



CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN

+Lectura  
GRATIS  
en la nube



**EUVOS:  
LA APORTACIÓN  
DE LAS PEQUEÑAS  
CINEMATOGRAFÍAS  
AL PATRIMONIO  
CULTURAL INMATERIAL  
EUROPEO**



Enrique Castelló-Mayo  
Editor



tirant  
humanidades

## **ACCESO GRATIS a la Lectura en la Nube**

Para visualizar el libro electrónico en la nube de lectura envíe junto a su nombre y apellidos una fotografía del código de barras situado en la contraportada del libro y otra del ticket de compra a la dirección:

[ebooktirant@tirant.com](mailto:ebooktirant@tirant.com)

En un máximo de 72 horas laborables le enviaremos el código de acceso con sus instrucciones.

La visualización del libro en **NUBE DE LECTURA** excluye los usos bibliotecarios y públicos que puedan poner el archivo electrónico a disposición de unacomunidad de lectores. Se permite tan solo un uso individual y privado.



**“EUVOS: LA APORTACIÓN DE LAS PEQUEÑAS  
CINEMATOGRAFÍAS AL PATRIMONIO CULTURAL  
INMATERIAL EUROPEO”**

## COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

**MANUEL ASENSI PÉREZ**

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada  
Universitat de València*

**RAMÓN COTARELO**

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología  
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

**M.<sup>a</sup> TERESA ECHENIQUE ELIZONDO**

*Catedrática de Lengua Española  
Universitat de València*

**JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA**

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación  
Universitat de València*

**PABLO OÑATE RUBALCABA**

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración  
Universitat de València*

**JOAN ROMERO**

*Catedrático de Geografía Humana  
Universitat de València*

**JUAN JOSÉ TAMAYO**

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones  
Universidad Carlos III de Madrid*

**“EUVOS: LA APORTACIÓN  
DE LAS PEQUEÑAS  
CINEMATOGRAFÍAS AL  
PATRIMONIO CULTURAL  
INMATERIAL EUROPEO”**

**ENRIQUE CASTELLÓ-MAYO**

*Editor*

**tirant humanidades**

Valencia, 2023

Copyright © 2023

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant lo Blanch publicará la pertinente corrección en la página web [www.tirant.com](http://www.tirant.com).

Este libro ha sido editado con el apoyo del **Grupo de Estudios Audiovisuais (GI-1786) de la Universidad de Santiago de Compostela**.



Este libro coral es el resultado de la investigación “EUVOS. Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtítulo en lenguas no hegemónicas” (MICINN - Agencia Estatal de Investigación, ref. CS02016-76014-R), que se nutrió de un equipo internacional radicado en una docena de universidades europeas, coordinadas desde la Universidad de Santiago de Compostela: Euskal Herriko Unibertsitatea, Stockholms Universitet, Universidade de Vigo, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, Universitat Pompeu Fabra, Université Paris 8, Universiteit Antwerpen, University of South Wales, University of Stirling y Univerzita Konstantína Filozofa v Nitre.

© Enrique Castelló-Mayo  
*Editor*

© TIRANT LO BLANCH  
EDITA: TIRANT LO BLANCH  
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia  
TELF.: 96/361 00 48 - 50  
FAX: 96/369 41 51  
Email: [tlb@tirant.com](mailto:tlb@tirant.com)  
[www.tirant.com](http://www.tirant.com)  
Librería virtual: [www.tirant.es](http://www.tirant.es)  
ISBN: 978-84-19825-05-6  
DEPÓSITO LEGAL: V-1639-2023  
MAQUETA: Disset Ediciones

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: [atencioncliente@tirant.com](mailto:atencioncliente@tirant.com).  
En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en [www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa](http://www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa) nuestro procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: <http://www.tirant.net/Docs/RSCtirant.pdf>

# ÍNDICE

## PRÓLOGO

Un giro discursivo en torno al cinema.....	11
--	----

**Margarita Ledo Andión**

## CAPÍTULO I:

### EUVOS: DE LAS LENGUAS MINORIZADAS AL LENGUAJE AUDIOVISUAL UNIVERSAL

**Enrique Castelló-Mayo**

Proemio: la crisis identitaria europea.....	15
Antecedentes y estado actual del tema .....	18
Metodología de EUVOS .....	22
Análisis y discusión de resultados .....	26
Conclusiones.....	27
Referencias.....	28

## CAPÍTULO II:

### LO IMPENSADO DE LA PLURALIDAD LINGÜÍSTICA: CÓMO LEER LA CONVENCIÓN 2005 DE LA UNESCO

**Jacques Guyot**

Diversidad cultural y cuestiones lingüísticas.....	35
El quid de la diversidad lingüística .....	38
La Convención de 2005: un enfoque edulcorado sobre la diversidad lingüística.....	40
Referencias.....	43

## CAPÍTULO III:

### DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA Y SUBTITULACIÓN AUDIOVISUAL: UNA APROXIMACIÓN A LA POLÍTICA COMUNITARIA (2015-2022)

**Antía López-Gómez**

**Sara Calvete-Lorenzo**

Parte preliminar: justificación de un estudio.....	45
La política audiovisual comunitaria: acciones específicas relativas al subtítulo .....	48

Concluyendo brevemente.....	54
Referencias.....	55

**CAPÍTULO IV:  
SUBTITULACIÓN, COMPETENCIA MULTILINGÜE Y POLÍTICAS DE  
PROMOCIÓN DE LAS LENGUAS MINORIZADAS EN EUROPA**

**Henrique Monteagudo**

Globalización y diversidad lingüística .....	57
Intercomprensión y competencia multilingüe .....	62
Política lingüística europea. audiovisual y subtítulo en la carta europea de lenguas regionales y minoritarias .....	65
El subtítulo en la política lingüística de la ue.....	69
Referencias.....	71

**CAPÍTULO V:  
¿SE APOYA AL EUSKERA EN EL SISTEMA CINEMATográfico Y  
AUDIOVISUAL DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE EUSKADI?**

**Marijo Deogracias**

**Beatriz Zabalondo**

**Patxi Azpillaga**

El sistema de subvenciones a la producción audiovisual del Gobierno Vasco .	73
EITB y el decreto de obligaciones de inversión de los operadores de TV .....	80
Promoción del euskera en la distribución y exhibición .....	82
Conclusiones.....	86
Referencias.....	87

**CAPÍTULO VI:  
LA CIRCULACIÓN DEL SUBTITULADO CINEMATográfico EN LENGUAS  
NO HEGEMÓNICAS: LA OPOSICIÓN ENTRE LOS DERECHOS DE AUTOR Y  
EL DERECHO A LA DIVERSIDAD EN EL ACCESO FÍLMICO**

**M<sup>a</sup> Soliña Barreiro González**

**Marta Pérez Pereiro**

Introducción. El marco del Mercado Único Europeo.....	92
Materiales y metodología.....	96
Legislación, ayudas económicas e iniciativas en Cataluña, Euskadi y Galicia	97
Conclusiones.....	102
Referencias.....	102

**CAPÍTULO VII:  
FESTIVALES DE CINE: APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO COMO ESPACIOS  
DE PROMOCIÓN Y CIRCULACIÓN DE FILMES EN LENGUAS NO  
HEGEMÓNICAS**

**Fernando Redondo Neira**

**Denize Correa Araujo**

Festivales. Espacios de tránsito y promoción .....	105
Lenguas no hegemónicas. Presencia, circulación y promoción .....	107
Ecosistema gallego de festivales .....	111
Conclusiones.....	115
Referencias.....	115

**CAPÍTULO VIII:  
HERRAMIENTAS DE VISIONADO SOCIAL: HABILITADORES DE  
EXPERIENCIAS COMPARTIDAS E INTERACCIÓN SOCIAL EN EL ÁMBITO  
DEL CONSUMO DE CONTENIDOS**

**Mario Montagud Climent**

**Álvaro Egea Benavente**

**Sergi Fernández Langa**

Introducción.....	118
Estudios sobre visionado social .....	119
Habilitadores esenciales para visionado social .....	121
Plataformas de visionado social existentes.....	125
Conclusiones.....	129
Agradecimientos .....	129
Referencias.....	130

**CAPÍTULO IX:  
PRESENCIA DE LENGUAS MINORITARIAS DE EUROPA OCCIDENTAL EN  
PLATAFORMAS VOD: EL CASO NETFLIX**

**Roi Méndez**

Introducción.....	134
Objetivo .....	135
Metodología.....	136
Definición de la muestra .....	136
Resultados.....	139
Discusión .....	142

Conclusiones.....	146
Referencias.....	147

**CAPÍTULO X:  
SUBTITULADO PARA VÍDEOS INMERSIVOS VR360**

**Mario Montagud Climent**

**Isaac Fraile Vila**

**Juan Antonio De Rus Arance**

Introducción.....	150
Estado del arte.....	151
Plataforma para subtítulo VR360.....	158
Conclusiones.....	168
Agradecimientos .....	168
Referencias.....	169

**CAPÍTULO XI:  
PROSPECCIONES, CONSENSOS Y CONTROVERSIAS ALREDEDOR DEL  
SUBTITULADO CINEMATográfico DESDE Y HACIA LENGUAS NO  
HEGEMÓNICAS**

**Silvia Roca Baamonde**

**Claudia Neira Expósito**

**Carlos Pío del Oro Sáez**

Introducción: origen y objetivos de una investigación sobre subtítulo, patrimonio y políticas para la diversidad lingüística y cultural .....	171
Una hoja de ruta en la investigación sobre cine en lenguas no hegemónicas, subtítulo y diversidad cultural.....	174
El método Delphi en el diseño de investigaciones prospectivas.....	175
Consenso y disenso alrededor del subtítulo desde y hacia lenguas no hegemónicas .....	178
Conclusiones.....	183
Referencias.....	184

# PRÓLOGO

## UN GIRO DISCURSIVO EN TORNO AL CINEMA

Dar a ver aspectos velados, pensar los filmes desde cada cultura, soñarlos en todas las pantallas, entrelazar miradas que los constituyen y que se alargan hasta la crítica, la ciudadanía o la innovación... la última década hizo emerger una pléyade de comunidades electivas a nivel académico, en los escenarios profesionales y desde la esfera pública, que están transformando el mundo, otrora opaco, del cinema.

Tal una bitácora que entrecruza y preserva el compás de navegación, los artefactos que permiten fijar, modificar, ajustar el rumbo y acercarse a determinados objetivos, junto a un diario de a bordo escrito a varias manos, esta obra es resultado de un viaje largo que exploró paisajes no convencionales en los universos del cinematógrafo, entre ellos el de una herramienta, el subtítulo, que va más allá de su virtual utilidad para mostrárenos como señal inequívoca de diferencia, diversidad, otredad para el así denominado *cine de pequeñas naciones*, un modo de nombrar que remite, tal vez, hacia cierta exclusión del lugar en el que se toman las “grandes decisiones” al tiempo que establece una variación que se exhibe como espacio emancipatorio. Liberarse de tutelas, en última instancia, consiste en probar con hechos nuevas posibilidades de pensar y de hacer, nuevas maneras de estar juntas, le responde Jacques Rancière a Aliocha Wald Lasowski en 2020<sup>1</sup>, autor que resuena en buena parte de esta introducción.

A la búsqueda de vestigios, de piezas que nos animen a adentrarnos en determinadas prácticas, nos asimos a una frase de aquella joven exiliada republicana, de la actriz María Casares, a los 100 años de su nacimiento en A Coruña: “Actuar es perder el miedo”. Toma a tierra que repite la actriz Melania Cruz en la obra *Continente María*. Con ella vamos hacia algunas acciones que nos sirven de ejemplo; vamos hacia hechos que entrelazan pensamiento, creación, aprendizaje, implicación; hacia acciones con y sin intervención institucional que intercalan un tiempo propio, sus principios de narración, de sentido, de expresión, en el tiempo dominante, -por eso reconocemos en ellas “espacios de emancipación”- creando relaciones ambiva-

---

<sup>1</sup> Véase Rancière. Jacques, *Penser l'émancipation*, 2022, Éditions de l'Aube

lente y produciendo tensión entre lo ontológicamente diferente. Tensión de temporalidades que adquiere su significado político al compartir el mismo espacio, las mismas coordenadas históricas pero diferente posición respecto del marco dominante y del círculo de tiza que define lo visible o lo que permanecerá velado. Tensión, por ejemplo, que incorpora el cine de naciones pequeñas -con o sin estado- en lenguas no hegemónicas en el *mainstream* de la producción audiovisual. Un cine con acento, un cine-otro, un cine que le da cuerpo a la diversidad tal y como la define el profesor Muniz Sodré, de la Universidad Federal do Rio de Janeiro, como numérica y territorial, con ámbitos y recursos propios, recursos en formación, económicos, en comunicación para no ser un simple objeto de la mirada del otro.

El compromiso con sus objetos de investigación en acciones de transferencia y en propuestas que polinicen instancias de decisión es una de las marcas que identifican al *Grupo de Estudos Audiovisuais* (GEA) de la Universidade de Santiago de Compostela, USC, que coordiné desde su fundación. La lengua como lugar de enunciación, como ventana desde la que miramos el mundo; la lengua síntoma y materia que identifica cada cinematografía es la variable en relación a la que todas las demás se posicionan. La apertura de entradas desde el pensamiento crítico, la producción teórica más reciente, los cambios en los modos de producción y diseminación o las medidas adoptadas a nivel institucional -en no pocas ocasiones fruto de insistentes recomendaciones que llegan de todo lo anterior- desembocan en esta obra colectiva, resultado de varios proyectos I+D+i enlazados por una denominación-manifiesto: *Small cinemas* en lenguas no-hegemónicas, que no se quieren arqueológicas ni subalternas. Y porque, además, creemos en este cine como pieza activa tanto en el modo de pensar como por las señales luminosas que va dejando a propósito de prácticas que nos acercan a su consideración como bien común, como patrimonio material e inmaterial, como vehículo intercultural y, en suma, como parte de los imaginarios que nos hacen formar parte de cada sociedad. Por eso nuestro primer paso miró hacia la diáspora de Galicia en Argentina, Uruguay y Brasil con el proyecto *Cine, Diversidade e Redes* (2009-2011), cuyo resultado nos advierte que los filmes ocupan un lugar preferencial para el conocimiento de otras culturas, que internet es el medio usual de acceder a distintas cinematografías y que, frente al doblaje, la opción por la lengua originaria es la que elige esta audiencia para ver las películas, una audiencia que, sobrepasando barreras, reconoce en la lengua un valor expresivo fundamental también como parte de una obra.

Tal y como acabamos de advertir, llegamos hasta aquí después de varios proyectos de investigación -europeos, gallegos, latinoamericanos o estata-

les- que se fueron ensamblando, de los que emanaron elementos de tracción que animaban a seguir el viaje y de los que se ofrecen múltiples ejemplos en los distintos capítulos. Así, si una de las conclusiones de la investigación finalizada en 2015, *Cara ao espazo dixital europeo: o papel das pequenas cinematografías en VO*, a partir de aportaciones vertidas en entrevistas semidirigidas con el grupo de personas expertas, mantiene que la disponibilidad de películas en VO y versión original subtitulada (VOS) se constituye en una opción irrenunciable e insustituible en el actual mapa cultural europeo en tanto garantía de éxito para la añorada circulación transfronteriza, el proyecto *Eu-Vos* que finalizó en 2019, considera el cinema en lenguas no hegemónicas como parte de un proceso urgente de revisión de un discurso institucional reductor de las posibilidades del mismo. Nos hacemos eco, ahora, de la intervención de Philippe Meers, profesor de la Universidad de Antwerpe y referencia en el análisis del cinema flamenco, en la sesión de clausura del Simposio internacional *As linguas e o cinema* en diciembre de 2019, cuando defendió que son necesarios nuevos tópicos, más allá de otras aportaciones a los cinemas nacionales, para evitar que cierta estandarización esté desvirtuando y encorsetando tanto la libertad creativa de autoras y autores como el poder inclusivo de las lenguas.

Sean de dominante política o tecnológica, analicen y comparen prácticas situadas en coordenadas específicas, observen la presencia de las películas en plataformas o la función de los festivales, se adentren en instituciones mediadoras como UNESCO, ningún aspecto de los que tratan los diferentes capítulos cuya finalidad consiste en localizar y acordar sobre qué vértices elaborar una propuesta de políticas de subtítulo, ningún aspecto, decíamos, es ajeno a la puesta en valor de las múltiples y policéntricas cinematografías en versión original que constituyen el espacio europeo de comunicación ni pueden leerse al margen de las lenguas en las que se expresan y nos representan.

Con los ojos hacia un horizonte en el que los estados generales del cine sitúen en presente su papel comunal y autoral, es decir, político, económico y creativo, el paisaje se amplía con nuevas comunidades electivas en el ámbito de la exhibición y la distribución que están en el origen de *Promio, rede de cines independentes* y de *Proxima cine*, ambas constituidas en el 2020. Así, entre los objetivos de esta red de distribuidoras de todo el Estado, figuran consideraciones como las siguientes, que no podemos sino saludar, hacer nuestras y citar en una de las lenguas de uso de *Próxima: "fortalecer a visibilidade [do cine independente] e a súa traxectoria a nivel nacional e internacional, así como a defensa do cine en linguas co-oficiais do Estado en versión orixinal ou subtitulada ao castelán"*. Al mismo tiempo

esta agrupación señala a la audiencia como tarea común de todos y cada uno de los sectores, desde la creación a la exhibición, llamados a colaborar para *“aumentar o número de espectadores do cinema que defendemos, coa clara intención de integrar e traballar conxuntamente con todas as partes implicadas dentro do sector cinematográfico para proxectar un cinema de calidade que defenda o cine como cultura”*<sup>2</sup>, coincidiendo, de este modo, con el profesor Jacques Guyot, cuando advierte que si estas cinematografías en lenguas no-hegemónicas tienen una posibilidad de existir es, sobre todo, gracias a las ayudas públicas -a escala local o de la comunidad europea-, de cara a paliar las insuficiencias de un mercado que pasa tanto de las producciones independientes denominadas “menores” como de las militantes y de vanguardia.

