planteamiento de la música y de las imágenes, que transcurren lentas y tranquilas. El mismo recurso —que no se consultó con el equipo creativo del proyecto— vuelve a presentarse en otras secciones de la adaptación tradicional del cortometraje: en la llamada telefónica del TC 00:02:30 parpadea el subtítulo «(Tono de llamada)», en el TC 00:05:26 sucede lo mismo con «(Latido de corazón)», al igual que en el TC 00:11:24 con «(Pitido discontinuo)» y en el

¹⁶⁴ Más características de este subtítulado se retoman en la sección dedicada a la accesibilidad de la banda sonora (v. apartado 6.4.3.2).

TC 00:11:42 con «(Pitido)». A todas luces, dicha intermitencia resulta invasiva e incluso molesta, puesto que una palabra como *pitido* aparece y desaparece en pantalla un total de 18 veces en la versión tradicional —a diferencia de las tres ocasiones en las que se presenta en la versión inclusiva (Font-Bisier, 2021d, 00:28; 00:30 y 11:30)—.

Otra cuestión que se puede tener en cuenta cuando se subtitula de forma accesible es la precisión de la información. Y es que, en la versión tradicional de *Tiempo de blues* (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 12:54), se plasmaron dos sonidos que se escuchan fuera de campo y que, leídos tal y como aparecen, no se entienden: «(Gritos)» y «(Aplausos)». Si comparamos estas palabras con lo reflejado en la versión inclusiva —en la que se invirtió el orden de aparición de ambos textos y se añadió información extra (Font-Bisier, 2021d, 12:53)—, en ella se obtiene más información y contexto mediante los subtítulos «(Aplausos)» y «(Gritos de concierto)».

Con respecto a lo expresado en el epígrafe 6.2.3.2 sobre la importancia de no tapar momentos importantes del apartado visual de la obra con la audiodescripción o el subtitulado, en el TC 00:06:42 de la versión tradicional se subtitula «(Acople de amplificador)» justo cuando se apagan las luces del bar y Fa se asusta (Font-Bisier y Whatscine, 2023a). El mencionado texto distrae de un momento tan visual cuando, además, en la pista de audio no suena ningún amplificador acoplándose. Es más, la guitarra que Jota utiliza es acústica, por lo que esta decisión del departamento de Accesibilidad se antoja muy cuestionable.

6.4.3. Banda sonora

La banda sonora de una producción puede ser compuesta *ad hoc* o constituida mediante la adquisición de licencias de obras musicales ya creadas. Con referencia al primer caso, se compone, se graba, se edita y se mezcla después de que el filme haya sido rodado y montado. Si se ha recurrido a canciones previamente creadas, estas se envían a los departamentos de Montaje y de Sonido para que puedan añadirlas a la mezcla final, lo cual también sucede con la música original una vez se ha concluido y aprobado —el objetivo deseado «es que la emoción de ciertas secciones de la obra se incremente, añadir tensión o avanzar ciertos eventos que sucederán más tarde» (Allied Production SGR, 2018, párr. 4)—.

Sin embargo, y antes de finalizar esta introducción, hay que recordar la libertad inherente al acto creativo; que cada artista trabaja de un modo personal e intransferible siempre y cuando Producción acepte sus condiciones. En este sentido, es importante conocer las palabras del director Sergio Leone sobre cómo se relacionaba con su músico predilecto, Ennio Morricone.

A Ennio siempre le pedía temas que vistieran a mis personajes con facilidad. Nunca leyó mis guiones para componer la música, porque muchas veces escribía la música antes de que yo empezara con el guion. Lo que hacía era darle sugerencias y describirle a mis personajes y, entonces, él me enviaba unos cinco temas por personaje. (Cinephilia and Beyond, s.f., sección *Interview with Sergio Leone* (1987), párr. 1)

Para concluir, Leone señala en la misma fuente que, cuando grababan los temas elegidos, los escuchaban y, solo entonces, comenzaban a escribir el guion: «No entro en particularidades con él. Le doy el sentimiento y las sugerencias de los personajes».

6.4.3.1. Aplicación inclusiva desde la banda sonora en la obra y trabajo con el informe de accesibilidad

Sobre la relación entre la banda sonora y el cine inclusivo, a continuación, se analizan dos recursos muy empleados en el ámbito musical: el *leitmotiv* y la música programática. En cuanto al primer concepto, muy utilizado por el compositor Richard Wagner, permite representar musicalmente elementos temáticos relevantes y asociar determinadas melodías a los personajes, las cuales se repiten a lo largo de la producción con distintas variaciones según el estado emocional de estos. Una banda sonora en la que se aprecia el uso de esta técnica es la compuesta por Howard Shore para la trilogía *The Lord of the Rings (El señor de los anillos, Peter Jackson, 2001-2003)* y que le supuso sendos óscar en 2002 y 2004.

Centrándonos en la música programática, ciertos compositores del siglo XIX como Camille Saint-Saëns, Modest Músorgski o Franz Liszt decidieron componer basándose en producciones literarias, poesías o cuadros (McGraw Hill Education, 2013, p. 29). Según la misma fuente, «mediante su música sugerían estados de ánimo, paisajes, etc., es decir, elementos extramusicales». Si trasladamos esta técnica al cine inclusivo, una banda sonora de este estilo puede ser más evocadora para la audiencia con discapacidad visual que los ambientes

abstractos que, a día de hoy, son tendencia en la creación de la música para cine debido a la influencia de compositores como Hans Zimmer (Greiving, 2017, párr. 1).

Sobre el uso de músicas en el corpus aportado, las de *XMILE* y *Tiempo de blues* fueron creadas por el compositor Josué Vergara. En *XMILE*, Vergara sí que utilizó un *leitmotiv* que se correspondía con los estados de ánimo de la protagonista. Puede escucharse en los minutos 01:22; 07:35; 12:10 para después, durante la canción compuesta para los créditos del cortometraje, evolucionar y convertirse en la melodía del primer verso de la cantante (TC 00:12:39). También se hizo uso de la voz de una soprano en varios momentos para evocar a la humanidad perdida de la sociedad en la que se ambienta *XMILE* (TC 00:03:50, TC 00:04:17, TC 00:08:43 y TC 00:09:23).

Por el contrario, en *Tiempo de blues*, Vergara prescindió de los *leitmotivs* porque, al ser piezas tan cortas, estos podrían ser repetitivos y saturar a la audiencia, por lo que se inspiró en la corriente programática.

En el caso de *SWING!*, el compositor fue José Manuel Moles, que ya había colaborado en el apartado musical de *XMILE* y *Tiempo de blues*. Además de las piezas originales que compuso —en las que sí se repetían ciertas melodías al estilo del *leitmotiv*— se añadieron varias canciones de grupos valencianos para enriquecer el uso de dicha lengua en la película (v. apartado 5.2.3.4). Aparte, se trabajó el contraste de ritmos y melodías entre los personajes principales: el estilo naíf y juvenil de Judith —su protagonista— se reflejó mediante una banda sonora fresca, de ritmos latinos y *funkies* que chocan con las piezas de *swing* y *jazz* que escucha Víctor, su padre, y subrayan el conflicto que existe entre ellos.

Como es lógico, estas informaciones se incluyen en el *Informe de accesibilidad cinematográfica*. Y es que, en su capítulo dedicado a la banda sonora, se trata de resolver dudas como, por ejemplo, cuándo es importante que esta suene y no haya audiodescripción o, con respecto al subtitulado, qué línea se va a seguir para representar la música de la obra. Sobre esta segunda premisa conviene decantarse por un estilo consistente y que se mantenga a lo largo del filme: valorar si se va a subtitular el estilo y la velocidad de cada pieza o los instrumentos que suenan; si se va a indicar el inicio y el final de cada sección musical o, en el caso de sonar canciones conocidas, si se va a aportar el título, la letra o su intérprete.

Para ilustrar cómo plasmamos inicialmente este tipo de decisiones, se presenta el apartado correspondiente del informe de *Tiempo de blues*. En él se redactó un listado con las piezas que suenan en la obra y se indicó cierta información de las mismas para que el equipo de Accesibilidad la reflejara en el subtitulado de forma libre¹⁶⁵. Del listado completo (anexo 1, p. 24), se aporta la descripción de las cuatro primeras piezas:

1-Luces de ciudad (00:03 a 00:36): piano y orquesta de fondo, lento, tranquilo, ambientando un amanecer lleno de paz y soledad.

2-El camino (00:41 a 00:59): piano y percusión, enérgico, de notas rápidas, rítmicas, acelerado y que transmite desesperación e incertidumbre.

¹⁶⁵ Al ofrecer datos sobre los instrumentos, velocidades o estilos de la música, Accesibilidad pudo elegir qué línea seguir en base al espacio natural de la obra que tenía a disposición en cada momento.

3-El blues de la redención (01:27 a 01:57): es un blues a guitarra y voz, y transmite un sentimiento de soledad y de vida de sacrificada, pero con esperanza y optimismo.

4-Tictac (02:41 a 03:10): retomamos la melodía de *El camino*, sonando con violines y terminando en un momento de estruendo que lleva a la calma. Es un momento de aventuras, conectado con el sentimiento de curiosidad de Fa por saber qué va a pasar.

Con respecto al resultado final, se informa de que tanto en la versión tradicional como en la versión inclusiva de *Tiempo de blues* se aportó únicamente la información del estilo musical, del *tempo* de la pieza y de los instrumentos principales que sonaban, por ejemplo, con «(Música suave de piano)»¹⁶⁶, pues no había espacio para incorporar otros añadidos. Debido a este hallazgo, se consideró que efectuar descripciones tan precisas de la banda sonora no sería necesario en los siguientes informes de accesibilidad. De hecho, en el informe de *SWING!* ya no se incluyeron y se aportaron comentarios generales, como que

El subtítulo musical muchas veces no hará falta, porque el montaje visual va muy sincronizado al ritmo de lo que suena. Si las músicas no son diegéticas o son fácilmente conectables a estados de ánimo de los personajes, no haría falta subtitarlas, de forma que no provoquemos fatiga al espectador con discapacidad auditiva. (Font-Bisier, 2020d, p. 39)

¹⁶⁶ El análisis de este tipo de subtítulo se encuentra en el siguiente epígrafe, dedicado a la relación entre la banda sonora y la accesibilidad de la obra.

Además de estas indicaciones sobre el subtítulo accesible, se estableció que, al ser una película en la que no se requería de mucha audiodescripción,

Los silencios casi tienen el mismo valor que la música, por lo que es importante destilar al máximo la carga de información. En los momentos musicales, es conveniente describir lo que ocurre, pero también dejar sonar la letra de la canción, ya que aporta información y refuerza conceptos de la historia de la película.

(*ibid.*, p. 40)

Una vez explicado el enfoque inclusivo que se le puede dar a la banda sonora de una obra cinematográfica y la forma de expresarlo en el informe de accesibilidad, se pasa al siguiente epígrafe, en el que se compara el subtítulo tradicional de *Tiempo de blues* con el inclusivo a través de la música del cortometraje.

6.4.3.2. Aplicación inclusiva desde la banda sonora en la accesibilidad de la obra

Dado que nos encontramos en uno de los últimos departamentos de la fase de posproducción, es momento de recordar y analizar las cifras aportadas en la presentación del corpus con respecto a la audiodescripción y al subtítulo de *XMILE*, *Tiempo de blues* y *SWING! La vida d'un secret*.

En este sentido, la audiodescripción de *XMILE* se compone de 1 307 palabras pues, al ser un cortometraje que se sucede en un mundo futurista y hay abundancia de personajes, estilismos y efectos especiales, convenía aportar el máximo de información posible a sabiendas de que esta opacaría la banda sonora del cortometraje. No obstante, gracias a que *XMILE* tiene

poco diálogo, la locución audiodescriptiva se vio acompañada por la música de Josué Vergara en un gran número de escenas. Para evidenciar la citada ausencia de diálogo, es destacable que el subtítulo accesible solo consta de 148 entradas. De ellas, 24 corresponden a efectos de sonido y expresiones no verbales de los personajes, 8 reflejan la letra de la canción de los créditos y 10 corresponden al subtítulo musical: «(Música orquestal)», «(Música electrónica, volumen bajo)», «(Música electrónica, volumen alto)», «(Música electrónica, canta soprano)» se repite dos veces, «(Música intimista)», «(Música orquestal)», «(Música corta brusco)», «(Canción créditos)», «(Fin música)». Algunos de estos subtítulos como los referidos a volúmenes, el ambiguo «(Música intimista)» y el innecesario «(Música corta brusco)» denotan imprecisiones que se corrigieron en *Tiempo de blues*.

Con respecto a *SWING!*, la audiodescripción tiene 5 900 palabras. En comparación con *XMILE*, que solo dura 14 minutos y su audiodescripción sobrepasa las 1 300, en la película se aprecia un menor peso de la accesibilidad al haberse concebido de forma inclusiva. Otros factores que favorecen la brevedad de la audiodescripción son el hecho de que la película sucede en el presente y que hay mucho más diálogo que en *XMILE*. Esto puede comprobarse gracias a los 979 subtítulos de su versión accesible —151 representan efectos de sonido y expresiones de los personajes, 49 están dedicados a las indicaciones musicales y 71 incluyen las letras de ciertas canciones—. En este trabajo realizado por Interpunct destaca una propuesta que realizó Nuria Sanmartín al autor de esta tesis: subtítular el título, autor y letra de ciertas canciones de los grupos valencianos que componían la banda sonora (v. apartado 5.2.3.4), idea que fue aceptada durante la preproducción del filme, dado que suponía un reconocimiento

añadido a los grupos participantes. Las canciones destacadas y de las que se subtituló su letra fueron «(V de Pupil·les)» en el TC 00:15:03 aproximadamente, «(Passa amb el cotxe de JazzWoman)» en el TC 00:52:14, «(Forta de Nuc)» en el TC 01:09:02 y «(El contrari de res de Andreu Valor)» en el TC 01:15:08.

A continuación, se contabilizan las versiones tradicional e inclusiva de *Tiempo de blues*. En el caso de la audiodescripción, la tradicional se compone de 1 050 palabras frente a las 1 196 de la inclusiva. Este pequeño incremento tiene sentido por el grado de precisión añadido en la inclusiva. Centrando el enfoque en el subtitulado, los números se invierten: la versión tradicional aporta un total de 214 subtítulos y la inclusiva 175¹⁶⁷.

En cuanto a las cifras de efectos de sonido, en la versión tradicional se subtitularon 45 y, en la inclusiva, 26. El elevado incremento de la versión tradicional se justifica con el uso de palabras que aparecen y desaparecen intermitentemente como «(Pitido)», lo cual se expone en el apartado 6.4.2.2. Con respecto a la música, en la versión tradicional se le dedican 19 subtítulos y, en la inclusiva, 10 —siendo tres de ellos indicadores de cuándo la música deja de sonar—. Con el ánimo de comprender por qué hay casi el doble de subtítulos musicales más en la versión tradicional que en la versión inclusiva, se lista la información musical completa de ambas versiones antes de compararlas y extraer conclusiones.

¹⁶⁷ Puede observarse, tanto en este proyecto como en *SWING!*, que la accesibilidad tradicional puede recargar el subtitulado, algo que contrasta con nuestra propuesta, en la que se incide en la concisión y la síntesis. Incluso en la versión en árabe de *Tiempo de blues*, el número de subtítulos accesibles asciende a 204.

Versión tradicional: los subtítulos «(Música suave de piano)» y «(Música dramática)» aparecen cuatro veces cada uno, «(Música de tensión)» y «(Acorde de guitarra)» se repiten dos veces respectivamente, y el resto de textos musicales tienen una sola aparición. Estos son «(Música estridente)», «(Música de piano rápida)», «(Música *blues*)», «(Música de violines)», «(Música suave)», «(Música electrónica)» y «(Música *blues rock*)».

Así como distintos subtítulos de la versión tradicional se repiten, en la versión inclusiva «(Piano suave)» y «(Fin de la música)» aparecen dos veces cada uno. En cuanto al resto de subtítulos musicales, se exponen de forma cronológica: «(Piano rápido)», «(*Blues*)», «(Tensión)», «(Orquesta dramática)», «(Piano suave)», «(Silencio)» y «(*Blues rock*)».

Habida cuenta de los subtítulos musicales de ambas versiones, se analiza la aparición de varios de ellos para destacar la importancia de percibir cuándo es necesario aportar estas informaciones y cuándo prescindir de ellas; una tarea más sencilla para el departamento de Accesibilidad si se tiene formación en lenguaje audiovisual, si se pertenece a la rama académica de la Comunicación Audiovisual o se ha cursado el Curso de Especialización de Audiodescripción y Subtitulado, o si la producción se está llevando a cabo según nuestra estrategia inclusiva.

Por ejemplo, cuando Fa corre por las calles al principio del cortometraje (Font-Bisier y Whatscine, 2023a, 01:05), en la versión tradicional se añadió el texto «(Música de tensión)». Este subtítulo no aparece en la versión inclusiva, puesto que, durante la confección de la versión inclusiva en lengua de signos realizada en Fesord CV, se comprobó que el equipo con discapacidad auditiva no precisaba de esa información. Consideraron que la expresión de Fa y el movimiento frenético de la cámara bastaban para comprender las emociones que se

desprendían en ese instante del cortometraje. Otro caso similar se aprecia cuando Fa roba el reloj a Jota entre los TC 00:02:43 y 00:02:52. Aquí, en la versión tradicional se aportaron los subtítulos «(Música de violines)» y «(Música estridente)». De nuevo, en la versión inclusiva se decidió prescindir de este subtítulo, puesto que el montaje es dinámico y se dan muchos cambios de plano en poco tiempo.

Así como se han señalado casos en los que Whatscine subtuló músicas y nosotros no, se añaden otros en los que la dinámica se invirtió. En el TC 00:01:59 de la versión inclusiva (Font-Bisier, 2021d), el subtítulo «(Fin de la música)» se utilizó para reforzar la actuación de José Manuel Casañ en dicho instante; usa un mando para apagar la canción *blues* que estaba sonando por unos altavoces y era importante que la audiencia con discapacidad auditiva lo supiera. La segunda aparición de «(Fin de la música)» se incorporó en el TC 00:07:32 con el objetivo de subrayar que una escena termina. Hay que tener en cuenta que, hasta ese instante, la música sonaba a buen volumen, que Jota estaba declamando un pequeño monólogo motivacional y que Fa se estaba desplazando hasta el escenario de la sala de conciertos. Dado que la siguiente escena no responde un tono similar —de movimiento de los personajes—, sino a una conversación sosegada e íntima, el subtítulo sirvió para señalar el cambio de dinámica. En última instancia, el subtítulo «(Silencio)» del TC 00:11:59 marca el fallecimiento del abuelo de Fa y se pensó que señalar la ausencia de sonido era apropiado.

Antes de concluir el epígrafe dedicado al subtítulo de la banda sonora, puede apreciarse que cada obra del corpus presenta recursos distintos. Tras probarlos todos, se considera adecuado trabajar con una cantidad reducida de subtítulo musical, con

información precisa y clara que destaque ciertos elementos objetivos (estilo, ritmo, instrumentos), que señale el sentimiento general de la escena y que, en algunas ocasiones, identifique el final de la pieza. Sin embargo, pese a la multitud de opciones, se mantiene la idea de tomar un camino homogéneo. A futuro, y con respecto a la mención de las canciones en *SWING!*, el autor de esta tesis se plantea destacarlas en el informe de accesibilidad y en la propia obra si esta forma de subtítulo puede ser consistente durante todo el metraje.

6.4.4. Efectos visuales y diseños animados

Tal y como exponen Gadea y Butrón (2022, p. 23), la fase de creación de los efectos visuales y otros diseños animados «comprende todo lo relacionado con las técnicas para crear y manipular las imágenes una vez grabadas». Dentro de esta categoría se enmarcan, por ejemplo, la recreación de entornos, criaturas, vehículos u objetos digitales, el retoque de pieles y vestuarios, la animación de elementos gráficos, la representación de infografías, etcétera. A veces, los efectos son perceptibles para la audiencia, pero, como puede apreciarse en el *making of* de la película *Zodiac* (David Fincher, 2007), en otros casos se utilizan de forma casi invisible para añadir vehículos, transeúntes, sangre, luces de neón o edificios con una estética particular (VFX Breakdowns, 2009, 02:37).

Al igual que sucede con el diseño de sonido, la creación de los efectos visuales y gráficos se desarrolla en posproducción, pero empieza en preproducción. Tal y como expone el equipo de El Ranchito —empresa española de efectos visuales que ha trabajado en *Game of Thrones*

(*Juego de Tronos*, HBO, 2011-2019) y otras producciones de alto calibre—, el departamento de Dirección de arte, junto con Dirección, «nos marca unas líneas que seguir en cuanto a diseño tanto de personajes como de entornos, así como de animaciones y efectos» (Izquierdo, 2015, sección Un trabajo en equipo, párr. 7).

Cabe destacar que, gracias al avance de las tecnologías y a la reciente implantación de las inteligencias artificiales, los estudios de efectos visuales están cada vez más demandados, aunque sus condiciones laborales no siempre son las mejores (v. apartado 3.2.3.2). Y es que se necesita tener en cuenta un gran número de factores para desarrollar esta profesión. A fin de enumerarlos brevemente, Carolina Jiménez —que trabajó en el departamento de *Layout* en el célebre estudio Weta Digital— explica que servía «de enlace a los grandes departamentos especializados, como animación, modelado, texturizado o iluminación» (El anillo único, 2013, párr. 27). Además, en la misma referencia añade que también acometía otras labores «como el control de continuidad, el ajuste de cámaras con el *plate* de imagen real (llamamos *plate* al archivo de vídeo que importamos en los escenarios digitales perteneciente al rodaje de imagen real)» o, sobre todo, «el *setdressing* (ambientación y decoración) y la composición de escena».

Del testimonio de Jiménez se extrae que los equipos de Efectos visuales modifican o crean planos, iluminaciones, lugares, criaturas, personajes, vehículos y objetos, por lo que en este departamento se aplica lo expuesto en los epígrafes relativos al apartado visual de la obra.

6.4.4.1. Aplicación inclusiva desde Efectos visuales y diseños animados en la obra y trabajo con el informe de accesibilidad

Antes de explicar cómo interactúa el departamento de Efectos visuales con el *Informe de accesibilidad cinematográfica*, se aportan algunas opciones inclusivas que se pueden llevar a cabo desde el apartado de grafismo (textos animados sobre una imagen). En este sentido, y tal y como se han enumerado algunas prácticas complejas de accesibilizar para las personas con discapacidad visual (v. apartado 6.4.2.1), se ofrecen dos casos que se deben tener en cuenta sobre la audiencia con discapacidad auditiva:

1. Solapado de grafismos entre la obra y el subtítulo accesible. Esta es una práctica que se da con frecuencia, pues resulta una convención audiovisual que ciertos elementos gráficos se coloquen en la zona inferior de la imagen, lo cual dificulta la lectura de los subtítulos cuando estos aparecen superpuestos.

2. Secuencias con diálogo —o voz en *off*— en las que hay presencia abundante de grafismo. Cuando esto sucede, la audiencia con discapacidad auditiva puede no llegar a leer todos los textos que aparecen a en pantalla. Un ejemplo continuado de esta *praxis* se aprecia en el largometraje *Searching* (Aneesh Chaganty, 2018), un *thriller* cuyo punto de vista principal es la pantalla de un ordenador y la información que se busca a través de ella. Aunque hay momentos en los que los textos se distribuyen con claridad (TC 00:08:32), conversaciones como la del TC 00:15:38 contienen demasiados estímulos para las personas con discapacidad auditiva.

3. Secuencias en las que se da un montaje picado —con rápidos y constantes cambios de plano—, o en las que un elemento visual obstaculiza la lectura del subtítulo. Un caso muy

claro se aprecia en el medimetraje *Lux Aeterna* (Gaspar Noé, 2019). En esta obra, que tiene lugar en un set de rodaje, distintas luces comienzan a parpadear (TC 00:39:40). Durante el fragmento, de 11 minutos de duración y cuyos parpadeos se prolongan hasta el final de los créditos, los distintos textos sobreimpresos en pantalla y los más de 100 subtítulos que aparecen a lo largo de esta sección del metraje se tornan muy complejos de leer. Por supuesto, se entiende que este era el efecto buscado por el director, pero su decisión provoca fatiga en las personas que necesitan de subtítulos para acceder a su proyecto. En este sentido, *Lux Aeterna* también incluye un abundante uso de pantallas partidas, lo cual supone un segundo elemento estético que poco favorece la lectura del subtulado. Un *blockbuster* en el que se utilizan este tipo de recursos —combinación de planos rápidos, cámara en constante movimiento, parpadeos, flashes, pantallas partidas, etcétera— es la película de animación *Spider-Man: Across the Spider-Verse* (*Spider-Man: A través del Spider-Verso*, Joaquim Dos Santos, Justin K. Thompson, Kemp Powers, 2023), todo un reto para los equipos de Accesibilidad.

Habida cuenta de estos ejemplos, y si se trabaja el grafismo desde el cine inclusivo, se puede tener en cuenta dónde y cómo disponer los textos, efectos y otros elementos para que no se solapen con el subtulado accesible. También, y con respecto a la audiodescripción para personas con discapacidad visual, puede valorarse si la información que aparece sobreimpresa se extrae de los diálogos de la escena y no hace falta locutarla. Por ejemplo, en el caso de *SWING!* o de *Tiempo de blues*, en sus respectivos informes de accesibilidad no solo se precisó

cómo y cuándo debían locutarse las cartelas de las citadas obras, sino que se desglosó cómo audiodescribir los créditos iniciales y finales en cada uno de los casos. Con el objetivo de mostrar una forma de abordar esta cuestión, se cita el texto del informe de *Tiempo de blues*:

Las únicas partes donde la audiodescripción debe limitarse es en las apariciones de los créditos. En la introducción, todos los créditos se leerán, pues da tiempo, pero en el final, es importante que la música suene. Esto se debe a que la canción tiene que ver con la trama de la película, y la letra será la conclusión de la historia, por lo que será relevante locutar: «*Texto: "Tiempo de blues". En pantalla, entran créditos*». Después, se dejaría sonar la canción hasta terminar de cantarse la letra, y ahí se incluiría una locución citando el nombre del compositor de la canción, Josué Vergara, y al intérprete y letrista, José Manuel Casañ, además de un agradecimiento a todo el equipo, entidades y personas que han hecho posible *Tiempo de blues*. La audiodescripción concluiría con una frase remitiendo a un sitio web para más información, los créditos de la accesibilidad y nombres de los locutores y, por último, "Fundido a negro". La voz para los títulos convendría que fuera la misma que la del resto de la audiodescripción. (anexo 1, pp. 25 y 26)

El texto aportado ilustra la precisión que pueden aportar los equipos creativos y la utilidad de la información reflejada en el informe de accesibilidad para el departamento encargado de la audiodescripción y del subtítulo accesible.

Por último, y retomando la relación de los efectos visuales más fantasiosos —o del cine de animación— con el informe de accesibilidad, en el documento existe un apartado para describir a los personajes (capítulo 6 del informe), así como un espacio en el capítulo 2 para aportar contexto histórico, científico, mitológico o de otra índole que el equipo encargado de la

audiodescripción necesite conocer de antemano. Ambos son de utilidad en el caso de que la obra transcurra en otra época, o de que en ella aparezcan naves espaciales, mundos de fantasía, criaturas inventadas, etcétera, pues, de ese modo, se ofrece a la audiencia con discapacidad visual una fiel representación de las creaciones de este departamento tan complejo y multidisciplinar. De hecho, en el informe de accesibilidad de *Sinnside* (v. apartado 5.3.3) se incluyó un pequeño desglose de las técnicas empleadas, con pequeños vídeos demostrativos de cada una, los cuales subrayan la utilidad de que este documento sea interactivo y contenga audios e imágenes que relacionen lo escrito con la obra final (Font-Bisier, 2020e, p. 30).

6.4.4.2. Aplicación inclusiva desde Efectos visuales y diseños animados en la accesibilidad de la obra

Como se ha establecido, el departamento de Efectos visuales y diseños animados puede llegar a construir imágenes completas desde cero. Por este motivo, los preceptos destacados en departamentos como Dirección de fotografía (v. apartado 6.2.3.2), Dirección de arte (v. apartado 6.2.4.2) o Vestuario (v. apartado 6.2.5.2) se aplican aquí también.

No obstante, se aprovecha este epígrafe para recordar que, al igual que con los movimientos de cámara relevantes (v. apartado 6.2.3.2), es importante reducir el subtítulo lo máximo posible en los momentos con grandes efectos especiales. Un ejemplo concreto se halla en el cortometraje *XMILE*. En el TC 00:01:11 se muestra un plano general de la ciudad futurista

con una nave surcando el cielo, por lo que el autor de esta tesis redujo la presencia del subtítulo para que el público pudiera fijarse en el escenario.

6.4.5. Etalonaje

El último departamento que se describe antes de abordar las herramientas de accesibilidad desde una perspectiva inclusiva es el de Color, o Etalonaje. Es llamativo que Gadea y Butrón (2022, p. 23) se refieran a la fase de color como la última de la posproducción pues, a partir de ahora y según la legislación, la verdadera última fase podría considerarse la accesibilidad (v. capítulo 2). Pese a esta diferencia, se retoma la misma fuente para definir la labor del equipo de Color, que «consiste en realizar los ajustes de color necesarios para que la película o serie transmita lo que busca el/la director/a y haya una coherencia fotográfica», lo cual enfatiza la constante interacción entre equipos que se da en una producción audiovisual.

Asimismo, hay que recordar la cita de Bordwell y Thompson (1995, p. 112) en la que se afirma que el séptimo arte es tan persuasivo que su audiencia olvida que las películas se llevan a cabo «mediante el trabajo de las máquinas y la labor humana». En este sentido, y con relación al equipo de Color, Calero (2021, sección ¿Qué hace un colorista?, párr. 1) sugiere que su labor pasó desapercibida para el gran público hasta el estreno de *The Matrix* en 1999, momento en el que la audiencia empezó «a ver en el color una herramienta narrativa». Según la misma fuente, y en palabras del conocido colorista Juan Ignacio Cabrera, el color es un apoyo tan potente que, si se gestiona de forma adecuada, puede «convertir un deslumbrante mediodía en un cálido

atardecer» (Calero (2021, sección ¿Qué hace un colorista?, párr. 3). Además, subraya un detalle particular de este gremio: «somos de los pocos en la cadena de producción que tocamos toda la película. Es una labor parecida a la mezcla de sonido. La película tiene que sonar bien y con sentido» (*ídem*). Para definir el alcance de su profesión, concluye que «hoy día, todo el contenido que veas en una pantalla ha pasado por un colorista» (*ídem*).

6.4.5.1. Aplicación inclusiva desde Etalonaje en la obra y trabajo con el informe de accesibilidad

Habida cuenta de que el departamento de Etalonaje es muy importante no solo para la estética sino también para la narrativa de la obra —y que su labor no siempre se advierte por la audiencia generalista—, se recogen los aspectos en los que Color puede contribuir a crear una producción inclusiva. Para ello, se retoma la idea de que un aspecto visual trabajado contribuye a diferenciar entornos, personajes y emociones, y que puede aportar un gran número de datos añadidos a la audiencia con discapacidad auditiva. También proporciona información al equipo de Accesibilidad, que obtiene diferentes pistas sobre cuál es la emoción o el subtexto que se desprende en cada escena —un color desaturado y sombrío aporta una atmósfera terrorífica o de misterio, mientras que el uso de colores vivos y cálidos puede sugerir un estilo alegre y positivo—. Y es que el color y su psicología son elementos clave para departamentos como Vestuario, Dirección de fotografía o Dirección de arte; no hay más que recordar el uso que se le dio a la hora de transmitir visualmente los acordes de guitarra en *Tiempo de blues* (v. apartado 6.2.3.1), que podría parecer un simple recurso estilístico para la audiencia generalista, pero que

se añadió con el ánimo de acercar a las personas sordas los sentimientos que se desprendían cada vez que el personaje de Jota tocaba el citado instrumento.

Asimismo, las novedosas tecnologías que se aplican para etalonar en la actualidad permiten aislar colores concretos y potenciarlos o desaturarlos según las necesidades de cada obra. Por este motivo, conectar colores de subtulado con determinados personajes se ve apoyado por este departamento que, en colaboración con el equipo de Vestuario, los puede destacar a fin de que sea más fácil identificar a cada actor o actriz con su color asignado (v. apartado 6.2.5.1). Asimismo, es posible oscurecer sutilmente la parte inferior de las imágenes con la técnica del viñeteo, lo que ayudó a que el subtulado de las tres obras del corpus pudiera leerse con mayor facilidad y apoyó el uso de los márgenes de seguridad aplicados por Dirección de fotografía (v. apartado 6.3.1).

Como apunte final, se ofrece el análisis que se incorporó sobre este departamento al informe de accesibilidad de *Tiempo de blues*:

El estilo de color o etalonaje está vinculado a las emociones de la niña, por lo que va de un estilo más oscuro y desaturado a una mayor cantidad de luz y color.

Al principio, en los exteriores, todo es bastante gris y mortecino, salvo el vestido azul de Fa, que está muy resaltado, y algunos puntos de la imagen, como el verde de los árboles. Así se transmite una idea de que, aunque la niña se siente triste, hay esperanza y vida en su destino. En el bar, las luces son las típicas de un pub de rock and roll. El único detalle relevante es que la zona donde Jota y Fa se conocen, la de los vinilos en la pared, es más estrecha y está menos iluminada que la barra, situada en una zona amplia del lugar y con mayor cantidad de luz. A esta barra, nuestros personajes solo llegarán cuando hayan conectado entre

sí. Este ensanchamiento de espacios y subida de luminosidad es acorde al sentimiento de complicidad y conexión que van alcanzando Jota y Fa.

En particular, los colores solo deben describirse durante los *flashbacks* asociados a los acordes musicales: mayor, menor y blues. (anexo 1, p. 12)

Con estas explicaciones, el equipo de Accesibilidad gana rapidez y claridad a la hora de abordar una disciplina tan desconocida dentro del sector de la Traducción Audiovisual.

6.4.5.2. Aplicación inclusiva desde Etalonaje en la accesibilidad de la obra

Dado que en este capítulo se especifican diversos ejemplos sobre el uso del color y su impacto en los distintos departamentos de la obra, se aprovecha este epígrafe para responder a una pregunta que se le ha formulado al autor de la tesis en muchas ocasiones: ¿Cómo audiodescribir el color? La clave está en asociar el color a un concepto o idea que lo refuerce.

Varios ejemplos de esta técnica se pueden encontrar en el corpus de la tesis, empezando por *XMILE*. En el TC 00:03:16 del cortometraje, se informa de que una mujer rubia cambia por azul el color de su pelo (Font-Bisier, 2020b). Poco después, se conecta el vestuario de unos hombres con el concepto de elegancia con la frase «los hombres visten trajes negros, elegantes» (*ibid.*, 03:42). Segundos más tarde se especifica que «un cliente esnifa cocaína roja» (*ibid.*, 04:19) para enfatizar el punto futurista de la historia y que, «en la fiesta, una copa se derrama sobre las páginas amarillentas de otro libro» (*ibid.*, 04:32). Designar el color amarillo a las páginas del libro aporta el matiz de que el volumen es viejo, lo cual ofrece información

añadida al público consumidor de la audiodescripción. Para concluir con *XMILE*, se observa un caso en el que no se conectó el color a ningún concepto o idea y, por tanto, podía haberse omitido: «En la habitación de Lilith, un hombre, vestido con traje victoriano y una máscara azul, extiende el brazo para pagarle» (*ibid.*, 07:00).

Examinando la audiodescripción inclusiva de *Tiempo de blues* —y obviando el uso del color cuando Jota toca la guitarra (v. apartado 6.2.3.1)—, se establece que Fa tiene los «ojos azules, a juego con su vestido» (Font-Bisier, 2021c, 02:22). Como se aprecia desde su título y con este ejemplo, el azul es una constante del cortometraje y lo destacamos con las siguientes locuciones del guion audiodescriptivo: «el cielo se tiñe de azul con las primeras luces del día» (Font-Bisier, 2021c, 00:25), «Fa centra su atención en una copa azul» (*ibid.*, 03:43) «en el interior del Loco Club, una luz con forma de estrella azul y amarilla se enciende en la pared» (*ibid.*, 12:31).

Por último, en el TC 00:04:00 de *SWING!* se audiodescribe que las imágenes pasan «de blanco y negro a colores muy vivos» y, para ejemplificarlo, se aporta que algunos azulejos de la cocina «tienen pintadas flores de color naranja» (TC 00:04:14). Finalmente, y con el objetivo de expresar que Judith está enfadada con su familia cuando celebran el cumpleaños de su padre se afirma que «lleva una camiseta color militar, sudadera oscura y gafas de sol» (TC 00:44:49). En realidad, el color de la camiseta es verde caqui, pero al asociar dicha tonalidad con la palabra *militar*, el sentido del vestuario se ve reforzado.

6.4.6. Departamento de Accesibilidad

Establecido el abundante número de propuestas, recursos y alternativas que se pueden aplicar a la accesibilidad de una obra cinematográfica desde los diversos equipos creativos, es el momento de resumir y ampliar ciertas premisas relativas al departamento de Accesibilidad.

Dicha revisión y ampliación de lo ya expuesto se basa en tres pilares, que son: definir el papel de la accesibilidad dentro del cine inclusivo, describir el proceso laboral de este departamento desde que es contratado hasta que finaliza su actividad en la producción y ofrecer una valoración final tras haber desarrollado la accesibilidad de las tres obras del corpus.

6.4.6.1. La accesibilidad entendida desde el cine inclusivo: presencia e invisibilidad

Con la meta de expresar cuál es el papel de la accesibilidad dentro del cine inclusivo, se retoma el capítulo 3 de la tesis. En sus epígrafes relativos a qué se investiga en audiodescripción (v. apartado 3.2.4), subtítulo accesible (v. apartado 3.3.4) y lengua de signos (v. apartado 3.4.4) se aprecia que las publicaciones aportadas por Traducción Audiovisual promueven en muchos casos el protagonismo de los recursos accesibles en la obra —uso de la audiointroducción, mayor subjetividad, subtítulo creativo, audiodescripciones en primera persona, etcétera—, cuando en todos los departamentos de la industria del cine se trabaja del modo contrario.

Y es que, cuanto más notoria sea la accesibilidad de una obra, menos atención se presta a la narrativa y a la cohesión de sus diferentes recursos estilísticos, emocionales y estéticos. Es

cierto que McClarty (2012, p. 137) justifica el subtítulo creativo tomando como base que el subtítulo nunca es invisible *per se*, de la misma forma que Roger Deakins aduce que no se debe amar un plano concreto de la obra, sino lo que está sucediendo en su conjunto (v. apartado 6.2.3). Alineado con Deakins, Murch aporta una visión particular sobre sus técnicas de edición inmersivas: para localizar los momentos de corte, los compara con las «pautas de parpadeo, que han estado subrayando el ritmo de nuestros pensamientos durante decenas de miles, quizá millones de años de historia de la humanidad» (Murch, 2003, p. 80). El mismo autor desarrolla esta referencia —que remite al capítulo 1 de la tesis en el que se habla sobre los procesos cognitivos mediante los que el ser humano se relaciona con su entorno— comparando el cine con el trabajo del mago Harry Houdini, quien trataba de desviar, mediante el asombro y la sorpresa, la atención del público para evitar que descubrieran cómo se desprendía de las cadenas que lo aprisionaban (*ibid.*, p. 34). Así, concluye en la misma página que «un montador puede hacer eso, lo hace, en efecto, y debe hacerlo».

En resumen, Murch y Deakins se refieren a que, pese al abundante número de recursos y convenciones audiovisuales que existen en una película —fundidos a negro, textos sobreimpresos en pantalla, iluminaciones imposibles, sonidos exagerados, músicas extradiegéticas, etcétera—, el público está dispuesto a entrar en la historia siempre que no existan elementos narrativos o estéticamente discordantes. Al igual que los parpadeos que realiza durante cada día de su vida, integra las convenciones audiovisuales como parte de su experiencia hasta invisibilizarlas. No obstante, si nota incongruencias en el guion, fallos de

continuidad o la presencia de equipo técnico en la imagen, puede *despertar* de la inmersión y establecer barreras mentales y emocionales que lo distancien de la obra.

Estas convenciones también se dan en otras disciplinas como en la adaptación a largometraje del musical *Hamilton* (Thomas Kail, 2020), en la que se cambia de set en directo, se distinguen los micrófonos de los personajes a pesar de que la obra transcurre en el siglo XVIII, etcétera. Sin embargo, al haberse integrado narrativa y artísticamente en la película, el público no las considera un añadido molesto o abrupto, sino una parte más de la obra. Igual que la accesibilidad en el cine inclusivo, que debe ser perceptible y comprensible, pero no destacar en solitario. Por este motivo, y para formar parte real del ADN de una obra cinematográfica, sería deseable que los equipos de Accesibilidad consideraran esta premisa.

Antes de concluir este apartado, hay que matizar que el binomio *presencia e invisibilidad* puede aplicarse desde otro ángulo. Esto significa que, en el cine inclusivo, la accesibilidad no solo busca que las personas con discapacidad comprendan la trama y los aspectos básicos de la obra; queremos que logren emocionarse y que reciban un impacto equivalente y fiel al del resto de espectadores. Por ello, es importante cuidar el valor cultural de una obra cinematográfica mediante la identificación de las metáforas, símbolos, paralelismos y otros recursos que estimulan el pensamiento crítico y confrontan nuestros esquemas preestablecidos sobre una situación o concepto. En otras palabras, debemos trabajar para que el aspecto sugerente, evocador y emotivo del cine —lo invisible del audiovisual— no se pierda en la accesibilidad.

6.4.6.2. Labor del equipo de Accesibilidad en una producción inclusiva

En la tesis se propone que la accesibilidad forme parte intrínseca del proceso de elaboración de una obra audiovisual y que, aunque se trabaje durante la posproducción, se desarrolle desde la fase de guion. Una vez la obra entre en preproducción, Accesibilidad toma el relevo junto al resto de equipos creativos para elaborar el *Informe de accesibilidad cinematográfica*; profesionales que, tal y como se afirma en el capítulo 3 de la tesis, deberían formarse en cuestiones de cine y discapacidad. Sin embargo, y al entenderse la accesibilidad como una pieza más de la producción, no solo es necesaria una reinención de los equipos de Dirección, Arte, Fotografía, Vestuario, Sonido, etcétera; también se precisa de un cambio de mirada por parte de los colectivos con discapacidad —que tendrían que formarse en cuestiones relacionadas con el arte y sus herramientas de accesibilidad para comprender mejor estas disciplinas tan complejas— y de aquellas personas provenientes de la Traducción Audiovisual o de la formación profesional de audiodescripción y subtitulación, pues la forma y el tiempo de abordar los proyectos audiovisuales cambia por completo.

Quizá, y debido a este grado de compromiso, muchas productoras y parte del sector de la Traducción y la formación profesional prefieran mantenerse en el modelo tradicional o en el híbrido (v. apartados 4.3.1 y 4.3.2), pero la experiencia del autor de esta tesis es que abordar la accesibilidad siguiendo el modelo inclusivo ahorró tiempo y mejoró la calidad de las obras del corpus. No en vano, las ineludibles y costosas primeras fases de la creación accesible tradicional —múltiples visionados y documentación, sobre todo— se reducen considerablemente. Además, si en la obra se han tenido en cuenta una parte o el total de los recursos inclusivos planteados

en la tesis, redactar la audiodescripción o pautar el subtítulo se convierte en una tarea más sencilla y armónica. Por tanto, a continuación, se amplía el rol que adopta el departamento de Accesibilidad en el cine inclusivo resumido en el apartado 5.3.2.

Para empezar, Accesibilidad debe acomodarse a la idea de que su meta es transmitir la obra cinematográfica de la manera más fiel y cohesionada posible a la visión del resto del equipo. De hecho, el equipo encargado de audiodescribir y subtítular se convierte en una suerte de periodistas con una noticia que transmitir —la obra—. Para ello, se apoya en las fuentes más cercanas a la misma —los equipos creativos de la producción y los materiales que les cedan, como vídeos, fotografías, bocetos, dossieres o infografías— y en la consulta de testigos, o fuentes secundarias: las personas con discapacidad. A fin de construir este ecosistema de trabajo, que ya se aventuraba en la norma UNE al mencionarse las 7 W del periodismo y la labor de documentación (v. apartado 3.2.2), integrarse en el proyecto cuanto antes resulta primordial, lo cual incide en que la contratación de las empresas de accesibilidad por parte de la productora debe hacerse en preproducción.

Tras la selección de la empresa de accesibilidad, sus trabajadores y trabajadoras asisten a las reuniones más relevantes de preproducción para tomar apuntes en el *Informe de accesibilidad cinematográfica*. Después, y si fuera necesario, puede concertarse una reunión con Dirección para completar aspectos que pudieran faltar en el informe y proponer ideas que pueden tenerse en cuenta durante la grabación. En el caso de *SWING!*, se celebraron dos sesiones con el equipo de Interpunct Translations en las que se designaron, por ejemplo, los

colores que se iban a atribuir a cada personaje en el subtítulo (v. apartado 5.3.3) y cómo subtítular las canciones de la banda sonora (v. apartado 6.4.3.2).

Cuando el rodaje de la obra concluye y existe un premontaje completo de la producción, Accesibilidad y Dirección se vuelven a reunir. Tras un visionado conjunto —en el que se recomienda contar con alguna persona del equipo inclusivo, como sucedió en *Tiempo de blues* y *SWING!* gracias a la presencia de Vicente Alcoy—, se pacta la forma de abordar la audiodescripción y el subtítulo accesible. Finalizada la puesta en común, Accesibilidad puede cotejar sus apuntes con el montaje de la obra y, en el caso de ser necesario, entrevistarse con algunos miembros del equipo creativo para disipar las dudas que aún pudiera tener. Además, este primer visionado permite resolver cuestiones como determinar qué escenas son más difíciles de accesibilizar, cuándo describir a los personajes de la obra, qué elementos y metáforas son las más repetidas a lo largo del metraje, qué tipo de léxico y usos sintácticos sería adecuado utilizar en la audiodescripción, cómo representar las músicas en el subtítulo, etcétera. Asimismo, en esta reunión puede abordarse cómo lograr que la audiencia con discapacidad visual no confunda la audiodescripción con una voz en *off* —si la hubiera al inicio de la obra—. En resumen, y si buscamos un paralelismo entre esta reunión y una práctica extendida dentro del ámbito del cine, esta se asemeja a un audiocomentario que se graba para el DVD o Blu-Ray de la película.

Concluida esta fase, el equipo de Accesibilidad cierra el informe con los últimos datos recibidos, realiza algunas pruebas de la audiodescripción y del subtítulo, y se las muestra a Producción y Dirección. Compartirles una sección de la obra y no la accesibilidad completa es

recomendable, puesto que Producción y Dirección son dos departamentos con gran cantidad de tareas pendientes en posproducción. Además, estas prácticas son muy recurrentes en la industria cinematográfica; solemos trabajar con previos y bocetos que representan una pequeña parte de la producción completa¹⁶⁸.

Una vez vistas y aprobadas las muestras de audiodescripción y subtitulado, se pasa a crear la accesibilidad final de la obra, para lo que se puede contar con personas con discapacidad como evaluadoras del resultado. Esta práctica se alinea con lo establecido en las normas UNE, en las que se destaca la revisión de la accesibilidad por parte de una persona diferente a la que la ha creado (AENOR, 2005, pp. 8 y 9). Cabe decir que no hace falta que dichas evaluadoras sean contratadas por Producción; las empresas de accesibilidad pueden tomar nota de que la validación por parte de estos colectivos es un valor añadido en sus servicios que luego, simplemente, se reflejaría en cierto incremento presupuestario. Esta idea, alineada con la norma UNE de lectura fácil (AENOR, 2018, p. 13), la ponemos en práctica desde nuestra productora AF Audiovisual¹⁶⁹ y los clientes la suelen aceptar (v. apartado 6.5.3).

¹⁶⁸ Ejemplos de los previos que envían los distintos equipos son las pruebas de Color, las animáticas de Efectos Visuales, los diseños en planta de Dirección de arte y los bocetos de Vestuario.

¹⁶⁹ Así puede comprobarse en <https://afaudiovisual.com/inclusion-y-accesibilidad/>. Más información sobre AF Audiovisual puede encontrarse en el apartado 6.5.3.

Concluido el análisis relativo al enfoque general del rol que juega el equipo de Accesibilidad en el cine inclusivo, se añade una valoración de la experiencia que el autor de la tesis ha vivido al involucrarse en la accesibilidad de sus tres obras. En ella se hacen unas consideraciones finales relativas a la adaptación de *XMILE* y *Tiempo de blues* a lengua de signos.

6.4.6.3. Valoración del autor tras crear la accesibilidad de sus propios proyectos cinematográficos

Para dar comienzo a esta visión personal, cabe decir que el autor de esta tesis apuesta por seguir colaborando con empresas y profesionales que aporten su saber hacer a las producciones que realice. Eso sí, gracias a haber creado las pistas de accesibilidad de *XMILE*, *Tiempo de blues* y *SWING!*, también afirma que desea encontrar —o formar— a personal con una visión que se extienda más allá de los modelos tradicional e híbrido de creación cinematográfica accesible (v. apartados 4.3.1 y 4.3.2) y establecer una relación equilibrada con este.

Con respecto a las audiodescripciones de *XMILE*, *Tiempo de blues* y *SWING!* —las tres primeras que realizó el autor de esta tesis—, se confirma que fueron procesos delicados, pero satisfactorios y enriquecedores. Sobre todo, gracias a haber contado con la colaboración del CERMI CV y de diversos usuarios y usuarias a la hora de recibir *feedback*. A futuro, se entiende que esta es la herramienta de accesibilidad que más puede estimular al estudiantado de Comunicación Audiovisual, pues audiodescribir es el arte de ver a través de la palabra —al igual que escribir un guion literario— y seguro que pueden darse sinergias muy beneficiosas entre

Comunicación Audiovisual, Traducción y la formación profesional de audiodescripción y subtitulación si se extiende la aplicación del cine inclusivo.

En cuanto al subtulado accesible, fue un proceso mecánico y poco gratificante. Tiene un componente más rígido y las empresas de accesibilidad están acostumbradas a ejecutar esta labor a buen ritmo (v. apartado 3.3.3.2), por lo que quien escribe estas líneas se plantea delegarlo en un futuro como ya hizo en *SWING! La vida d'un secret*.

Sobre la lengua de signos, y después de crear contenidos audiovisuales de estilos diferentes, el autor de esta tesis concluye que, a no ser que un cliente o productora se lo solicite, no desea autoproducir más contenido con interpretación o traducción en lengua de signos situada en un recuadro ubicado en la esquina de la pantalla. A partir de ahora, la línea creativa será similar a la del proyecto de adaptación de la canción *Sonríe* a lengua de signos (Font-Bisier y Fesord CV, 2017), al cuento de *La dama del cuadro* (CNLSE, 2020) o a la película *SWING!*; obras en las que la lengua de signos tiene su protagonismo en pantalla completa.

Esta decisión se toma tras evaluar el resultado de las versiones tradicionales con interpretación en lengua de signos de *XMILE* y *Tiempo de blues*, y la versión inclusiva en lengua de signos del segundo cortometraje mencionado. Con respecto a las versiones con interpretación en lengua de signos creadas de forma tradicional para *XMILE* (Font-Bisier y Whatscine, 2020) y *Tiempo de blues* (Font-Bisier y Whatscine, 2023b) —obras totalmente dispares en tono, género, estilo, mensaje y estética—, signa la misma persona. Además, el autor de esta tesis piensa que ambos proyectos se grabaron el mismo día, pues el intérprete aparece con el mismo peinado, vestuario y afeitado en ambos proyectos, lo cual resta

singularidad y estética al visionado de las personas con discapacidad auditiva. Como propuesta alternativa a estas versiones, que Whatscine ya ha destacado como puntos de mejora en su trabajo (Francas, 2021, párr. 3), el autor de esta tesis rodó la versión inclusiva de *Tiempo de blues* con Fesord CV (v. apartado 3.4.2.2), para la que contó con actores y actrices de la Comunidad Sorda vestidos de modo similar a los personajes del cortometraje y con la presencia de distintos subtítulos a fin de evitar una característica de las versiones tradicionales de *XMILE* y *Tiempo de blues*: que el intérprete signe, además de los diálogos, otras informaciones sonoras como efectos de sonido o músicas (Font-Bisier y Whatscine, 2023b, 00:35).