Hablamos de giro discursivo, de películas para las que la lengua y las pantallas no sean una barrera sino una membrana que se ilumina y pone en relación lo diferente, de la resiliencia que cada una de las piezas de este engranaje desenvuelve, del papel que, con variaciones de intensidad, están asumiendo las instituciones. De un paisaje con el “Cine con denominación de origen” -titulaba mi artículo en el número 47 de Quaderns del CAC- como núcleo que nos dio la posibilidad de sobrepasar el miedo. De actuar. Sus efectos y afectos los tenemos al alcance de la mano. ¡Buena lectura...!

MARGARITA LEDO ANDIÓN

---

<sup>2</sup> Véase *Quaderns del CAC* 47, vol. XXIV-octubre 2021

*CAPÍTULO I:*  
**EUVOS: DE LAS LENGUAS  
MINORIZADAS AL LENGUAJE  
AUDIOVISUAL UNIVERSAL**

ENRIQUE CASTELLÓ-MAYO  
(*Universidade de Santiago de Compostela*)  
[enrique.castello@usc.es](mailto:enrique.castello@usc.es)

**PROEMIO: LA CRISIS IDENTITARIA EUROPEA**

La identidad europea se encuentra en una encrucijada, entre el incesante cuestionamiento de su cultura común, sostenible y equitativa, y el auge de movimientos extremistas que abocan a la resolución de cualquier conflicto —social, étnico, religioso, geoestratégico...— por la vía de la violencia.

De hecho, tal y como advierte Bar-On (2016), se trata de una conflictividad intercultural que, a nivel mundial, ha ido *in crescendo* desde finales del siglo XX —espoleada por las desigualdades intrínsecas a una globalización económica y a una homogeneización cultural arrolladoras—, hasta alcanzar su paroxismo con la cadena de atentados masivos que evocamos por sus merónimos y localidades: 11S en Manhattan, Arlington y Shanksville; 11M en Madrid; 7J en Londres; 13N en París; 22M en Bruselas...

Una conflictividad intercultural que, especialmente padecida en los confines europeos, se ha venido revelando como un óptimo caldo de cultivo para aquellas ideas extremistas que propalan y practican una furibunda exclusión, cuando no aniquilación, de cualquier alteridad u otredad sociocultural, sexual, étnica o religiosa, condicionando así la supervivencia sociocultural y política de una Europa necesariamente diversa: una vertiginosa espiral de radicalización que suele camuflarse bajo cierta impostura ambigua, a un tiempo anticapitalista y preconizadora de la preservación cultural (Coolsaet, Ravn & Sauer, 2019: 21-46).

En tal contexto, la vindicación y el fortalecimiento de una diversidad cultural y lingüística inclusiva emerge como un revulsivo a cualquier forma de conflicto extremista y como un desafío urgente e inaplazable para las clases dirigentes y la ciudadanía europeas, en pos de los reles reivindicativos de otras culturas y lenguas minorizadas radicadas en otras latitudes (Boron et al., 2005).

Permítasenos matizar en este punto que —a la luz de las reflexiones de autores como López-Gómez et al. (2015) y Williams y Williams (2016)— optaremos en el presente manuscrito por emplear el apelativo “minorizadas”, en lugar de “minoritarias”, al referirnos a determinadas lenguas y culturas no hegemónicas que, con independencia del tamaño de la población que las vivifica, se ven postergadas de aquellos usos sociales normalizados por el empuje y la preponderancia de otras formas lingüísticas y culturales hegemónicas.

Como adveración de lo expuesto hasta este punto, la Unesco (2002) aprobó por aclamación la *Declaración Universal sobre la diversidad cultural* al día siguiente de los atentados del 11S —ratificándola dos meses después en su XXXI Asamblea General— y, apenas dos años después, la misma Unesco celebró en París su *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI)*, recogiendo de forma explícita en sus considerandos preliminares las bondades y riesgos intrínsecos a las dinámicas de globalización:

Reconociendo que los procesos de mundialización y de transformación social por un lado crean las condiciones propicias para un diálogo renovado entre las comunidades, pero por el otro también traen consigo, al igual que los fenómenos de intolerancia, graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial... (Unesco, 2020: 3)

Del mismo modo, aquella Convención de París de 2003 sirvió a la Unesco para definir el PCI como todos aquellos...

...usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural (Unesco, 2020: 5).

Es por ello que la investigación *EUVOS. Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un Programa Europeo de Subtitulado en Lenguas No Hegemónicas* (ref. CS02016-76014-R), financiada por la Agencia Estatal de Investigación, escogió el subtitulado audiovisual como su campo de trabajo específico, ya que:

1. Existen pocos recursos audiovisuales que, como el subtítulo, garanticen un nivel de acceso y disfrute tan inalterado a la obra audiovisual original, en el caso de aquellos colectivos de espectadores carentes de la competencia lingüística y cultural necesarias (Cintas & Remael, 2014).
2. La práctica del subtítulo audiovisual aún en sí misma dos de las condiciones idiosincráticas del PCI: las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del PCI, y las artes del espectáculo (Unesco, 2020: 5-6).

Existe una relación proporcional y solidaria entre la normalización de la Versión Original Subtitulada (VOS) y la de las lenguas no hegemónicas o minorizadas (Ledo-Andión et al., 2017).

Si se nos permite un escueto exordio, creemos preciso elucidar el significado del acrónimo que encabeza nuestra investigación, *EUVO*, cuyas dos primeras siglas hacen referencia a la *Unión Europea* —por su siglario en lengua inglesa—, mientras que las dos últimas aluden a la *Versión Original Subtitulada*, por su siglario en lengua castellana. Además de acrisolar dos lenguas de la Unión Europea, nuestro acrónimo lleva intencionalmente implícita una tercera lengua, esta vez minorizada, la lengua galega, a través de dos acepciones incluidas en el *Diccionario da Real Academia Galega*:

1. EU: Pronome persoal tónico de primeira persoa do singular, que funciona como suxeito (Real Academia Galega, 2021a).
2. VOS: Pronome persoal átono da segunda persoa do plural, tanto para o masculino como para o feminino, que funciona como obxecto directo e indirecto (Real Academia Galega, 2021b).

Así pues, ese “eu” y “vos”, o “yo” y “vosotros”, nos permitía asimismo establecer un puente entre lo personal y lo comunitario, un flujo que partía de la singularidad del individuo hacia la generalidad del grupo con el que convive, vindicando tanto la subjetividad y la identidad personales e intransferibles de la ciudadanía europea, como las de una colectividad inclusiva cuya identidad se construye —o se deconstruye, o se destruye— a partir de las particularidades de esa ciudadanía. Porque definir el tránsito de la otredad, entre “yo” y “vosotros”, implica definir un “nosotros” que es la conflictiva esencia identitaria europea, a la manera de Chopin (2018), Craith (2008) o Robins y Aksoy (2015), entre otros.

Por último, antes de finalizar esta introducción, no podemos dejar de mencionar que, con el objetivo de plantear una política alternativa para

el subtítulo audiovisual de aquellas producciones audiovisuales europeas producidas por culturas minorizadas o “small cinemas”, el proyecto EUVOS reunió un amplio equipo investigador radicado en una docena de universidades europeas, coordinadas desde la Universidad de Santiago de Compostela: Escola Superior Politècnica del TecnoCampus (ESUPT), centro adscrito a la Universitat Pompeu Fabra (UPF) en el Tecnocampus Mataró-Maresme, Euskal Herriko Unibertsitatea, Stockholms Universitet, Universidade de Vigo, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, Université Paris 8, Universiteit Antwerpen, University of South Wales, University of Stirling y Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.

Así mismo, cabe mencionar que, a nivel europeo, EUVOS fue distinguido con el sello “Año Europeo del Patrimonio Cultural” (Consejo de la UE; art. 2: UE 2017/864) y, a nivel estatal, con la máxima calificación evaluadora de la Agencia Estatal de Investigación.

En suma, el patrimonio cultural europeo puede comparecer como un eficaz agente catalizador —desde la perspectiva de Lähdesmäki et al. (2020)— o de fisión social, a la manera de Webber (2018): sirvan, pues, tanto el presente capítulo como el volumen colectivo en el que se imbrica, así como el proyecto de investigación EUVOS que los acredita, como humildes contribuciones a ese revulsivo a los conflictos extremistas, siempre desde la vindicación y el fortalecimiento multicultural en una Europa diversa e inclusiva.

## ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DEL TEMA

The UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity was unanimously adopted in a very particular context. It was on the day after the events of September 11, 2001, and the UNESCO General Conference, meeting at the time in its 31<sup>st</sup> session, was the first ministerial-level meeting to take place after those terrible events. It was an opportunity for states to reaffirm their conviction that intercultural dialogue constitutes the best pledge for peace, and to reject categorically the assumption of inevitable conflicts between cultures and civilizations (Matsuura, 2005: 141).

Quien toma la palabra no es otro que Koïchiro Matsuura, a la sazón Director General de Unesco durante una década, entre 1999 y 2009, para reivindicar dicha *Declaración Universal sobre la diversidad cultural* como ese diálogo intercultural que es el mejor garante para la paz y para rebelarse

contra la arraigada creencia de que la conflictividad entre civilizaciones es un hecho ineluctable.

Nos detendremos en una serie de notorios estudios acerca de las políticas culturales llevadas a cabo en Europa, de cara a garantizar ese diálogo intercultural preconizado por Koïchiro Matsuura, a través del lenguaje audiovisual. En dichos estudios, la *Versión Original Subtitulada* (VOS) aparece como un eficaz recurso facilitador de la comunicación intercultural, allí donde el consumidor carece de los conocimientos idiomáticos y culturales imprescindibles para un acceso y disfrute de la *Versión Original* (VO) de cualquier obra audiovisual: una verdadera metáfora de ese “esperanto visual” con el que las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX identificaban al cinematógrafo.

Así, en *Found in Translation*, las investigadoras López-Gómez, Vallejo, Barreiro y Alencar (2020) —algunas de ellas coautoras del presente volumen—, analizan aquellas políticas institucionales llevadas a cabo por la Unión Europea para fomentar y preservar la diversidad lingüística en el ámbito audiovisual, tomando como análisis de caso los festivales de cine que, en diversos contextos multilingües y plurinacionales, se han especializado en aquellas producciones audiovisuales ideadas y filmadas en lenguas minoritarias.

Con una especial atención al género de cine documental —por su marcada propensión a la exhibición de producciones en VOS— y, con el fin de reflexionar acerca de los retos aún pendientes para la creación de un mercado audiovisual común multilingüe, las autoras de *Found in Translation* pormenorizan los modos en los que dichos festivales superan las dificultades para crear espacios de diálogo intercultural que fomentan la visibilidad y la normalización de las culturas y lenguas minoritarias, escaladas a nivel local, regional o internacional (López-Gómez et al., 2020).

Por su parte, en *Globalization and the Translation of Minority Languages in Film Subtitling*, Martínez-Garrido (2017) explora la incontestable hegemonía audiovisual de la lengua inglesa, como catalizadora de una globalización imparable e inquietante. En efecto, la utilización preferente del inglés en la distribución y exhibición audiovisuales está desplazando otras lenguas y culturas minorizadas, también en la subtitulación de películas. A través del análisis de un corpus filmico integrado por las versiones subtituladas al inglés de 14 películas producidas en lengua catalana, Martínez-Garrido (2017) señala carencias palmarias en su traducción, interpretación y subtitulación, que condicionan de modo decisivo la transferencia de elementos culturales esenciales presentes en la VO de las obras audiovisuales a su VOS en inglés.

Pero además de la decisiva contribución del subtítulo audiovisual a esa interculturalidad dialógica auspiciada por Matsuura (2005: 141), cabría preguntarse a estas alturas de nuestra argumentación si a esas prácticas del subtítulo les correspondería, ya por derecho propio o adquirido, ser consideradas y preservadas como un elemento más del PCI.

Comenzando por la *fons et origo*, ya apuntada en el apartado anterior, que da sentido al subtítulo audiovisual —garantizar un acceso inalterado a obras audiovisuales en aquellos casos en los que el consumidor carece de conocimientos lingüísticos para acceder a la VO (Cintas & Remael, 2014)—, Gideon Toury (2012: 257-276), Profesor de Traducción y Literatura Comparada de la *Tel Aviv University*, advertía ya en 1995 —el volumen que hemos manejado es una versión ampliada y revisada, editada en 2012— de las enormes posibilidades de la subtítulo como recurso lúdico para la adquisición de competencias idiomáticas.

Así mismo, Almeida y Costa (2014: 1234-1238) aportan una revisión bibliográfica exhaustiva acerca de los efectos positivos en la inmersión lingüística en lenguas extranjeras del visionado de programas de televisión y de películas subtítuladas, que a su vez confrontan con los resultados de la Encuesta Europea sobre Competencias Lingüísticas (ESLC):

La Encuesta nació con la finalidad de proporcionar a los países participantes datos comparables sobre los conocimientos de lenguas extranjeras y una mayor aproximación a lo que pueden considerarse “buenas prácticas” en el aprendizaje de lenguas. Por ello, el propósito era no solo realizar una encuesta sobre tales conocimientos [los lingüísticos], sino también obtener información sobre el aprendizaje de idiomas, los métodos de enseñanza y los programas de estudio (Comisión Europea, 2012: 3).

A la luz de los resultados de la ESLC, Almeida y Costa (2014: 1236) señalan que, aunque el sedicente objetivo de la política de la Comisión Europea se oriente al fomento de espacios de aprendizaje e intercambio lingüístico y cultural, la ciudadanía europea sigue precisando de mejoras sustanciales en su nivel de conocimiento de lenguas foráneas, existiendo profundas desigualdades en las competencias idiomáticas per cápita entre los estados integrantes de la Unión. De ahí que, entre las estrategias de adquisición de lenguas extranjeras, se primen las probadas ventajas de la subtítulo audiovisual sobre otras posibles (Almeida y Costa, 2014: 1237).

Una perspectiva compartida y acrecentada por Nawja Hamaoui y Christos Stavrou (2019), para quienes todo acceso a la información, la formación y el entretenimiento disponibles en los medios audiovisuales y multimedia, así como cualquier forma tangible o intangible de patrimonio cultural eu-

ropeo, deben tener en cuenta las discapacidades sensoriales. En tal contexto, la tecnología comparece como una herramienta coadyuvante de la accesibilidad en igualdad de oportunidades al PCI, a través de una serie de “mediadores interlingüísticos” aplicables tanto a la subtitulación como la audiodescripción (Hamaoui & Stavrou, 2019: 78-81).

Una de las resistencias más comunes a la hora de acceder a la obra audiovisual o multimedia a través del subtítulo, es su injerencia en la *diégesis*: «(Del gr. *διήγησις diégēsis*). 1. f. En una obra literaria o cinematográfica, desarrollo narrativo de los hechos» (Real Academia Española, 2021). Lo que no obsta para que, como hemos tratado en otro lugar (Castelló-Mayo, 2021: 227-228), quienes rechazan de plano la subtitulación textual sobre las imágenes —al atentar contra la *diégesis*— se decantan en cambio por el doblaje audiovisual, a pesar de constituir una suplantación, por parte de cierto elenco de actores y actrices de doblaje, de la interpretación dramática de la VO, que se suma a las carencias palmarias en las dinámicas de traducción, interpretación y subtitulación ya advertidas de la mano de Martínez-Garrido (2017).

Como adveración empírica de lo expuesto, Elisa Perego, Fabio Del Missier y Sara Bottiroli (2015), realizaron una interesante serie de pruebas experimentales para determinar los efectos cognitivos y evaluativos del visionado de la Versión Doblada (VD) y la Versión Original Subtitulada (VOS). Utilizando el mismo fragmento de una película en VD y VOS, se aplicó una ingente batería de mediciones escalares icónico-verbales sobre sendas muestras de población adulta —dividida, a su vez, en rangos etarios “jóvenes” y “mayores”—, llegando a reveladoras conclusiones, entre las que destacaremos cuatro (Perego, Del Missier & Bottiroli, 2015: 17-19):

1. La VD no proporciona una ventaja cognitiva sobre la VOS.
2. La VOS se muestra más eficaz que la VD para el refuerzo léxico.
3. Si bien los rangos etarios “mayores” obtuvieron peores resultados que los “jóvenes” en todas las evaluaciones cognitivas, no mostraron un deterioro específico en el caso de la VOS.
4. Las VOS son procesadas eficazmente y valoradas al mismo nivel por los adultos “jóvenes” y “mayores”.

Así pues, son muchos los autores que, como Martín-Alegre (2005: 21), reclaman desde hace años la suspensión de las ingentes subvenciones que la UE destina a las VD —las grandes beneficiarias del *Subprograma MEDIA*, mientras que la mayor parte de VOS se han visto abocadas a un perenne amateurismo, soportado por el *crowdsourcing* o el *coworking* online—, en

beneficio de las VOS, por su facilitación del acceso cultural igualitario, con independencia de las singularidades de la ciudadanía europea: y no sólo considerando y atendiendo a las potenciales barreras sensoriales, sino también a las interculturales.

## METODOLOGÍA DE EUVOS

Dos aspectos de partida definieron el diseño metodológico ideado para el proyecto EUVOS:

1. En primer lugar y como se ha referido ya en el introito del presente capítulo, la complejidad del proyecto EUVOS y su decidida apuesta por el diálogo intercultural requerían de un amplio equipo investigador radicado en una docena de universidades europeas. Desde las primeras reuniones con el elenco investigador del proyecto, se dejó claro que, aunque la coordinación recayese en la Universidad de Santiago de Compostela, se favorecerían las condiciones óptimas para una participación colaborativa e igualitaria de todo el equipo investigador en las distintas fases de ideación y desarrollo del estudio. A este propósito y a pesar de su aparente ajenedad a nuestro campo disciplinar, fueron muy útiles las aportaciones metodológicas de Leventon et al. (2016), de cara a involucrar las diferentes partes interesadas en un proyecto de investigación transdisciplinar con ubicaciones de campo múltiples que, no obstante, debían ser analizadas con una sistemática análoga, recurriendo incluso a técnicas de *Snowball Sampling Approach*.
2. En segundo lugar, el equipo internacional de investigación fue consciente desde un principio de que la complejidad de las teorías, fuentes de datos y métodos de investigación involucrados en el objeto de estudio, aconsejaba una actualización del célebre paradigma de la triangulación metodológica, tal como fuera formulado por el sociólogo estadounidense Norman Kent Denzin (2012) en 1970, pero basado esta vez en un modelo de investigación mixto que incorporase metodologías interpretativas críticas.