La propuesta inclusiva de *Tiempo de blues* es la que se entiende como óptima desde esta tesis, pero presenta distintas complejidades que hacen que quien escribe estas líneas se decante por aparcar esta línea de trabajo a no ser que una entidad externa se la encargue. Primero, el tamaño en pantalla de las personas que signan siempre va a resultar pequeño para algunos miembros de la audiencia. Segundo, que el proceso de producción es largo: se debe traducir el guion a glosas, hacer un *casting*, aprender lengua de signos para dirigir a los actores y actrices, rodar las escenas de forma sincronizada con la obra, limpiar el croma y editar las imágenes en posproducción, añadir el subtítulo, etcétera. Por esta enorme labor que debería realizarse en cada proyecto cinematográfico que tuviera su correspondiente adaptación en lengua de signos, se concluye que este tipo de versiones pueden funcionar para proyectos especiales y de corta duración, pero que un buen subtítulo es la opción más realista con los procesos industriales de creación audiovisual. Esto último es un punto que debe tenerse muy en cuenta, puesto que Fesord CV y todo el equipo de personas sordas trabajaron de forma

altruista, porque si se hubiera tenido que presupuestar y remunerar este trabajo, los números no hubieran salido. Por último, y en consonancia con lo establecido en la tesis de Souto Rico (2021, p. 207), la velocidad de lectura que se ha alcanzado por parte de las personas con discapacidad auditiva es mayor a la reflejada en la norma UNE de 2012 o en estudios anteriores, y fortalece la unión entre el cine y el subtitulado por encima de la interpretación en lengua de signos.

Vistas las tres herramientas de accesibilidad y las valoraciones finales por parte del autor de la tesis, se procede a describir el último paso en la cadena de producción cinematográfica: la distribución de la obra terminada bajo una perspectiva inclusiva.

6.5. Impacto del cine inclusivo en la distribución

6.5.1. *Definición y objetivos de la distribución cinematográfica*

Cuando el proyecto se ha terminado al cien por cien, Producción comienza la fase de promoción y distribución del mismo. Se encarga, entre otras cuestiones, de generar copias de la obra, del subtitulado a otros idiomas y de obtener «acuerdos con distribuidoras, agentes de ventas, festivales, etcétera» (Gadea y Butrón, 2022, p. 23). En la misma fuente se añade que Producción debe «organizar los aspectos relativos al *marketing* (pósteres, inversión en publicidad, contratación de jefes/as de prensa para la promoción, etc.)», y que Dirección tiene que estar presente en ambos procesos «para estar de acuerdo con la estrategia de distribución y opinar sobre ella» —lo cual se debe a que la comunicación del proyecto tiene que ser

artísticamente coherente con la obra creada (*ibid.*, p. 24)—. Coherente, pero también rentable para Producción, que negocia «la licencia para programar y comercializar la película de la manera que mejor considere para los intereses económicos de la distribuidora» (Caviaro, 2010, párr. 6). En la misma fuente, que ofrece una entrevista a Matías Boero, asistente técnico de la distribuidora DeAPlaneta, se recuerda que tanto Producción como Distribución son empresas, «por lo cual su objetivo primordial es sacar el mayor rendimiento económico de sus productos». Refreshar este dato enlaza con el concepto de dinamización y sistematización de los recursos; cualidad primordial para lograr mayores beneficios y que, como se puede ver a lo largo de este apartado, en el ámbito de la accesibilidad aún no se da.

Siguiendo la línea de ingresos económicos planteada en la entrevista, Boero considera que una obra es un éxito cuando el coste total del filme —adquisición de derechos del guion, preproducción, rodaje, posproducción, doblaje, publicidad, etcétera— sea rentable: «no es tan significativo el dinero que haya percibido en taquilla como la inversión realizada para su estreno» (*ibid.*, sección Estrenos que llegan muy tarde, párr. 6). La mención al doblaje conecta con las afirmaciones de Romero-Fresco en el apartado 4.3.2.3 de esta tesis, que destaca el hecho de que la accesibilidad y la traducción de las películas son tomadas como un añadido de última hora y que esto impacta negativamente en el resultado final. El autor de esta tesis está de acuerdo en que una precaria gestión del doblaje afecta al disfrute de la audiencia, y lo ha vivido con la adaptación al español de *SWING! La vida d'un secret*: así como en la obra original no existen expresiones malsonantes, en la versión española se dice «¿Qué coño pasó ahí dentro?» (TC 00:59:00) cuando la frase real es «¿Qué pasó allí dentro» («Què va passar allí

dins?», en valenciano). Además, se olvidó locutar ciertas frases y hay momentos en los que los personajes mueven la boca y no emiten sonido alguno (por ejemplo, en el TC 00:41:29, en el que el personaje de Víctor dice «ven» y en castellano queda en silencio pese a que los labiales se perciben con claridad). Independientemente de estos errores, en esta tesis se mantiene que el doblaje puede tratarse por separado, pues no responde ni a las mismas necesidades históricas ni a los mismos colectivos y su falta de acceso a una cultura de calidad.

6.5.2. El circuito de distribución de una película y la experiencia con SWING!

Una vez establecidos los objetivos de la distribución y los agentes implicados, también debe conocerse cuál es el recorrido tradicional de una película tras la compra de sus derechos. Para ello se aporta una entrevista a Leo Guzmán, director de ventas y adquisiciones de la distribuidora VerCine, que afirma que «a partir de la fecha de estrenos en salas, puedes empezar a buscar su recorrido en las diferentes ventanas de explotación» (Lorza, 2020, párr. 5). Sobre dichas ventanas, en la misma fuente se establece que «la primera sería a los 112 días de su estreno cuando puedes realizar el lanzamiento en el mercado doméstico, es decir, su salida en BLU-RAY o DVD», para luego «explotarla en las diferentes ventanas de plataformas *on demand*», de las cuales hay que vigilar qué exclusividad requiere cada una para que, más tarde, se pueda vender la película a las televisiones de pago. Por último, Guzmán se da el margen de más o menos un año para «intentar su venta a televisiones en abierto, nacionales, autonómicas y locales» (*ídem*).

Este recorrido estándar tuvo un freno en 2020 debido a la pandemia. Tal y como aportó el CESyA con los datos de la enorme bajada de las proyecciones accesibles en salas de cine (v. apartado 3.2.1), muchas obras quedaron en el limbo; entre ellas, *SWING! La vida d'un secret*. Esto supuso un obstáculo para nuestra investigación, puesto que una de sus metas más importantes era lanzar el largometraje y sus versiones accesibles al circuito de distribución cinematográfica convencional para ver qué bondades y carencias se detectaban. Tras varios meses de incertidumbre, la película —que se había terminado en abril de 2020—, se estrenó en la Mostra de València el 27 de octubre de ese mismo año (v. apartado 5.2.3.2).

Sobre la emisión de la obra con su accesibilidad, en el apartado 5.2 se alude a que *SWING!* nunca se ha emitido con audiodescripción y que, aunque el subtítulo accesible se proyectó en la Mostra¹⁷⁰, el color de los textos cambió al haberse procesado el archivo de forma equivocada. También, y durante el paso del largometraje por plataformas de *streaming*, Del Saz (2022, párr. 4) informó de que sabía de la existencia de la accesibilidad de *SWING!* pero que, al buscarla en Netflix, Prime Video y Filmin, no la halló. En el mismo artículo, la autora describe nuestro trabajo como un método ideal «a lo que debiera aspirar el sector, que, no sabemos bien por qué, finalmente no ha llegado a los espectadores»; y reflexiona: «¿Cuántos

¹⁷⁰ En Font-Bisier (2020f, 00:42) puede apreciarse que el autor de esta tesis tuvo que presentar la película tanto de forma oral como en lengua de signos para las personas sordas que habían participado en *SWING!* y que asistieron a la premier. Sirvan estas líneas para que, a futuro, se valore la interpretación en lengua de signos de cara a ofrecer contenidos inclusivos a la audiencia.

proyectos con accesibilidad se habrán quedado por el camino sin que lo sepamos? Tiempo, dinero, esfuerzo tirados por el desagüe. Mientras, los espectadores vamos en busca de la accesibilidad perdida».

Al leer este artículo, el autor de la tesis decidió compartirlo en redes sociales y etiquetar al CESyA para ver si emitía una opinión al respecto. Afortunadamente, se obtuvo respuesta desde la entidad, la cual se reproduce a continuación: «Muchas gracias por compartirlo. Creo que hoy en día esto y [sic] cambiado. Nos gustaría saber cual [sic] fue el problema. Un saludo» (CESyA, 2022). Su propuesta fue aceptada, y se les envió un mensaje exponiendo los hechos con mayor profundidad el 24 de agosto de 2022. Dicho mensaje fue marcado como leído por la entidad, pero su respuesta nunca llegó. El silencio por parte del CESyA —sumado al de À Punt (v. apartado 5.2.3.4) y otras entidades públicas (v. apartado 5.2.1.5), productoras, asociaciones de la Comunidad Sorda e incluso investigadoras a las que se ha contactado a fin de recabar testimonios expertos para esta tesis— demuestra que esta es una práctica todavía común en el sector. Por suerte, y al contactar meses después con el CESyA, Souto Rico (comunicación personal, 6 de junio de 2023, 41:47) afirmó que la distribución de las obras accesibles es un tema complicado y que están estudiando diversas opciones para ampliar su efectividad.

Los datos aportados evidencian que la distribución del cine con pistas de accesibilidad es un tema con recorrido de mejora. De hecho, la película *Amor en polvo* (Juanjo Moscardó y Suso Imbernón, 2020), que se emitió en À Punt con audiodescripción en la franja horaria anterior a *SWING!*, tampoco dispone de esta opción en Amazon Prime Video, aunque sí cuenta con subtítulo en inglés.

6.5.3. Buenas prácticas inclusivas dentro del área de la distribución

En el apartado anterior se subraya la importancia de que productoras, distribuidoras y exhibidoras conozcan en mayor profundidad las bondades de crear obras audiovisuales para un público más amplio. Aparte, se han expuesto ciertas prácticas que pueden ser revisadas o mejoradas a fin de lograr los objetivos comunes que tenemos las personas involucradas en potenciar la cultura accesible e inclusiva. Para compartir algunas iniciativas desarrolladas en *XMILE* y *Tiempo de blues* que nos han sido de utilidad durante estos años, a continuación, se procede a enumerarlas:

1. Accesibilidad de los elementos promocionales: en *Tiempo de blues* se audiodescribieron, subtitularon e interpretaron en lengua de signos el *teaser* (Font-Bisier y Whatscine, 2017), el tráiler (Font-Bisier, 2019a) y su póster (Font-Bisier, 2021b, p. 123). Cabe decir que la audiodescripción y la pista de lengua de signos del tráiler se extrajeron del resultado final de la obra, por lo que se ahorró en tiempo y costes. En cuanto a los *making of* y otros contenidos extra, también se realizaron teniendo en cuenta su accesibilidad. En el caso de los documentales relativos a *Tiempo de blues* y *SWING! —Creando cine inclusivo y Una película inclusiva*, respectivamente—, se optó por no añadirles audiodescripción, pero se diseñaron para que la información relevante pudiera comprenderse por la audiencia con discapacidad visual. Lo aprendido al crear ambos documentales se trasladó a la serie *Insport, el reto del deporte* (v. apartado 6.1.3).

2. Canciones oficiales en lengua de signos: entre 2017 y 2018 se grabaron versiones en lengua de signos de las canciones oficiales de *XMILE* y *Tiempo de blues*. Se llevaron a cabo en colaboración con Fesord CV (Font-Bisier y Fesord CV, 2017 y 2019).

3. Títulos en lengua de signos: gracias a la relación que tuvimos con la Comunidad Sorda, pudimos participar en la creación de los títulos en lengua de signos de las tres propuestas que componen el corpus. *XMILE* se expresa haciendo la letra equis del alfabeto dactilológico y el signo de sonrisa (Font-Bisier, 2018, p. 146). En el caso del signo de *Tiempo de blues*, se representa mediante la combinación del signo *tiempo*, el signo *guitarra* y el de la letra *be* en alfabeto dactilológico —puede verse en el TC 00:18:29 del documental *Creando cine inclusivo*—. En último lugar, *SWING! La vida d'un secret* se efectúa signando las palabras *vida* y *secret*.

4. Multisensorialidad y contratación de servicios de accesibilidad: por un lado, en la exposición multisensorial de *XMILE* se aportaron textos en braille y se contó con la participación de guías-intérpretes para personas sordociegas. Incluso se intentó aportar informaciones en lectura fácil y pictogramas, pero no se llegó a conseguir presupuesto para crearlas de forma adecuada. Por último, en pases determinados se contrataron los servicios de interpretación en lengua de signos de Fesord CV (Gallart, 2019, párr. 1) y, en otros casos, hubo servicio de estenotipia (Font-Bisier, 2022a, 00:10).

5. Página web accesible: *XMILE* contó con una web accesible realizada por la empresa Insuit (Font-Bisier, 2018, p. 158). Con referencia a *Tiempo de blues*, la web principal en la que se describe el proyecto es *miCINEinclusivo.com*, diseñada bajo los parámetros de accesibilidad web y que ha sido testada por personas con discapacidad visual con resultados positivos.

6. Accesibilidad en pantalla: en *Tiempo de blues* y *XMILE*, casi todos sus pases públicos se realizaron con el subtítulo accesible en pantalla o, en ocasiones, reproduciendo el cortometraje dos veces: una con la audiodescripción y otra con el subtítulo. De esta forma, se fomentó la sensibilización del público mayoritario frente al precario acceso a eventos culturales de las personas con discapacidad.

Estas iniciativas que fomentan la inclusión —sumadas a las que se mencionan en el anteproyecto de la futura Ley del Cine y la Cultura Audiovisual (v. apartado 2.6.3) y a otras expuestas en el modelo híbrido de creación y distribución cinematográfica (v. apartado 4.3.2)— pueden lograr que, en un futuro, se produzcan más propuestas de este estilo dentro de la industria cinematográfica. De hecho, y a diferencia de lo que sucedió con *SWING!*, en 2023 Filmin ha empezado a incorporar audiodescripción y subtítulo accesible a títulos como *As bestas* (*Las bestias*, Rodrigo Sorogoyen, 2022), y los catálogos de Netflix, Amazon Prime Video, etcétera cada vez contienen más obras accesibles.

Para terminar, y con relación al apartado de distribución añadido al *Informe de accesibilidad cinematográfica*, este aún no ha sido desarrollado en profundidad, pues se tuvo en cuenta años después de finalizar *SWING!* (v. apartado 5.3.1). Por tanto, tendremos que continuar investigando de qué forma plasmar esta faceta de la producción dentro del documento, a la espera de que surjan más propuestas cinematográficas o de investigación. Para ello, el autor de esta tesis ha fundado, junto con Aroa Fernández Ferrer, la productora AF Audiovisual, primera empresa de creación de contenidos publicitarios y cinematográficos según

el paradigma del cine inclusivo¹⁷¹. Desde esta plataforma se espera llevar a cabo futuros proyectos en los que se logren alcanzar cotas presupuestarias e inclusivas más altas que las expuestas hasta ahora.

En definitiva, y como cierre a este capítulo, queda claro lo mucho que el sector de la accesibilidad cinematográfica y el movimiento asociativo pueden enriquecerse si profesionales del medio audiovisual se forman en accesibilidad, lengua de signos y trato adecuado. El corpus está repleto de ejemplos y propuestas que siguen una línea sólida y que justifican que el cine inclusivo es un paradigma replicable y expandible; la asistencia y entusiasmo con los que ha sido acogido el proyecto resultan indicadores que hay que tener en cuenta. Con la esperanza de que esta publicación sea útil para el avance del sector de la cultura accesible e inclusiva, y con el agradecimiento a todas las personas que nos han permitido llegar a una puesta en práctica del cine inclusivo tan profunda, se termina el capítulo y se pasa a las conclusiones de la tesis.

¹⁷¹ Su web puede consultarse en www.afaudiovisual.com

Conclusiones

Una vez terminada la descripción del cine inclusivo, se pasa a las conclusiones de la tesis. Por tanto, en este capítulo se comprueba si se han alcanzado los objetivos y las hipótesis, y se contestan las preguntas de investigación. Con la finalidad de que las conclusiones tengan una estructura ordenada, se cita cada uno de los objetivos, hipótesis y preguntas de investigación en cursiva e, inmediatamente, se les da respuesta.

Consecución de objetivos

Objetivo 1: Estudiar el contexto histórico de las personas con discapacidad, así como su relación actual con el disfrute, la creación y el consumo de la producción cinematográfica en España.

Este objetivo se cumple en los capítulos 1 y 2, en los que se aporta una panorámica histórica, jurídica y cultural que justifica la motivación principal del autor de esta publicación: formalizar un modelo replicable y sostenible dentro de la industria cinematográfica para que el consumo y disfrute de las personas con discapacidad crezca en cantidad y calidad. También se destaca la importancia de una correcta representación frente a la cámara de estos colectivos, por lo que dentro de la industria del cine se deberían aprender buenas prácticas en trato adecuado relativas a la inserción laboral de personas con discapacidad.

Objetivo 2: Evaluar el trato y la forma en la que la sociedad mayoritaria se dirige a las personas con discapacidad.

Al tomar en cuenta cómo la sociedad mayoritaria se relaciona con *lo diverso*, en el capítulo 1 se contextualiza en qué punto histórico nos encontramos actualmente y de qué forma Traducción Audiovisual, Comunicación Audiovisual, la formación profesional de especialización en audiodescripción y subtitulación y el movimiento asociativo podrían reenfocar sus programas con la futura entrada en vigor de la Ley del Cine y la Cultura Audiovisual. Además, cumplir con este objetivo ha ayudado a pulir el enfoque del cine inclusivo en cuestiones relacionadas con las necesidades laborales, culturales y sociales de las personas con discapacidad.

Objetivo 3: Conocer la legislación pasada y presente que fomenta la accesibilidad y la igualdad de derechos de las personas con discapacidad tanto en España como en el extranjero, además de examinar la rama jurídica sobre cinematografía vigente en la península.

El capítulo 2 de la tesis funciona como nexo entre la realidad pasada, presente y futura de las personas con discapacidad. En este sentido, el objetivo se cumple tras presentar las normativas nacionales e internacionales a las que se acoge España, y tras analizar las diferentes herramientas de accesibilidad audiovisual vigentes que guardan relación con el ámbito del cine. Gracias a investigar esta área, el paradigma del cine inclusivo se ha enriquecido con los preceptos jurídicos más recientes y futuros.

Objetivo 4: Analizar los estudios de accesibilidad ofrecidos por el ámbito de la Traducción Audiovisual, y evaluar si estos pueden ser incluidos en Comunicación Audiovisual.

Una de las premisas de la tesis es aportar documentación y argumentos suficientes en el capítulo 3 como para subrayar la importancia de reconfigurar los estudios sobre accesibilidad audiovisual. Este cambio de mirada no solo tiene que darse en Traducción Audiovisual y en la formación profesional, sino en Comunicación Audiovisual, que aún no ha empezado a trabajar en esta dirección —y en el capítulo 6 se comprueba que puede aportar mucho—. Tanto es así, que se recuerda que quien escribe estas líneas, licenciado en Comunicación Audiovisual, ha sido acogido en un programa de doctorado de Traducción para poder llevar a cabo esta tesis. Con estas reflexiones —y con lo expuesto en el capítulo 3—, el objetivo se cumple, demostrando que el panorama educativo tiene que evolucionar para alinearse con el presente modelo jurídico y social.

Aparte, también se ha hecho énfasis en la poca relación que se da entre los posgrados universitarios en Traducción Audiovisual, la formación profesional de especialización en audiodescripción y subtitulación y los programas educativos promulgados desde el CESyA (v. apartado 3.2.3.2), lo que denota una carencia dentro de la industria de la accesibilidad audiovisual. Sería recomendable que dichas áreas, sumadas a Comunicación Audiovisual, tengan mayor contacto e interacción.

Objetivo 5: Definir los tres modelos de producción cinematográfica accesible que se han identificado en la actualidad: tradicional, híbrido e inclusivo.

Gracias a analizar el panorama educativo y científico relativo a la accesibilidad cinematográfica, en el capítulo 4 se presentan las tres modalidades más utilizadas actualmente para añadir audiodescripción, subtítulo y lengua de signos a las obras audiovisuales. En este sentido, y con el marco histórico aportado en dicho capítulo —en el que se estudia el origen de cada herramienta de accesibilidad—, las bondades y carencias de cada modelo de producción accesible quedan expuestas y se puede confirmar que este objetivo se ha cumplido.

Objetivo 6: Evaluar si, gracias a contemplar las medidas de accesibilidad desde el inicio de la obra con profesionales que hayan adquirido formación en este ámbito, las obras cinematográficas pueden incorporar recursos que mejoren la experiencia de la audiencia con discapacidad.

El capítulo 6 de la tesis funciona como exposición del abanico de recursos y herramientas aplicadas a las producciones cinematográficas inclusivas. Esto se ha conseguido gracias al corpus aportado en el capítulo 5; dos cortometrajes y un largometraje accesibilizados de forma completa que han alcanzado un reseñable y documentado impacto. Una vez cumplido con este objetivo, las conclusiones extraídas son que, efectivamente, si el equipo creativo de una obra está formado en accesibilidad, la producción cambia a muchos niveles, medibles, y que pueden ser reflejados en el *Informe de accesibilidad cinematográfica* para que más profesionales los conozcan y los apliquen.

Validación de hipótesis

Una vez comprobada la consecución de los seis objetivos de la tesis, se procede a verificar si las dos hipótesis de esta publicación pueden validarse mediante los hallazgos presentados a lo largo del documento.

Hipótesis 1: La puesta en práctica del cine inclusivo ofrece nuevas posibilidades en la formación, la investigación y la industrialización de la accesibilidad.

En los capítulos 3, 4 y 6 se contrasta el modelo académico actual y las investigaciones sobre accesibilidad con el modelo de cine inclusivo, lo cual valida esta hipótesis. En concreto, del capítulo 6 se extrae que se puede abrir el campo de la investigación en Traducción Audiovisual hasta límites inéditos, en los que el proceso de asimilación *piagetiana* de esta área llegue a la plena acomodación gracias a los puentes construidos desde nuestro modelo, que pueden ayudar a vincular esta rama con la de Comunicación Audiovisual.

Esta afirmación se apoya en el perfil del autor de esta tesis —director y guionista de cine que diseñó el paradigma del cine inclusivo sin conocimiento de los avances de Traducción Audiovisual—, por lo que es bastante posible que, si otras personas de Producción, Guion o Dirección se especializan en este ámbito, la creación e industrialización de la accesibilidad cinematográfica crezcan de forma exponencial. Se espera que, al aportar una visión desde dentro de la industria del cine con un corpus amplio y testado, surja una nueva forma conjunta de trabajar la audiodescripción, el subtulado y la representación de la lengua de signos en un proyecto cinematográfico.

Hipótesis 2: El cine inclusivo puede aportar nuevos recursos y herramientas tanto a las audiencias que necesitan de la accesibilidad como a los equipos que la estudian y la trabajan.

Con la presentación y análisis del *Informe de accesibilidad cinematográfica* en los capítulos 5 y 6 de la tesis, esta hipótesis queda validada. Y es que, gracias a este documento —y al planteamiento de una futura guía de estilo propia en audiodescripción y subtitulado realizada desde el modelo de cine inclusivo—, la industria del cine puede recibir una gran ayuda a la hora de incorporar la accesibilidad en el ADN de las producciones audiovisuales. Además, tras compararlo con los preceptos de las normas UNE de audiodescripción, subtitulado y lectura fácil, se demuestra que el informe de accesibilidad se alinea con las necesidades y propuestas provenientes de los colectivos de personas con discapacidad.

Aparte, Comunicación Audiovisual no es la única rama que se beneficia del informe de accesibilidad. Gracias a su diseño flexible y a su adaptabilidad, el mencionado informe sirve para que Traducción Audiovisual, la formación profesional de especialización en audiodescripción y subtitulación y el movimiento asociativo puedan aprovechar sus preceptos. Y es que el informe de accesibilidad sitúa a las personas con discapacidad en el centro de la cuestión, por lo que también sirve para que el citado colectivo se forme en cinematografía o docencia y pueda insertarse profesionalmente en estos sectores laborales con un conocimiento pleno y profundo de cada obra en la que participe.

Respuesta a las preguntas de investigación

Tras validar las hipótesis, se presenta la respuesta a las siete preguntas de investigación expresadas en la introducción de la tesis y que están divididas en tres bloques:

Bloque A:

1. ¿De qué forma ha tratado la sociedad mayoritaria a los colectivos de personas con discapacidad a lo largo de los siglos? ¿Cómo puede mejorarse la convivencia y la interacción en este aspecto? ¿En qué grado influye el lenguaje dentro de esta relación?

En esta tesis se parte de una base sólida: los procesos cognitivos mediante los que todo ser humano se relaciona consigo mismo y con el entorno. Gracias a vincular este proceso con la acomodación de *lo diverso*, se comprueba que la sociedad mayoritaria ha mejorado su trato hacia las personas con discapacidad, pasando de una primera fase de prescindencia y rechazo hasta el modelo social y de derechos que se da en la actualidad.

En respuesta a cómo se puede mejorar la relación con las personas con discapacidad, desde esta tesis se hace hincapié en la educación; es de vital importancia que más personas conozcan las condiciones de estos colectivos a fin de dispensarles un trato adecuado. Para ello, el lenguaje influye en gran medida, algo que se comprueba con las múltiples manifestaciones por parte del movimiento asociativo de que se les nombre de un modo correcto, que no vulnere o exagere su condición. Aprender la terminología específica ayuda a romper barreras y a deconstruir ciertas herencias del pasado que todavía se dan en nuestra sociedad.

2. Al hablar de accesibilidad cinematográfica, ¿por qué es importante conocer el pasado y el presente de las personas con discapacidad, así como sus necesidades de comunicación?

En el capítulo 3 de la tesis se destaca como positiva la investigación académica. Sin embargo, y vista la tendencia parcelaria de gran parte de las investigaciones de Traducción, sorprende lo lejos que se hallan de alinearse con la legislación vigente. También se echa en falta que se cite y se reconozca el trabajo del movimiento asociativo, lo cual denota cierta desconexión entre una rama académica y el público al que se dirige y con el que debería trabajar estrechamente. Y es que se comprueba que muchas de estas publicaciones se centran en accesibilizar cortometrajes concretos, documentales o fragmentos de diferentes películas, lo cual sugiere una parcialidad de los resultados, igual que en la encuesta sobre audiodescripción del CESyA de 2023 (v. apartado 3.2.4.1)¹⁷².

Desde esta tesis se rema en otra dirección al tratar la discapacidad y la accesibilidad desde el conocimiento específico de la disciplina de la Comunicación Audiovisual y la práctica profesional como cineasta, abordada con un enfoque holístico e integrador. Asimismo, con la descripción del contexto de estos colectivos, la presentación del cine inclusivo y la aportación de un corpus nutrido y que se compone de obras completamente accesibilizadas —así como de

¹⁷² En dicha encuesta sucede lo contrario a lo expuesto desde Traducción Audiovisual: el movimiento asociativo prescinde del trabajo realizado por esta rama y se centra en que la encuesta se responda por personas con discapacidad y personas cercanas al tercer sector. Esto también se comprueba en la encuesta del Real Patronato sobre Discapacidad de verano de 2023, disponible en <https://www.facebook.com/photo/?fbid=683544067137937>

numerosos vídeos en los que se muestran buenas prácticas en accesibilidad y la recepción de las propuestas a nivel nacional e internacional—, se da un paso firme para que, en un futuro, las investigaciones en este ámbito se alineen con varias ideas: ser conscientes de la problemática real y actual de las personas con discapacidad y aportar investigaciones con múltiples obras completas, representativas de los géneros y estándares cinematográficos actuales y en las que prime lo comercial —o, como lo denomina la CNMC (2019, p. 9), «lo premium»—.

Como última reflexión, se expone que adquirir conocimientos en materias de discapacidad e inclusión fomenta la autonomía de cada profesional. Gracias a formarse, las productoras y sus equipos no requieren de figuras externas al proyecto que asuman la accesibilidad. Sin dejar de hacer su trabajo principal, todos los departamentos contribuyen, de manera equilibrada y distribuida, en este aspecto de la producción.

Bloque B:

3. ¿Pueden los tres modelos de accesibilidad —tradicional, híbrido e inclusivo— representar las necesidades de creación, investigación y consumo cinematográfico de las personas con discapacidad, del ámbito académico y de la industria del cine? ¿Qué características presenta cada modelo?

Los tres modelos sirven como resumen de lo expuesto en el marco teórico de la tesis, y también señalan claras diferencias y similitudes entre las distintas formas de creación y distribución de las obras cinematográficas con accesibilidad. En este sentido, se parte de un modelo tradicional en el que esta se incorpora de forma independiente y una vez el equipo

creativo ha terminado su labor. Después se presenta el modelo híbrido, una forma de producción en la que prima el cumplimiento de la legislación, la visibilización de los colectivos y de la propia accesibilidad. Con una clara intención de llevar la accesibilidad cultural y la inclusión laboral de las personas con discapacidad a nuevos niveles, el modelo híbrido no consigue alcanzar el grado de libertad y fusión entre la accesibilidad y la obra que se da en el cine inclusivo. Y es que nuestro paradigma, un modelo que se basa en que el equipo creativo conoce las herramientas de accesibilidad y las aplica desde el origen del proyecto —el guion literario—, evidencia los añadidos inclusivos que puede aportar cada departamento involucrado en la cadena industrial de creación y distribución cinematográfica.

4. ¿Puede la inclusión añadir pautas de diseño universal al séptimo arte y regenerar los métodos de producción cinematográfica?

Tal y como se evidencia con la adaptación del *Informe de accesibilidad cinematográfica* al aula docente (v. apartado 5.3.4), el cine inclusivo se ha exportado a otros ámbitos educativos y artísticos de forma similar a lo sucedido con el diseño universal arquitectónico. De hecho, y aunque no forman parte del corpus de la tesis por tratarse de otro tipo de contenidos culturales, la experiencia en creación y distribución de obras inclusivas alcanzada por el autor de esta tesis le ha permitido compartir sus conocimientos con todo tipo de colectivos (Font-Bisier, 2023c) y publicar diversos proyectos literarios en los que se ha cuidado el acceso de las personas con discapacidad. Tal es el caso de sus libros de ficción *Un confinamiento de cuentos* (Font-Bisier, 2020a) y *Tres monos sabios* (Font-Bisier, 2023j), así como del manual *Viaje al*

corazón de un cuadro (Font-Bisier, 2021b) y del cómic *Tres monos sabios: Los dioses de Miyajima* (Font-Bisier, 2023i). En 2024, también publicará dos propuestas de índole similar: la novela *Alunia* y el libro interactivo *El recetario de Inés*.

Bloque C:

5. *¿Cómo impacta en una obra audiovisual que el equipo creativo tenga conocimientos en accesibilidad, trato adecuado y representación de las personas con discapacidad?*

En el caso de que los equipos principales de una obra cinematográfica adquieran formación en accesibilidad, trato adecuado y representación de las personas con discapacidad, el proyecto se ve enriquecido a múltiples niveles. Por un lado, en la producción se incorporan de serie un número de recursos —decisiones de vestuario cotejadas con el departamento de Accesibilidad, creación de espacios naturales para la audiodescripción, efectos de sonido asociados a ciertos personajes, etcétera— que facilitan la comprensión y el disfrute de las personas con discapacidad. Estos recursos, como se aprecia en el capítulo 6, apenas modifican la dotación presupuestaria de la producción al tratarse de aplicaciones creativas dentro de las tareas que cada departamento ejecuta en su día a día. Por otro lado, la accesibilidad se ve mejorada, pues el departamento encargado de la misma interactúa con el resto de equipos a lo largo de las fases de preproducción y posproducción, lo cual permite que la audiodescripción y el subtítulo se mantengan fieles a la obra que representan.

Por último, y en el caso de que personas con discapacidad trabajen en una obra o sean sus autoras, si los diferentes departamentos conocen a estos colectivos más de cerca, pueden

interactuar con ellos a un nivel más profesional. Así se da voz y se reconoce a nuevas figuras referentes que inspiren a otras personas con discapacidad a especializarse en este sector.

6. ¿Cómo cambia el proceso de accesibilidad si esta se incluye desde el guion de la obra?

Si la persona que escribe un guion literario adquiere formación en accesibilidad y trato adecuado, puede incluir en las páginas de su proyecto un gran número de recursos que abarcan desde una mayor claridad en la presentación de personajes, diálogos y localizaciones hasta la consideración de que frases concretas del guion pueden plasmarse tal cual en la audiodescripción. El guion es la fuente del proyecto, y si la obra se concibe con recursos inclusivos —invisibles para la audiencia generalista, pero detectables para las personas con discapacidad—, el efecto dominó descrito en el capítulo 6 de la tesis, en el que el resto de departamentos se suman a trabajar de este modo, es casi inevitable. Esta forma de trabajo es económicamente sostenible; cuando las y los profesionales del ámbito del cine se formen en accesibilidad, representación y trato adecuado, podrán aplicar lo aprendido a cada proyecto sin necesidad de grandes inversiones o recursos añadidos.

7. ¿Qué posibles herramientas y recursos pueden utilizarse para dar el salto de lo accesible a lo inclusivo con mayor facilidad y generar un cambio a escala industrial?

Como se ha repetido en distintas ocasiones, la formación es el recurso clave para dar el salto de *lo accesible a lo inclusivo*. Por supuesto, desde esta tesis se promueve la normalización del uso del *Informe de accesibilidad cinematográfica*, una plantilla que puede adaptarse con

facilidad a cada proyecto y que permite medir los parámetros cualitativos de accesibilidad aplicados a cada obra, así como extender un puente de conexión entre los equipos creativos y el departamento de Accesibilidad.

Conviene recordar que el cine inclusivo no prioriza la producción de historias en las que la condición de sus protagonistas sea el eje. Por tanto, y aunque se considera un recurso válido si está justificado dentro del relato cinematográfico, el cine inclusivo transita por un camino distinto, en el que se respeta la libertad inherente a cada guionista y productora a fin de que sigan contando las historias en las que realmente creen. Eso sí, con la mirada puesta en un sector más amplio de su público.

Futuras líneas de investigación

Habida cuenta de lo expuesto en este capítulo de conclusiones, se procede a desglosar futuras líneas de investigación que se plantean desde esta tesis:

1. Determinar qué sucede cuando otras producciones apliquen el modelo del cine inclusivo. Será muy interesante medir sus recursos inclusivos mediante investigaciones cuantitativas y cualitativas para estudiar tanto la forma de trabajo —implementación del *Informe de accesibilidad cinematográfica*, interacción entre el departamento de Accesibilidad y el resto de equipos, medidas de inserción laboral propuestas en los rodajes, distribución, etcétera— como la recepción por parte de grupos de control. Debe recordarse que el cine inclusivo se adapta a la propia obra, por lo que nunca habrá dos trabajos iguales.

2. Medir cómo las distribuidoras, exhibidoras, canales de *streaming* y televisiones se adaptan a la nueva oferta de productos cinematográficos inclusivos. Este tipo de trabajos, que ya se realizan desde el CNMC, el CESyA (v. apartado 2.6.2.4) y algunas propuestas académicas (v. apartado 3.3.4.2), son de gran utilidad y conviene sumarles nuevos parámetros que separen los contenidos accesibles de los inclusivos para obtener resultados más específicos. También se identifica como primordial la correcta gestión de la accesibilidad de las obras para que la audiodescripción y el subtitulado no se generen por duplicado y siempre se utilicen las versiones oficiales. En este sentido, se recuerdan los distintos subtitulados accesibles realizados para *SWING! La vida d'un secret*, así como que RTVE descartó nuestro subtitulado de *Insport – el reto del deporte* para añadir uno propio de una cuestionable calidad (v. apartado 6.1.3.).

3. Profundizar en el análisis del corpus de esta tesis, por ejemplo, mediante mediciones del impacto de las versiones inclusivas y accesibles de *Tiempo de blues*. Sirva este apartado para ofrecer nuestros materiales a investigadores e investigadoras con interés en una posible colaboración enfocada desde ángulos distintos a los aquí planteados. Esta propuesta también incluye otros trabajos como *Insport, el reto del deporte*, las obras en lengua de signos como *La dama del cuadro* u otras propiedades intelectuales creadas durante el cuarto ciclo de la investigación-acción del autor de esta tesis.

4. Analizar la correcta citación y transferencia del cine inclusivo y otras modalidades de creación y distribución de la accesibilidad en la comunidad académica y en la industria

audiovisual desde cuatro puntos de vista: la creación de publicaciones científicas rigurosas y de alto impacto, la planificación de asignaturas multinivel entre Traducción Audiovisual y Comunicación Audiovisual (a fin de no perder estudiantes, se recomienda impartirlas antes de los cursos de posgrado), el análisis de los nuevos perfiles laborales creados a raíz de esta nueva dinámica y de la formación profesional de especialización en audiodescripción y subtitulación y, por último, el seguimiento de la evolución del pensamiento crítico de las personas con discapacidad —que podrían tener mayor participación en este remodelado educativo—. Todo ello impacta directamente en la posible modificación de los estándares de calidad, dado que se ha comprobado que precisan de matizaciones.

El autor de esta tesis encuentra estimulante la mediación y reestructuración educativa entre Comunicación Audiovisual, Traducción Audiovisual y el curso de especialización de la formación profesional, y pretende trabajar activamente por lograrla. Y es que le parece muy interesante evaluar qué sucederá cuando más alumnado proveniente de Comunicación Audiovisual adquiera formación en accesibilidad, y cuando dichos programas educativos acojan a personas con discapacidad que quieran profesionalizarse en el ámbito del cine.

5. Valorar las posibilidades de adaptar las pautas del cine inclusivo a otras disciplinas como ya se ha hecho con el ámbito de la educación gracias al *Informe de accesibilidad – Proyecto educativo* (Font-Bisier, 2021a). Esta línea de investigación también forma parte de los intereses del autor de la tesis, que en todos sus libros publicados desde 2020 ha incorporado novedosas medidas inclusivas, como una sección al final de cada uno de ellos titulada «Trazos

en palabras». En ella se describe el apartado visual de la obra —portada, contraportada, diseño interior, etcétera— aplicando técnicas de audiodescripción y audioguía¹⁷³. «Trazos en palabras» puede leerse en *Un confinamiento de cuentos* (Font-Bisier, 2020a, pp. 233), el *Informe de accesibilidad – Proyecto educativo* (Font-Bisier, 2021a, pp. 59), *Viaje al corazón de un cuadro* (Font-Bisier, 2021b, pp. 126) y *Tres monos sabios* (Font-Bisier, 2023j, pp. 437).

6. Tomando como referencia la *Guía de buenas prácticas para la descripción de imágenes fijas* (Font-Bisier, 2021b, p. 94), el autor se plantea la creación de un manual de estilo para audiodescripción y subtulado accesible partiendo desde su método inclusivo.

7. Para finalizar, se retoma la idea con la que empieza esta tesis: la accesibilidad es una cuestión intrínseca al ser humano. Por tanto, y gracias a que 2024 marca un cambio de fase con la futura entrada en vigor de la Ley del Cine y la Cultura Audiovisual, es un buen momento para documentar, reconocer y catalogar cómo distintas personas y entidades, de forma independiente y natural, incorporan recursos y medidas accesibles o inclusivas a sus propuestas audiovisuales. Es más que probable que, creando un catálogo o un repositorio específico al estilo de MAP (v. apartado 3.2.3.1), la comunidad investigadora pueda beneficiarse de ellas.

¹⁷³ Ejemplos de esta sección, que fomenta la literatura inclusiva, pueden hallarse en

<https://www.micineinclusivo.com/blog/literatura-inclusiva-te-presentamos-nuestra-seccion-trazos-en-palabras/>

BIBLIOGRAFÍA¹⁷⁴

Academia de Cine (2023). *Lenguaje inclusivo para cineastas que quieren contar con y a toda la sociedad*. Campus de verano 2023.

Accessible Media Incorporated (16 de julio de 2018). *Integrated Described Video Creator Series - What is Integrated Described Video?* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Rcl1ac_SzM

Actualidad CEU (22 de julio de 2020). *Formar a creadores de contenidos audiovisuales inclusivos*. CEU Universidad Cardenal Herrera. <https://medios.uchceu.es/actualidad-ceu/formar-a-creadores-de-contenidos-audiovisuales-inclusivos/>

Adlab PRO (1 de noviembre de 2016)¹⁷⁵. *Intellectual outputs IO1: Assessment of Current AD Training Practices*. <https://www.adlabpro.eu/results/intellectual-outputs/>

Adlab PRO (s.f.). *Module 5. Unit 1. Audio subtitling: Presentation*. <https://www.adlabpro.eu/coursematerials/module-5/unit-1/>

¹⁷⁴ Como se especifica al final de la introducción de la tesis, para presentar la bibliografía se toma en cuenta la séptima edición de las normas APA por cuestiones de accesibilidad y de paridad en la investigación. De este modo se opta por añadir los nombres propios de las autoras y autores a fin de resaltar el equilibrio entre hombres y mujeres. Para facilitar el acceso de la tesis mediante lectores de pantalla, se mantiene la estructura de apellido y nombre en la primera persona nombrada, y en el resto se sigue una estructura de nombre y apellido.

¹⁷⁵ Las mayúsculas iniciales de los títulos de las publicaciones se han plasmado respetando las de la obra original.

AENOR (Asociación Española de Normalización y Certificación) (2003). *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través de teletexto.*

AENOR.

— (2005). *Norma UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual.*

Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías. AENOR.

— (2007). *Norma UNE 139804 de requisitos para el uso de la Lengua de Signos Española en redes informáticas.* AENOR.

— (2012). *Norma UNE 153010: 2012. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva.* AENOR.

— (2018). *Norma UNE 153101:2018. Lectura Fácil. Pautas y recomendaciones para la elaboración de documentos.* AENOR.

Aguado Díaz, Antonio L. (1993). *Historia de las deficiencias.* Alfaplús.

Agudo, Alejandra (3 de diciembre de 2022). *La vida sexual de las personas con discapacidad:*

"Nos ven como niños. Muchos aún creen que somos seres asexuados". El País.

<https://elpais.com/planeta-futuro/2022-12-03/la-vida-sexual-de-las-personas-con-discapacidad-nos-ven-como-ninos-muchos-aun-creen-que-somos-seres-asexuados.html>

Agulló, Belén y Anna Matamala (2021). (Sub)titles in cinematic virtual reality: a descriptive study. *Onomázein*, (53), 132-153. <https://doi.org/10.7764/onomazein.53.07>

Al-Zoubi, Rama B. (2020). *Audio Description for Sighted Viewers in Qatar: A Reception Study*

[Tesis, Hamad bin Khalifa University].

https://libguides.tii.qa/ld.php?content_id=67347280

Alba Pastor, Carmen, José M. Sánchez Serrano y Ainara Zubillaga del Río (2014). *Diseño Universal para el Aprendizaje (DUA). Pautas para su introducción en el currículo.*

Ministerio de Economía y Competitividad.

http://www.educadua.es/doc/dua/dua_pautas_intro_cv.pdf

Allied Production SGR (21 de junio de 2018). *Hearing Is Believing: Introduction To Sound Design.*

The intersection of strategy and story. <https://www.alliedproductionsgr.com/photo-video-blog/2018/6/21/hearing-is-believing-introduction>

Álvarez, Inés (22 de septiembre de 2019). *Un rodaje, dos idiomas y dos actores para un solo personaje.* El periódico. <https://www.elperiodico.com/es/tele/20190922/un-rodaje-dos-idiomasy-dos-actores-para-un-solo-personaje-7643792>

Álvarez Álvarez, M^a de las Nieves (2014). Subtitulado, videosignado y audiodescripción en la España televisiva actual. *Historia y Comunicación Social*, 19, 161-172.

https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.45018

Álvarez Anguera, Marta (2021). *Propuesta de subtitulación accesible de Ataque a los Titanes* [Trabajo de Fin de Máster, UPF Barcelona School of Management].

<http://hdl.handle.net/10230/48927>

Álvarez Ramírez, Gloria Esperanza (2023). *El capacitismo, estructura mental de exclusión de las personas con discapacidad.* CERMI Estatal. <https://cermi.es/novedad/el-capacitismo-estructura-mental-de-exclusion-de-las-personas-con-discapacidad>

Amazon Prime Video (s.f.a). *Audio*. Video central support.

https://videocentral.amazon.com/home/help?topicId=GDLRSGDM8K3GER3R&ref =avd_sup_GDLRSGDM8K3GER3R

— (s.f.b). *Timed text (captions, subtitles, forced narratives)*. Video central support.

https://videocentral.amazon.com/home/help?topicId=GBKB422Q9GYC7DWE&ref =avd_sup_GBKB422Q9GYC7DWE

Aragón Digital (18 de noviembre de 2019). Isabel Gemio recibe el Augusto del FCZ por su labor social. *Aragón Digital*. <https://www.fundacionisabelgemio.com/wp-content/uploads/2019/11/Dossier-prensa-Festival-Cine-Zaragoza.pdf>

Araos San Martín, Jaime (2019). *Platón y Aristóteles: nuevas perspectivas de metafísica, ética y epistemología*. Editorial Thémata.

Arcos Urrutia, Juan Manuel (2011). *El análisis del contenido de los guiones audiodescritos en las películas para personas ciegas. Una propuesta de mejora de la Norma UNE 153020* [Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Almería].

<http://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/1272/TFM%20Juan%20Manuel%20Arcos%20Urrutia.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Arias-Badía, Blanca (20 de noviembre de 2020). *Accesibilidad en las plataformas de vídeo actuales – repaso de la oferta de servicios en España* [Presentación online]. Congreso Hispanoamericano de Traducción Audiovisual, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

<https://youtu.be/FiXCCltPpmg?t=8526>

Aristóteles (1988). *Política* (Manuela García, Trad.). Gredos. (Obra original publicada en el siglo IV a.C.)

— (1992). *Investigación sobre los animales* (Julio Pallí, Trad.). Gredos. (Obra original publicada alrededor de 343 a.C.)

Asamblea General de las Naciones Unidas (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (217 [III] A). <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

ATRAE (Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual en España) (s.f.). *Audiodescripción*. <https://atrae.org/audiodescripcion/>

Balázs, Béla (1952). *Theory Of The Film (Character And Growth Of A New Art)*. Editorial Dennis Dobson.

Ballesteros García, Rosa María (2016). Actrices del cine mudo que no superaron la barrera del sonoro *Aposta*. *Revista de Ciencias Sociales*, 71, 147-191. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495952433006>

Bao Fente, María y Rayco H. González Montesino (2013). Aproximación a los parámetros de calidad en la interpretación de la lengua de signos española. *Quality in the interperetin widening the scope*, 2, 293-315.

Barbarín Santamaría, Alba (2020). *Análisis descriptivo de la audiodescripción y propuesta de mejora del guion audiodescrito de una secuencia de Un monstruo viene a verme* [Trabajo de fin de grado, Universidad del País Vasco]. <http://hdl.handle.net/10810/43298>

- Bardini, Floriane (2020). *La transposició del llenguatge cinematogràfic en l'audiodescripció i l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual* [Tesis, Universitat de Vic].
<http://hdl.handle.net/10803/669901>
- Bartoll Teixidor, Eduard (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Editorial UOC.
- Barycki Ratto, Bratzo (2018). *Cinesencia: la inclusión del sentido del olfato dentro de la experiencia audiovisual, vista a través de la tecnología Olorama* [Trabajo de fin de grado, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas].
- Basich Peralta, Kora Evangelina, Ana Gabriela Guajardo Martínez y Miguel Ángel Lemus (2009).
Developing audio description competencies as part of a translation education program.
Revista Virtual Plurilingua, 5, 1-12.
<http://idiomas.ens.uabc.mx/plurilingua/docs/v5/1/developing.pdf>
- Bauman, H-Dirksen L. (2003). "Redesigning" Literature: The Cinematic Poetics of American Sign Language Poetry. *Sign Language Studies*, 4, 34-49.
<https://www.jstor.org/stable/26204904>
- Bausells-Espín, Adriana (2022). Audio Description as a Pedagogical Tool in the Foreign Language Classroom. *Journal of Audiovisual Translation*, 5(2), 152-175.
<https://doi.org/10.47476/jat.v5i2.2022.208>
- BBC (British Broadcasting Corporation) (julio de 2022). *Subtitle Guidelines*.
<https://www.bbc.co.uk/accessibility/forproducts/guides/subtitles/>

Bellés i Chorva, Albert (2013). *Del plano cinematográfico al léxico especializado: análisis fílmico de la audiodescripción del film La piel que habito* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Jaume I].

Bellvis, Vicente (14 de agosto de 2023). Elena Bastidas propone crear en Corts Valencianes una comisión sobre políticas integrales de discapacidad. *Noticias ciudadanas*.

<https://noticiasciudadanas.com/corts-valencianes-comision-de-discapacidad/>

Benecke, Berndt (2014). Character fixation and carácter description: the naming and describing of characters in "Inglorious Basterds". En Anna Maszerowska, Anna Matamala y Pilar Orero (Eds.), *Audio Description: New perspectives illustrated*, 141-158. Benjamins.

— (2022). In-house training. The course at Bayerischer Rundfunk. En Christopher Taylor, Elisa Perego y Gian Maria Greco (Eds.), *The Routledge Handbook of Audio Description*, 510-527. Routledge.

Bergman, Ingmar (2001). *Imágenes* (Juan Uriz Torres y Francisco J. Uriz, Trad.). Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1990)

Bernabé Padilla, Iván *et al.* (2021). *El ordenamiento jurídico español y las personas con discapacidad: entre la autodeterminación y el paternalismo*. Facultad de Derecho, Universitat de València.

<https://ojs.uv.es/index.php/clinicajuridica/article/view/20868/18529>

Blanes, Pepa (10 de noviembre de 2021). La nueva película de Marvel triplica el interés por aprender lenguaje [sic] de signos. *Cadena Ser*.

https://cadenaser.com/programa/2021/11/10/el_cine_en_la_ser/1636554470_773712.html

Blog ISTRAD (23 de marzo de 2023). *Las cifras de la accesibilidad audiovisual en España*.

<https://blogistrad.com/2023/03/23/las-cifras-de-la-accesibilidad-audiovisual-en-espana/>

Bono, Ferrán (5 de noviembre de 2012). Valencia abre el segundo cine en España para sordos y ciegos. *El País*. https://elpais.com/ccaa/2012/11/05/valencia/1352144794_233163.html

Bordwell, David y Kristin Thompson (1995). *El arte cinematográfico* (Yolanda Fontal Rueda, Trad.). Editorial Paidós. (Obra original publicada en 1979)

Bowden, George y Paul Glynn (14 de julio de 2023). Las películas y series que se verán afectadas por la gran huelga de actores y guionistas de Hollywood. *BBC News*.

<https://www.bbc.com/mundo/articles/cv2dxje0dx1o>

Boyero, Carlos (17 de febrero de 2021). "CODA": cine independiente sobre sordomudos felices.

El País. <https://elpais.com/cultura/2022-02-17/coda-cine-independiente-sobre-sordomudos-felices.html>

Branson, Joshua (en preparación). *The Power of Access: critical and ethnographic reflections on accessible filmmaking* [Tesis no publicada, Universidade de Vigo].

Brescia-Zapata, Marta, Krzysztof Krejtz, Pilar Orero, Andrew T. Duchowski y Chris J. Hughes

(2022). VR 360° subtitles: Designing a test suite with eye-tracking technology. *Journal of Audiovisual Translation*, 5(2), 233-258. <https://doi.org/10.47476/jat.v5i2.2022.184>

Brislin, Richard W. (1976) *Translation: Applications and Research*. Gardner Press.

British Heritage Travel (26 de abril de 2023). *An interview with the costume designer of The*

Crown! British Heritage Travel. <https://britishheritage.com/royals/an-interview-with-the-costume-designer-of-the-crown>

Burad, Viviana (2008). La glosa: un sistema de notación para la lengua de señas.