Así pues, iniciamos nuestro periplo metodológico con una exploración exhaustiva de la literatura profesional, normativa y ensayística relacionada con la temática del subtítulo audiovisual en el contexto europeo, aprovechando para ello las radicaciones múltiples de nuestro equipo investigador y

enriqueciéndolas con prácticas propias del *Snowball Sampling Approach* (Leventon et alt., 2016), orientadas a la detección de especialistas oriundos.

Además de la literatura temática, también se realizó una exhaustiva revisión bibliográfica en el ámbito de la literatura sobre metodologías de investigación en ciencias sociales, de cara a implementar en nuestro diseño aquellos métodos evaluadores de “fiabilidad” y “validez” (Drost, 2011).

Se tuvieron, asimismo, en cuenta las recomendaciones metodológicas de Hicks (2004), en lo tocante a la revisión de los estudios bibliométricos en ciencias sociales en los cuatro tipos de literatura considerados: ensayística internacional —indexada en *Social Sciences Citation Index* (SSCI)—, ensayística nacional, libros individuales y colectivos, y divulgación no científica.

Del mismo modo, se atendieron las recomendaciones de Boell y Cecez-Kecmanovic (2010) a la hora de localizar, valorar, sistematizar y compartir con el resto del equipo investigador aquellas publicaciones más relevantes de entre las halladas en las revisiones bibliográficas.

Los datos obtenidos a partir de la revisión bibliométrica en el marco contextual europeo acerca de las lenguas no hegemónicas, del diálogo intercultural, el patrimonio cultural inmaterial y las pequeñas cinematografías exhibidas en VOS, nos permitieron definir una serie de *frameworks* que, tras sucesivos aquilatamientos, fueron reduciéndose hasta 18 áreas de análisis: belga, catalana, danesa, eslovena, estonia, finlandesa, galesa, gallega, irlandesa, islandesa, letona, lituana, noruega, polaca, portuguesa, sami, sueca y vasca. Una selección que es, asimismo, deudora tanto de las aportaciones de Blankenship y Nagl (2015), como de Laakso, Sarhima, Åkermark y Toivanen (2016).

Además de analizar sus políticas culturales y de exhibición cinematográfica, la focalización territorial permitió la selección de aquellos expertos de cada área que mejor podían contribuir al proyecto, convocándoles a sendos simposios internacionales en Santiago de Compostela:

1. El primero, celebrado en las primeras fases de EUVOS, a efectos de orientar sus primeras etapas del mejor modo posible, denominado como International Forum “Languages & Cinema I. Indicators for a European subtitling programme”: <https://estudiosaudiovisuais.org/es/atividade/foro-internacional-las-lenguas-y-el-cine-indicadores-para-un-programa-europeo-de-subtitulado/>
2. El segundo, en las últimas fases, de cara a compartir y valorar los resultados obtenidos, fue denominado International Symposium “Languages & Cinema II. For a European subtitling programme in

non-hegemonic languages”: <https://estudiosaudiovisuais.org/es/atividade/simposio-internacional-las-lenguas-y-el-cine-ii/>

En paralelo a esa consolidación propedéutica de nuestra terminología conceptual, se advirtió la necesidad de atender, desde las fases iniciales, a la praxis subtítuladora. Por ello, parte del equipo, encabezado por el Profesor Romero-Fresco (2018: 188-189), se encargó asimismo de la exploración de:

1. El mejor instrumental tecnológico y las mejores prácticas en torno a la VOS, considerando su innovación y creatividad dentro de un marco de accesibilidad a los medios audiovisuales necesariamente más amplio, que comprende a personas con y sin discapacidades sensoriales, verbigracia, personas con discapacidades visuales, auditivas o competenciales en lenguas foráneas.
2. Otros recursos de accesibilidad que complementasen o supliesen las limitaciones de la subtitulación con respecto a determinados públicos, como la “rehabilitación interlingüística” y la realización de “películas accesibles”.

Del mismo modo, esta vez de la mano de Cintas y Remael (2014), se identificaron los consabidos y emergentes elementos de controversia con respecto al subtítulado audiovisual, como el equilibrio entre la cantidad de información textual que es imprescindible suministrar en pantalla —de cara a facilitar la inteligibilidad de la obra audiovisual— y su coexistencia con las imágenes cinéticas que, parcial e inevitablemente, no puede dejar de eclipsar.

En cuanto a la realización de las entrevistas en profundidad, optamos por un enfoque interpretativo y relacional que facilitase una relación dialógica, franca y abierta con los entrevistados, en lugar de condicionarlos con una serie de pautas más propias del interrogatorio unidireccional (Lee-Ann, 2017), considerando para ello las siguientes fases:

1. Selección de los entrevistados, siguiendo un criterio cualitativo y no cuantitativo, al tratarse de entrevistas en profundidad a expertos con una elevada competencia. En dicha selección se consideraron tres perfiles: “profesional”, integrado por creadores, traductores, dobladores, subtítuladores, distribuidores y productores audiovisuales; “institucional”, que incluye tanto investigadores académicos como gestores políticos; y “mixto”, que integra tanto a gestores de festivales como a críticos audiovisuales.

2. Creación de la *Guía de la Entrevista*, que —de acuerdo con la gradación planteada por Stacy Smulowitz (2017)— estaría más próxima al formato no estructurado que al altamente estructurado. Decantarnos por la guía de entrevista semiestructurada nos permitió enquiciar una serie de temas capitales para EUVOS y, al mismo tiempo, la flexibilidad necesaria para que los entrevistados pudiesen ampliar sus respuestas o sugerir temáticas adicionales que resultaron enormemente útiles al estudio.
3. Contacto con los entrevistados, establecimiento de la cita de la entrevista y grabación audiovisual de la misma, siempre que se recabase el permiso explícito y firmado del entrevistado, o bien opción de grabación sonora —con o sin derecho de difusión pública—, en caso contrario.
4. Transcripción, análisis y gestión de los datos obtenidos a través de la versión 7 del software ATLAS.ti, considerando un análisis cualitativo para esta fase, cuyos tópicos serían utilizados en fases ulteriores de cara a elaborar los cuestionarios que se someterían al panel de expertos.
5. Generación de informes finales, revisados y aprobados por la totalidad del equipo investigador.

Como otros autores (Brown, 2018), optamos por combinar dos métodos cualitativos para la extracción y gestión de la información suministrada por el elenco de expertos: las entrevistas en profundidad —ya referidas anteriormente— y la técnica de investigación Delphi: concebida en la década de 1950 por investigadores de la *RAND Corporation* para estudios organizacionales y políticos (Brady, 2015), se trata de una metodología estructurada integrada por cuestionarios trasladados por oleadas sucesivas a un panel reducido de expertas y expertos, con el objetivo de alcanzar entre ellos el mayor consenso posible sobre el objeto de estudio.

EUVOS realizó sucesivos diseños de cuestionarios telemáticos hasta fijar una prueba piloto integrada por medio centenar de preguntas, agrupadas en cinco grandes bloques temáticos. Durante la primera oleada de encuestas, los panelistas podían manifestar sugerencias, como eliminar o añadir cuestiones, o solicitar aclaraciones sobre aquellas redacciones más abstrusas: téngase en cuenta que, aunque la técnica Delphi busque el máximo consenso posible entre sus panelistas, ello no implica necesariamente que se deba desechar la información de sus discrepancias, sino todo lo contrario: de hecho, se trata de disensos de extraordinaria utilidad en dos aspectos:

1. Detección y subsanación de aquellos errores metodológicos en la configuración de los cuestionarios que hayan podido inducir a interpretaciones erróneas.
2. Detección e inclusión de aquellos enfoques temáticos o conceptuales que, por su carácter monódico y excluyente, hayan impedido en la población encuestada la consideración de posibles perspectivas alternativas.

## ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Al cumplimentar una treintena de entrevistas en profundidad, a través del software *ATLAS.ti.*, se comenzó a detectar significativas iteraciones de tópicos, agrupados en familias temáticas como “fortalezas”, “debilidades”, “amenazas”, “problemáticas”, “desafíos”, etc. Por ello, decidimos considerar nuestra muestra de contenido como suficientemente estable y representativa para llenar de contenido la ya referida batería conformada por medio centenar de preguntas del primer cuestionario Delphi, concebido como Betatest.

Durante esa primera oleada, se registraron 91 cuestionarios contestados, un número sin lugar a dudas abrumador para un panel Delphi (Brown, 2018: 99), pero que servía a dos objetivos estratégicos:

1. Optimizar el cuestionario-tipo, eliminando o reformulando aquellas cuestiones que pudieran resultar irrelevantes, erróneas o confusas. De hecho, los prototipos Delphi comienzan por diseños de cuestionarios más abiertos y, a medida que se van implementando en sucesivas oleadas, las preguntas se van estructurando de cara a alcanzar el ansiado consenso (Birdsall, 2004).
2. Efectuar la selección de expertos definitiva, en función de su competencia y grado de implicación en la primera oleada, a través de un panel constituido por 49 expertos con paridad de género y un rango etario medio de 49,9 años.

Tras la consolidación del cuestionario y los panelistas, se enviaron dos oleadas sucesivas y complementarias de cuestionarios, hasta que el análisis de los datos llevado a través del *Statistical Package for Social Sciences* (SPSS Statistics 24) permitió determinar, en la tercera oleada, el grado de consenso suficiente entre los especialistas —expresado como  $C < 0,2$ —, haciendo innecesario el lanzamiento de ulteriores oleadas de cuestionarios.

La información recabada fue clasificada en dos contextos, presente y futuro, en concordancia con el carácter predictivo que es idiosincrático de la metodología Delphi. Así, el contexto actual estaba integrado por aquella información contextual y actual en torno a la temática del subtítulo, mientras que el contexto futuro recogía las tendencias que el panel de expertos —en función de su percepción del contexto actual y a la luz de su experiencia y competencia— podía elucidar para un futuro próximo.

## CONCLUSIONES

Tal y como se ha referido en el epígrafe anterior, recogeremos en el presente apartado de conclusiones todas aquellas consideraciones que, entre la población panelista, alcanzaron un grado de consenso <0,2:

1. En cuanto a las políticas culturales y de comunicación, la Unión Europea precisa de normativas consensuadas y estables, garantes de ese diálogo intercultural preconizado por Unesco (Matsuura, 2005: 141).
2. Corresponde al Consejo de Europa acometer la modificación de la nacionalidad de la obra audiovisual, determinada por el uso de cierta lengua, y no por sinuosos ensamblajes de radicación fiscal que recuerdan a inveteradas y rocambolescas prácticas cinematográficas de antaño, como el inefable *Europudding* (De Vinck, 2009).
3. Existe una relación directa y proporcional entre la normalización de la VOS, la de las lenguas minorizadas y el incremento de la competencia cultural de la ciudadanía europea.
4. En el actual contexto de difusión global de la obra audiovisual, la VOS comparece como el mejor garante de su integridad original y como parte indisoluble del patrimonio cultural inmaterial europeo.
5. Es absolutamente falaz que la escasez de películas en VOS se deba a que sus ingresos no garanticen el retorno de la inversión. De hecho, los costes económicos destinados a sufragar cualquier VD decuplican los de la VOS.
6. La VOS es la mejor alternativa de acceso tanto para aquellas personas aquejadas con ciertas discapacidades sensoriales, como para aquellas con incompetencias idiomáticas en lenguas extranjeras.
7. Más allá de las 24 lenguas oficiales reconocidas por la UE, las más de 200 lenguas que se hablan en territorio europeo deben considerarse como oportunidades para el pluralismo y la diversidad cultural, y no

como “barreras culturales”, expresión que —a pesar de su uso generalizado— evidencia una palmaria *contradictio in terminis*.

8. En cuanto a las tendencias inmediatas en el sector audiovisual advertidas por los expertos, todas ellas están encabezadas por una creciente retroalimentación en la explotación comercial cinematográfica, en las cuales la normalización de la VO y VOS favorecerá la poliglotía, y ésta, a su vez, propiciará el consumo de obras audiovisuales en VO y VOS.
9. Otra tendencia evidente y consolidable a corto plazo, es un cambio radical del actual mercado audiovisual, mediante la diversificación de la explotación comercial, fundamentalmente orientada al ecosistema móvil y dirigida a los rangos etarios más jóvenes.
10. Se percibe un cambio de tendencia, a muy corto plazo, con respecto a la dinámica tradicional por la que las películas europeas producidas en lenguas minorizadas suelen distribuirse y consumirse principal o exclusivamente en sus países de origen.

Además de los resultados que dimanaban del panel Delphi, confiamos en haber propuesto una metodología susceptible de ser extrapolada a cualquier tipo de estudio de carácter intercultural que, soportado por un uso combinado del instrumental SPSS y Atlas.ti, podría resultar útil a otros grupos de investigación adscritos a campos disciplinares Humanísticos o de Ciencias Sociales.

Podemos concluir, como corolario a lo expuesto hasta este punto, que la Unión Europea precisa —como parte constitutiva y emblemática de sus políticas culturales, patrimoniales y de comunicación— del establecimiento, urgente e inaplazable, de un protocolo específico y normalizado en torno al subtítulo, como garante del acceso y disfrute plenos de cualquier obra audiovisual producida en cualquier lengua hablada en el planeta.

Este es el objetivo fundacional del proyecto EUVOS y el propósito que anima tanto la presente monografía como al capítulo que aquí concluye.

## REFERENCIAS

- Almeida, P. A., & Costa, P. D. (2014). Foreign language acquisition: the role of subtitling. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 141, 1234-1238. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.05.212>
- Bar-On, T. (2016). *Where have all the fascists gone?*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315234137>

- Birdsall, Ian A. (2004). *It seemed like a good idea at the time: The forces affecting implementation of strategies for an information technology project in the Department of Defense*. Dissertation submitted to the Faculty of the Center for Public Administration and Policy Virginia Polytechnic Institute and State University. Recuperado de: <https://www.proquest.com/pagepdf/305105777?accountid=17253>
- Blankenship, J., & Nagl, T. (Eds.). (2015). *European visions: small cinemas in transition*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Boell, S. K., & Cecez-Kecmanovic, D. (2010). Literature reviews and the hermeneutic circle. *Australian Academic & Research Libraries*, 41(2), 129-144. <https://doi.org/10.1080/00048623.2010.10721450>
- Boron, A. A., de Alvarez, G. L., & Maira, L. (2005). *Politics and social movements in an hegemonic world: lessons from Africa, Asia and Latin America*. Buenos Aires: Clacso.
- Brady, S. R. (2015). Utilizing and adapting the Delphi method for use in qualitative research. *International Journal of Qualitative Methods*, 14(5), <https://doi.org/10.1177/1609406915621381>
- Brown, J. (2018). Interviews, focus groups, and Delphi techniques. In Paula Brough (ed): *Advanced Research Methods for Applied Psychology*, 95-106. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315517971>
- Castelló-Mayo, E., Ledo-Andión, M., López-Gómez, A., & Roca-Baamonde, S. (2021). Key Challenges and Recommendations to Provide Europe With a Film-Subtitling Protocol in the Digital Era Through Three Case Studies. *Comunicação e sociedade*, (40), 225-245. [https://doi.org/10.17231/comsoc.40\(2021\).3513](https://doi.org/10.17231/comsoc.40(2021).3513)
- Chopin, T. (2018). Europe and the identity challenge: who are “we”? *European Issues*, 466(2). Bruxelles: Fondation Robert Schuman / European Issues.
- Cintas, J. D., & Remael, A. (2014). *Audiovisual translation: subtitling*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315759678>
- Comisión Europea. (2012). *Primera Encuesta Europea de Competencias Lingüísticas. Informe ejecutivo (junio)*. 18. Recuperado de: <http://ec.europa.eu/languages/eslc/es/index.html>
- Coolsaet, R., Ravn, S., & Sauer, T. (2019). Rethinking radicalization: addressing the lack of a contextual perspective in the dominant narratives on radicalization. In Clycq, N., Timmerman, C., Vanheule, D., Van Caudenberg, R., & Ravn, S. (Eds.) *Radicalisation: a marginal phenomenon or a mirror to society?*, 21-46. Lovaina: Leuven University Press.
- Craith, M. N. (2008). Intangible Cultural Heritages: The Challenge for Europe. *Anthropological Journal of European Cultures*, 17(1), 54-73. DOI: <https://doi.org/10.3167/ajec.2008.01701004>
- Denzin, N. K. (2012). Triangulation 2.0. *Journal of mixed methods research*; 6(2), 80-88. <https://doi.org/10.1177/1558689812437186>
- De Vinck, S. (2009). Europudding or Europaradise? A Performance Evaluation of the Eurimages co-Production Film Fund, Twenty Years After its Inception. *Communications: The European Journal of Communication Research*, 34(3), 257-285. <https://doi.org/10.1515/COMM.2009.017>

- Drost, E. A. (2011). Validity and reliability in social science research. *Education Research and perspectives*, 38(1), 105-123. Recuperado de: <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.491551710186460>
- Hamaoui, N. K., & Stavrou, C. (2019). Intercultural Mediation and Accessibility in Heritage. *International Journal of Language, Translation and Intercultural Communication*, 8, 77–92. <https://doi.org/10.12681/ijltic.20278>
- Hicks, D. (2004). The Four Literatures of Social Science. In: Moed, H.F., Glänzel, W., Schmoch, U. (eds) *Handbook of Quantitative Science and Technology Research*. Springer, Dordrecht. [https://doi.org/10.1007/1-4020-2755-9\\_22](https://doi.org/10.1007/1-4020-2755-9_22)
- Laakso, J., Sarhimaa, A., Åkermark, S. S., & Toivanen, R. (2016). *Towards openly multilingual policies and practices: Assessing minority language maintenance across Europe*. Bristol-Buffalo-Toronto: Multilingual matters (Linguistic Diversity and Language Rights Series). <https://doi.org/10.21832/9781783094967>
- Lähdesmäki, T., Čeginskas, V. L., Kaasik-Krogerus, S., Mäkinen, K., & Turunen, J. (2020). *Creating and Governing Cultural Heritage in the European Union: The European Heritage Label*. London & New York: Taylor & Francis. Recuperado de: [https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/37375/9780367148355\\_text.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/37375/9780367148355_text.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Ledo-Andión, M., López-Gómez, A., Castelló-Mayo, E. (2017). The role of original version cinema into the European digital space. *Comunicar*, 51, 73–82. <https://doi.org/10.3916/C51-2017-07>
- Lee Ann, F. (2017). *Interviewing in Social Science Research: A Relational Approach (1st ed.)*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203756065>
- Leventon, J., Fleskens, L., Claringbould, H. et al. (2016). An applied methodology for stakeholder identification in transdisciplinary research. *Sustain Sci* 11, 763–775. <https://doi.org/10.1007/s11625-016-0385-1>
- López-Gómez, A. M., Castelló-Mayo, E., & Arias Iglesias, I. (2015). Las cinematografías minoritarias y minorizadas en la política cultural de la Unión Europea: la alternativa danesa. *Fonseca, Journal of Communication*, 11(11), 32–59. Recuperado de: <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13434>
- López-Gómez, A., Vallejo, A., Barreiro, M.S., Alencar, A. (2020). Found in Translation: Film Festivals, Documentary and the Preservation of Linguistic Diversity. In: Vallejo, A., Winton, E. (eds) *Documentary Film Festivals Vol. 1. Framing Film Festivals*. Palgrave Macmillan, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-17320-3\\_15](https://doi.org/10.1007/978-3-030-17320-3_15)
- Matsuura, K. (2005). Appendix I UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. *Diogenes*, 52(1), 141-145. <https://doi.org/10.1177/0392192105050618>
- Martín-Alegre, S. (2005). Major films and minor languages: Catalan speakers and the war over dubbing hollywood films. In: Cornut-Gentile, C. (Ed.), *Culture & Power: Culture and Society in the Age of Globalisation*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 27–40.
- Martínez-Garrido, G. (2017). Globalization and the Translation of Minority Languages in Film Subtitling. In: Hook, D., Iglesias-Rogers, G. (eds) *Translations In Ti-*

- mes of Disruption. Palgrave Studies in Translating and Interpreting*, pp. 257–274. London: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-58334-5\\_11](https://doi.org/10.1057/978-1-137-58334-5_11)
- Perego, E., Del Missier, F., & Bottiroli, S. (2015). Dubbing versus subtitling in young and older adults: cognitive and evaluative aspects. *Perspectives*, 23(1), 1-21. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2014.912343>
- Real Academia Española. (2021). Disquisición. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/di%C3%A9gesis?m=form>
- Real Academia Galega. (2021a). Eu. En *Diccionario da Real Academia Galega*. Recuperado de: <https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/eu>
- Real Academia Galega. (2021b). Vos. En *Diccionario da Real Academia Galega*. Recuperado de: <https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/vos>
- Robins, K., & Aksoy, A. (2015). *Transnationalism, migration and the challenge to Europe: The enlargement of meaning*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315660936>
- Romero-Fresco, P. (2018). In support of a wide notion of media accessibility: Access to content and access to creation. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 187-204. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.53>
- Smulowitz, S. (2017). Interview Guide. *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*, 1-2. <https://doi.org/10.1002/9781118901731.ie-crm0124>
- Toury, G. (2012). *Descriptive Translation Studies and beyond (Revised Edition)*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia. <https://doi.org/10.1075/btl.100>
- Unesco. (2002). La declaración universal de la Unesco sobre la diversidad cultural. In *Boletín de Derecho de Autor*, XXXVI, vol. 1, pp. 12–64. Recuperado de: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000107728>
- Unesco. (2020). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. París: Unesco-Culture sector. Disponible en: [https://ich.unesco.org/doc/src/2003\\_Convention\\_Basic\\_Texts-2020\\_version-SP.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2020_version-SP.pdf)
- Webber, D. (2018). *European disintegration?: the politics of crisis in the European Union*. London/New York: Red Globe Press (The European Union series). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/1814/60897>
- Williams, G., Williams, G. (2016). *Language, Hegemony and the European Union: Re-examining 'Unity in Diversity'*. Springer. Disponible en: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-319-33416-5>



## CAPÍTULO II:

# LO IMPENSADO DE LA PLURALIDAD LINGÜÍSTICA: CÓMO LEER LA CONVENCIÓN 2005 DE LA UNESCO

JACQUES GUYOT

*Profesor emérito – CEMTI EA 3388*

*(Centre d'Études sur les Médias, les Technologies et l'Internationalisation)-  
Université Paris 8 Vincennes*

Con la perspectiva que confiere una dilatada experiencia de investigación en torno a las lenguas minorizadas, de su incesante lucha por el reconocimiento oficial en el sector de los medios de comunicación (prensa, televisión, audiovisual, cine, Internet...), en la educación y, más generalmente, en el espacio público<sup>1</sup>, resulta más que obvio que la defensa y la promoción de la diversidad lingüística es todavía un combate inmarcesible frente a la oposición de muchos estados naciones<sup>2</sup>, al tiempo que el número de lenguas sigue desapareciendo inexorablemente de nuestro planeta<sup>3</sup>.

En este contexto, resulta esencial hacer hincapié en el rol que cumplen los convenios sobre la diversidad lingüística que, redactados por organizaciones internacionales o instituciones supranacionales, comparecen como herramientas para la defensa y la promoción de los idiomas minorizados. Esos textos son un elemento esencial o, dicho en otras palabras, constituyen una palanca importante para que las reivindicaciones lingüísticas desemboquen en su reconocimiento oficial.

---

<sup>1</sup> GUYOT, J. (Ed), *Cultures de résistance. Peuples et langues minorisés*, Presses des Mines, 2020 ; GUYOT, J., « La diversidad lingüística en la era de la mundialización », en *Historia y Comunicación Social*, vol 15, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 47-61.

<sup>2</sup> GUYOT, J., "Planning policies for language diversity: the weight of national realities in applying international conventions", en *Media in Minority Contexts*, Journal of Applied Journalism and Media Studies, Vol. 4, n° 1. 2015, pp. 49-67.

<sup>3</sup> CRYSTAL, D., *Language Death*, Cambridge University, 2000; HAGEGE, C., *Halte à la mort des langues*, Odile Jacob, 2000.

En efecto, el proceso para llegar a la oficialización de las lenguas minorizadas se basa en una negociación entre tres protagonistas estratégicos, que pueden cambiar las relaciones de fuerzas a favor de la protección de la diversidad lingüística, de cara a proporcionar un marco jurídico de referencia: 1- Las asociaciones y activistas de la causa lingüística, 2- las instancias gubernamentales y 3- las organizaciones internacionales, como la UNESCO, la OIT o instancias supranacionales como el Consejo de Europa.

En tal contexto, tanto los defensores de la diversidad cultural como los grupos y pueblos que luchan para conseguir derechos lingüísticos, depositan enormes expectativas en cada convenio. Por ello me gustaría comentar la Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO.

De hecho, el título elegido para el presente capítulo, “Lo impensado de la pluralidad lingüística”<sup>4</sup>, proviene de la estupefacción experimentada al analizar un Convenio que deja muy poco espacio a la salvaguarda de los idiomas de minorías. En efecto, el preámbulo de la Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO<sup>5</sup> señala que “la diversidad lingüística es un elemento fundamental de la diversidad cultural” y hace hincapié en el papel determinante de la educación para promover las lenguas del mundo. Sin embargo, esta loable recomendación está mencionada una sola vez en un documento que se extiende a lo largo de más de un centenar de páginas.

Esta referencia marginal a la diversidad de los idiomas es sorprendente, sobre todo considerando que la UNESCO produce numerosos textos sobre el futuro de las lenguas en el mundo, entre otros, el *Atlas de las lenguas del mundo en peligro de desaparición* que, tras su publicación en 1996 ha sido objeto de ampliaciones y actualizaciones periódicas<sup>6</sup>, la *Declaración Univer-*

---

<sup>4</sup> Retomo y desarrollo comentarios de un artículo publicado en julio de 2017 en el número 43, volumen XX de los Quaderns del CAC [https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q43\\_Guyot\\_ES.pdf](https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q43_Guyot_ES.pdf) [Consulta: 16/11/2022] y de una ponencia para el simposio internacional “As linguas e o cinema II. Para un programa europeo de subtítulado en linguas non hexemónicas”, organizado por la Universidad de Santiago de Compostela en diciembre de 2019.

<sup>5</sup> UNESCO, *La Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la diversidad de las expresiones culturales*, Unesco, 2005, [https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2811\\_16\\_passport\\_web\\_s.pdf](https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2811_16_passport_web_s.pdf) [Consulta : 9/11/2022]

<sup>6</sup> MOSELEY, Ch. (Ed.), *Atlas de las lenguas del mundo en peligro de desaparición*, Unesco, 2010, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189453/PDF/189453spa>.

sal sobre la *Diversidad Cultural* de 2001<sup>7</sup>, e incluso el informe mundial posterior a la Convención, titulado *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*, que cuenta con un capítulo dedicado al multilingüismo y la revitalización lingüística<sup>8</sup>.

Estos textos abordan la preocupación de la institución internacional por la desaparición de las lenguas del planeta y, en el caso del Atlas, incluye un examen muy documentado y preciso de aquellas lenguas en peligro de extinción o ya desaparecidas. Sin embargo, estos textos carecen de la fuerza de una convención, cuyo objetivo es fijar los marcos jurídicos internacionales que tendrían que inspirar a cada uno de los Estados nación que los suscriben.

Dicho esto, cabe interrogarse sobre el silencio de la Convención con respecto al tema de la protección y la promoción de la diversidad lingüística, de la ausencia de definición y de recomendaciones concretas, así como del hecho de que la cuestión lingüística sea considerada como un componente secundario de la diversidad cultural sin que se explicita la correlación, a todas luces orgánica, entre lengua y cultura. Me gustaría abordar este aspecto en tres puntos:

1. Algunos comentarios sobre la especificidad de la diversidad lingüística respecto al tema general de la diversidad cultural.
2. Un examen razonado del concepto de diversidad lingüística para mostrar la importancia de la defensa y de la promoción de los idiomas del mundo.
3. Un análisis crítico de las lagunas y los límites de la Convención de 2005.

## DIVERSIDAD CULTURAL Y CUESTIONES LINGÜÍSTICAS

Ante todo, no voy a comentar aquí los numerosos debates sobre la cuestión de los intercambios culturales planteados en el seno de la UNESCO, tanto en referencia al NOMIC como a aquellos conceptos de excepción cultural o, más recientemente, de la diversidad cultural, que encuentran su fund-

---

[pdf.multi](#) [Consulta : 9/11/2022] Es la tercera edición del Atlas, la primera se remonta a el 1996 y la segunda en el 2001.

<sup>7</sup> UNESCO, *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*, Actas de la Conferencia General, 31a reunión, Unesco 2001, [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127162\\_spa/PDF/127162spa.pdf.multi](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127162_spa/PDF/127162spa.pdf.multi) [Consulta : 10/11/2022]

<sup>8</sup> UNESCO, *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*, Unesco, 2009, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000187828> [Consulta : 9/11/2022]

mento teórico tanto en los análisis críticos de Armand Mattelart, a partir de la economía política de la comunicación<sup>9</sup>, como de Rostam Neuwirth, a partir del derecho<sup>10</sup>.

No obstante, lo que es preciso subrayar es que la polisemia intrínseca al término de “diversidad” (“un cajón de sastre en el que se encasillan realidades y posiciones contradictorias”, en palabras de Mattelart<sup>11</sup>), crea un consenso blando: ¿quién podría, en efecto, oponerse a la promoción de dicha diversidad?

Sin embargo, las instituciones internacionales, los Estados, los grupos de comunicación, las empresas del sector industrial, los artistas, los agentes culturales, el sector asociativo y el resto de protagonistas socio-económicos tienen intereses muy divergentes desde los que defienden la necesidad de sacralizar las producciones culturales o de adoptar políticas públicas: desde quienes desean promover la mezcla de culturas y la consideran un nuevo principio democrático, a los que perciben la cultura como una marca identitaria, pasando por quienes confían en las reglas de un mercado global liberalizado, dirigiéndose a públicos solventes.

En resumen, nos enfrentamos a una expresión vaga, sistemáticamente connotada de una manera positiva, que ha ido reemplazando del peor modo posible el concepto más riguroso y comprometido de la “excepción cultural” en un momento en el que resultaba esencial proteger las obras cinematográficas o audiovisuales<sup>12</sup>.

El concepto, ya polisémico cuando se trata de cultura, llega a tornarse contradictorio en lo que a lenguas se refiere, en la medida en que dicho término (que da a entender que existe una gran variedad de idiomas en el mundo) coloca a toda la inabarcable diversidad lingüística en pie de igualdad, pese a que la realidad es muy diferente. Y es que el abanico de idiomas que se hablan en el mundo nunca había estado tan amenazado: sufrió una

---

<sup>9</sup> MATTELART, A., *Diversidad cultural y mundialización*, Paidós Comunicación, 2006 ; MATTELART, A., « Mondialisation et culture : les apports de la Convention Internationale de l'UNESCO sur la diversité culturelle », Conferencia Internacional sobre políticas Culturales, Bilbao, 14-15 de noviembre de 2005.

<sup>10</sup> NEUWIRTH, R. J., « United in divergency. A commentary on the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions », en *ZaöRV Heidelberg Journal of International Law*, Vol. 66, 2006, [https://www.zaoery.de/66\\_2006/66\\_2006\\_4\\_a\\_819\\_862.pdf](https://www.zaoery.de/66_2006/66_2006_4_a_819_862.pdf) [Consulta : 07/11/2022.]

<sup>11</sup> MATTELART, A., *Diversidad cultural y mundialización*, op. cit., p. 11

<sup>12</sup> *Ibidem*

reducción sustancial a lo largo del siglo XX, que no ha dejado de acrecentarse durante el siglo XXI.

Las cifras permiten formarse una opinión de un fenómeno ampliamente estudiado y documentado en el ámbito académico en el que muchos lingüistas han certificado la muerte de una gran parte de las lenguas hasta ahora existentes<sup>13</sup>. De hecho, de las 5.000 lenguas que se hablan aproximadamente en el mundo, el 96% tiene apenas un 4% de hablantes entre la población mundial<sup>14</sup>, lo que indica una clara minoría. El 50% de estas lenguas carecen de un sistema de escritura, lo que las condena inevitablemente a desaparecer sin dejar rastro cuando lo hagan sus últimos hablantes, enterrando con ello el saber y los conocimientos que atesoran. Cada año desaparecen 25 lenguas<sup>15</sup>, una tendencia que se acelera en la era de la globalización, de las tecnologías de la información y la comunicación, y del desarrollo de las industrias culturales: según estimaciones del *Atlas de las lenguas del mundo en peligro de desaparición* elaborado por la UNESCO, más de 3.000 lenguas habrán desaparecido en el transcurso del siglo XXI, lo que representa cerca del 50% del total<sup>16</sup>.

Esto conlleva, a su vez, una disminución considerable del número de lenguas a las que se traducen los libros: 20 lenguas, 16 de las cuales se hablan en Europa, representan el 90% de las traducciones, con, una vez más, una evidente supremacía del inglés como lengua-fuente: mientras que el 55% de las obras son traducidas del inglés, solo el 6,5% se traducen a la lengua anglosajona<sup>17</sup>. Estas cifras revelan la intensidad con que la existencia y visibilidad de las lenguas no hegemónicas son amenazadas por las nuevas formas del imperialismo cultural.

En este contexto, resulta difícil hablar de una “diversidad lingüística”. Al aceptar definir la diversidad lingüística como la variedad de posibilidades que tiene a su disposición un ser humano<sup>18</sup> (por ejemplo, la opción de adentrarse en una comunidad para aprender a hablar, o de seguir un programa escolar para aprender a leer y escribir) o incluso como esa proliferación,

---

<sup>13</sup> CRYSTAL, op. cit. ; HAGEGE, op. cit. ; WURM, S. A., *Atlas of the World's Languages in Danger of Disappearing*, Unesco Publishing, 2001 ; MOSELEY, Ch., op. cit.

<sup>14</sup> GRIMES, B., *Ethnologue. Languages of the world*, vol. 1, SIL, 2020.

<sup>15</sup> HAGEGE, C., *ibidem*.

<sup>16</sup> WURM, S. A., op. cit. p. 14.

<sup>17</sup> UNESCO, *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*, op. cit., pp. 86-87.

<sup>18</sup> Es lo que señala un lingüista francés cuando habla de un mercado internacional de las lenguas : CALVET, L. J., *Le marché aux langues. Les effets linguistiques de la mondialisation*, Plon, 2002.

multitud, abundancia o profusión de lenguas consideradas en pie de igualdad a nivel cultural, político y jurídico (como algún tipo de repertorio que cualquier persona sensible al poliglótismo pudiera escoger libremente, en función de sus intereses y expectativas), hemos de reconocer que las opciones se ven notablemente reducidas en beneficio de algunas lenguas internacionales bien implantadas en determinados territorios que, como las redes virtuales y los bienes culturales, gozan de estructuras educativas o mediáticas, y son apreciadas a nivel político, cultural, económico e internacional.

Pero, en oposición a las cifras sobre la extrema fragmentación de las denominadas prácticas lingüísticas minoritarias (véase más arriba), el 3% de las lenguas hegemónicas son habladas por el 96% de la población mundial<sup>19</sup>. Estas desigualdades se reproducen en la red, con apenas algo más de 500 lenguas presentes en Internet<sup>20</sup>.