<http://modalidadespecial.educ.ar/datos/recursos/pdf/la-glosa-un-sistema-de-notacion-para-la-lengua-de-senas.pdf>

Bus Stop Films (s.f.a). *Who we are*. <https://busstopfilms.com.au/about-us/>

— (s.f.b). *The Inclusive Filmmaking Toolkit*. <https://inclusivetoolkit.com/>

Calero, Juan F. (12 de marzo de 2021). Juan Ignacio Cabrera, el colorista español que se codea con los mejores directores de fotografía de Hollywood. *Innovaspain*.

<https://www.innovaspain.com/juan-ignacio-cabrera-colorista-lightbender-asc/>

Carrero Martín, José Fernando (2023). *La Traducción Audiovisual en España e Hispanoamérica: aspectos históricos y estudio de caso sobre técnicas de traducción* [Tesis doctoral,

Universitat de València]. <https://hdl.handle.net/10550/86091>

Casado, Antonio y José Manuel Boza (26 de noviembre de 2012). *¿Qué es un DCP (Digital Cinema Package)?* Cine Digital. <https://www.cinedigital.tv/que-es-un-dcp-digital-cinema-package/>

[cinema-package/](https://www.cinedigital.tv/que-es-un-dcp-digital-cinema-package/)

Castellón Plaza (27 de abril de 2023). El peso de las CCSS y Humanidades: la UJI defiende la transferencia de conocimiento a las empresas. *Castellón Plaza*.

<https://castellonplaza.com/cada-vez-mas-adultos-quieren-ir-a-la-universidad-las-matriculaciones-en-la-uji-crecen-un-20>

Caviaro, Juan Luis (30 de diciembre de 2010). *Entrevista a Matías Boero, asistente técnico de distribución en DeAPlaneta: "Los títulos deben conectar con un público mayoritario que no tiene mucha idea"*. Espinof. <https://www.espinof.com/entrevistas/entrevista-a-matias-boero-asistente-tecnico-de-distribucion-en-deaplaneta-los-titulos-deben-conectar-con-un-publico-mayoritario-que-no-tiene-mucha-idea>

CEFIRE (Centro de Formación, Innovación y Recursos Educativos) (s.f.). *Página principal*.

<https://portal.edu.gva.es/cefireinclusiva/es/inicio/>

Cerezo Merchán, Beatriz, Irene de Higes Andino, Esteban Galán y Arnau Roselló Robert (2017).

Montaje audiovisual e integración de la audiodescripción en la producción documental.

En Juan José Martínez Sierra y Beatriz Cerezo Merchán (Eds.), *inTRAlínea* Special Issue:

Building Bridges between Film Studies and Translation Studies.

<https://www.intralinea.org/specials/article/2252>

CERMI (Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad) (13 de diciembre de 2018). *El CERMI lamenta la perpetuación de los delitos de odio por razón de*

discapacidad pese a que hace 12 años que España ratificó la convención de la ONU.

— (14 de junio de 2020). *El Consejo de Derechos Humanos de Naciones Unidas insta a España a reforzar la protección legal de las personas con discapacidad.*

- (2 de marzo de 2022a). *El CERMI señala a la CNMC los graves déficits de accesibilidad a los medios audiovisuales en España.* <https://cermi.es/noticia/el-cermi-senala-a-la-cnmc-los-graves-deficits-de-accesibilidad-a-los-medios-audiovisuales-en-espana>
 - (14 de marzo de 2022b). *El CERMI reclama al Ministerio de Cultura una regulación legal exigente de la accesibilidad al cine y la cultura audiovisual.* <https://cermi.es/noticia/el-cermi-reclama-al-ministerio-de-cultura-una-regulacion-legal-exigente-de-la-accesibilidad-al-cine-y-la-cultura-audiovisual>
 - (2 de enero de 2023a). *Derechos Sociales insta a la Universidad Autónoma de Madrid a emplear siempre terminología adecuada para referirse a las personas con discapacidad.* <https://cermi.es/noticia/derechos-sociales-insta-a-la-universidad-autonoma-de-madrid-a-emplear-siempre-terminologia-adecuada-para-referirse-a-las-personas-con-discapacidad>
 - (24 de julio de 2023b). *CERMI confía en que las nuevas Cortes culminen con rapidez la reforma del artículo 49 de la Constitución.* <https://cermi.es/noticia/cermi-confia-en-que-las-nuevas-cortes-culminen-con-rapidez-la-reforma-del-articulo-49-de-la-constitucion>
- CESyA (Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción) (22 de febrero de 2019). *Consulta pública sobre la modificación de la LGCA 7/2010. Aportación del Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción.* Real Patronato sobre Discapacidad.
- (16 de febrero de 2021a). *La accesibilidad del cine en España se desploma en 2020.* <https://cesya.es/index.php/2022/12/16/la-accesibilidad-del-cine-en-espana-se-desploma-en-2020/>

- (29 de julio de 2021b). *La película "Amores Brujos" tendrá en cuenta la accesibilidad desde el inicio del rodaje*. <https://cesya.es/index.php/2022/12/16/la-pelicula-amores-brujos-tendra-en-cuenta-la-accesibilidad-desde-el-inicio-del-rodaje/>
- (23 de agosto de 2022). *En busca de la accesibilidad perdida* [Comentario en el post de Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/profile/1064712601/search/?q=cesya>
- (16 de febrero de 2023a). *Estudiantes de FP de Vigo reciben una formación sobre accesibilidad audiovisual a cargo de CESyA*. <https://cesya.es/index.php/2023/03/10/estudiantes-de-fp-de-vigo-reciben-una-formacion-sobre-accesibilidad-audiovisual-a-cargo-de-cesya/>
- (17 de mayo de 2023b). *Infografía: audiodescripción. Campaña: #MejorConAudiodescripción* [Infografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo?fbid=627956382712145&set=a.462692059238579>
- (2023c). *#MejorConAudiodescripción. Dossier de campaña de difusión de la Audiodescripción*.
Chaplin, Charles (1989). *Mi autobiografía* (Julio Gómez de la Serna, Trad.). Círculo de lectores.
(Obra original publicada en 1964)
- Chaume, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Christensen, Dusty (1 de noviembre de 2019). Clarke School: A brief history of oralism. *Daily Hampshire Gazette*. <https://www.gazettenet.com/The-history-of-the-Clarke-School-and-oralism-22277690>

Cinemanía (14 de octubre de 2021). *Polémica con la traducción de "El juego del calamar": ¿qué es la posesión y por qué se quejan los traductores?* Cinemanía.

<https://www.20minutos.es/cinemanía/series/polemica-con-la-traduccion-de-el-juego-del-calamar-posesion-4855044/>

Cinephilia and Beyond (s.f.). *"I've always said that my best dialogue and screenwriter is Ennio Morricone"*. <https://cinephiliabeyond.org/happy-86th-birthday-ennio-morricone/>

CNMC (Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia) (2020a). *Informe sobre el seguimiento de las obligaciones impuestas en materia de accesibilidad correspondiente al año 2018*. Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia.

https://www.cnmc.es/sites/default/files/3062819_0.pdf

— (2020b). *Acuerdo por el que se emite informe relativo al anteproyecto de Ley General de Comunicación Audiovisual IPN/CNMC/042/20*. Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia. <https://www.cnmc.es/expedientes/ipncnmc04220>

— (2022). *Informe sobre los planes de accesibilidad desarrollados por los prestadores de comunicación audiovisual de ámbito estatal*. Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia. <https://www.cnmc.es/sites/default/files/4451620.pdf>

CNLSE (Centro de Normalización Lingüística de la Lengua de Signos Española) (2015). *Informe: presencia de la lengua de signos española en televisión*. Real Patronato sobre Discapacidad.

<https://www.siiis.net/documentos/documentacion/Informe.%20Presencia%20de%20la%20Lengua%20de%20Signos.pdf>

- (2017). *Guía de buenas prácticas para la incorporación de la lengua de signos en televisión*.
Real Patronato sobre Discapacidad. <https://www.siiis.net/documentos/ficha/529550.pdf>
- (2020). *La dama del cuadro (vídeo en lengua de signos)*.
<https://cnlse.es/es/recursos/biblioteca/la-dama-del-cuadro-v%25C3%25ADdeo-en-lengua-de-signos>
- CNSE (Confederación Estatal de Personas Sordas) (s.f.a). *Historia*.
<https://www.cnse.es/index.php/cnse/historia>
- (s.f.b) *La Comunidad Sorda*.
https://www.cnse.es/inmigracion/index.php?option=com_content&view=article&id=58&Itemid=241&lang=es
- Comisión de Cultura (12 de junio de 2017). *Diario de sesiones del Senado – XII Legislatura*.
Cortes Generales, 135, pp. 1-35.
- Comisión Europea (2022). *Directiva de servicios de comunicación audiovisual: la Comisión lleva a cinco Estados miembros ante el Tribunal de Justicia de la UE*.
https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/es/ip_22_2707
- Comité sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (2017). *Informe de la investigación relacionada con España bajo el artículo 6 del Protocolo Facultativo*. Organización de las Naciones Unidas. <http://www.convenciondiscapacidad.es/2018/05/30/informe-de-la-investigacion-relacionada-con-espana-bajo-el-articulo-6-del-protocolo-facultativo/>

COMUNICAdos (31 de octubre de 2019a). *Mamen Lima y Lázaro Contreras, directores de la accesibilidad en Lengua de Signos, nos hablan de Los Rodríguez y el Más Allá* [Vídeo].

Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=1761452957321753>

— (22 de noviembre de 2019b). *Si todavía no la habéis visto... este fin de semana nueva oportunidad para disfrutar de Los Rodríguez y el más allá* [Vídeo]. Facebook.

<https://www.facebook.com/watch/?v=2457037501206112>

ConCiencia (13 de noviembre de 2015). *Historia de la discapacidad* [Vídeo]. Youtube.

<https://youtu.be/0g9zewJIF6k>

Consejería de Salud y Bienestar Social (2013). *Guía de buenas prácticas sobre personas con discapacidad para profesionales de la comunicación*. Junta de Andalucía.

https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/Personas_Discapacidad_Publicacion_es_guia_buenas_practicas_discapacidad_20130726.pdf

Constitución Española (1978). *Boletín Oficial del Estado*, 311, de 29 de diciembre de 1978.

[https://www.boe.es/eli/es/c/1978/12/27/\(1\)/con](https://www.boe.es/eli/es/c/1978/12/27/(1)/con)

Contreras Enriquez, Pamela (en preparación). *Características del proceso de comunicación en las personas con discapacidad visual al percibir el cortometraje con audiodescripción XMILE* [Tesis doctoral, Universidad Privada del Norte].

Cope (2020). Madrid, la comunidad autónoma con más cine adaptado a personas sordas y ciegas. *Fuente: Europapress*. [https://www.cope.es/actualidad/cultura/noticias/madrid-comunidad-autonoma-con-mas-cine-adaptado-personas-sordas-ciegas-](https://www.cope.es/actualidad/cultura/noticias/madrid-comunidad-autonoma-con-mas-cine-adaptado-personas-sordas-ciegas-20200218_624394)

[20200218_624394](https://www.cope.es/actualidad/cultura/noticias/madrid-comunidad-autonoma-con-mas-cine-adaptado-personas-sordas-ciegas-20200218_624394)

Crow, Liz (2005) *A New Approach to Film Accessibility*. Roaring Girl Productions.

<http://www.roaring-girl.com/work/a-new-approach-to-film-accessibility>

CSA (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel) (12 de diciembre de 2011). *Charte relative á la qualité du sous-titrage á destination des personnes sourdes ou malentendantes – Décembre 11.*

<https://www.csa.fr/Reguler/Espace-juridique/Les-relations-de-l-Arcom-avec-les-editeurs/Chartes-et-autres-guides/Charte-relative-a-la-qualite-du-sous-titrage-a-destination-des-personnes-sourdes-ou-malentendantes-Decembre-2011>

CSIC Divulga (2 de octubre de 2023). I Congreso de Ciencia Inclusiva del CSIC (02/10/2023)

[Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6NWIzqtWVsg>

Cuéllar-Lázaro, Carmen (2016). El subtulado para sordos en España y Alemania: estudio

comparado de los marcos normativos y la formación universitaria. *Revista Española de Discapacidad*, 4 (2), 143-162.

<https://www.cedid.es/redis/index.php/redis/article/view/215>

— (2018). Traducción accesible: avances de la norma española de subtulado para sordos UNE

153010:2012. *Ibero-americana Pragnesia*, 1, 51-65.

<https://doi.org/10.14712/24647063.2018.22>

Culturplaza (12 de febrero de 2020). Miguel Ángel Font Bisier presenta la banda sonora de

"*SWING!*", su ópera prima. *Valencia Plaza*. [https://valenciaplaza.com/la-bso-del-](https://valenciaplaza.com/la-bso-del-largometraje-swing-de-miguel-angel-font-bisier-presentada-en-la-filmoteca)

[largometraje-swing-de-miguel-angel-font-bisier-presentada-en-la-filmoteca](https://valenciaplaza.com/la-bso-del-largometraje-swing-de-miguel-angel-font-bisier-presentada-en-la-filmoteca)

Dangerfield, Katherine (2021). *Within Sound and Image: The practice and theory of accessible*

filmmaking [Tesis doctoral inédita, University of Roehampton].

Dasí, Elena (11 de agosto de 2018). Cultura propone subvencionar nueve obras de ficción.

Levante, el mercantil valenciano. <https://www.levante-emv.com/cultura/2018/08/11/cultura-propone-subvencionar-nueve-obras-11866370.html>

De la Fuente, Inmaculada (15 de octubre de 1985). Los ciegos escuchan "El último tango en

París". *El País*. https://elpais.com/diario/1985/10/15/sociedad/498178810_850215.html

De Lorenzo García, Rafael (2022). *Servicios sociales para personas afiliadas: memoria de actuación 2021*. ONCE.

Decreto 65/2022, de 12 de julio, por el que se establece el currículo del Curso de Especialización de Formación Profesional en Audiodescripción y Subtitulación en la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha. *Diario Oficial de Castilla-La Mancha*, 136, de 18 de julio de 2022, 25 460-25 480. <http://docm.jccm.es/docm/eli/es-cm/d/2022/07/12/65>

Del Cura González, Mercedes (2012). Un patronato para los «anormales»: primeros pasos en la protección pública a los niños con discapacidad intelectual en España (1910-1936).

Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia, 64, 541-564.
<https://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/532/534>

Del Saz, Nuria (9 de enero de 2021). Audiodescripción: atrápala si puedes. *ElDiario.es*.

https://www.eldiario.es/retrones/audiodescripcion-atrapala-si-puedes_132_6735873.html

— (15 de agosto de 2022). En busca de la accesibilidad perdida. *ElDiario.es*.

https://www.eldiario.es/retrones/busca-accesibilidad-perdida-audiodescripcion-miguel-angel-font-netflix_132_9229256.amp.html

Devís, Álvaro (30 de noviembre de 2022). La sostenibilidad y las nuevas vías de financiación provocan un cambio de paradigma en el audiovisual. *Culturplaza*.

<https://valenciaplaza.com/la-sostenibilidad-y-las-nuevas-vias-de-financiacion-provocan-un-cambio-de-paradigma-en-el-audiovisual>

Díaz-Cintas, Jorge (2006). *Competencias profesionales del subtitulador y el audiodescriptor*.

CESyA.

https://www.researchgate.net/publication/314275671_Competencias_profesionales_d_el_subtitulador_y_el_audiodescriptor

— (2007). Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. *TRANS. Revista de traductología*, 11, 45-59. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2007.v0i11.3097>

— (2010). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtitulado y de la audiodescripción. En Luis González y Pollux Hernández (Eds.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo*, 158-170. Instituto Cervantes.

https://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/020_diaz.pdf

Dirección del audiovisual, la fonografía y los nuevos medios (18 de agosto de 2019).

Conversatorio "Cine Accesible: Creación audiovisual para personas con discapacidad".

Ministerio de Cultura de Perú. <https://dafo.cultura.pe/conversatorio-cine-accesible-creacion-audiovisual-para-personas-con-discapacidad/>

Directiva (UE) 2018/1808 (2018). Directiva (UE) 2018/18 del Parlamento Europeo y del Consejo de 14 de noviembre de 2018 por la que se modifica la Directiva 2010/13/UE sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual (Directiva de servicios de comunicación audiovisual), habida cuenta de la evolución de las realidades del mercado. *Diario Oficial de la Unión Europea*, 303, 69-92. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018L1808&from=EN>

Discapnet (14 de septiembre de 2022). CESyA subtitulará nuevamente las galas del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. *Discapnet*.

<https://www.discapnet.es/noticia/cesya-subtitula-galas-festival-internacional-cine-san-sebastian>

Doval, Lucía (3 de diciembre de 2020). *Hacemos 3 cortometrajes ACCESIBLES · ¡Te cuento cómo!* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/a830wFCBA2E>

El anillo único (6 de marzo de 2013). *Entrevistamos a Carolina Jiménez, española en Weta Digital y artista de VFX en El Hobbit*. Grupo Planeta.

<https://elanillounico.com/noticias/peliculas/el-hobbit/entrevistamos-a-carolina-jimenez-espanola-en-weta-digital-y-artista-de-vfx-en-el-hobbit/>

El Digital CLM (12 de febrero de 2022). El Alfonso X el Sabio de Toledo celebra con gran éxito su Festival de Teatro, Imagen y Sonido. *El Español*.

https://www.elespanol.com/eldigitalcastillalamancha/region/toledo/20220212/alfonso-sabio-toledo-celebra-festival-teatro-imagen/649685100_0.html

EBU (European Blind Union) (2023). *EBU Handbook for High Quality Audio Description on Screen*. https://www.euroblind.org/publications-and-resources/guidelines#_culture

Echeverri Salazar, Darío. Tras las huellas de las 7 W. *Revista Comunicación*, 27, 141-147.
<https://revistas.upb.edu.co/index.php/comunicacion/article/view/3001>

Europapress (2 de junio de 2018). La filantropía en España, liderada por Fundación "la Caixa", se sitúa en la élite mundial según la universidad de Harvard. *Europapress*.
<https://www.europapress.es/epsocial/responsables/noticia-filantropia-espana-liderada-fundacion-caixa-situa-elite-mundial-universidad-harvar-20180602110250.html>

European Forum of Sign Language Interpreters (2012). *Sign Language Interpreters Guidelines for International/European Level Meetings*. European Union of the Deaf.
<http://efsli.org/efsliblu/wp-content/uploads/2012/09/SL-Interpreter-Guidelines.pdf>

Familia Vázquez TV (30 de octubre de 2019). *Estreno: Los Rodríguez y el más allá* [Vídeo].
Youtube. <https://youtu.be/2cbx9JziDBA>

Fascioli, Florencia (6 de julio de 2023). *Accessible Filmmaking training: a competency-based curriculum to train filmmakers in media accessibility* [Conferencia]. Media for All 10 Antwerp.

FCC (Federal Communications Commission) (27 de enero de 2021). *Closed Captioning on Television*. <https://www.fcc.gov/consumers/guides/closed-captioning-television>

Federación Española de Intérpretes de Lengua de Signos y Guías-Intérpretes (2002). *Código deontológico de intérpretes en lengua de signos y guías-intérpretes del Estado español*.
https://www.filse.org/sites/default/files/pages/files/codigo_deontologico_ilse_0.pdf

Fels, Deborah, John Patrick Udo, Jonas E. Diamond y Jeremy I. Diamon (2006). A Comparison of Alternative Narrative Approaches to Video Description for Animated Comedy. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 100 (5), 295-305.

<https://doi.org/10.1177/0145482X0610000507>

Ferreiro, Emilio (28 de septiembre de 2016). *La lengua de signos es cinematográfica*. Excepcionales.

<https://www.excepcionales.es/2016/09/la-lengua-de-signos-es-cinematica.html#:~:text=En%20la%20lengua%20de%20signos,ritmo%20visual%20en%20una%20narraci%C3%B3n.>

— (25 de septiembre de 2019a). *Infografía: ¡Derecho a la lengua de signos para todo el mundo!*

Excepcionales. <https://www.excepcionales.es/2019/09/infografia-derecho-lengua-signos.html>

— (27 de abril de 2019b). *La lengua de signos vuelve a los Oscar de Hollywood con Sound of*

Metal. Excepcionales. <https://www.excepcionales.es/2021/04/sound-of-metal-lengua-signos-oscar.html>

Federación de personas sordas de la comunidad de Madrid (s.f.). *Historia de la lengua de*

signos. <https://www.fesorcam.org/historia-de-la-lse/>

Flawless AI (5 de enero de 2023). Flawless use of TrueSync on the movie "Fall". [Vídeo].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=iQ1OPpj8gPA>

Fluixà, Ferran (11 de julio de 2023). *El teu llenguatge* [Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ssNIYTIRNZU>

Font-Bisier, M. Ángel (27 de noviembre de 2014). XMILE - *Teaser trailer (Short-film 2016)*

[Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/U9Letvgif2s>

— (21 de septiembre de 2016a). *Tráiler XMILE - Cortometraje con olores* [Vídeo]. Youtube.

<https://youtu.be/Nppgid4zi-A>

— (4 de noviembre de 2016b). *Una sonrisa para los sentidos* [Vídeo]. Youtube.

https://youtu.be/V2Ck_zOjs6k

— (15 de noviembre de 2016c). *Vivir el cine con los ojos cerrados* [Vídeo]. Youtube.

<https://youtu.be/kzNVeHUxc7U>

— (19 de diciembre de 2016d). *Premier oficial XMILE en los cines Lys de Valencia* [Vídeo].

Youtube. <https://youtu.be/cm7sEWt2AH8>

— (26 de marzo de 2017a). *Evento Actividad XMILE en Aragón Cinema* [Vídeo]. Youtube.

<https://youtu.be/SxL0m0Janu0>

— (5 de mayo de 2017b). *Documental: cine multisensorial y accesible en FNAC – XMILE* [Vídeo].

Youtube. <https://youtu.be/JoakIMm68Pw>

— (1 de julio de 2017c). *Cultura accesible e inclusiva en la Comisión de Cultura del Senado*

español (2017) [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/22BgYQ91wzg>

— (20 de agosto de 2017d). *Rumbo a México: cultura accesible e inclusiva (XMILE en MC17)*

[Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/GaOcaeSdF9A>

— (22 de octubre de 2017e). *XMILE en Kinépolis Valencia* [Vídeo]. Youtube.

<https://youtu.be/e8dVUSGG3xE>

— (2018). *XMILE: Cine de diseño universal*. Autoedición.

- (17 de enero de 2019a). *Tráiler Tiempo de Blues (2019) - con audiodescripción, subtulado y lengua de signos* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/WdYQnTiXfwI>
- (19 de enero de 2019b). *Sinopsis de Tiempo de Blues en lengua de signos española* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/33gf6XuiM98>
- (24 de octubre de 2019c). *Tiempo de blues: proyección en los cines ABC Park* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/apEdYZb28jE>
- (3 de diciembre de 2019d). *Cine inclusivo en las Cortes Valencianas (3-12-2019) - comparecencia de Miguel Ángel Font Bisier* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/sVBgPlczoUM>
- (2020a). *Un confinamiento de cuentos*. Autoedición.
- (22 de marzo de 2020b). *Cortometraje XMILE - Versión con audiodescripción para personas con discapacidad visual* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=n3uHrzG5wn8>
- (24 de mayo de 2020c). *Del cine accesible al cine inclusivo - un salto colaborativo* [Masterclass]. Facultad de Traducción e Interpretación de la Universitat Jaume I.
- (2020d). *Informe de accesibilidad cinematográfica: SWING! La vida d'un secret*. Autoedición.
- (2020e). *Informe de accesibilidad cinematográfica: Sinnside*. Autoedición.
- (29 de octubre de 2020f). *SWING! Premier en la Mostra de València (27-10-2020)* [Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/PTP4B_g5rFc

- (5 de diciembre de 2020g). *¡Nuestro primer largometraje ya está disponible en Amazon Prime Video!* miCINEinclusivo.com. <https://www.micineinclusivo.com/blog/nuestro-primer-largometraje-ya-esta-en-amazon-prime-video/>
- (2021a). *Informe de accesibilidad – Proyecto educativo*. Autoedición.
- (2021b). *Viaje al corazón de un cuadro (o el arte universal de describir)*. Autoedición.
- (25 de julio de 2021c). *Tiempo de blues - cortometraje completo con audiodescripción inclusiva (2019)* [Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/Q0j3-u7w_8
- (25 de julio de 2021d). *Tiempo de blues - cortometraje completo con subtítulo accesible (2019)* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/B4a6ltFih5I>
- (20 de octubre de 2021e). *Accesibilidad audiovisual: ¿de dónde venimos y hacia dónde vamos?* [Masterclass] Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I.
- (27 de noviembre de 2021f). *Nuevas herramientas de inclusión educativa: el Informe de accesibilidad – Proyecto educativo* [Conferencia]. Tercer Congreso de Educación Inclusiva del CEFIRE específico en Educación Inclusiva. <https://youtu.be/GFDAYsLvX5o>
- (26 de abril de 2022a). *Comparecencia de Miguel Ángel Font en la Comisión de estudio sobre Discapacidad de Les Corts* [Comparecencia]. Corts Valencianes. https://youtu.be/Loz5p_EysVM
- (4 de mayo de 2022b). *Cine con los cinco sentidos* [Conferencia]. Facultad de Comunicación de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- (2022c). Fomento de la educación y de la creación inclusiva transversal. Una metodología audiovisual. *RINED*, 2, 33-46.
https://www.revistarined.com/files/ugd/27f117_c3bb06ff45dc441e84470c1fb9961437.pdf
- (20 de mayo de 2022d). *Investigación universitaria: cine, accesibilidad y multisensorialidad* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/B3lsyDhPc8c>
- (16 de agosto de 2022e). *Cuento inclusivo: La dama del cuadro* [Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=qmHsAKJRYmM>
- (2023a). Del cine al aula: el Informe de accesibilidad – Proyecto educativo. *Aula de Secundaria*, 50, 24-27. <https://www.grao.com/revistas/el-aprendizaje-servicio-hacia-una-educacion-con-verdadero-potencial-transformador-73744?contenido=433242>
- (15 de marzo de 2023b). *Inclusive Cinema* [Conferencia]. Wellesley College.
- (15 de marzo de 2023c). Análisis de la norma UNE 153020 sobre audiodescripción: ¿Debería modificarse tras diecisiete años de vigencia? *Ética y cine Journal*, 13 (1), 41-52.
<https://doi.org/10.31056/2250.5415.v13.n1.40640>
- (16 de marzo de 2023d). *Workshop for Teachers – Designing an Accessible Classroom* [Conferencia]. 5th Annual Conference on Second-Language Learning & Disabilities, Boston University. <https://www.bu.edu/rs/2023/02/16/5th-annual-2nd-language-learning-disabilities-conference-coming-soon/>

- (17 de marzo de 2023e). *Screening of Movie "XMILE" Followed by a Conversation with Spanish Filmmaker Miguel Ángel Font Bisier* [Conferencia]. 5th Annual Conference on Second-Language Learning & Disabilities, Boston University.
<https://www.bu.edu/rs/2023/02/16/5th-annual-2nd-language-learning-disabilities-conference-coming-soon/>
 - (18 de marzo de 2023f). *Videoblog: "Viaje a las universidades de Boston", con Miguel Ángel Font Bisier (marzo de 2023)* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/WWv1UlrqBcE>
 - (28 de marzo de 2023g). *Publicamos la versión al árabe del cortometraje Tiempo de blues*. miCINEinclusivo.com. <https://www.micineinclusivo.com/blog/publicada-la-version-al-arabe-del-cortometraje-tiempo-de-blues/>
 - (2 de abril de 2023h). *Curso de cine inclusivo para AICO Diversidad y la Asociación Valenciana del Síndrome de Prader-Willi* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/D8vPZmMfu58>
 - (3 de abril de 2023i). *Versión audiodescrita del cómic Tres monos sabios – Los dioses de Miyajima* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/pwbINAx593Q>
 - (2023j). *Tres monos sabios*. Autoedición.
 - (5 de mayo de 2023k). *Cine inclusivo y herramientas para la docencia* [Conferencia]. Universitat de València.
- Font-Bisier, Miguel Ángel y ASOCIDE CV (16 de mayo de 2018). *Desde 2006... nuestro éxito, nuestra autonomía, SAPSc ASOCIDE CV* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/tl9T2aK5dZs>

Font-Bisier, Miguel Ángel y Fesord CV (31 de marzo de 2017). *Canción en lengua de signos española (LSE) - Videoclip XMILE: "Sonríe"* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=OX3SEM5j4Ro>

— (19 de enero de 2019). *Canción en lengua de signos española: Fuego en las sombras - Tiempo de Blues* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/81NEvGi3l3g>

— (25 de julio de 2021). *Tiempo de blues - cortometraje completo en lengua de signos española (2019)* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/DsuTwm7HgQc>

Font-Bisier, Miguel Ángel y Whatscine (21 de octubre de 2017). *Teaser Tiempo de Blues (2017) - Version accesible: audiodescrición, subtulado y lengua de signos* [Video]. Youtube.