La UNESCO fue alertada sobre esta situación alarmante ya en 1992, con motivo del Congreso Internacional de Lingüística celebrado en Quebec, lo que llevó a la institución internacional a presentar, en 1993, el proyecto de *El libro rojo de las lenguas en peligro de desaparición*.

## EL QUID DE LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA

En una época de universalización de los intercambios, ya sean económicos o culturales, o tanto si afectan a turistas, migrantes, refugiados, estudiantes o empresarios, la cuestión lingüística incurre en una paradoja. En realidad, cuantas más personas circulen en el mundo, jugando a saltar fronteras con la velocidad que otorgan los medios de comunicación, mayor será la necesidad de compartir una lengua vehicular que les permita entenderse.

En dicho contexto, ¿por qué habríamos de defender la variedad de lenguas habladas en el mundo, cuando muchos ven en la universalización de los intercambios una oportunidad de poner fin a la maldición de Babel?

Los textos de la UNESCO dedicados a los aspectos lingüísticos mencionan explícitamente los motivos por los que proteger y defender las lenguas, y proporcionan sólidos argumentos en contra de quienes consideran normal la hegemonía de algunos idiomas internacionales, de quienes alegan que

---

<sup>19</sup> BERNARD, H. R., "Language Preservation and Publishing", en *Indigenous Literacies in the Americas: Language Planning from the Bottom up*, HORNBERGER, N. H., Mouton de Gruyter, 1996, p. 142.

<sup>20</sup> CRYSTAL, D., op. cit. p. 14.

la desaparición de las lenguas viene produciéndose desde siempre debido a mestizajes culturales o de aventuras imperiales y coloniales (como en el caso de los romanos), o quienes defienden que determinadas culturas no están adaptadas a los nuevos retos de la globalización e insisten en valorar las lenguas y las culturas en términos de jerarquías evolucionistas. Al posicionarse en este tema, el Atlas aclara que:

Cada lengua refleja una visión única del mundo y una cultura compleja que refleja la forma en la que una comunidad ha resuelto sus problemas en su relación con el mundo, y en la que ha formulado su pensamiento, su sistema filosófico y el entendimiento del mundo que le rodea. Por eso, cada lengua constituye un medio para expresar el legado cultural inmaterial de un pueblo y, por un tiempo, conserva las huellas de la cultura en que se basa, incluso después de que esta se haya desintegrado y extinguido, a menudo por los efectos de una cultura diferente, intrusiva, fuerte y, por lo general, metropolitana<sup>21</sup>.

Una lengua es también la expresión de unos saberes, como sucede en muchas sociedades autóctonas que disponen de un arraigado conocimiento empírico sobre la denominada medicina tradicional<sup>22</sup> o sobre biotopos, o sobre una enorme variedad de técnicas sofisticadas en el ámbito de la agricultura, la caza, la pesca o la fabricación de herramientas<sup>23</sup>, además de expresiones literarias y poéticas, cuentos y leyendas. Así queda reflejado, con otras palabras, en el informe internacional de 2009:

Las lenguas median en nuestras experiencias, nuestros entornos intelectuales y culturales, nuestras formas de encuentro con los demás, nuestros sistemas de valores, códigos sociales y sentido de pertenencia, tanto colectiva como individualmente. Desde la perspectiva de la diversidad cultural, la diversidad lingüística refleja la adaptación creativa de los grupos a sus entornos físicos y sociales cambiantes. En este sentido, los idiomas no sólo son un medio de comunicación, sino que representan la trama misma de las

---

<sup>21</sup> WURM, S. A., op. cit. p.13.

<sup>22</sup> BOUMEDIENE, S., S., *La colonisation des savoirs. Une histoire des plantes médicinales du "nouveau monde" (1492-1750)*, Éditions des mondes à faire, 2016.

<sup>23</sup> En un capítulo de libro, desarrollo la aportación de las culturas indígenas a los debates contemporáneos sobre la gestión de nuestro planeta: GUYOT, J., « La voix des communautés indigènes d'Amérique Latine ou ce qu'ils ont à nous dire sur la gestion du monde », en BLANCHARD, J.-F., CHOPLIN, C. & LE COADIC, R., *Peuples en lutte*, TIR, 2021, pp. 667-690.

manifestaciones culturales: son portadores de identidad, valores y visiones del mundo.<sup>24</sup>

Cabe destacar, por último, otras observaciones que se hacen eco de las tesis desarrolladas por antropólogos para los que la naturaleza y la cultura son dos componentes esenciales de la construcción de la identidad humana:

Si bien han seguido evoluciones distintas, la diversidad biológica y la diversidad cultural han mantenido una interacción constante para producir la diversidad humana y ambiental que conocemos hoy<sup>25</sup>.

### **LA CONVENCIÓN DE 2005: UN ENFOQUE EDULCORADO SOBRE LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA**

Finalmente, el texto de la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales se aleja de la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de 2001, que debía servir supuestamente para orientar la redacción del texto de 2005.

Es verdad que la Declaración se redactó en un momento en que los Estados Unidos no eran miembros de la UNESCO: asistieron a las reuniones en calidad de observadores, pero no fue hasta el 2003 cuando pudieron ejercer su influencia en los debates y, de ese modo, edulcorar las consideraciones que figuraban en la Declaración. Caracterizada por una “ambigüedad de conceptos” y “zonas grises”<sup>26</sup>, la redacción del anteproyecto de la Convención, al abordar las cuestiones lingüísticas, incluye referencias escasas y poco precisas: salvo la expresión “diversidad lingüística”, que aparece una sola vez en el prólogo, encontramos una mención a “disposiciones relativas a la lengua utilizada para tales actividades, bienes y servicios” en el artículo 6. El papel asignado a la diversidad cultural es tan insignificante que la opinión de algunos analistas es que, más que un olvido, se trata de un verdadero intento de marginación en un contexto de globalización en el que, tras la disputa sobre la excepción cultural en las producciones audiovisuales y cinematográficas, la información textual habría perdido terreno y “[la focalización] de la cultura en el aspecto audiovisual garantizaría un mayor

---

<sup>24</sup> UNESCO, *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*, op. cit., p. 719.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>26</sup> MATTELART, A., « Mondialisation et culture : les apports de la Convention internationale de l'UNESCO sur la Diversité Culturelle », op. cit., p. 25.

control de los efectos de la globalización que concentrarse en las lenguas por escrito”<sup>27</sup>

Esta idea está muy alejada de la Declaración de 2001, que dejaba claro el derecho que “toda persona debe tener [...] de expresarse, crear y difundir sus obras en las lenguas que desee, y en particular en su idioma materna” (Artículo 5) como la importancia del multilingüismo (Artículo 6), de “salvaguardar el patrimonio lingüístico de la humanidad” (Anexo II-5), de “fomentar la diversidad lingüística—respetando la lengua materna—en todos los niveles de enseñanza, dondequiera que sea posible, y estimular el aprendizaje de varios idiomas desde la más temprana edad” (Anexo II.6), además de “promover la diversidad lingüística en el ciberespacio” (Anexo II.10). Asimismo, las relaciones entre culturas e identidades aparecen expresadas de forma explícita, en particular en lo referido a las lenguas minoritarias, y los derechos culturales son considerados como un factor de cohesión social y política:

En los últimos años, se observa un mejor entendimiento del hecho de que la aplicación de los derechos culturales es indispensable para la paz y la seguridad. La salvaguardia cultural está ligada en forma inseparable con la preservación de la valiosa identidad cultural de las naciones, etnias, minorías lingüísticas y religiosas y los pueblos autóctonos; ello es fundamental para el libre desarrollo de la personalidad humana.<sup>28</sup>

En resumidas cuentas, parece que la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales ha quedado totalmente expurgada de aquello que daba interés a las reflexiones iniciadas en el marco de la 31.<sup>a</sup> Conferencia de 2001. Tal vez se deba a la oposición de muchos países (no solo de Estados Unidos) para los que resulta difícil aceptar la defensa y promoción de lenguas que son menospreciadas y desvalorizadas en su propio territorio, por motivos que tienen que ver con los vínculos históricamente conflictivos con sus minorías. Durante mucho tiempo, los inmigrantes que llegaban al continente norteamericano nunca reivindicaron un tratamiento lingüístico particular y las lenguas maternas quedaban confinadas a la esfera privada o comunitaria. La expansión paulatina del español como segunda lengua del país socava a un Estado que no consideró nunca incluir en su Constitución un artículo que impusiese el inglés como única lengua oficial.

---

<sup>27</sup> BEN HENDA, M., « Les contradictions d’une politique de diversité culturelle », en *La Revue Hermès*, n° 45, 2006, p. 46, <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2006-2-page-41.htm> [Consulta : 9/11/2022].

<sup>28</sup> UNESCO, *Declaración universal sobre la diversidad cultural*, op. cit., p. 24.

No es ese el caso de Francia, que, desde la Revolución francesa<sup>29</sup>, hundió sus raíces en una tradición jacobina basada en el principio de la pluralidad lingüística como obstáculo para la unidad política: por eso, tras firmar la Carta Europea de las Lenguas Regionales o Minoritarias en junio de 1992<sup>30</sup>, Francia votó, en el mismo mes, una enmienda constitucional que estipula que el francés es la lengua oficial de la República, lo que permitió, posteriormente, que el Gobierno no ratificara la Carta Europea. También es preciso reconocer el ingrediente implícito que caracteriza a Estados miembros de instancias inter o supranacionales cuyos mecanismos lingüísticos afectan sobre todo a la valorización de los idiomas oficiales en los debates o como lenguas de trabajo. A fin de cuentas, la mención minimalista que se hace de la diversidad lingüística deja campo libre a la interpretación más amplia posible.

Entre los sectores que permanecen definitivamente en la sombra, cabe recordar la promoción de las “pequeñas cinematografías”, ámbito de las producciones realizadas por y para grupos subalternos: las mujeres, las lenguas y los pueblos minoritarios<sup>31</sup>. Habida cuenta de su difusión en áreas lingüísticas limitadas, estas cinematografías resultan vulnerables y, sin políticas activas de ayuda a la producción y a la difusión, están condenadas a desaparecer. De hecho, se trata de nichos de mercado poco rentables, menospreciados por las industrias culturales que, por vocación propia, trabajan a gran escala en mercados normalizados y globalizados. Desde el punto de vista de las industrias culturales, el principal problema a la hora de fabricar un producto audiovisual para el cine o la televisión en una lengua minoritaria es, indiscutiblemente, el tamaño reducido de una audiencia que exige elevadas inversiones adicionales para su doblaje y subtítulo.

Finalmente, existen otros textos más prolijos sobre el tema lingüístico como el Convenio 169 de la OIT<sup>32</sup>, más prescriptivo aun cuando concierne

---

<sup>29</sup> GUYOT, J., “Planning policies for language diversity: the weight of national realities in applying international conventions”, op. cit., p. 57-58.

<sup>30</sup> CONSEJO DE EUROPA, *Carta Europea de las lenguas regionales o minoritarias*, 1992, <http://www.consello.org/pdf/cartaeuropea92.pdf> [Consulta : 10/11/2022]. La Carta tiene un alcance prescriptivo para defender y promover el uso de idiomas de minorías una vez que un país la haya ratificado.

<sup>31</sup> LEDO ANDIÓN, M., *Cine, diversidad y redes. Pequeñas cinematografías, políticas de la diversidad y nuevos modos de consumo cultural*, IUNA, 2013.

<sup>32</sup> OIT (Organización Internacional del Trabajo) (2015), *Convenio 169 sobre pueblos indígenas y tribales*, OIT, 1989, [https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed\\_norm/---normes/documents/publication/wcms\\_717517.pdf](https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_norm/---normes/documents/publication/wcms_717517.pdf) [Consulta : 10/11/2022]

sobre todo a los pueblos indígenas y tribales, o como la Carta Europea de las lenguas regionales o minoritarias<sup>33</sup> cuyas recomendaciones ofrecen un marco ambicioso para la defensa de las lenguas europeas. La Carta propone un conjunto de disposiciones concretas relativas a los diferentes ámbitos: la enseñanza (Art. 8), la justicia (Art. 9), las autoridades administrativas y los servicios públicos (Art. 10), los medios de comunicación (Art. 11), las actividades et los equipamientos culturales (Art. 12), la vida económica y social (Art.13) y los intercambios transfronterizos (Art. 14) con la obligación, para los países ratificadores de “aplicar un mínimo de 35 párrafos. Aunque la Carta solo involucra a aquellas lenguas históricas del continente europeo, representa un ejemplo más logrado que hubiera podido inspirar la redacción de la Convención 2005 de la UNESCO.

Analizada desde el punto de vista de la protección y de la promoción de las lenguas del mundo, con prioridad de aquellas que se encuentran en situación de peligro, la Convención de la UNESCO no despierta sino decepción: no incluye ninguna disposición que pueda influir de forma concreta en el proceso de revitalización lingüística, en la adopción de medidas que favorezcan el desarrollo de políticas multilingües en los países miembros, así como ninguna disposición sobre una presencia equilibrada y justa en el espacio público, el sector educativo, los medios y, de manera general, los intercambios culturales.

En este contexto, la cuestión lingüística, considerada como elemento de la diversidad cultural, es, de alguna manera, la hermana pobre de las reflexiones de la UNESCO, a pesar del rol esencial que tienen las lenguas en cuanto que vectores de la diversidad de las expresiones culturales en el marco de los intercambios simbólicos mundiales.

## REFERENCIAS

- BEN HENDA, M, “Les contradictions d’une politique de diversité culturelle”, en *Hermès, La Revue*, n° 45, 2006, <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2006-2-page-41.htm>
- BERNARD, H. R., “Language Preservation and Publishing”, en *Indigenous Literacies in the Americas: Language Planning from the Bottom up*, HORNBERGER, N. H., Mouton de Gruyter, 1996.
- BOUMEDIENE, S., *La colonisation des savoirs. Une histoire des plantes médicinales du “nouveau monde” (1492-1750)*, Éditions des mondes à faire, 2016.

---

<sup>33</sup> CONSEJO DE EUROPA, « Carta Europea de las lenguas regionales o minoritarias », op. cit.

- CALVET, L. J., *Le marché aux langues. Les effets linguistiques de la mondialisation*, Plon, 2002.
- CONSEJO DE EUROPA, *Carta Europea de las lenguas regionales o minoritarias*, 1992, <http://www.consello.org/pdf/cartaeuropea92.pdf> [Consulta : 10/11/2022].
- CRYSTAL, D., *Language Death*, Cambridge University Press, 2000.
- GRIMES, B. F., *Ethnologue: Languages of the World* (vol. 1), SIL International, 2000.
- GUYOT, J., "Planning policies for language diversity: the weight of national realities in applying international conventions", en LE, E., RAO, S., & REYNS, Ch., *Media in Minority Contexts, Journal of Applied Journalism and Media Studies*, Vol. 4, n° 1, 2015.
- GUYOT, J. (Ed), *Cultures de résistance. Peuples et langues minorisés*, Presses des Mines, 2020.
- GUYOT, J., « La voix des communautés indigènes d'Amérique Latine ou ce qu'ils ont à nous dire sur la gestion du monde », en BLANCHARD, J.-F., CHOPLIN, C. & LE COADIC, R., *Peuples en lutte*, TIR, 2021, pp. 667-690.
- HAGÉGE, C., *Halte à la mort des langues*, Odile Jacob, 2000.
- LEDO ANDIÓN, M., *Cine, diversidad y redes. Pequeñas cinematografías, políticas de la diversidad y nuevos modos de consumo cultural*, IUNA, 2013.
- MATTELART, A., *Diversidad Cultural y Mundialización*, Paidós, 2005.
- MATTELART, A., *Mondialisation et culture : les apports de la convention internationale de l'UNESCO sur la diversité culturelle*, Conferencia Internacional sobre la políticas culturales, Bilbao, 2005 (<http://docplayer.fr/5780033-Mondialisation-et-culture-les-apports-de-la-convention-internationale-de-l-unesco-sur-la-diversite-culturelle.html>) .
- MOSELEY, Ch. (Ed.), *Atlas de las lenguas del mundo en peligro de desaparición*, Unesco, 2010, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189453/PDF/189453spa.pdf.multi> [Consulta : 9/11/2022]
- NEUWIRTH, R. J., « United in divergency. A commentary on the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions », en *ZaöRV Heidelberg Journal of International Law*, Vol. 66, 2006, [https://www.zaoerv.de/66\\_2006/66\\_2006\\_4\\_a\\_819\\_862.pdf](https://www.zaoerv.de/66_2006/66_2006_4_a_819_862.pdf) [Consulta : 07/11/2022.]
- OIT (Organización Internacional del Trabajo) (2015), *Convenio 169 sobre pueblos indígenas y tribales*, OIT, 1989, [https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed\\_norm/---normes/documents/publication/wcms\\_717517.pdf](https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_norm/---normes/documents/publication/wcms_717517.pdf) [Consulta : 10/11/2022]
- UNESCO, *La Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la diversidad de las expresiones culturales*, Unesco, 2005, [https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2811\\_16\\_passport\\_web\\_s.pdf](https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2811_16_passport_web_s.pdf) [Consulta : 9/11/2022]
- UNESCO, *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*, Actas de la Conferencia General, 31a reunión, UNESCO, 2001, [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127162\\_spa/PDF/127162spa.pdf.multi](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127162_spa/PDF/127162spa.pdf.multi) [Consulta : 10/11/2022]
- UNESCO, *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*, Unesco, 2009, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000187828> [Consulta : 9/11/2022]
- WURM, S. A., *Atlas of the World's Languages in Danger*, Unesco, 2001.

*CAPÍTULO III:*  
**DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA Y  
SUBTITULACIÓN AUDIOVISUAL:  
UNA APROXIMACIÓN A LA POLÍTICA  
COMUNITARIA (2015-2022)**

ANTÍA LÓPEZ-GÓMEZ  
SARA CALVETE-LORENZO  
(*Universidade de Santiago de Compostela*)

**PARTE PRELIMINAR: JUSTIFICACIÓN DE UN ESTUDIO**

Europa es, en gran medida, un hecho lingüístico múltiple y ello constituye un reto, dado el carácter asimétrico de la convivencia de los grupos lingüísticos. La diferencia en cuanto al número de hablantes, los niveles de manejo de las lenguas, las condiciones legales, culturales o económicas de su práctica, son sólo algunas de las cuestiones en las que se sustenta dicha diferencia. En este sentido, en determinados territorios las tensiones que surgen resultan desdeñables, en otros generan conflictos de envergadura. Como respuesta a la situación que describimos, por lo que atañe a las instituciones políticas paneuropeas -tal es el caso del Consejo de Europa y de la Unión Europea- han tomado acuerdos y han desarrollado iniciativas específicas, con la finalidad de contribuir a la estabilidad en un contexto -el europeo- de diversidad lingüística. En este sentido, la *Carta Europea de las Lenguas Regionales o Minoritarias* ha sido diseñada, muy precisamente, para gestionar la multiplicidad de situaciones lingüísticas asimétricas que se dan en Europa y constituye el único instrumento legal vinculante, en el ámbito internacional, destinado a la protección y el fomento de las lenguas en situación desfavorecida (Davis, 2011: 9).

Relacionado con lo anterior, en el marco de un proyecto de investigación, desarrollado durante el período 2016-2019, financiado por la Agencia Española de Investigación, que ha sido llevado a cabo por el Grupo de Estudios

Audiovisuais, perteneciente a la Universidade de Santiago de Compostela; y en el cual participan otras instituciones, tales como la Universidade de Vigo, Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco, Universitat Pompeu Fabra y Universitat Oberta de Catalunya, además de l'Université Paris VIII y las anglosajonas: University of South Wales y University of Stirling. El citado proyecto ha llevado por título *Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtítulo en lenguas no hegemónicas*<sup>1</sup>, y en él se ha tomado como primera referencia un acuerdo sin parangón en la política cultural europea, esto es, el antedicho compromiso con la preservación y el fomento de la diversidad cultural lingüística, a través de la *Carta*, y vinculado a ello, el compromiso con la heterogeneidad lingüística europea en su particular -y deficitaria- incorporación a una de las manifestaciones encrucijada de la cultura contemporánea y de las estructuras económicas existentes: los sectores productivos de lo cinematográfico y lo audiovisual.

Es por ello que, en lo concreto, la investigación toma como fuente documental de referencia la *Carta Europea de las Lenguas Minoritarias o Regionales*<sup>2</sup>, promulgada en el seno del Consejo de Europa en 1992, con las subsiguientes ratificaciones por parte de los Estados miembros. No obstante, aun cuando se trata de un marco extracomunitario, en la Resolución del Parlamento Europeo sobre las lenguas europeas regionales y menos difundidas, de 13 de diciembre de 2001<sup>3</sup>, se solicita a los Estados miembros que no lo hayan hecho, que firmen y ratifiquen la *Carta Europea de las Lenguas Regionales o Minoritarias*, asumiendo de este modo los preceptos que en ella están contenidos. La singularidad de la Carta, elaborada en el seno del Consejo de Europa, recae en su condición de herramienta de protección y promoción de las lenguas regionales y minoritarias, no territoriales y las lenguas oficiales menos difundidas, puesto que forman parte del patrimonio cultural europeo amenazado. A esto debe añadirse que la Carta se pretende garantía de derecho de uso, en contextos públicos y privados, de estas lenguas, lo que habría de conducir a la preservación o, en su caso, a la recuperación, allí donde hubiera sido perdido, del estatuto de lenguas vivas. Por lo demás, su singularidad recae igualmente en su condición de único tratado vinculante para la protección de las lenguas minoritarias en el contexto

---

<sup>1</sup> Referencia CS02016-76014-R

<sup>2</sup> <https://www.coe.int/es/web/compass/european-charter-for-regional-or-minority-languages>

<sup>3</sup> [https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-5-2001-12-13\\_ES.html?redirect](https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-5-2001-12-13_ES.html?redirect)

internacional, diríase incluso diseñado para la custodia y la promoción de los derechos humanos en el nivel lingüístico (Brohy et al., 2019).

Pues bien, entre los países que han ratificado la Carta y en el cual se ha contextualizado nuestra investigación, se halla España, quien ratificó, en efecto, el convenio el mismo año de su promulgación. Un país en el cual conviven varias lenguas en situación de cooficialidad, siendo el castellano o español la lengua oficial del Estado, y las demás lenguas existentes en el territorio español, podrán ser oficiales en las Comunidades Autónomas, siempre de acuerdo con lo contemplado en sus respectivos Estatutos. Se trata de una previsión constitucional asumida, hasta el momento, en el Estatuto de Galicia, respecto del gallego; en el País Vasco, respecto del euskera; en Cataluña, respecto del catalán y del aranés; en la Comunidad Valenciana, respecto del valenciano; en Illes Balears, respecto del catalán; y en Navarra, respecto del euskera en la zona geográfica<sup>4</sup> delimitada en la Ley Foral 18/1986, de 15 de diciembre del Euskera). Frente a ello, un país como el Reino Unido habría llevado a cabo la ratificación casi una década más tarde que España, esto es, en 2001<sup>5</sup>. Sólo entonces, en virtud de su adhesión, se habría reconocido el escocés (gaélico de Escocia) como lengua regional o minoritaria, en los términos que recogía la Carta. En suma, el español es un marco de reconocimiento, al menos formal, de lo diferencial y desequilibrado de su contexto lingüístico; así como de aceptación de ciertas condiciones de subsanación en dicho contexto.

Por lo demás, cabe añadir con respeto a la Carta que su promulgación responde a un hecho de política lingüística, al igual que de política cultural, motivo por el cual resultará transversal -tal como advertiremos- a la política audiovisual europea en su conjunto, y ello incluye a la política comunitaria. De cara a promover la empleabilidad de estas lenguas, en su art. 12.1.c (Jefatura del Estado, 2001: 34738) la Carta recoge expresamente el favorecimiento de la incorporación de dichas lenguas a obras producidas en otras lenguas, mediante el desarrollo de actividades de traducción, doblaje y subtitulación -asunto en el que hemos centrado nuestra investigación-, en cuyo caso se otorga a estas lenguas regionales y minoritarias el estatuto de lenguas de llegada, meta o término, esto es, lengua a la que se traduce (Alcaraz; Martínez, 1997). Es precisamente en atención a este marco y a este emplazamiento, planteado por el tratado de referencia, que hemos desarrollado nuestro proyecto, dado que en él vinculamos un hecho

---

<sup>4</sup> <http://www.mptfp.es/portal/politica-territorial/autonomica/Lenguas-cooficiales.html>

<sup>5</sup> <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2001-17500>

patrimonial cultural amenazado, los hechos lingüísticos no hegemónicos como son el gallego, el catalán y el euskera, y una herramienta lingüística vehicular, bien asentada en el ámbito audiovisual, nos referimos al subtítulo. Herramienta ejemplar, a nuestro modo de ver, en tanto preservadora, como ninguna otra, de la integridad de la obra; y ejemplar también porque materializa la operatividad de la lengua no hegemónica como lengua de llegada, en su condición de herramienta apta en el proceso vehicular de la traducción. Es por ello que el proyecto de investigación de referencia asume, entre sus objetivos generales, determinar, tres décadas después de la proclamación de la Carta, en qué se ha materializado, con qué resultados, con qué eficacia, la política europea de subtítulo, promovida al amparo de dicha Carta, con destino a la producción audiovisual en lenguas europeas no hegemónicas.

### **LA POLÍTICA AUDIOVISUAL COMUNITARIA: ACCIONES ESPECÍFICAS RELATIVAS AL SUBTITULADO**

El programa Europea Creativa se ha desarrollado, en su primera etapa, desde 2015 hasta 2020, y en su segunda etapa se ha planteado desde 2021 a 2027; en su seno, el subprograma MEDIA se ha diseñado con el objetivo explícito de reforzar la competitividad del sector audiovisual, y ello mediante el apoyo a la circulación, la promoción y la distribución en línea, pero también en el ámbito cinematográfico, de obras europeas. Con respecto a esto último conviene señalar que el refuerzo en cines excede el contexto europeo y toma como referencia la escena mundial, al tiempo que dicho refuerzo se concreta no solamente en las formas tradicionales de acceso al hecho cinematográfico, sino también en el ámbito de las plataformas de distribución y, vinculado a ello, en las tareas de subtítulo, doblaje y audiodescripción.

Además de ello, expondremos a continuación, sucintamente, el marco operativo que se ha desplegado en paralelo a la publicación y desarrollo de Europa Creativa -en su primera edición-, hasta acabar volatilizándose en favor de la segunda edición del programa, como vertido así en la única herramienta comunitaria que contiene líneas de actuación en materia de subtítulo audiovisual. Así, hemos de remitirnos a la comunicación de la Comisión, de 9 de diciembre de 2015, titulada *Hacia un marco de derecho de autor moderno y más europeo*, en cuyo seno se ha definido la necesidad de una financiación y un uso más eficientes del subtítulo y del doblaje, realizados al amparo de fondos públicos. Esta comunicación sería el origen,

por otra parte, de la Directiva sobre derechos de autor. Pues bien, el mencionado criterio de eficiencia en la inversión pública y en sus resultados, constituiría la base de dos acciones preparatorias en materia de subtítulos que nos disponemos a exponer, dado que el principal objetivo de una acción preparatoria es preparar acciones futuras de la UE en un determinado ámbito, sobre la base de las prioridades establecidas, en este caso concreto, en la citada Comunicación. En el caso de las acciones preparatorias de referencia, una de ellas se habría destinado a contenidos cinematográficos, la otra, a contenidos televisivos.

Ambas acciones comparten objetivos, lo que se concreta en la implementación de nuevos modelos de negocio para los proveedores europeos de servicios vinculados al cine y a la televisión, e incluye la evaluación asociada de la incidencia, en estos nuevos modelos, de las versiones subtítuladas en el aumento del número de audiencia/público, tanto dentro como fuera de la Unión Europea; asumiendo de este modo el carácter limitador, en una economía que se quiere transnacional, de la diversidad lingüística, pues se trata de identificar un posible obstáculo.

Por lo demás, corresponde a la *Dirección General de Redes de Comunicación, Contenido y Tecnologías* (DG CONNECT- Communications Networks, Content and Technology)<sup>6</sup> desarrollar y aplicar las políticas de la Comisión relativas al mercado único digital, la seguridad en internet, y la ciencia y la innovación digitales. En este marco de actuaciones, la DG, con vocación de definir un tipo de política que denominaremos industrial, acomete asimismo asuntos relativos a la cultura y a los medios de comunicación; es por ello que de ésta depende la incentivación del subtítulo, en concreto más recientemente a través de la Preparatory Action *Crowdsourcing subtitling to increase the circulation of European works*<sup>7</sup>, una de las dos acciones que puso en marcha la Comisión a partir 2015. Ésta en concreto fue lanzada ese mismo año y renovada los dos años siguientes -más allá de este período, no ha tenido continuidad-; destinada en lo práctico a detectar y financiar soluciones innovadoras tanto en la traducción de películas, como en el seguimiento -con garantías de éxito- de las diferentes versiones idiomáticas de catálogos de películas. En términos generales, el objetivo ha sido el de mejorar la promoción cultural europea; en términos más específicos, el ob-

---

<sup>6</sup> [https://ec.europa.eu/info/departments/communications-networks-content-and-technology\\_es](https://ec.europa.eu/info/departments/communications-networks-content-and-technology_es)

<sup>7</sup> [https://opendata.euskadi.eus/contenidos/ayuda\\_subvencion/benefit\\_201587115955662/eu\\_def/adjuntos/CNECT3225437\\_2015.pdf](https://opendata.euskadi.eus/contenidos/ayuda_subvencion/benefit_201587115955662/eu_def/adjuntos/CNECT3225437_2015.pdf)

jetivo ha sido el de aumentar la circulación y la disponibilidad de películas europeas, reduciendo los costes de subtitulación. Con ello se habría minimizado el impacto del coste de los subtítulos de cara a la industria, al tiempo que, de cara a la ciudadanía, se habría optimizado la financiación pública para la traducción de películas.

La problemática a subsanar, y a la que da respuesta la iniciativa, se concreta en el hecho de que tanto en el caso del subtulado como del doblaje, aun cuando se trata de herramientas esenciales en la promoción de la diversidad cultural y en el alcance de nuevas audiencias –tal como se expresa en la convocatoria de esta acción preparatoria–, sin embargo, las salas de exhibición cinematográfica, los canales de TV y los servicios VoD, encuentran dificultades para ofrecer versiones de películas en un idioma distinto al del territorio en el que éstas se exhiben en origen (Castelló et al, 2020). En suma, pues, las diferentes versiones lingüísticas no son fáciles de hallar por parte de los proveedores de servicios audiovisuales, por lo que la acción se propone reducir costes para aumentar dichas versiones y facilitar búsquedas haciéndolas accesibles. Se contempla, entonces, subsidiar soluciones innovadoras en la traducción de películas en alta calidad, tales como el crowdsourcing o la traducción automática; dichas soluciones deben aplicarse, además, a catálogos de obras europeas disponibles en los servicios de VoD, con versiones lingüísticas online de fácil rastreo.

Debe señalarse, por el camino, que la convocatoria exigía la demostración del potencial comercial de las propuestas que se hubieran candidatado, y así, como evidencia de esto se tomará en cuenta el éxito en el recorrido comercial previo de las obras audiovisuales: número de transacciones o visitas para VoD, audiencia compartida con televisión, número de exhibiciones o pases en sala. En suma, se trata de contribuir desde la comunidad, y por ello con dinero público, a probar dicho potencial comercial así mismo en otros mercados. Podría decirse, sintéticamente, y quizá también sumariamente, que este es el objetivo último de la acción, y en ello, el papel del subtulado es vehicular, en tanto herramienta propiciatoria de la penetración de una producción dada en mercados asentados sobre contextos lingüísticos particulares. Así, por lo que a la subtitulación se refiere, ésta ha de ser una herramienta en absoluto gravosa, en la lógica de la acción preparatoria. Adviértase a este respecto cómo, desde el propio entorno profesional de la traducción, se nos ofrece una exposición clara del concepto que da nombre a dicha acción en los términos que sigue:

*“Grosso modo, la traducción comunitaria, el crowdsourcing y la traducción colaborativa son distintas formas de conseguir una traducción completa*

a través de un grupo de traductores formado por un gran número de miembros, ya sean lingüistas profesionales, *amateurs*, proveedores de servicios lingüísticos o voluntarios". (Pérez-Jiménez, 2011: 82)

El *crowdsourcing* se corresponde con un nuevo modelo de trabajo, en el que un gran número de personas, un grupo heterogéneo por su procedencia y condición, integrado por traductores voluntarios, contratistas o empleados, se ofrece para colaborar en un mismo proyecto de traducción a través de internet, si bien en el cuidado de la calidad final del proyecto intervendrán traductores profesionales. Un ejemplo de este modelo de trabajo es Facebook, donde los usuarios traducen a través de una plataforma que hay en la misma red social y un profesional se encarga de revisar el resultado (Pérez-Jiménez, 2011: 83). Otras grandes empresas, ajenas al mercado de la traducción, se han ido interesando por el sistema que ahora pondera la Comisión Europea; hablamos de Twitter o LinkedIn, que necesitan obtener resultados en un breve periodo de tiempo y, por ello, agilizar sobremanera la traducción, esto es, automatizarla. No obstante, adviértase que uno de los problemas de esta cadena de traducción transnacional o global, uno de los problemas que cabe advertir es el de la deslocalización, o dicho de otro modo, el de la desconexión del traductor del contexto fílmico en origen, o en general, de la obra de audiovisual.

Conviene examinar algunos detalles reveladores contenidos en la convocatoria de propuestas de 2016<sup>8</sup>; el primero de los cuales se halla en el subtítulo de la misma, dado que en él la acción preparatoria se ancla, de modo general, en el apoyo a herramientas en línea que faciliten la localización y la consiguiente utilización de subtítulos. Ello se discierne en dos facetas:

- a) Aportar soluciones innovadoras a la traducción de películas de alta calidad (por ejemplo, mediante *crowdsourcing*, traducción automática, etc.). Soluciones que deben aplicarse a un catálogo seleccionado de obras europeas.
- b) Habilitar el seguimiento de versiones lingüísticas, permitiendo particularmente a los proveedores de servicios (por ejemplo, servicios de VOD, servicios de televisión o salas de cine) encontrar fácilmente la versión de que se trate en el idioma de su elección.

---

<sup>8</sup> <https://euroalert.net/en/call/3395/call-for-proposals-2016-preparatory-action-on-subtitling-including-crowdsourcing-to-increase-the-circulation-of-european-works-towards-a-better-use-of-subtitles-support-for-an-online-tool-making-subtitles-easier-to-find-and-use>

La Comisión buscaba atraer, en última instancia, prototipos que respondiesen a un modelo de negocio sostenible; considerando, además, que las actividades subvencionables, dentro de la convocatoria de propuestas, serían aquellas que consistiesen en ensamblar y entregar paquetes digitales de obras europeas con subtítulo obtenido mediante este proceso innovador y, eventualmente, compartir los resultados de la experimentación con profesionales y responsables políticos; por ello, la subvención incluía:

- Costes de subtítulo;
- Evaluación e investigación de costes;
- Promoción;
- Costes asociados al lanzamiento y ejecución de un acto público de exposición de los resultados de la acción, con los responsables políticos y otros agentes interesados;
- Gastos de auditoría.