<https://youtu.be/ZDPVT5gmgQg>

— (22 de marzo de 2020). *Cortometraje XMILE - Versión en lengua de signos española* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/enRYpDQmFkU>

— (19 de febrero de 2023a). *Tiempo de blues: versión accesible según modelo tradicional* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/bJaG6beBNXw>

— (19 de febrero de 2023b). *Tiempo de blues en lengua de signos (versión accesible y versión inclusiva)* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/v53lGOccyKM>

Fox, Wendy (2020). *Can integrated titles improve the viewing experience?* Saint Philip Street Press.

Francas, Josep María (18 de enero de 2021). *Me dice Ignacio Basco. COO Whatscine*. No

entiendo nada. <https://www.noentendonada.es/me-dice-ignacio-basco-coo-whatscine/>

Frazier, Gregory (1975). *The Autobiography Of Miss Jane Pittman: An All-Audio Adaptation Of*

The Teleplay For The Blind And Visually Handicapped [Tesis, San Francisco State

University]. <https://adp.acb.org/docs/Gregory%20Frazier%20thesis.pdf>

Fresno Cañada, Nazaret (2014). *La (re)construcción de los personajes fílmicos en la*

audiodescripción. Efectos de la cantidad de información y de su segmentación en el

recuerdo de los receptores [Tesis, Universitat Autònoma de Barcelona].

<http://hdl.handle.net/10803/285420>

Fryer, Louise y Jonathan Freeman (2014). Can you feel what I'm saying? The impact of verbal

information on emotion elicitation and presence in people with a visual impairment in

proceedings of the International society for presence research. En Anna Felnhofer y

Oswald D. Kothgassner (Eds). *Challenging Presence: Proceedings of the 15th*

International Conference on Presence, 99-107.

Fryer, Louise y Amelia Cavallo (2022). *Integrated Access in Live Performance*. Routledge.

Fundación Adecco (24 de abril de 2021). *El 75 % de los españoles nunca ha tenido un*

compañero de trabajo con discapacidad. [https://fundacionadecco.org/el-75-de-los-](https://fundacionadecco.org/el-75-de-los-espanoles-nunca-ha-tenido-un-companero-de-trabajo-con-discapacidad/)

[espanoles-nunca-ha-tenido-un-companero-de-trabajo-con-discapacidad/](https://fundacionadecco.org/el-75-de-los-espanoles-nunca-ha-tenido-un-companero-de-trabajo-con-discapacidad/)

Fundación ONCE (24 de septiembre de 2018). Presentan "*Màis Ca Vida*", un documental que

muestra el trabajo como actores de personas con discapacidad intelectual. *Discapnet*.

<https://www.fundaciononce.es/en/node/6572>

Fundación Orange (s.f.). *Cine accesible*. <https://fundacionorange.es/cine-accesible/>

Gadea, Cristina y Carol Butrón (2022). *Guía de derechos creativos para directores y directoras de cine*. ACCIÓN (Asociación de Directores y Directoras de Cine).

<https://acciondirectores.com/wp-content/uploads/2022/09/Gui%CC%81a-directores-Accio%CC%81n-digital.pdf>

Gaes (16 de octubre de 2018). *El bucle magnético como ayuda para los usuarios de audífonos*.

<https://www.gaes.es/blog/soluciones-auditivas/bucle-magnetico-como-ayuda-para-usuarios-audifonos/>

Gallart, Juan Antonio (17 de enero de 2019). *Tiempo de blues: «Una experiencia de empatía para vivir en igualdad»*. *Economía 3*. <https://economia3.com/2019/01/17/175071->

[tiempo-blues-experiencia-empatia-vivir-igualdad/](https://economia3.com/2019/01/17/175071-tiempo-blues-experiencia-empatia-vivir-igualdad/)

García Goikoetxea, Idoia, Elena Ortega Alonso, Raquel Sanz y Joseba Zalakaín Hernández (2020).

El impacto de la pandemia Covid-19 en las personas con discapacidad. Real Patronato sobre Discapacidad. <https://www.consaludmental.org/publicaciones/Impacto-pandemia-personas-discapacidad.pdf>

García, Pedro (26 de febrero de 2021). RTVE asume las críticas en las deficiencias en el servicio

de lengua de signos. *GN Diario*. <https://www.gndiario.com/lengua-signos-rtve>

García Crespo, Ángel, Iratxe Quintana Pozo, Belén Ruiz Mezcuca, Carla Mauch y Luis Mauch

(2012). *Principios de accesibilidad audiovisual en el cine*. Real Patronato sobre Discapacidad. <https://www.cedid.es/es/publicaciones/Record/192142>

García Herráez, Silvia (16 de febrero de 2022). *Sian Heder demuestra en "CODA" que la cultura sorda no solo es un idioma*. COPE.

https://www.cope.es/actualidad/cultura/noticias/sian-heder-demuestra-coda-que-cultura-sorda-solo-idioma-20220216_1859905

García Leyva, María J. y Nuria Serrano Martínez (2020). *Traducción y accesibilidad audiovisual: dos propuestas de guion audiodescritivo para dos fragmentos de Toy Story 4* [Trabajo de fin de grado, Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/62442>

Gerber, Marisa y Ronald D. White (8 de mayo de 2023). How much will the writers' strike cost L.A.? Much more than the 2007 stoppage, experts say. *Los Angeles Times*.

<https://www.latimes.com/business/story/2023-05-08/economic-fallout-writers-strike-losses-2007-stoppage>

Gil Sabroso, Esther y Francisco Utray (2016). La lengua de signos en España. Estudio de recepción. *Área Abierta*, 16, 17-37.

https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n1.47508

Gile, Daniel (1994). Opening Up in Interpretation Studies. En Mary Snell-Hornby, Franz Pöchhacker y Kalus Kaindl (eds.). *Translation Studies An Interdiscipline*, 149-158. John Benjamins.

Greiving, Tim (20 de julio de 2017). *Hans Zimmer's Inescapable Shadow*. The Ringer.

<https://www.theringer.com/2017/7/20/16078202/hans-zimmer-christopher-nolan-scores-dark-knight-inception-dunkirk-ff95a61d4038>

- Grupo de trabajo de calidad de accesibilidad en la televisión (2020). *Propuesta de indicadores y métricas de subtítulo y audiodescripción en la TDT*. Real Patronato sobre Discapacidad. <http://hdl.handle.net/11181/6354>
- Gumier García, Vanessa (2020). *Robarte una noche: propuesta y análisis comparativo de una subtitulación para sordos convencional y de una subtitulación para sordos creativa* [Trabajo de fin de grado, Universitat Jaume I de Castellón].
<http://hdl.handle.net/10234/189517>
- Hall, Melinda C. (2019). Critical Disability Theory. En Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2019 Edition). Stanford University.
<https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/disability-critical/>
- Harris, Scott Jordan (5 de octubre de 2018). *Cinemability: The Art of Inclusion*. RogerEbert.com
<https://www.rogerebert.com/reviews/cinemability-2018>
- Hayden, Chloé (27 de noviembre de 2020). *An autistic reaction to "Music" by Sia* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=D1rr7Olg8lw>
- HBB4ALL (Hybrid Broadcast Broadband for All) (2016). *D4.4 – Pilot-B Evaluations and recommendations*. <https://webs.uab.cat/hbb4all/hbb4all-access-services-all-final-deliverables-2016-evaluation-and-recommendations/>
- Hernández Bartolomé, Ana I. y Gustavo Mendiluce Cabrerías. (2004). *Audesc: Translating Images into Words for Spanish Visually Impaired People*. *Meta*, 49 (2), 264–277.
<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n2-meta770/009350ar.pdf>

Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio. (2014a).

Metodología de la investigación (6ª edición). McGraw-Hill.

— (2014b). *Metodología de la investigación (6ª edición)* [Capítulo 4 del material adicional incluido en su centro de recursos en línea]. McGraw-Hill.

Hernández Sánchez, Mario A. y María T. Fernández Vázquez (2016). *Nada sobre nosotros sin nosotros. La Convención de Naciones Unidas sobre discapacidad y la gestión civil de derechos*. Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación.

<http://sindis.conapred.org.mx/wp-content/uploads/2018/09/Nada-sobre-nosotros-sin-nosotros-Ax.pdf>

Holmes, Andrew Gary Darwin (2020). Researcher Positionality - A Consideration of Its Influence and Place in Qualitative Research - A New Researcher Guide. *Shanlax International Journal of Education*, 8 (4), 1-10. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1268044.pdf>

Horrillo, Patricia (28 de enero de 2019). Luchando por una cultura accesible. *El País*.

https://elpais.com/sociedad/2019/01/24/actualidad/1548344282_385472.html

Huang, Jie y Jianhua Huang (2022). Post-editing machine translated subtitles: examining the effects of non-verbal input on student translators' effort. *Perspectives*.

<https://doi.org/10.1080/0907676X.2022.2026424>

IES Alfonso X el Sabio (s.f.). *Exposiciones accesibles e inmersivas*.

<https://iesalfonsox.es/exposicion-accesible-e-inmersiva/>

IMCine (s.f.). *El sonido del cine: entrevista con Carlos Cortés Navarrete*. Instituto Mexicano de Cinematografía. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=7682a627-8e25-4970-9b68-b3488f3cd26b>

Independent Television Commission (ITC) (2010). Guidelines on Standards for Sign Language on Digital Terrestrial Television. En *Codes & Guidance Notes (subtitling, signing & audio description)*, 2010.
https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/ukgwa/20100109083629/http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/sign_language_dtt/index.asp.html

Infantes Capdevila, Guillermo (2 de agosto de 2022). El Cermi lleva al Defensor del Pueblo la campaña de Igualdad que borró la discapacidad de la modelo Sian Lord. *Newtral*.
<https://www.newtral.es/sian-lord-campana-igualdad-pierna/20220802/>

International Telecommunication Union (2019). *Technical realisation of signing in digital television*. Report ITU-R T.2448-0. https://www.itu.int/dms_pub/itu-r/opb/rep/R-REP-BT.2448-2019-PDF-E.pdf

Internet Movie Database (IMDb) (s.f.a). *Anna Christie – Alternative version*.
<https://www.imdb.com/title/tt0020641/alternateversions?>

– (s.f.b) *Freaks – Trivia*. <https://www.imdb.com/title/tt0022913/trivia/>

– (s.f.c) *Emmanuel Lubezki – Personal quotes*.

<https://www.imdb.com/name/nm0523881/bio#quotes>

— (s.f.d) *Roger Deakins – Personal quotes.*

<https://www.imdb.com/name/nm0005683/bio#quotes>

Innovaspain (6 de abril de 2017). Formación para la accesibilidad en Latinoamérica.

Innovaspain. <https://www.innovaspain.com/formacion-la-accesibilidad-audiovisual-latinoamerica/>

Institut Valencià de Cultura (s.f.). *Acampada.* <https://ivc.gva.es/es/escena/programacion-escena/teatro-principal-de-valencia-escena/acampada-c>

Instituto Cervantes (15 de octubre de 2019). *El español, una lengua que hablan 580 millones de personas, 483 millones de ellos nativos.* <https://cervantes.org/es/sobre-nosotros/sala-prensa/notas-prensa/el-espanol-una-lengua-que-hablan-580-millones-de-personas>

Instituto Nacional de Estadística (2008). *Encuesta de discapacidad, autonomía personal y situaciones de dependencia.*

<http://www.ine.es/dynt3/inebase/es/index.htm?type=pcaxis&path=/t15/p418/a2008/hogares/p01/modulo1&file=pcaxis>

— (2022). *Encuesta de discapacidad, autonomía personal y situaciones de dependencia.*

https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176782&menu=resultados&idp=1254735573175

Instrumento de Ratificación de la Convención sobre los derechos de las personas con

discapacidad, hecho en Nueva York el 13 de diciembre de 2006 (2006). *Boletín Oficial del Estado*, 96, de 21 de abril de 2008, 20 648-20 659.

[https://www.boe.es/eli/es/ai/2006/12/13/\(1\)](https://www.boe.es/eli/es/ai/2006/12/13/(1))

- International Organization for Standardization (2015). *Information technology — User interface component accessibility — Part 21: Guidance on audio descriptions*. (ISO/IEC TS 20071-21:2015). <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso-iec:ts:20071:-21:ed-1:v1:en>
- (2017). *Information technology — User interface component accessibility — Part 25: Guidance on the audio presentation of text in videos, including captions, subtitles and other on-screen text*. (ISO/IEC 20071-25:2017).
<https://www.iso.org/standard/69060.html>
- (2018). *Information technology — User interface component accessibility — Part 23: Visual presentation of audio information (including captions and subtitles)*. (ISO/IEC 20071-23:2018). <https://www.iso.org/standard/70722.html>
- Iturregui-Gallardo, Gonzalo (2019). *Audio subtitling: voicing strategies and their effect on emotional activation* [Tesis, Universitat Autònoma de Barcelona].
<http://hdl.handle.net/10803/667158>
- Izquierdo, Adriana (19 de junio de 2015). *Hablamos con El Ranchito, la empresa de efectos visuales que recreó la Casa Austera de Juego de Tronos*. Xataka.
<https://www.xataka.com/cine-y-tv/hablamos-con-el-ranchito-la-empresa-de-efectos-visuales-que-recreo-la-casa-austera-de-juego-de-tronos>
- Izquierdo Castillo, Jessica (2007). *Distribución y exhibición cinematográficas en España. Un estudio de situación del negocio en la transición tecnológica digital* [Tesis, Universitat Jaume I]. <http://hdl.handle.net/10803/10466>

- Jakobson, Roman (2000). On Linguistic Aspects of Translation. En Laurence Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader*, 113-118. Routledge. (Obra original publicada en 1959)
- Jiménez Lara, Antonio (2019). *Informe Olivenza 2019 sobre la situación general de las personas con discapacidad en España*. Observatorio Estatal de la Discapacidad.
<https://www.observatoriodeladiscapacidad.info/informe-olivenza-2019-sobre-la-situacion-general-de-la-discapacidad-en-espana/>
- Kataoka, Ichiro (2008). La evolución del katsudô shashin benshi (Marcos Pablo Centeno Martín, Trad.). *L'Atalante, revista de estudios cinematográficos*, 7, 37-45.
<https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/509/420>
- Keller, Helen (1947). *Letter from Helen Keller to Charlie Chaplin in appreciation of their meeting and his work*. American Foundation for the Blind.
<https://www.afb.org/HelenKellerArchive?a=d&d=A-HK01-03-B050-F09-003>
- Kudlick, Catherine J. (2003). Disability History: Why We Need Another "Other". *The American Historical Review*, 108 (3), 763-793. <https://doi.org/10.1086/529597>
- La Moncloa (2 de noviembre de 2021). *Acuerdos con la ONCE para garantizar la estabilidad de su acción social*.
https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/Paginas/enlaces/021121-enlace_once.aspx
- La Sexta (10 de diciembre de 2020). La RAE enmienda el término "discapacidad" en el diccionario. *La Sexta*. https://www.lasexta.com/noticias/sociedad/rae-enmienda-termino-discapacidad-diccionario_202012105fd22678d4aa1e0001268fc2.html

- Lacort, Javier (26 de febrero de 2023). *Guía práctica para escribir los mejores "prompts" en Midjourney y crear imágenes alucinantes*. Xataka. <https://www.xataka.com/robotica-e-ia/guia-practica-para-escribir-mejores-prompts-midjourney-desbloquear-su-verdadero-potencial>
- Ladd, Paddy. (2003). *Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood*. Multilingual Matters.
- Landaverde, José Roberto (25 de junio de 2021). *La historia de los subtítulos: superar la barrera de una pulgada de altura*. Cinepremiere. <https://www.cinepremiere.com.mx/historia-de-los-subtitulos.html>
- Lardiés i Pamplona, Alberto (23 de abril de 2009). Una empresa adapta las películas mediante subtítulo y audio-descripción para universalizar el séptimo arte. *ABC*. https://www.abc.es/sociedad/abci-empresa-adapta-peliculas-mediante-subtitulado-y-audio-descripcion-para-universalizar-septimo-arte-200904230300-92367809091_noticia.html
- Lee, Chris (26 de julio de 2022). *I'm a VFX Artist, and I'm Tired of Getting "Pixel-F—ked" by Marvel*. Vulture. <https://www.vulture.com/article/a-vfx-artist-on-what-its-like-working-for-marvel.html>
- Ley de Instrucción Pública de 10 de septiembre de 1857 (1857). *Gaceta de 10 de septiembre de 1857*, 1-3. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1857/1710/A00001-00003.pdf>
- Ley 13/1982, de 7 de abril, de integración social de los minusválidos (1982). *Boletín Oficial del Estado*, 103, de 30 de abril de 1982, 11 106-11 112. <https://www.boe.es/eli/es/l/1982/04/07/13>

Ley 15/2001 de 9 de julio, de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual

(2001). *Boletín Oficial del Estado*, 164, de 10 de julio de 2001, 24 904-24 909.

<https://www.boe.es/eli/es/l/2001/07/09/15>

Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y

accesibilidad universal de las personas con discapacidad (2003). *Boletín Oficial del*

Estado, 289, de 3 de diciembre de 2003, 43 187-43 195.

<https://www.boe.es/eli/es/l/2003/12/02/51>

Ley 27/2007, de 23 de octubre, por la que se reconocen las lenguas de signos españolas y se

regulan los medios de apoyo a la comunicación oral de las personas sordas, con

discapacidad auditiva y sordociegas (2007). *Boletín Oficial del Estado*, 255, de 24 de

octubre de 2007, 43 251-43 259. <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/10/23/27>

Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine (2007). *Boletín Oficial del Estado*, 312, de 29 de

diciembre de 2007. <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/28/55/con>

Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual (2010). *Boletín Oficial del*

Estado, 79, de 1 de abril de 2010. <https://www.boe.es/eli/es/l/2010/03/31/7/con>

Ley Orgánica 2/2020, de 16 de diciembre, de modificación del Código Penal para la erradicación

de la esterilización forzada o no consentida de personas con discapacidad incapacitadas

judicialmente (2020). *Boletín Oficial del Estado*, 328, de 17 de diciembre de 2020,

115 646-115 649. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2020/12/16/2>

Ley 6/2022, de 31 de marzo, de modificación del Texto Refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, para establecer y regular la accesibilidad cognitiva y sus condiciones de exigencia y aplicación (2022). *Boletín Oficial del Estado*, 78, de 1 de abril de 2022, 43 626-43 633.

<https://www.boe.es/eli/es/rdlg/2013/11/29/1/con>

Ley 13/2022, de 7 de julio de 2022, General de Comunicación Audiovisual (2022). *Boletín Oficial del Estado*, 163, de 8 de julio de 2022, 96 114-96 220.

<https://www.boe.es/eli/es/l/2022/07/07/13>

Ley 15/2022, de 12 de julio, integral para la igualdad de trato y la no discriminación (2022). *Boletín Oficial del Estado*, 167, de 13 de julio de 2022.

<https://www.boe.es/eli/es/l/2022/07/12/15/con>

Ley 11/2023, de 8 de mayo, de trasposición de Directivas de la Unión Europea en materia de accesibilidad de determinados productos y servicios, migración de personas altamente cualificadas, tributaria y digitalización de actuaciones notariales y registrales; y por la que se modifica la Ley 12/2011, de 27 de mayo, sobre responsabilidad civil por daños nucleares o producidos por materiales radiactivos (2023). *Boletín Oficial del Estado*, 110, de 9 de mayo de 2023, 64 035-64 201. <https://www.boe.es/eli/es/l/2023/05/08/11>

Lidón Heras, Leonor (2016). *La discapacidad en el espejo y en el cristal*. CERMI Estatal.

<http://hdl.handle.net/11181/5071>

Linton, Simi (1988). *Claiming Disability: Knowledge and Identity*. NYU Press.

<https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfx5w>

Liu, Jennifer (12 de febrero de 2023). *Meet Justina Miles, Rihanna's Super Bowl halftime show ASL performer*. CNBC Make it. <https://www.cnbc.com/2023/02/12/meet-justina-miles-rihannas-super-bowl-halftime-show-asl-performer.html>

López Celi, Javier Alejandro (2013). *Diseño de un prototipo de silla de ruedas eléctrica, con sistema de ascenso y elevación* [Tesis, Universidad Politécnica Salesiana].

<https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/6420>

Lorza, Fernando (26 de junio de 2020). Entrevista con Leo Guzmán, director de ventas y adquisiciones de la distribuidora VerCine. *La voz de Castelldefels*.

<https://lavoze.cat/2020/06/entrevista-con-leo-guzman-director-de-ventas-y-adquisiciones-de-la-distribuidora-vercine/>

Lovell, Kate (5 de agosto de 2020). *"Scored in silence"*: Digital dance piece tells stories of deaf survivors of the Hiroshima and Nagasaki attacks. *The Theatre Times*.

<https://thetheatretimes.com/scored-in-silence-digital-dance-piece-tells-stories-of-deaf-survivors-of-the-hiroshima-and-nagasaki-attacks/>

Luers, Erik (2 de marzo de 2022). *"I Was Born in Cinecittà": Production Designer Dante Ferretti on Collaborating with Pasolini and Scorsese*. Filmmaker Magazine.

<https://filmmakermagazine.com/113562-interview-production-designer-dante-ferretti-pasolini-scorsese/#.Y8pL3-zMK3I>

Lumet, Sidney (1999). *Así se hacen las películas* (José María Aresté, Trad.). Ediciones Rialp.

(Obra original publicada en 1995)

Luna, José Antonio (26 de marzo de 2015). *Reglas básicas para mejorar todas tus próximas fotos*. Hipertextual. <https://hipertextual.com/2015/03/reglas-de-composicion>

Manu (1909). *Leyes de Manú*. (A. Loiseleur-Deslongchamps, Trad.) Garnier Frères Editeurs.

(Obra original publicada aproximadamente en el siglo III a. C.)

Martin, George R. R. (1996). *Juego de tronos*. (Cristina Macía Orío, Trad.) Ediciones Gigamesh.

(Obra original publicada en 1996)

Martin, Marcel (2002). *El lenguaje cinematográfico* (María Renata Segura, Trad.). Editorial

Gedisa. (Obra original publicada en 1985)

Martínez, Antonio (14 de enero de 2018). *Cuando el tango llegó por fin a España*. Cadena Ser.

https://cadenaser.com/programa/2018/01/13/sucedio_una_noche/1515859017_190428.html

Martínez, Laura (18 de mayo de 2023). La respuesta de Pilar Lima a Pablo Motos: "La sorda y la

bollera te invita al siglo XXI". *ElDiario.es*. https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/politica/respuesta-pilar-lima-pablo-motos-sorda-bollera-invita-siglo-xxi_1_10215607.html

Martínez Amador, Elisa (2016). Los sordos no van al cine: la accesibilidad de las personas con

discapacidad auditiva en las salas de cine españolas. *Fonseca, Journal of Communication*, 12, 133-147. <https://doi.org/10.14201/fjc201612133147>

- Mas Alcántara, Medalith B. (2017). *Cumplimiento de la Norma UNE (AENOR, 2012) en el subtítulo para sordos de la película peruana Juliana, año 2017* [Tesis, Universidad César Vallejo]. <https://hdl.handle.net/20.500.12692/3016>
- Massone, María Ignacia y Rocío Anabel Martínez (2012). *Curso de Lengua de Señas Argentina. Parte IIIb*. https://cultura-sorda.org/wp-content/uploads/2015/03/Massone_Martinez_Curso_LSA_2012-Parte_IIIb.pdf
- Matamala, Anna (2018). One short film, different audio descriptions. Analysing the language of audio descriptions created by students and professionals. *Onomázein*, 41, 185-207. <https://doi.org/10.7764/onomazein.41.04>
- Matamala, Anna, Pilar Orero, Anna Jankowska y Carme Mangiron i Hevia (2019). Learning audio description: training resources for future academics and Professionals. *Cultus*, 12, 106-128. <https://ddd.uab.cat/record/217115>
- Mayhem Mendes (1 de marzo de 2023). *John Wick: Chapter 4 - Behind the Scenes* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/J-3-mbzCZFw>
- McClarty, Rebeca (2012). Towards a multidisciplinary approach in creative subtitling. *MonTi. Monographs in Translation and Interpreting*, 4, 133-153. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.6>
- Mcg. Thomas Jr., Robert (17 de julio de 1996). Gregory T. Frazier, 58; Helped Blind See Movies With Their Ears. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1996/07/17/us/gregory-t-frazier-58-helped-blind-see-movies-with-their-ears.html>

McGraw Hill Education (2013). *Músicas viajeras (5)*.