Diríase, a modo de conclusión, que la Comisión se habría embarcado, por una parte, en la tarea probatoria de nuevos modelos de negocio para una parte de la industria, esto es, los proveedores de servicios de medios audiovisuales europeos y, así mismo, en la evaluación de la eficacia de su particular experimento, en concreto: 1) la capacidad paliativa de la administración de versiones subtítuladas de contenidos audiovisuales europeos, en la superación de las dificultades causadas por la fragmentación lingüística, y como consecuencia, 2) el aumento del número de espectadores, tanto dentro como fuera de la Unión Europea, comparando el alcance de audiencia de contenidos audiovisuales similares, con y sin subtítulo, compartiendo los resultados públicamente con las partes interesadas y los responsables de las políticas públicas. Así pues, desde el punto de vista político, en connivencia con el punto de vista industrial, la desaceleración del material cultural audiovisual debido a las fronteras lingüísticas, constituía -y sigue constituyendo- un hecho que requiere de acciones facilitadoras de la difusión online transfronteriza.

Sobre los resultados de la acción preparatoria a corto plazo, cabe señalar algunos aspectos significativos, en concreto, que el presupuesto asignado durante la primera convocatoria, la de 2015, fue de 1 millón de euros, repartido entre las tres empresas ganadoras, todas ellas dedicadas a formas de negocio recientes: *Under The Milky Way International*, con sede en Francia, un agregador de VoD, como es sabido un tipo de intermediario que contribuye a distribuir películas y contenido televisivo en plataformas VoD, como es el caso de iTunes, Google Play o Amazon; estos agregadores acometen, entre

otros, servicios técnicos adicionales tales como la gestión de subtítulos. La otra empresa concesionaria fue *EYZ Media GmbH*, con sede en Alemania, dedicada a diseñar soluciones de VoD a medida, trabajando principalmente con cine independiente. En cuanto a *Way Film Translation UG*<sup>9</sup>, es una empresa proveedora de servicios externos, con sede así mismo en Alemania. En 2016, el segundo año de la acción, el objetivo específico –complementario a la anterior edición– fue apoyar una herramienta en línea o repositorio para facilitar la búsqueda y el uso de subtítulos a los proveedores de servicios. El presupuesto asignado fue de 500.000€ y el proyecto ganador fue *CinandoST*, plataforma que se desarrollaría durante 2017<sup>10</sup>. Finalmente, el tercer y último año de la acción preparatoria (2018) reuniría los objetivos de los dos primeros años<sup>11</sup>; redundando de este modo en el doble objetivo que hemos señalado anteriormente; la empresa concesionaria sería MUBI<sup>12</sup>.

La segunda acción comunitaria relativa al subtitulado, presente de modo germinal en la Comunicación a la que hemos hecho referencia con anterioridad, y complementaria de la primera acción preparatoria que venimos de explorar, con ediciones que se extienden desde 2016 hasta 2018, ha sido la *Preparatory Action Subtitling European Cultural TV Content across all Europe*<sup>13</sup>, la cual quedaría subsumida por Europa creativa<sup>14</sup>. Con 1,5 millones de euros iniciales, varía con respecto a la primera acción preparatoria, no sólo en el incremento presupuestario, sino también en el destino de la misma, siendo ahora el sector televisivo. La acción se ejecutaría a través de una convocatoria que establece una ayuda máxima del 60% de los costes elegibles totales del proyecto o proyectos. Su finalidad se concreta en facilitar la difusión transfronteriza en línea de contenidos culturales, de ahí que la Comisión haya apoyado estrategias innovadoras para la provisión de versiones subtituladas de programas culturales europeos. Los resultados previstos pueden resumirse en el aumento de las

---

<sup>9</sup> [https://creative-europe-desk.de/files/documents/2016\\_Results\\_Call\\_Subtitling\\_CNECT\\_3225437\\_2015.pdf](https://creative-europe-desk.de/files/documents/2016_Results_Call_Subtitling_CNECT_3225437_2015.pdf)

<sup>10</sup> <https://cinando.com/en/FootPage?page=subtitles>

<sup>11</sup> <https://euroalert.net/call/3547/convocatoria-de-propuestas-2017-accion-sobre-subtitulado-incluyendo-crowdsourcing-para-aumentar-la-circulacion-de-obras-europeas>

<sup>12</sup> <https://assets.mubicdn.net/website/creative-europe/Shareable-Industry-Report.pdf>

<sup>13</sup> [https://www.up2europe.eu/calls/preparatory-action-subtitling-european-cultural-tv-content-across-europe-cnect-2017-3110435\\_1913.html](https://www.up2europe.eu/calls/preparatory-action-subtitling-european-cultural-tv-content-across-europe-cnect-2017-3110435_1913.html)  
<https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/funding/preparatory-action-subtitling-european-cultural-tv-content-across-europe>

<sup>14</sup> <https://www.oficinamediaespana.eu/noticias/item/3185-resultados-convocatoria-subtitling-of-cultural-content-crea-media-2021-subtitle-iba>

audiencias de contenido cultural europeo a través de la provisión en línea de un mínimo de 300 horas de dicho contenido, en territorios de la UE; y en poner a prueba el valor añadido de los subtítulos en la circulación en línea y la difusión de la programación cultural europea en el mismo contexto, proporcionando información sobre el impacto de ambos cometidos, destinada a los agentes interesados, lo que incluye a los responsables políticos<sup>15</sup>.

En suma, la puesta a prueba de nuevos modelos de negocio para proveedores de servicios de medios audiovisuales europeos, en cuyo seno se incluyen las versiones subtituladas, esta vez de programas televisivos europeos; permite reconocer el carácter paliativo de la subtitulación, al ser emplazada en el marco de la acción como contribución a la superación de las dificultades causadas por la fragmentación lingüística y, por ello, contribución también al aumento de la audiencia dentro y fuera de la Unión Europea. Adviértase, entonces, que el afán comunitario consistirá en poner las tareas de subtítulo al servicio de la transnacionalización de los contenidos culturales europeos destinados, en concreto, al medio televisivo. Así, si el subtítulo contribuye a facilitar la difusión transfronteriza en línea de contenido cultural, servirá también de contrapunto, en el proyecto comunitario, al efecto de frenado u obstaculización operado por las fronteras lingüísticas. Por último, en este sentido ha de entenderse la generación de evidencias, a título comparativo, entre el contenido audiovisual similar con y sin subtítulos, por lo que respecta al alcance del público, que habrán de compartirse públicamente con las partes interesadas de la UE y los responsables de las políticas públicas.

## CONCLUYENDO BREVEMENTE

He aquí el esbozo de un proyecto de investigación que, partiendo de dos hechos, uno de ellos lingüístico no hegemónico, en referencia al gallego, el catalán y el euskera; el otro, la existencia de una herramienta lingüística vehicular, bien asentada en el ámbito audiovisual, en referencia al subtítulo. Ambos hechos han sido motivo de búsqueda de su posible conciliación en el marco de la praxis política comunitaria, en materia de audiovisual; si bien, la investigación ha permitido detectar la desconexión de dicha praxis, enfrascada en la subordinación, cuando no la disolución de los hechos creativos audiovisuales, en la búsqueda, en el favorecimiento, de la competitividad sectorial, empresarial, en Europa. Es por ello que apreciamos, de modo

---

<sup>15</sup> [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP\\_15\\_4919](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_15_4919)

diáfano, la sima entre el primer planteamiento que explicita el capítulo, el relativo a un proyecto cuyo motor de búsqueda es el florecimiento de la diversidad cultural al amparo del florecimiento creativo-identitario en el campo audiovisual, y esa otra zona, la relativa a las acciones preparatorias y a Europa Creativa, destinadas a insuflar capital allí donde la industria no desea o no puede invertir. Concluimos, pues, que será solamente bajo esta condición, la condición de déficit de la industria audiovisual, que la Comisión Europea acometerá la promoción y el sufragado del subtítulo audiovisual en las lenguas de referencia. Únicamente, mediante la adopción o el encaje en dicho estatuto deficitario a ojos de la industria, podrá verse promocionado, desde la perspectiva comunitaria, el subtítulo en gallego, en catalán y en euskera.

## REFERENCIAS

- AA.VV., *La protección de las lenguas minoritarias en Europa: Hacia una nueva década*, Servicio central de publicaciones del Gobierno Vasco, Vitoria, 2011.
- ALCARAZ VARÓ, E.; MARTÍNEZ LINARES, M., *Diccionario de lingüística moderna*, Ariel, Barcelona, 1997.
- CASTELLÓ MAYO, E.; LEDO ANDIÓN, M.; LÓPEZ-GÓMEZ, A., "Desarrollo de un modelo metodológico paradigmático para el análisis del Patrimonio Cultural Inmaterial Europeo el caso del subtítulo audiovisual", *Comunicación y Diversidad. Libro de comunicaciones del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 2020.
- CLAUDINE, B.; CIMENT-FERRANDO, V.; OSZMISAŃSKA-PAGETT, A.; RAMALLO, F., *European Charter for Regional or Minority Languages. Classroom activities*. Council of Europe, 2019.
- COUNCIL OF EUROPE, *European Charter for Regional or Minority Languages*, Estrasburgo, 1992. <https://rm.coe.int/16806d355d>
- EUROPEAN UNION, Com/2015/0626 final, del 9 de noviembre de 2015, *Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions towards a modern, more european copyright framework*. Bruselas, 2015. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=CELEX%3A52015DC0626>
- EUROPEAN UNION, Directive (eu) 2019/790 of the European Parliament and of the Council, del 17 de abril del 2019, *On copyright and related rights in the digital single market and amending directives 96/9/ec and 2001/29/ec*. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32019L0790>
- JEFATURA DEL ESTADO, BOE num. 222., del 15 septiembre de 2001 *Instrumento de ratificación de la Carta Europea de las Lenguas Regionales o Minoritarias, hecha en Estrasburgo el 5 de noviembre de 1992*. <https://www.boe.es/boe/dias/2001/09/15/pdfs/A34733-34749.pdf>
- PÉREZ JIMÉNEZ, E. "Crowdsourcing, traducción colaborativa, traducción comunitaria y CT3", *La linterna del traductor. La revista multilingüe de ASETRAD*, Nº 6, 2011.



# *CAPÍTULO IV:*

## **SUBTITULACIÓN, COMPETENCIA MULTILINGÜE Y POLÍTICAS DE PROMOCIÓN DE LAS LENGUAS MINORIZADAS EN EUROPA**

HENRIQUE MONTEAGUDO

*Instituto da Lingua Galega / Universidade de Santiago de Compostela*  
[henrique.monteagudo@usc.gal](mailto:henrique.monteagudo@usc.gal)

El texto que presentamos argumenta a favor de la subtitulación de la versión original de los productos audiovisuales como una herramienta eficaz de incremento de la audibilidad y visibilización de la diversidad lingüística, especialmente útil en el caso de las lenguas menores y minorizadas. La cuestión es abordada en el marco de las propuestas de fomento del multilingüismo receptivo, y analizada en el contexto del auge de la globalización, de las políticas europeas de protección de la diversidad lingüística y de las nuevas tecnologías de la lengua. De alguna manera, puede entenderse como una respuesta, desde la (socio-)lingüística, a la interpelación de los y las colegas que recientemente apostaron por “la posibilidad de afirmar la condición de patrimonio cultural de la obra audiovisual subtitulada en el contexto europeo contemporáneo”, fundándose en el concepto de «competencia intercultural»<sup>1</sup>. Es así que en nuestro texto la producción audiovisual es considerada como bien cultural, por lo que se pone el acento en la ligazón entre multilingüismo y multiculturalidad.

### **GLOBALIZACIÓN Y DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA**

La globalización no constituye un fenómeno unidireccional y perfectamente coherente, sino un conjunto extremadamente complejo de procesos multidireccionales. Por tanto, sus efectos sobre la diversidad lingüística son también

---

<sup>1</sup> Castelló-Mayo / Ledo-Andión / López-Gómez / Baamonde 2021: 226.

multidimensionales y parcialmente contradictorios (Coupland 2010). Así, por una parte, con la unificación de los mercados, la hegemonía del capitalismo financiero y las grandes empresas multinacionales, el dominio de las industrias del entretenimiento norteamericanas y la interconexión de todas las esquinas del planeta mediante una multiplicidad de medios de comunicación que acompaña todo ello, la globalización favorece extraordinariamente la difusión de lenguas de comunicación internacional, en particular del inglés, al punto de que este es considerado “el idioma de la globalización” (Crystal 1997).

Al mismo tiempo, no se puede pasar por alto la asociación creciente de la globalización con el auge del neoliberalismo, lo cual, en el ámbito de las lenguas y culturas significa su mercantilización o lo que, *faute de mieux*, podemos denominar *comodificación* (Tan / Rubdy 2008), esto es, su tratamiento como puras mercancías. Como es obvio, el valor económico o de mercado de una lengua está íntimamente vinculado a su potencial comunicativo, ya que, simplificando mucho, aquel equivale a la cantidad de riqueza agregada de sus usuarios (consumidores) reales o virtuales, cantidad que, lógicamente, guarda relación con el número total de estos (aunque, por supuesto, este no es el único factor a tener en cuenta). Con el avasallador triunfo de la globalización, se pasó de enfatizar el potencial comunicativo de las lenguas (como ya venía ocurriendo en el siglo XX) a contemplarlas exclusivamente desde el reduccionista punto de vista económico o utilitario, desconectándolas de las culturas específicas a las que están vinculadas.

Los discursos tradicionales que hacían reposar el valor de la lengua en su asociación con una identidad nacional fuerte, en los que tradición cultural (especialmente el prestigio de su literatura) solían a jugar un importante papel (de donde las ampulosas expresiones tipo “la lengua de Cervantes / de Molière / de Dante / de Shakespeare / de Camoens, etc.”), ceden paso a nuevos discursos sobre su condición de vehículo de comunicación internacional y sobre el valor de mercado, real o imaginario, que se le atribuye: de la noción de *comunidad lingüística* pasamos a la de *mercado lingüístico* (Heller 2012). La globalización ultraliberal, con su efecto de comodificación de las lenguas y las culturas, acaba por resultar un obstáculo para la interculturalidad, por la sencilla razón de que el potencial comunicativo de las lenguas se convierte en el único criterio de valoración de las mismas, al tiempo que se desdénia su asociación con las respectivas culturas que expresan.

Ahora bien, las lenguas no son en exclusiva ni principalmente, como tantas veces se arguye, instrumentos de comunicación, con un valor de mercado calculable en términos de mercado. Además de códigos útiles pa-

ra la comunicación,<sup>2</sup> las lenguas tienen otras funciones, como la expresiva y la apelativa: a través de la lengua y del discurso se construyen las identidades, tanto la individual como la social, desde la identidad de género o de clase social, pasando por la de grupo de edad o profesional, hasta la étnica o nacional. Precisamente, esta dimensión de las lenguas como constitutivas de la identidad es la que las convierte en infraestructuras básicas y expresiones singulares de las culturas. Y por esto es pertinente relacionar diversidad lingüística con multiculturalidad e interculturalidad (Bruthiaux, 2008).

En el marco de la globalización se desarrollan poderosas fuerzas que empujan hacia la culminación de la tendencia a la drástica reducción de la diversidad lingüística y cultural de los últimos siglos, acelerada en las décadas pasadas (Crystal 2000). Si continúa imponiéndose la valoración de las lenguas y las culturas en términos estrictos de mercancía, probablemente asistiremos a la culminación de la hecatombe lingüístico-cultural en marcha: según estimaciones confiables, a lo largo del siglo XXI desaparecerá el 90% de las lenguas que se hablaban al inicio de este. Puede discutirse el significado de este hecho en términos de pérdida de riqueza para el conjunto de la humanidad, pero lo que no se puede discutir es que el hecho está en vías de ocurrir (Nettle / Romaine 2000).

Pero, por otra parte, en la globalización también están presentes otros elementos que pueden facilitar la creación de condiciones de sostenibilidad del multilingüismo, y en concreto, para la revitalización y mantenimiento de las lenguas amenazadas: nuevos medios de comunicación, nuevos recursos tecnológicos y lingüísticos, nuevos valores, nuevas mentalidades. Así, gracias a los recursos que ofrece Internet, la ampliación y la mayor accesibilidad de la comunicación a través de redes horizontales, abiertas, no centralizadas ni jerarquizadas, permite la emergencia, visibilización e interconexión de una polimorfa diversidad lingüística y cultural previamente sumergida, invisibilizada y fragmentada. De pronto, muchas más personas en todo el mundo son conscientes de la inmensa variedad de idiomas que

---

<sup>2</sup> Remitimos a la distinción clásica de Karl Bühler, entre tres funciones del lenguaje: la simbólica o referencial (representación y comunicación de información relativa a entidades y relaciones), la expresiva (manifestación de estados de ánimo, actitudes e identidades del emisor) y apelativa (orientada al receptor del mensaje). Las dos últimas contribuyen a los que en sociolingüística se denomina "función demarcativa", que es la que se relaciona directamente con las identidades: "hablamos para comunicarnos con los demás, pero al mismo tiempo, como consecuencia de las particularidades de nuestra manera de hablar, nos demarcamos de los demás" (Kremnitz 2012: 46).

se hablan en el planeta, y muchas personas hablantes de estos idiomas que antes no tenían acceso a medios de comunicación mínimamente sofisticados, emplean las nuevas tecnologías para conectarse entre sí y dar a conocer su idioma y su cultura. He ahí otra cara de la globalización.

En el contexto de la globalización, el monolingüismo deja de ser el ideal y se contempla más bien como una limitación (incluso, aunque menos, en el ámbito anglófono), y el poliglotismo es revalorizado y fomentado: véase sino los programas europeos para el aprendizaje de segundas y terceras lenguas extranjeras, a los que nos referiremos más adelante<sup>3</sup>. La explosión de las comunicaciones, en particular de las redes asociadas a las nuevas tecnologías, contribuyen a desterritorializar los espacios lingüísticos. Con las nuevas tecnologías, la escritura ya no está en el centro de la comunicación verbal, sino que gana preeminencia el habla a la vez que la imagen. Las experiencias de emigración y de frontera, el contacto de lenguas, son revalorizadas como contextos y ocasiones favorables para la generación de nuevas redes y de nuevos modos de interrelación y para la emergencia de la creatividad humana.