<https://www.mheducation.es/bcv/guide/capitulo/844817741X.pdf>

Mckee, Robert (2009). *El guión [sic] story* (Jessica J. Lockhart Domeño, Trad.). Alba Editorial.

(Obra original publicada en 1997)

Mejías Climent, Laura (2019). *La sincronización en el doblaje de videojuegos. Análisis empírico y descriptivo de los videojuegos de acción-aventura* [Tesis, Universitat Jaume I de

Castellón]. <http://dx.doi.org/10.6035/14110.2019.567953>

Mendoza Domínguez, Nuria y Anna Matamala (2019a). Panorama de la enseñanza de la audiodescripción en España: Resultados de un cuestionario. *MonTI. Monografías de*

Traducción e Interpretación, 11, 155-185. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2019.11.6>

Mendoza, Nuria y Anna Matamala (2019b). Skills and competences of audio describers in

Spain. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 18, 144–165.

Mendoza, Nuria y Anna Matamala (2021). La audiodescripción en los programas de máster en España: entrevistas a profesores, audiodescriptores y empleadores. *Hermēneus, revista*

de traducción e interpretación, 23, 337-367. [https://doi.org/10.24197/her.23.2021.337-](https://doi.org/10.24197/her.23.2021.337-367)

[367](https://doi.org/10.24197/her.23.2021.337-367)

Metropolitan Washington Ear (s.f.). *Services – Audio Description*.

<https://washear.org/services.html#movies>

Millman, Zasha (22 de junio de 2023). Yes, *Secret Invasion's* opening credits scene is AI-made — here's why. *Polygon*. [https://www.polygon.com/23767640/ai-mcu-secret-invasion-](https://www.polygon.com/23767640/ai-mcu-secret-invasion-opening-credits)

[opening-credits](https://www.polygon.com/23767640/ai-mcu-secret-invasion-opening-credits)

Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030 (2022). *Estrategia española sobre discapacidad 2022-2030 para el acceso, goce y disfrute de los derechos humanos de las personas con discapacidad*. <https://www.mdsocialesa2030.gob.es/derechos-sociales/discapacidad/docs/estrategia-espanola-discapacidad-2022-2030-def.pdf>

Ministerio de Cultura y Deporte (2022). *Anteproyecto de Ley del cine y la cultura audiovisual*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:be040f55-2d08-44ce-9a0f-3e80e4022a83/apl-cine-cultura-audiovisual.pdf>

Ministerio de Sanidad, Políticas Sociales e Inclusivas, y Ministerio de Cultura (2011). *Estrategia integral española de cultura para todos. Accesibilidad a la cultura para las personas con discapacidad*. Real Patronato sobre Discapacidad. <https://www.siiis.net/documentos/ficha/198067.pdf>

Miquel Iriarte, Marta (2017). *The reception of subtitling for the deaf and hard of hearing: viewers' hearing and communication profile & subtitling speed of exposure* [Tesis, Universitat Autònoma de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/403811>

Mundo Agit (s.f.). *Introducción a la técnica de subtitulado*. <http://www.mundoagit.es/tecnica-subtitulado/>

Mont Alto (s.f.). *Photoplay Music FAQ*. <https://www.mont-alto.com/PhotoplayMusic.html>

Morales, Teresa (22 de marzo de 2006). *"Match Point" en DVD de alquiler para invidentes*. Espinof. <https://www.espinof.com/en-digital/match-point-en-dvd-de-alquiler-para-invidentes>

- Moreno Montaña, Yolanda (2021). *La audiodescripción de películas sin diálogo para público infantil y personas con discapacidad cognitiva* [Trabajo de fin de máster, Universitat de Vic]. <http://hdl.handle.net/10854/6891>
- Muir, Laura J. y Iain E. G. Richardson (2005). Perception of Sign Language and Its Application to Visual Communications for Deaf People. *The Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 10, 390-401. <https://doi.org/10.1093/deafed/eni037>
- Muñoz, Álvaro del Niño Jesús (2021). *El cortometraje: "Visión del autismo. Mitos y realidades". Su utilidad como forma de modificar las actitudes desajustadas en relación a [sic] las personas con TEA en Educación Primaria* [Trabajo de fin de grado, Universidad de Zaragoza]. <https://zaguan.unizar.es/record/106389>
- Murch, Walter (2003). *En el momento del parpadeo* (Arantxa Aguirre, Trad.). Fahrenheit 451. (Obra original publicada en 1992)
- Naciones Unidas (2006). *Convención para los derechos de las personas con discapacidad*. <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>
- (2015). *La Asamblea General adopta la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/2015/09/la-asamblea-general-adopta-la-agenda-2030-para-el-desarrollo-sostenible/>

Napier, Jemina, Rachel McKee y Della Goswell (2006). *Sign Language Interpreting: Theory and Practice in Australia and New Zealand*. Federation Pr. Landesrundfunkanstalten der ARD, ORF, SRF, ZDF sowie die Deutsche Hörfilm gGmbH, Hörfilm e.V. und audioskript (2020). *Vorgaben für Audiodeskriptionen*.

https://www.ndr.de/fernsehen/barrierefreie_angebote/audiodeskription/Audio-description-guidelines,audiodeskription142.html

Negro, Laura (27 de diciembre de 2022). Experiencias de cine con pictogramas, luz y sonido tenue para personas autistas. *El Norte de Castilla*.

<https://www.elnortedecastilla.es/valladolid/provincia/experiencias-cine-pictogramas-20221227194335-nt.html>

Netflix (s.f.). *Netflix Audio Description Style Guide V2.5*.

<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215510667-Audio-Description-Style-Guide-v2-3>

Netflix (10 de junio de 2022). *Timed Text Style Guide: General Requirements*.

<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements>

Neves, Josélia y Lourdes Lorenzo (2007). La subtitulación para s/Sordos, panorama global y prenormativo en el marco ibérico. *TRANS. Revista de traductología*, 11, 95-113.

<https://doi.org/10.24310/TRANS.2007.v0i11.3100>

Neves, Josélia (2008). Training in subtitling for the d/Deaf and the hard-of-hearing. En Jorge Díaz-Cintas (Ed.), *The didactics of Audiovisual Translation*, 171-189, Benjamins Translation Library. <http://hdl.handle.net/10400.8/435>

Normativa ONCE (2020). *Circular núm. 11/2020, de 29 de junio, de la Dirección de promoción cultural, atención al mayor, juventud, ocio y deporte*. ONCE. https://club.once.es/afiliados/documentacion/normativa-de-servicios-sociales/servicio-de-audiodescripcion/circular-11-2020-servicio-de-audiodescripcion-de-la-once/at_download/file

NowThis News (24 de julio de 2018). *Deaf Actor Nyle DiMarco Explains How Deaf People Go to the Movies* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/PRI89x1cC-M>

Observatorio de la Accesibilidad y Vida Independiente (s.f.). *Breve historia de la accesibilidad universal*. <https://observatoriodelaaccesibilidad.es/archivos/30>

Observatorio Estatal de la Discapacidad (2022). *Informe Olivenza 2020-2021 sobre la situación de la discapacidad en España*. <https://www.observatoriodeladiscapacidad.info/informe-olivenza-2020-2021-sobre-la-situacion-de-la-discapacidad-en-espana/>

— (2023). *Informe Olivenza 2022 sobre la situación de la discapacidad en España*. <https://www.observatoriodeladiscapacidad.info/informe-olivenza-2022-sobre-la-situacion-de-la-discapacidad-en-espana/>

Office of Communications (Ofcom) (2021). *Ofcom's Guidelines on the Provision of Television Access Services*.

https://www.ofcom.org.uk/_data/assets/pdf_file/0025/212776/provision-of-tv-access-services-guidelines.pdf

Olmo, Júlia (7 de agosto de 2021). *Entrevista a Marisa Fernández Armenteros, productora*. El antepenúltimo mohicano.

<https://www.elantepenultimomohicano.com/2021/08/entrevista-marisa-fernandez-armenteros.html>

ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles) (s.f.). *Conócenos*.

<https://www.once.es/conocenos/la-historia>

— (2019). *Informe de valor compartido Grupo Social ONCE 2018*.

<https://biblioteca.fundaciononce.es/publicaciones/colecciones-propias/memoria-de-actividades/informe-de-valor-compartido-grupo-social-0>

— (26 de junio de 2023). *El Grupo Social ONCE arranca en Madrid la construcción del mayor lugar del mundo en impulso a las personas con discapacidad*.

<https://www.once.es/noticias/el-grupo-social-once-arranca-en-madrid-la-construccion-del-mayor-lugar-del-mundo-en-impulso-a-las-personas-con-discapacidad>

Orden CUD/426/2019, de 11 de abril, por la que se modifica la Orden ECD/2784/2015, de 18 de diciembre, por la que se regula el reconocimiento del coste de una película y la inversión del productor y la Orden CUD/769/2018, de 17 de julio, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas previstas en el Capítulo III de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, y se determina la estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales (2019). *Boletín Oficial del Estado*, 88, de 12 de abril de 2019, 38 501-38 524. <https://www.boe.es/eli/es/o/2019/04/11/cud426>

Orden CUD/464/2021, de 10 de mayo, por la que se modifica la Orden CUD/582/2020, de 26 de junio, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas estatales para la producción de largometrajes y de cortometrajes y regula la estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales (2021). *Boletín Oficial del Estado*, 114, de 13 de mayo de 2021, 57 202-57 213.

<https://www.boe.es/eli/es/o/2021/05/10/cud464>

Orden CUD/508/2021, de 25 de mayo, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas a la distribución de películas previstas en el artículo 28 de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine (2021). *Boletín Oficial del Estado*, 126, de 27 de mayo de 2021.

<https://www.boe.es/eli/es/o/2021/05/25/cud508/con>

Orden CUD/888/2021, de 5 de agosto, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas para la organización de festivales y certámenes cinematográficos en España previstas en el artículo 32 de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine (2021).

Boletín Oficial del Estado, 197, de 18 de agosto de 2021, 101 624-101 635.

<https://www.boe.es/eli/es/o/2021/08/05/cud888>

Orden CUD/553/2023, de 31 de mayo, por la que se modifican la Orden ECD/2784/2015, de 18 de diciembre, por la que se regula el reconocimiento del coste de una película y la inversión del productor, la Orden CUD/582/2020, de 26 de junio, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas estatales para la producción de largometrajes y de cortometrajes y regula la estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales y la Orden CUD/508/2021, de 25 de mayo, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas a la distribución de películas previstas en el artículo 28 de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine (2023). *Boletín Oficial del Estado*, 131, de 2 de junio de 2023, 78 620-78 637.

<https://www.boe.es/eli/es/o/2023/05/31/cud553>

Orden 57/2022, de 26 de septiembre, de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte, por la cual se aprueban las bases reguladoras y se efectúa la convocatoria para la concesión de las subvenciones para los ejercicios 2022, 2023 y 2024 de ayudas a la producción de obras audiovisuales (2022). *DOGV núm. 9439*, 51 094-51 178.

<https://ivc.gva.es/admin/assets/docs/d/o/dogv-20228787.pdf>

- Orero, Pilar. (2005). Audio Description: Professional Recognition, Practice and Standards in Spain. *Translation Watch Quarterly*, 1, 7-19.
http://www.translocutions.com/tsi/twq/tranlsation_watch_quarterly_December2005_issue1_sample.pdf#page=7
- Orero, Pilar (2007a). La accesibilidad en los medios: una aproximación multidisciplinar. *TRANS. Revista de traductología*, 11, 11-14. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2007.v0i11.3094>
- Orero, Pilar (2007b). Jorge Arandes: Pionero de la audiodescripción. *The Journal of Specialised Translation*, 7, 179-189. https://www.jostrans.org/issue07/art_arandes.pdf
- Organización Mundial de la Salud (7 de marzo de 2023). *Discapacidad*.
<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/disability-and-health>
- Oscars (21 de marzo de 2014). *Production Design in the 21st Century: Karen O'Hara* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/q6PBYvAA7Cs>
- Oviedo, Alejandro (1997). "¿Lengua de señas", "¿lenguaje de signos?", "lenguaje gestual", "lengua manual"? Razones para escoger una denominación. *El bilingüismo de los sordos*, 2, 7-11. <https://docplayer.es/17198794-Lengua-de-senas-lenguaje-de-signos-lenguaje-gestual-lengua-manual-argumentos-para-una-denominacion-1.html>
- Palomo López, Alicia (2016). *Seeing a film through your ears: A descriptive and comparative study of audio description for children in the UK and Spain* [Tesis, Universitat Jaume I].

Pastor, Javier (28 de julio de 2023). Netflix busca a "creadores de contenidos". El requisito es saber de IA y el sueldo es de 900.000 dólares. *Xataka*.

<https://www.xataka.com/robotica-e-ia/plena-huelga-guionistas-actores-netflix-busca-experto-ia-para-crear-contenido-sueldo-900-000-dolares>

Pastrana, David (16 de febrero de 2017). *No es país para subtítulos*. Espinof.

<https://www.espinof.com/legislacion/no-es-pais-para-subtitulos>

Pereda, Rosa M. (3 de marzo de 1977). Los subnormales tienen derecho a ser hombres. *El País*.

https://elpais.com/diario/1977/03/03/sociedad/226191608_850215.html

Pereira Rodríguez, Ana María (2005). El subtulado para sordos: estado de la cuestión en

España. *Quaderns. Revista de traducció*, 12, 161-172. <https://ddd.uab.cat/record/2641>

Pereira Rodríguez, Ana María y Lourdes Lorenzo García (2005). Evaluamos la norma UNE

153010: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva.

Subtitulado a través del teletexto. *Puentes*, 6, 21-26.

https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra_int/usu/vercompleto.asp?txtId=15606

Pérez-González, Luis (Ed.) (2018). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*.

Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315717166>

Pérez Payá, María (2015). *Guión [sic] cinematográfico y guión [sic] audiodescritivo: un viaje de*

ida y vuelta [Tesis, Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/41128>

Pérez Pombo, Sofía (2005). Aportaciones de Pilar Pombo Angulo al método de estenotipia

Grandjean. *Revista de las Cortes Generales*, 65, 391-422.

<https://doi.org/10.33426/rcg/2005/65/458>

Piaget, Jean (1991). *6 estudios de psicología* (Jordi Marfà, Trad.). Editorial Labor. (Obra original publicada en 1964)

Pop-Up Magazine (13 de octubre de 2020). *Artist Christine Sun Kim Rewrites Closed Captions* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tfe479qL8hg>

Proyecto de reforma del artículo 49 de la Constitución Española, de 21 de mayo de 2021 (2021). *Boletín Oficial de las Cortes Generales, 54-1*.
https://www.congreso.es/public_oficiales/L14/CONG/BOCG/A/BOCG-14-A-54-1.PDF

Ramos Caro, Marina (2013). *El impacto emocional de la audiodescripción* [Tesis, Universidad de Murcia]. <http://hdl.handle.net/10201/36475>

Real Academia Española (2020a). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es>

— (20 de enero de 2020b). *Resumen de la intervención del director de la RAE en la rueda de prensa celebrada el día 20 de enero de 2020 para presentar el «Informe sobre el lenguaje inclusivo en la Constitución»*. <https://www.rae.es/noticia/resumen-de-la-intervencion-del-director-de-la-rae-en-la-rueda-de-prensa-celebrada-el-dia-20>

Real Decreto 946/2001, de 3 de agosto, por el que se aprueba el Estatuto del Real Patronato sobre Discapacidad (2001). *Boletín Oficial del Estado, 214*, de 6 de septiembre de 2001, 33 528-33 531. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2001/08/03/946/con>

Real Decreto 1494/2007, de 12 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento sobre las condiciones básicas para el acceso de las personas con discapacidad a las tecnologías, productos y servicios relacionados con la sociedad de la información y medios de comunicación social (2007). *Boletín Oficial del Estado*, 279, de 21 de noviembre de 2007, 1-11. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2007/11/12/1494/con>

Real Decreto 831/2014, de 3 de octubre, por el que se establece el título de Técnico Superior en Mediación Comunicativa y se fijan sus enseñanzas mínimas (2014). *Boletín Oficial del Estado*, 259, de 25 de octubre de 2014, 86 931-87 002.
<https://www.boe.es/eli/es/rd/2014/10/03/831>

Real Decreto 94/2019, de 1 de marzo, por el que se establece el Curso de especialización en audiodescripción y subtitulación y se fijan los aspectos básicos del currículo (2019). *Boletín Oficial del Estado*, 70, de 22 de marzo de 2019, 29 700-29 729.
<https://www.boe.es/eli/es/rd/2019/03/01/94>

Real Decreto 1090/2020, de 9 de diciembre, por el que se modifica el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine (2020). *Boletín Oficial del Estado*, 322, de 10 de diciembre de 2020, 112 849-112 859.
<https://www.boe.es/eli/es/rd/2020/12/09/1090>

Real Decreto 193/2023, de 21 de marzo, por el que se regulan las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad para el acceso y utilización de los bienes y servicios a disposición del público (2023). *Boletín Oficial del Estado*, 69, de 22 de marzo de 2023, páginas 42 707-42 725.

<https://www.boe.es/eli/es/rd/2023/03/21/193>

Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social (2013). *Boletín Oficial del Estado*, 289, de 3 de diciembre de 2013.

<https://www.boe.es/eli/es/rdlg/2013/11/29/1/con>

Real Patronato sobre Discapacidad (16 de enero de 2020). *Un informe revela el aumento de usuarios con discapacidad que accede a la cultura en los organismos públicos*.

<https://www.rpdiscapacidad.gob.es/actualidad/noticias/2020/0-432.htm>

— (6 de mayo de 2022). *Real Patronato sobre Discapacidad inicia nueva etapa* [Vídeo].

Youtube. <https://youtu.be/i6xrAW-oWQA>

Redacción (13 de diciembre de 2016). Un corto valenciano es el primero de Europa accesible para los cinco sentidos. *La Vanguardia*.

<https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20161213/412593394633/un-corto-valenciano-es-el-primero-de-europa-accesible-para-los-cinco-sentidos.html>

Redacción AV451 (30 de mayo de 2023). El adelanto electoral paraliza la Ley del Cine y de la Cultura Audiovisual. *Audiovisual 451*. <https://www.audiovisual451.com/el-adelanto-electoral-paraliza-la-ley-del-cine-y-de-la-cultura-audiovisual/>

Redacción Barcelona (14 de junio de 2019). Ya está aquí el *Diccionario Normativo Multimedia de Lengua de Signos Española*. *La Vanguardia*.

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20190614/462863703104/diccionario-normativo-multimedia-lengua-signos-rae-cnse.html>

Remael, Aline (2013). Audio Description with Audio Subtitling for Dutch Multilingual Films: Manipulating Textual Cohesion on Different Levels. *Meta*, 57(2), 385–407.

<https://doi.org/10.7202/1013952ar>

Remael, Aline, Nina Reviers y Gert Vercauteren (2015). *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description guidelines*. EUT Edizioni Università di Trieste.

<http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>

Remael, Aline, Pilar Orero, Sharon Black y Anna Jankowska (2019). From translators to accessibility managers: How did we get there and how do we train them? *MonTI. Monographs in Translation and Interpreting*, 11, 131-154.

<https://doi.org/10.6035/MonTI.2019.11.5>

Resolución 127/X, sobre la creación de una Comisión Especial de Estudio sobre

Discapacidad/Diversidad Funcional, aprobada por el Pleno de las Corts Valencianes en la sesión de 18 de junio de 2020 (2020). *BOCV núm. 88*, 10 889-10 890.

https://www.cortsvalecnianes.es/sites/default/files/resolution/doc/10_0127_0.pdf

Resolución 136/X, sobre el cumplimiento del requisito de accesibilidad en la convocatoria de ayudas para la producción audiovisual del Institut Valencià de Cultura, aprobada por la Comisión de Educación y Cultura en la reunión del 3 de julio de 2020 (2020). *BOCV núm. 93*, 11 163-11 164.

https://www.cortsvalencianes.es/sites/default/files/resolution/doc/10_0136.pdf

Resolución de 28 de julio de 2015, del Real Patronato sobre Discapacidad, por la que se fijan los precios públicos del Sello CESyA de Subtitulado y del Sello CESyA de Audiodescripción (2015). *Boletín Oficial del Estado*, 196, 17 de agosto de 2015, 74 815-74 819.

[https://www.boe.es/eli/es/res/2015/07/28/\(4\)](https://www.boe.es/eli/es/res/2015/07/28/(4))

Resolución de 30 de abril de 2018, del presidente del Institut Valencià de Cultura, por la que se convoca la concesión de ayudas para la producción audiovisual (2018). *DOGV núm. 8289*, 18 067-18 127.

https://dogv.gva.es/portal/ficha_disposicion_pc.jsp?sig=004530/2018&L=1

Resolución de 18 de febrero de 2019, de la Dirección General de Bellas Artes, por la que se incoa expediente de declaración de las Lenguas de Signos en España como manifestación representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (2019). *Boletín Oficial del Estado*, 58, 8 de marzo de 2019, 22 603-22 625.

https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2019-3386

Resolución de 11 de marzo de 2019, del presidente del Institut Valencià de Cultura, por la que se convoca la concesión de ayudas para la producción audiovisual (2019). *DOGV núm. 8508*, 13 494-13 558. https://dogv.gva.es/datos/2019/03/18/pdf/docv_8508.pdf

Resolución de 23 de mayo, del director general de Deporte, por la cual se resuelve la convocatoria de subvenciones destinadas a la ejecución de proyectos singulares en el ámbito del deporte y la actividad física para el año 2022 (2022). *DOGV núm. 9350*, 28 032-28 039. https://dogv.gva.es/datos/2022/05/30/pdf/2022_4713.pdf

Resolución de 12 de abril de 2023 de la Dirección General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, por la que se convocan para el año 2023 ayudas a la producción de cortometrajes sobre proyecto.
<https://www.infosubvenciones.es/bdnstrans/GE/es/convocatoria/888988/document/882559>

Resolución de 29 de junio de 2023 de la Dirección General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales por la que se convocan para el año 2023 ayudas generales para la producción de largometrajes sobre proyecto (2023). Ministerio de Cultura y Deporte – Instituto de la Cinematografía y las Artes Cinematográficas.
<https://www.infosubvenciones.es/bdnstrans/GE/es/convocatoria/907583/document/927655>

Rica Peromingo, Juan P. (2019). El corpus CALING: docencia e investigación en traducción audiovisual y accesibilidad lingüística. *TRANS. Revista de traductología*, 23, 257-286.
<https://doi.org/10.24310/TRANS.2019.v0i23.4990>

- Rigo Pons, Xisca (2019). *Imaginar palabras, apalabrar imágenes: el necesario viaje creativo en la cinematografía audiodescrita* [Congreso]. II Seminario del Grupo de Innovación Educativa ARENA (Accesibilidad, Traducción audiovisual y aprendizaje de lenguas).
<https://canal.uned.es/video/5dc90f785578f25cfa468e74>
- Rivkin, Charles H. (2020). *Theme Report 2019*. Motion Picture Association.
- Roca, Clara (23 de octubre de 2018). ¿Por qué no existe una lengua de signos universal? 20 Minutos. <https://www.20minutos.es/noticia/3451129/0/por-que-no-existe-lengua-signos-universal/>
- Roch, Erick (29 de agosto de 2021). *¿Qué es el Canal de Sonido 5.1?* BigHardware.
- Rodríguez González de Antona, Alicia (2017). *Audiodescrición y propuesta de estandarización de volumen de audio: hacia una producción sistematizada* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/459247>
- Romañach, Javier y Manuel Lobato (26 de julio de 2009). *Diversidad Funcional, nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano*. Foro de Vida Independiente y Divertad. <http://forovidaindependiente.org/diversidad-funcional-nuevo-termino-para-la-lucha-por-la-dignidad-en-la-diversidad-del-ser-humano/>
- Romero-Fresco, Pablo (2013). Accessible filmmaking: Joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking. *The Journal of Specialised Translation*, 20, 201-223. https://www.jostrans.org/issue20/art_romero.pdf
- (2016). *The Reception of Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing in Europe: UK, Spain, Italy, Poland, Denmark, France and Germany*. Peter Lang AG.

- (2018). In support of a wide notion of media accessibility: Access to content and access to creation. *Journal of Audiovisual Translation*, 1, 187-204.
<https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.53>
- (2019a). *Accessible Filmmaking: Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*. Routledge.
- (2019b). *The Accessible Filmmaking Guide*. <https://accessiblefilmmaking.wordpress.com/>
- (2020). Accessible Filmmaking and Media Accessibility. En Meng Ji y Sara Laviosa (Eds.), *The Oxford Handbook of Translation and Social Practices*. Oxford University Press.
- (28 de enero de 2021a). *Creative Media Accessibility* [Conferencia]. 9th Media For All International Conference, Universitat Autònoma de Barcelona.
https://youtu.be/_esfgxhQA6Y
- (9 de marzo de 2021b). *Talk by Dr Pablo Romero-Fresco: "Accessible Filmmaking and Creative Media Accessibility"* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Tju2okpTqcs>
- (20 de octubre de 2021c). *Films for/by All? Accessible Filmmaking and Creative Accessibility* [Conferencia]. SLTS Lecture Series, Montclair State University.
<https://www.youtube.com/live/n75PmoXiSow?feature=share>
- (2021d). Creative Media Accessibility: Placing the Focus Back on the Individual. En Marguerita Antona y Constantine Stephanidis (Eds.), *Universal Access in Human-Computer Interaction. Access to Media, Learning and Assistive Environments*. Springer Nature Switzerland. https://doi.org/10.1007/978-3-030-78095-1_22

- (2022). Moving from Accessible Filmmaking toward Creative Media Accessibility. *Leonardo*, 55 (3), 304–309. https://doi.org/10.1162/leon_a_02204
- Romero Fresco, Pablo y William Brown (2023). Reconsidering the balance between standardisation and creativity in media accessibility: Notes on training. *Journal of Audiovisual Translation*, 39, 140-164. https://www.jostrans.org/issue39/art_romero.pdf
- Romero-Fresco, Pablo y Louise Fryer (2013). Could Audio-Described Films Benefit from Audio Introductions? An Audience Response Study. *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 107(4), 287-285. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1017581.pdf>
- Ros Valencia, Mónica (6 de noviembre de 2012). Primera sala de cine para ciegos y sordos. *Levante, el mercantil valenciano*. <https://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2012/11/06/primera-sala-cine-ciegos-sordos-12943381.html>
- Ruiz-Arroyo, Adrián, Ángel García Crespo, Francisco Fuenmayor-González y Roxana Rodríguez-Goncalves (2022). Comparative analysis between a respeaking captioning system and a captioning system without human intervention. *Universal Access in the Information Society*, 2022. <https://doi.org/10.1007/s10209-022-00926-3>
- Ruiz de Elvira, Antonio (1988). *Mitología clásica*. Gredos.
- Sala Robert, Èlia (2016). *Creactive subtitles: subtitling for ALL* [Tesis, Universitat Pompeu Fabra]. <http://hdl.handle.net/10803/398140>
- Sanjuan Rodríguez, Nerea (22 de octubre de 2021). La reforma legislativa que no llega al sector audiovisual y que tanto necesitamos. *Cinco Días – El País*. https://cincodias.elpais.com/cincodias/2021/10/21/legal/1634803288_271708.html

Sanz Cameo, Patricia (1 de junio de 2012). *La audiodescripción en España*. Progreso digital.

<http://progresodigital.unidadprogresista.org/noticia/AUDIODESCRIPCION-ESPA%C3%91A.aspx>

Sanz-Moreno, Raquel (2020). La formación del audiodescriptor en España. Situación actual y retos futuros. *TRANS. Revista de traductología*, 24, 145-164.

<https://doi.org/10.24310/TRANS.2020.v0i24.7582>

Saravia Méndez, Gregorio (2022). *Discapacidad en la ONU. Trabajo de los órganos de seguimiento de tratados de derechos humanos en materia de discapacidad*. Ediciones Cinca.

Sarriá, Belén (25 de enero de 2023). PSOE y PP ciñen la reforma de la Constitución a eliminar el término 'disminuido' bajo el criterio del Consejo de Estado. *20 Minutos*.

<https://www.20minutos.es/noticia/5095436/0/psoe-y-pp-cinen-la-reforma-de-la-constitucion-a-eliminar-el-termino-disminuido-bajo-el-criterio-del-consejo-de-estado/>

Schuchman, John S. (1988). *Hollywood Speaks – Deafness and the Film Entertainment Industry*. University of Illinois Press.

— (2004). The Silent Film Era: Silent Films, NAD Films, and the Deaf Community's Response.

Sign Language Studies, 3 (4), 231-238. <https://www.jstor.org/stable/26190747>

Sedano Ruiz, Esther e Isabel Cómite Narváez (2016). Propuesta de subtítulo para personas sordas y personas con discapacidad auditiva de la serie *The Big Bang Theory*. *Revista Tonos Digital*, 31.

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/50355/1/Propuesta%20de%20subtitulado%20para%20personas.pdf>

Sello CESyA (2015). FAQs. <http://www.sellocesya.es/FAQs>

SEPIE (Servicio Español para la Internacionalización de la Educación) (2022). *Estrategia de inclusión y diversidad programa erasmus+ 2021-2027 servicio español para la internacionalización de la educación*. Ministerio de Universidades.

http://sepie.es/doc/convocatoria/2023/estrategia_de_inclusion_y_diversidad_del_sepie.pdf

— (2023). *Erasmus +: por una formación profesional sin límites*. Ministerio de Universidades.

http://sepie.es/doc/comunicacion/jornadas/2023/4_6_julio/programa.pdf

Servicio de Información sobre Discapacidad (4 de marzo de 2016). La película "*13 minutos para matar a hitler [sic]*", accesible para personas con discapacidad visual. *Servicio de Información sobre Discapacidad*.

<https://sid-inico.usal.es/noticias/la-pelicula-13-minutos-para-matar-a-hitler-accesible-para-personas-con-discapacidad-visual/>

— (19 de junio de 2019). La Audiencia Nacional respalda a la CNMC y obliga a Movistar+ a tratar con respeto a las personas con discapacidad. *Servicio de Información sobre*

Discapacidad. <https://sid-inico.usal.es/noticias/la-audiencia-nacional-respalda-a-la-cnmc-y-obliga-a-movistar-a-tratar-con-respeto-a-las-personas-con-discapacidad/>

Servimedia (12 de noviembre de 2021). El Real Patronato sobre Discapacidad y el CNLSE alertan sobre la falta de grados universitarios en lengua de signos. *Servimedia*.

<https://www.servimedia.es/noticias/2117553>

— (16 de marzo de 2022a). El Congreso dará mañana el paso final para incluir la accesibilidad cognitiva en la Ley General de Discapacidad. *Servimedia*.

<https://www.servimedia.es/noticias/congreso-dara-manana-paso-final-para-incluir-accesibilidad-cognitiva-ley-general-discapacidad/3101407>

— (19 de agosto de 2022b). El Cermi denuncia que España incumple el plazo máximo de trasposición de la Directiva sobre requisitos de accesibilidad de los productos y servicios.

Servimedia. <https://www.servimedia.es/noticias/cermi-denuncia-espana-incumple-plazo-maximo-transposicion-directiva-sobre-requisitos-accesibilidad-productos-servicios/3444421>

— (3 de enero de 2023a). El Cermi publica el primer estudio amplio e integral sobre el capacitismo. *Servimedia*. <https://www.servimedia.es/noticias/cermi-publica-primer-estudio-amplio-e-integral-sobre-capacitismo/3533293>

— (8 de agosto de 2023b). La RAE invita al Cermi a integrarse en la Red Panhispánica de Lenguaje Claro. *Servimedia*.

<https://www.lavanguardia.com/sociedad/20230808/9157196/rae-invita-cermi-integrarse-red-panhispanica-lenguaje-claro.html>

Silent Era (2008). *His Busy Hour*.

<http://www.silentera.com/PSFL/data/H/HisBusyHour1926.html>

Sindicato Alma (2020). *Criterios para el reparto equitativo de los derechos de autor literarios*

entre guionistas audiovisuales. [https://www.sindicatoalma.es/wp-](https://www.sindicatoalma.es/wp-content/uploads/2020/09/reparto-de-derechos-de-autor-sindicato-alma-martes-6-de-octubre-de-2020-1.pdf)

[content/uploads/2020/09/reparto-de-derechos-de-autor-sindicato-alma-martes-6-de-octubre-de-2020-1.pdf](https://www.sindicatoalma.es/wp-content/uploads/2020/09/reparto-de-derechos-de-autor-sindicato-alma-martes-6-de-octubre-de-2020-1.pdf)

Snyder, Joel (Ed.) (2010). *Audio Description Guidelines and Best Practices. A Work in Progress.*

American Council of the Blind's Audio Description Project. <https://adp.acb.org/docs/AD-ACB-ADP%20Guidelines%203.1.doc>

— (2014). *The Visual Made Verbal: A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications of Audio Description.* Dog Ear Publishing, LLC.

Solà Gimferrer, Pere (1 de enero de 2022). 2022, el año en el que se invertirán 100 000 millones en series y películas. *La Vanguardia.*

<https://www.lavanguardia.com/series/20220101/7963137/inversion-100-000-millones-series-peliculas-disney-netflix-comcast-warnermedia-amazon.html>

Solves Almela, Josep, Sebastián Sánchez-Castillo y Begoña Siles (2022). Step right up and take a whiff! Does incorporating scents in film projection increase viewer enjoyment? *Studies in European Cinema.* <https://doi.org/10.1080/17411548.2022.2064155>

Solves Almela, Josep y Sebastián Sánchez-Castillo (2022). Cine inclusivo para personas con discapacidad visual y auditiva. El caso *XMILE*. En Josep Solves Almela y Sebastián Sánchez-Castillo (Eds.), *Nuevos retos de la discapacidad y la comunicación en la sociedad del conocimiento*, 225-247. Editorial Tirant Lo Blanch.

Somos Pacientes (20 de febrero de 2022). *14 años sin actualizar los datos oficiales sobre discapacidad*. Somos Pacientes.

<https://www.somospacientes.com/noticias/asociaciones/14-anos-sin-actualizar-los-datos-oficiales-sobre-la-discapacidad/>

SomosGroup (15 de abril de 2021). *Swing, la vida de un secreto - trailer HD* [Vídeo]. Vimeo.

<https://vimeo.com/537414728>

Souto Rico, Mónica María (2021). *Estudio de la velocidad de los subtítulos para sordos en España y sus consecuencias normativas* [Tesis doctoral, Universidad Carlos III].

<http://hdl.handle.net/10016/32329>

Stine, Alison (7 de enero de 2021). *Why Deaf interpreters are a crucial tool during the pandemic*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/science/2021/jan/07/deaf-asl-interpreters-pandemic>

Stone, Christopher, Robert Adam, Ronice Müller de Quadros y Christian Rathmann (Eds.) (2022). *The Routledge Handbook of Sign Language Translation and Interpreting*. Routledge.

Suárez, Juan (10 de enero de 2019). Gianni Nunnari: «Producir una película es esperar que ocurra algo». *Diario de Ibiza*. <https://mas.diariodeibiza.es/cronica-social/entrevistas/entrevista-gianni-nunnari/>

Sunrise Medical (17 de abril de 2018). *Cines accesibles: ¿qué requisitos deben cumplir?*

<https://www.sunrisemedical.es/blog/cines-accesibles-requisitos>

Sutton-Spence, Rachel (2010). Spatial metaphor and expressions of identity in sign language poetry. *Metaphorik*, 19, 47-86.

https://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/19_2010_sutton-spence.pdf

Tamayo, Ana (2015). *Estudio descriptivo y experimental de la subtitulación en TV para niños sordos. Una propuesta alternativa* [Tesis, Universitat Jaume I].

<http://hdl.handle.net/10803/353962>

— (2022a). Sign Languages in Audiovisual Media Towards a Taxonomy from a Translational Point of View. *Journal of Audiovisual Translation*, 5(1), 129-149.

<https://doi.org/10.47476/jat.v5i1.2022.167>

— (2022b). Sign Languages, Translation, and Interpreting: Creative Practices in Audiovisual Content. *Sign Language Studies*, vol. 22 no. 3, p. 484-519.

<http://doi.org/10.1353/sls.2022.0003>

Tancredi, Marcela, Leticia Lorier, Yanina Boria y Florencia Fascioli-Álvarez (2023). Deaf translators in audiovisual media: The case of an inclusive and co-creative laboratory in Uruguay. *The Journal of Specialised Translation*, 39, 117-139.

https://www.jostrans.org/issue39/art_tancredi.pdf

Taylor, Christopher, Elisa Perego y Gian Maria Greco (Eds.) (2022). *The Routledge Handbook of Audio Description*. Routledge.

Tharrats, Joan-Gabriel (2002). *El "Benshi", una remarcable experiencia de cine sonoro*

[Congreso]. IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, España.

(Obra original publicada en 1993)

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnk3c0>

The Walt Disney Studios (2019). *Disney Digital Supply Chain Subtitle and Closed Captioning Style Guide*.

[https://disneymasteringspecs.s3.amazonaws.com/Disney Digital Supply Chain Subtitle and CC Style Guide 1 1 1 2022 06 06 77ae3ac064.pdf](https://disneymasteringspecs.s3.amazonaws.com/Disney+Digital+Supply+Chain+Subtitle+and+CC+Style+Guide+1+1+1+2022+06+06+77ae3ac064.pdf)

Thomas, Anne (15 de diciembre de 2011). Not so silent films. *Deutsche Welle*.

<https://www.dw.com/en/japans-most-famous-film-narrator-enchants-berliners/a-6681365>

Thompson, Hannah (5 de octubre de 2018). *Blindness Gain and the Art of Non-Visual Reading*.

<http://hannah-thompson.blogspot.com/2018/10/blindness-gain-and-art-of-non-visual.html>

Tobías, Miguel Ángel y Gennet Corcuera (20 de marzo de 2018). *La vida está al otro lado del*

miedo [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/nmrRJammHqs>

Tododisca (28 de octubre de 2019). «*Los Rodríguez y el más allá*» de Paco Arango, una película

totalmente accesible. *Tododisca*. <https://www.tododisca.com/los-rodriguez-y-el-mas-alla-de-paco-arango-una-pelicula-totalmente-accesible/>

Trágora Formación (s.f.). *Curso online (80 h) – Audiodescripción para ciegos en cine y TV*.

<https://www.tragoraformacion.com/cursos/traduccion/curso-audiodescripcion-ciegos/>

Triple C (2023). *Access Coordinator Program*. <https://triplec.org.uk/triplec-screenskills-access-coordinator-programme/>

Universidad Carlos III de Madrid (26 de noviembre de 2019). *Rubén Riós habla de sus filmes Vida y Más ca vida* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/BdZW8NI99us>

Universidad Complutense (2021). *Traducción e interpretación. Grado y doble grado. Curso 2021-2022*. <https://www.ucm.es/estudios/grado-traduccioninterpretacion-estudios-estructura>

Valencia Plaza (2023). Aprobado el proyecto de Ley de Accesibilidad Universal e Inclusiva de la Comunitat Valenciana. *Valencia Plaza*. <https://valenciaplaza.com/aprobado-proyecto-ley-accesibilidad-universal-inclusiva-comunitat-valenciana>

Vandermeer, Jeff (2018). *Wonderbook (Revised and Expanded): The Illustrated Guide to Creating Imaginative Fiction*. Abrams Image.

Vázquez Martín, Antonio (2019). *Audiodescripción: norma y experiencia*. Ediciones Tragacanto.

Vega i Cruz, Paula (2021). *Les veus silenciades. Representació i accessibilitat de les persones sordes a la ficció* [Trabajo de fin de grado, Universitat Pompeu Fabra].

<http://hdl.handle.net/20.500.12367/556>

Verrier, Richard (5 de enero de 2012). On location: Dante Ferretti re-creates Paris in "Hugo". *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/blogs/company-town-blog/story/2012-01-05/on-location-dante-ferretti-re-creates-paris-in-hugo>

Versión Accesible (28 de noviembre de 2017). Extras: La Bella y la Bestia. Personajes. *Versión*

Accesible. <https://versionaccesible.blog/2017/11/28/extras-la-bella-y-la-bestia-personajes/>

— (s.f.). *Estrenos DVD Blu-Ray*. <https://versionaccesible.blog/category/estreno-dvd-blu-ray/>

VFX Breakdowns (18 de octubre de 2009). *VFX Breakdowns - Digital Domain - Zodiac* [Vídeo].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-sZS8OVyVr4>

Vicente, Sandra (10 de diciembre de 2022). La música también se ve y se siente: así es un

concierto para personas sordas. *ElDiario.es*. https://www.eldiario.es/catalunya/musica-ve-siente-concierto-personas-sordas_1_9772210.html

Viñao Frago, Antonio (1984). Del analfabetismo a la alfabetización. Análisis de una mutación antropológica e historiográfica. *Historia De La Educación*, 3, 151-189.

<https://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/6598>

Wired, (29 de marzo de 2023). *How This Woman Creates God of War's Sound Effects* [Vídeo].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=WFVLWo5B81w>

Wise-Rojas, Daniela (24 de marzo de 2021). Sia's directorial debut "*Music*" pains me: the

perspective of someone with a sibling on the autistic spectrum. *The Wildcat Tribune*.

<https://thewildcattribune.com/11494/opinion/sias-directorial-debut-music-pains-me-the-perspective-of-someone-with-a-sibling-on-the-autistic-spectrum/>

World Wide Web Consortium (s.f.). *Facts About 3WC*. <https://www.w3.org/Consortium/>

World Federation of the Deaf (2019). *12 February 2019: WFD Position Paper on Accessibility:*

Sign Language Interpreting and translation and technological developments.

[https://wfdeaf.org/news/resources/wfd-position-paper-accessibility-sign-language-
interpreting-translation-technological-developments/](https://wfdeaf.org/news/resources/wfd-position-paper-accessibility-sign-language-
interpreting-translation-technological-developments/)

Zweites Deutsches Fernsehen (10 de abril de 2015). *Untertitel-Standards von ARD, ORF, SRF und*

ZDF. [https://www.zdf.de/barrierefreiheit-im-zdf/untertitel-standards-von-ard-orf-srf-
und-zdf-100.html](https://www.zdf.de/barrierefreiheit-im-zdf/untertitel-standards-von-ard-orf-srf-
und-zdf-100.html)

Zurro, Javier (25 de marzo de 2022). "Nos ha hecho recuperar la esperanza", la comunidad

sorda quiere el Oscar para 'CODA'. *ElDiario.es.*

[https://www.eldiario.es/cultura/cine/hecho-recuperar-esperanza-comunidad-sorda-
quiere-oscar-coda_1_8861649.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/hecho-recuperar-esperanza-comunidad-sorda-
quiere-oscar-coda_1_8861649.html)

FILMOGRAFÍA¹⁷⁶

A Single Man (Un hombre soltero, Tom Ford, 2009).

Accesibilidad en el Festival de Cine de Zaragoza 2017 (Miguel Ángel Font Bisier, 2017).

Alatriste (Agustín Díaz Yanes, 2006).

Amor en polvo (Juanjo Moscardó y Suso Imbernón, 2020).

Amores brujos (Lucía Álvarez y Rosa Torres-Pardo, en posproducción).

Anna Christie (Clarence Brown y Jacques Feyder, 1930).

Arte Sorda en Acción (Emilio Ferreiro, 2021).

As bestas (Las bestias, Rodrigo Sorogoyen, 2022).

Asedio (Miguel Ángel Vivas, 2023).

Bad Moms (Malas madres, Jon Lucas y Scott Moore, 2016).

Campeones (Javier Fesser, 2018).

Carnage (Un dios salvaje, Roman Polanski, 2011).

Casablanca (Michael Curtiz, 1942).

Children of a Lesser God (Hijos de un dios menor, Randa Haines, 1986).

¹⁷⁶ Como se especifica al final de la introducción de la tesis, la filmografía se referencia siguiendo las normas de estilo de la revista *Archivos de la Filmoteca*, que pueden consultarse en

<https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/about/submissions>

Cinemability: The Art of Inclusion (Jenni Gold, 2012).

CODA (CODA: los sonidos del silencio), Sian Heder, 2021).

Como dios manda (Paz Jiménez, 2023).

Convivir a través del cine (Miguel Ángel Font Bisier, 2019).

Creando cine inclusivo (Miguel Ángel Font Bisier, 2019).

De seda y hierro (La2, 2019-).

Deaf Mosaic (Gallaudet, 1985-1995).

Deaf U (La universidad para sordos), Netflix, 2020).

Dear Hearing World (Adam Docker, 2019).

Donde acaba la memoria (Pablo Romero Fresco, 2023).

El hormiguero (Antena 3, 2006-).

El laberinto del fauno (Guillermo del Toro, 2006).

El mar en libertad (Miguel Ángel Font Bisier, 2018).

En lengua de signos (La2, 2008-).

Eso no se pregunta (Telemadrid, 2018-2021).

Eternals (Chloé Zhao, 2021).

Fácil (Movistar+, 2022).

Fantasia 2000 (Fantasía 2000), varios directores, 1999).

Freaks (La parada de los monstruos), Todd Browning, 1932).

Friends (NBC, 1994-2004).

Friday the 13th (Viernes 13), Sean S. Cunningham, 1980).

Funny Face (Una cara con ángel, Stanley Donen, 1957).

Gallaudet: The Film (Ryan Commerson, 2010).

Game of Thrones (Juego de Tronos, HBO, 2011-2019).

Gilda (Charles Vidor, 1946).

Hablamos (La1, 1977-1982).

Hamilton (Thomas Kail, 2020).

His Busy Hour (James Spearing y Bertha Lincoln Heustis, 1926).

Inclusión de personas sordas en un proyecto cultural (Miguel Ángel Font Bisier, 2017).

Inspirt, el reto del deporte (Miguel Ángel Font Bisier, 2022).

Instinto (Movistar+, 2019).

John Wick: Chapter 4 (John Wick 4, Chad Stahelski, 2023).

Karina (Laura Castro, 2019).

Kokuhaku (Confessions, Tetsuya Nakashima, 2010).

La consagración de la primavera (Fernando Franco, 2022).

La famille Bélier (La familia Bélier, Eric Lartigau, 2014).

La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011).

La règle du jeu (La regla del juego, Jean Renoir, 1939).

La vénus a la fourrure (La venus de las pieles, Roman Polanski, 2013).

Last Tango in Paris (El último tango en París, Bernardo Bertolucci, 1972).

Llagas (Miguel Ángel Font Bisier, 2012).

Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar, 2009).

Los Rodríguez y el más allá (Paco Arango, 2019).

Lux Aeterna (Gaspar Noé, 2019).

Mais ca vida (Rubén Riós, 2018).

Making XMILE 1: Cine accesible y multisensorial (Miguel Ángel Font Bisier, 2017).

Making XMILE 2: Cine para todxs. Por una cultura y educación accesible e inclusiva (Miguel Ángel Font Bisier, 2018).

Making XMILE 3: Subvenciones a la cinematografía (Miguel Ángel Font Bisier, 2018).

Match Point (Woody Allen, 2005).

Me llamo Gennet (Miguel Ángel Tobías, 2018).

Mira lo que has hecho (Movistar+, 2018-2020).

Mírame cuando te hablo (Veru Rodríguez, 2014-2016).

Music (Sia, 2021).

Nectar (Liz Crow, 2005).

Nocturnal Animals (*Animales Nocturnos*, Tom Ford, 2016).

Notes on Blindness (Pete Middleton y James Spinney, 2016).

Nuovo Cinema Paradiso (*Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1989).

Ojingeo geim (*El juego del calamar*, Netflix, 2021-).

Oppenheimer (Christopher Nolan, 2023).

Paquita Salas (Netflix, 2016-).

Plemya (*The Tribe*, Miroslav Slaboshpitsky, 2014).

Searching (Aneesh Chaganty, 2018).

Secret Invasion (*Invasión secreta*, Disney +, 2023).

See Hear (BBC Two, 1981-).

Seis puntos sobre Emma (Roberto Pérez Toledo, 2011).

Sinnside (Miguel Ángel Font Bisier, 2013).

Slumdog Millionaire (Danny Boyle y Loveleen Tandan, 2008).

Sound of Metal (Darius Marder, 2019).

Spider-Man: Across the Spider-Verse (*Spider-Man: A través del Spider-Verso*, Joaquim Dos Santos, Justin K. Thompson, Kemp Powers, 2023).

Star Wars. Episode I: The Phantom Menace (*La guerra de las galaxias. Episodio I: La amenaza fantasma*, George Lucas, 1999).

Studio Works (Kate Dangerfield y Andrew Mashigo, 2022).

SWING! La vida d'un secret (*SWING! La vida de un secreto*, Miguel Ángel Font Bisier, 2020).

The Apartment (*El apartamento*, Billy Wilder, 1960).

The Crown (Netflix, 2016-2023).

The Fifth Element (*El quinto elemento*, Luc Besson, 1997).

The Hateful Eight (*Los odiosos ocho*, Quentin Tarantino, 2015).

The Jazz Singer (*El cantante de jazz*, Alan Crosland, 1927).

The Last of Us (HBO, 2023-).

The Lord of the Rings (*El señor de los anillos*, Peter Jackson, 2001-2003).

The Matrix (*Matrix*, Lana y Lilly Wachowski, 1999).

The Name of the Rose (*El nombre de la rosa*, Jean-Jacques Annaud, 1986).

The Reader (El lector, Stephen Daldry, 2008).

The Real Charlie Chaplin (La voz de Charlie Chaplin, Pete Middleton y James Spinney, 2021).

The Vessel (El navío, Julio Quintana, 2016).

Three Wise Monkeys (Miguel Ángel Font Bisier, 2015).

Tiempo de blues (Miguel Ángel Font Bisier, 2019).

Tin y Tina (Rubin Stein, 2023).

Tiptoes (Matthew Bright, 2003).

Todopoderosos (Fundación Telefónica, 2014-).

Trainspotting (Danny Boyle, 1996).

Trato adecuado a mujeres y niñas con discapacidad (Miguel Ángel Font Bisier, 2018).

Tucker: The Man and his Dream (Tucker: un hombre y su sueño, Francis Ford Coppola, 1988).

Una película inclusiva (Miguel Ángel Font Bisier, 2020).

Unbreakable (El protegido, M. Night Shyamalan, 2000).

Vida (Rubén Riós, 2018).

Vida en sombras (Lorenzo Llobet Gràcia, 1948).

Volver (Pedro Almodóvar, 2006).

What happens while (Núria Nia, 2015).

Within Sound and Image (Kate Dangerfield, 2021).

XMILE (Miguel Ángel Font Bisier, 2016).

Yes, we fuck! (Antonio Centeno y Ramón de la Morena, 2015).

Zodiac (David Fincher, 2007).

ANEXOS

Los anexos que componen la tesis son dos. El primero corresponde al *Informe de accesibilidad cinematográfica* del cortometraje *Tiempo de blues*, y el segundo se titula *La excelencia en el ámbito académico*. A continuación, se aportan enlaces a ambos pdf.

Anexo 1:

https://drive.google.com/file/d/1uw0Q7rFbBAV8uXu6rooDYe6f4xZm81UU/view?usp=drive_link

Anexo 2:

https://drive.google.com/file/d/1lqRvEfvIzs2eF16gMtIMsP8KY_1yYc1/view?usp=share_link

Una vez compartidos los enlaces, se da por concluida esta tesis doctoral.