La globalización abre el camino a una nueva era digital, que condicionó y condicionará aún más las nuevas formas de relación social, en las que la interacción queda fuertemente ligada a las tecnologías: traducción automática de texto escrito e interpretación automática del texto oral en tiempo real, reconocimiento de voz, conversión de texto físico en imagen y viceversa, conversión de texto oral en texto escrito y viceversa, etc. (Sayers / Sousa-Silva / Höhn et al. 2021). Estas tecnologías pueden suponer un considerable refuerzo de la diversidad lingüística al ofrecer oportunidades inéditas a las lenguas menores y minorizadas, a condición de que estas sean capaces de acceder a las ventajas que ofrecen las nuevas tecnologías. Fernando Ramallo (2022: 290-291) contempla de esta manera optimista el impacto futuro de las nuevas tecnologías sobre la comunicación interlingüística y el aprendizaje de segundas y terceras lenguas:

precisamente polos avances incalculáveis das tecnoloXias, a dominaçãO idiomática está a piques de ser superada. Quizais a mediados deste século, mais com toda seguridade no seu final –se a humanidade dá chegado alá– a única aprendizaxe de segundas linguas que prevalecerá é a que ten que ver co interese persoal e non coa mercantilizaçãO. Todas as linguas terán o seu espazo e o ensino de segundas linguas, nomeadamente o inglés,

---

<sup>3</sup> [http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/es/displayFtu.html?ftuId=FTU\\_5.13.6.html](http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/es/displayFtu.html?ftuId=FTU_5.13.6.html)



Ahora bien, sea por la vía de la generalización del inglés como lengua franca, sea por la revalorización del poligotismo y la diversidad lingüística, la globalización viene a cuestionar los fundamentos del modelo contemporáneo de estado-nación monolingüe y monocultural, al que se asocia una cultura lingüística profundamente monoglósica. Esta cultura ha sido tradicionalmente inculcada en la ciudadanía a través del sistema educativo y la letra impresa, pero desde la aparición del cine y la televisión, se ha plasmado y difundido de forma preferente a través de los productos audiovisuales. Las políticas sistemáticas de doblaje pueden considerarse una de las manifestaciones más llamativas de la cultura monoglósica de la modernidad. De su alcance en Europa da idea el mapa que se adjunta (ver). No hace falta subrayar el efecto de abaratamiento y facilitación que están teniendo en los procesos de subtítulo, un efecto que, con toda seguridad, va a incrementarse en las próximas décadas.

En definitiva, existen sólidos argumentos para que la diversidad lingüística deje de ser juzgada como un molesto legado del subdesarrollo que es preciso remover en beneficio del progreso, sino como una riqueza e incluso un recurso de valor imponderable en el porvenir. Las lenguas menores ya no deben seguir siendo contempladas en el peor de los casos como obstáculos en la inexorable marcha de la humanidad hacia la unificación y en el mejor como reliquias que se deben conservar en museos. El multilingüismo debe dejar de considerarse una condena babélica, y pasar a revalorizarse como una vibrante expresión de la originalidad y la capacidad de adaptación a los distintos medios naturales y condiciones históricas de las comunidades humanas<sup>4</sup>. Pero lo cierto es que la tendencia dominante hoy apunta hacia la imposición del inglés y el borrado definitivo de las lenguas minoritarias. He ahí un campo de combate y de debate crucial para el futuro de la diversidad lingüística.

## **INTERCOMPRESIÓN Y COMPETENCIA MULTILINGÜE**

La clave para el porvenir de la diversidad lingüística y cultural está en activar los procesos de diálogo, de conocimiento y reconocimiento mutuos. En el aspecto lingüístico, una estrategia de gran valor es el fomento del

---

<sup>4</sup> Véanse en este sentido las conclusiones del «Symposium Paradigm Shift in Language Education (2018)», organizado por la European Civil Society Platform for Multilingualism: <https://ecspm.org/wp-content/uploads/2018/12/2018-ECSPM-SYMP-Conclusions.pdf>.

denominado bilingüismo receptivo, basado en la intercomprensión, pues facilita el contacto bilingüe. La competencia bilingüe receptiva consiste en la capacidad de entenderse los hablantes de idiomas diferentes sin poseer competencia productiva (saber hablar) cada uno el idioma del otro:

L'intercompréhension est une forme de communication plurilingue où chacun comprend les langues des autres et s'exprime dans la (ou les) langue(s) qu'il maîtrise, instaurant ainsi une équité dans le dialogue, tout en développant, à différents niveaux, la connaissance de langues dans lesquelles on a des compétences de réception (c'est à dire de compréhension) et non de production .

Esto exige a los interlocutores únicamente una capacidad de comprensión, no de producción. En otras palabras, se trata de una situación de comunicación en la que no se requiere dominar el idioma del interlocutor. La capacidad para la comprensión mutua depende un tanto del conocimiento de la lengua del otro, y en otro tanto en una actitud de escucha activa. La comprensión recíproca es especialmente fácil de conseguir entre lenguas próximas, pero incluso en este caso requiere un entrenamiento, tanto de habilidades lingüísticas (un cierto tiempo de exposición a la otra lengua, para "afinar el oído"), como de destrezas actitudinales y comunicativas (una disposición a esforzarse por entender y hacerse entender). Resulta evidente que la práctica de visionado de películas en versión original subtitulada constituye un entrenamiento magnífico para desarrollar esta capacidad. Con un poco de esfuerzo, una actitud proactiva y un tanto de experiencia en la comunicación interlingüística, los hablantes de las lenguas neolatinas (castellano y portugués, pero también gallego y catalán, francés e italiano, occitano, sardo o friulano) podríamos entendernos empleando cada uno su lengua, al tiempo que podemos acceder a los productos culturales y a las redes de comunicación en todas esas lenguas (Evenou 2016). Esto constituiría un gran paso adelante, pero el desarrollo de la competencia receptiva para conseguir la conversación bilingüe no tiene por qué limitarse a las lenguas próximas, puede abarcar también lenguas menos allegadas.

Los sistemas educativos de nuestros países se han centrado en dotar los estudiantes de competencias productivas en lenguas segundas o terceras. Es obvio que este objetivo ha de mantenerse, pero es perfectamente compatible con fomentar la competencia receptiva en más lenguas, pues el esfuerzo

---

<sup>5</sup> [http://www.ecml.at/Portals/1/documents/intercomprehension-2015\\_enligne.pdf](http://www.ecml.at/Portals/1/documents/intercomprehension-2015_enligne.pdf) (Ministère de la Culture et de la Communication *L'intercomprehension, Références 2015*). Véase también Escudé / Janin 2010.

que supone conseguir competencia receptiva en una lengua (sobre todo, si es próxima), es mucho menor del que supone conseguir competencia productiva en la misma. La enseñanza reglada de lenguas debe orientarse de manera más decidida a favorecer una competencia receptiva multilingüe. La intercomprensión ofrece varias ventajas: entre otras, permite una extensión considerable del repertorio lingüístico y cultural de los individuos y también representa una ganancia significativa en términos de economía de tiempo y energía en los procesos de enseñanza / aprendizaje de los idiomas involucrados, pero también influye sobre las representaciones sociales de las lenguas y en las actitudes derivadas de estas.

En el *Marco europeo común de referencia para las lenguas*, el Consejo de Europa promueve la didáctica del multilingüismo a través de la difusión de ciertas nociones, como la existencia de una competencia plurilingüe y multicultural que no trata los distintos idiomas por separado; la adquisición de habilidades parciales y desiguales en distintas lenguas, o el uso de las similitudes entre lenguas emparentadas en la enseñanza (transversalidad)<sup>6</sup>. Se trataría, pues, para los estudiantes, no ya de desarrollar habilidades en muchos idiomas separadas en “compartimentos estancos”, sino de crear y desarrollar una competencia multilingüe para vincular los conocimientos didácticos y lingüísticos entre sí. En cuanto a esto, los medios de comunicación deben jugar un papel en la visibilización de las distintas lenguas y culturas, en la familiarización con ellas y en la exposición a las mismas.

Es obvio que la difusión de productos audiovisuales en versión original subtitulada ofrece una ocasión extraordinaria para dar visibilidad a las lenguas menores, promover su reconocimiento y facilitar su conocimiento por parte de los hablantes de otras lenguas. Como señalan los autores citados al inicio de nuestro trabajo, el potencial cultural del subtítulo “assenta tanto no seu papel promotor da familiaridade dos espectadores com línguas estrangeiras” como “na sua função de indicador da natureza veicular de uma língua em determinada cultura”. Estos mismos autores llaman la atención sobre otro aspecto de importancia no menor: “o potencial cultural da legendagem vai além do campo do cinema, tocando também

---

<sup>6</sup> <https://rm.coe.int/16802fc1bf>. Traducción al español en: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/marco/cvc\\_mer.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/cvc_mer.pdf). Versión actualizada (2020) en: <https://rm.coe.int/marco-comun-europeo-de-referencia-para-las-lenguas-aprendizaje-ensenan/1680a52d53>

outras formas de entretenimiento electrónico, como os videojogos” (Castelló-Mayo / Ledo-Andión / López-Gómez / Baamonde 2021: 226).

## **POLÍTICA LINGÜÍSTICA EUROPEA. AUDIOVISUAL Y SUBTITULADO EN LA CARTA EUROPEA DE LENGUAS REGIONALES Y MINORITARIAS**

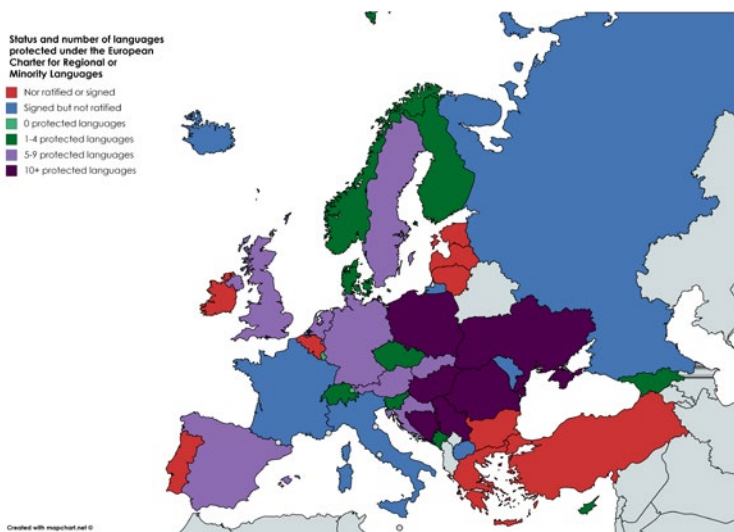
El valor de la diversidad lingüística, incluyendo las lenguas menores y minorizadas (habitualmente denominadas “lenguas regionales y minoritarias” en los documentos oficiales) está ampliamente admitido en el marco europeo, tanto por el Consejo de Europa como por la Unión Europea. En cuanto al primero, hay que destacar la importancia de la Carta Europea de Lenguas Regionales y Minoritarias (CELRM o Carta), que prevé el reconocimiento y protección de estas lenguas (Ramallo 2017). La Carta adopta la fórmula político-legal de convenio internacional, y fue suscrita por numerosos estados europeos (véase mapa). Aunque promovida por el Consejo de Europa, fue adoptada por la Unión Europea en 1992, que recomendó su aplicación en todos los estados miembros, aunque no todos estos la han ratificado (Ammon 2012: 588). La CELRM contempla tres modalidades de compromiso por parte de los estados adheridos, que corresponden a niveles mínimo, medio y máximo de exigencia, y señala un mínimo de compromisos obligatorios para todos los estados que se adhieren a la misma, a partir de los cuales cada estado elige a que otros compromisos se obliga a mayores. Un comité de expertos nombrados por los estados miembros vigila por su aplicación, emitiendo informes periódicos a partir de la información recogida in situ. En base a estos informes, el consejo de ministros del Consejo de Europa aprueba recomendaciones dirigidas a los estados miembros.

---

<sup>7</sup> <https://www.coe.int/es/web/compass/european-charter-for-regional-or-minority-languages>. Véase: <https://www.coe.int/web/european-charter-regional-or-minority-languages>.

El instrumento de ratificación del Reino de España, con la traducción oficial completa al castellano en: [https://mpt.gob.es/dam/es/portal/politica-territorial/autonomica/Lenguas-cooficiales/Consejo-Europa-Carta-lenguas/Carta-Europea-de-Lenguas-Regionales-y-Minoritarias/Instrumento\\_ratif\\_BOE.pdf#page=1](https://mpt.gob.es/dam/es/portal/politica-territorial/autonomica/Lenguas-cooficiales/Consejo-Europa-Carta-lenguas/Carta-Europea-de-Lenguas-Regionales-y-Minoritarias/Instrumento_ratif_BOE.pdf#page=1).

Mapa 2. Carta Europea de las Lenguas Regionales y Minoritarias, situación a enero de 2010.



Fuentes. <https://i.redd.it/5n3n2pac0t641.png> Datos: <http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/ChercheSig.asp?NT=148&CM=8&DF=&CL=ENG>

El texto de la CELRM se divide en un preámbulo y cinco partes. En la primera parte I (artículos 1 a 6), se recogen las disposiciones generales; la segunda parte (artículo 7), desarrolla unos principios mínimos, bastante genéricos, que se aplican obligatoriamente a todas las lenguas protegidas; en la tercera parte (artículos 8 a 14), se contempla un conjunto detallado de compromisos de protección y promoción de las lenguas regionales o minoritarias en diferentes ámbitos. En esta última parte, cada uno de los estados adheridos a la Carta disponen de la posibilidad de escoger el nivel mayor o menor de los compromisos que adquiere. Los ámbitos que abarca la Carta son: enseñanza (art. 8), justicia (art. 9), autoridades administrativas y servicios públicos (art. 10), medios de comunicación (art. 11), actividades y servicios culturales (art.12) y vida económica y social (art. 13).

Los artículos 11 y 12 son, obviamente, de especial importancia para el asunto que nos ocupa. Ambos artículos comienzan con la misma fórmula:

Para los hablantes de lenguas regionales o minoritarias, en los territorios en que se hablen dichas lenguas, según sea la situación de cada una de ellas y en la medida en que las autoridades públicas, de manera directa o

indirecta, tengan competencias, atribuciones o un papel que representar en dicho ámbito, respetando al propio tiempo los principios de independencia y de autonomía de los medios de comunicación, las Partes se comprometen a:

Después de esta fórmula se enumeran los ámbitos considerados, dentro de los cuales, se detallan compromisos por orden de menor a mayor exigencia. En el caso del artículo 11, en primer lugar, se indica:

- a) en la medida en que la radio y la televisión tengan una misión de servicio público, a:
  - i. garantizar la creación de, al menos, una emisora de radio y un canal de televisión en las lenguas regionales o minoritarias; o
  - ii. fomentar y/o facilitar la creación de, al menos, una emisora de radio y un canal de televisión en las lenguas regionales o minoritarias; o
  - iii. adoptar las medidas adecuadas para que los medios de difusión programen emisiones en las lenguas regionales o minoritarias

Posteriormente, se procede a detallar los compromisos en los distintos medios (radio, prensa) y se tocan otros aspectos importantes (asistencia financiera, formación de personal técnico competente en dichas lenguas). En el ámbito audiovisual, concretamente, se contemplan los siguientes compromisos:

- b) fomentar y/o facilitar la creación de, al menos, una canal de televisión en las lenguas regionales o minoritarias; o ii) fomentar y/o facilitar la difusión de programas de televisión en las lenguas regionales o minoritarias, de manera regular;
- c) fomentar y/o facilitar la producción y la difusión de obras de audición y audiovisión en las lenguas regionales o minoritarias

Igualmente, son de especial relevancia los compromisos previstos en el artículo 12, sobre actividades y servicios culturales. Préstese atención, particularmente, a los apartados b) y c), donde se menciona de modo específico la traducción, doblaje, postsincronización y subtitulado:

- a) fomentar la expresión y las iniciativas propias de las lenguas regionales o minoritarias, y a favorecer los diferentes medios de acceso a las obras producidas en esas lenguas;
- b) favorecer los diferentes medios de acceso en otras lenguas a las obras producidas en las lenguas regionales o minoritarias, ayudando y de-

sarrollando las actividades de traducción, doblaje, postsincronización y subtítulo;

- c) favorecer el acceso en lenguas regionales o minoritarias a obras producidas en otras lenguas, ayudando y desarrollando las actividades de traducción, doblaje, postsincronización y subtítulo

El Estado Español ha suscrito esta Carta, comprometiéndose con los niveles máximos de exigencia en todos los ámbitos, pero los sucesivos informes del comité de expertos y del consejo de ministros han venido denunciando notables incumplimientos. En las conclusiones de un grupo de expertos que analizaron en 2017 el cumplimiento de la carta en España, se señalan una serie de aspectos relacionados con la producción audiovisual que interesan a nuestro asunto (Consello da Cultura Galega 2017)<sup>8</sup>. En estas conclusiones se denuncia con carácter general que, en el ámbito de los medios de comunicación, la legislación y las normativas estatales son centralizadoras y favorecen la castellanización de los medios audiovisuales. Por otra parte, se apunta la necesidad de una interpretación actualizada del artículo 11 de la Carta, en la que se debe incluir un nuevo apartado relativo a los medios digitales y a las redes sociales. En cuanto a la producción y distribución cinematográfica, se constata que “el cine es uno de los medios más afectados por el proceso de globalización y de incorporación de las nuevas tecnologías” de manera que en “un contexto en el que las grandes compañías audiovisuales marcan las dinámicas de mercado está provocando grandes dificultades para la distribución del audiovisual en lenguas diferentes del inglés y poniendo en peligro a diversidad lingüística”.

Las observaciones y recomendaciones que se recogen en estas conclusiones para cada una de las lenguas minorizadas de España dan buena idea de los desafíos y problemas que estas tienen que enfrentar en el ámbito audiovisual:

- En Cataluña, la audiencia de la televisión en catalán cayó en 2017 por debajo del 20 %. En el resto de los territorios catalanófonos, donde los poderes públicos limitan la recepción de los canales en catalán, la audiencia es aún más baja, y en la Comunidad Valenciana no se recibe actualmente ninguna televisión en catalán. Es necesario incrementar la oferta de producción audiovisual en

---

<sup>8</sup> [http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/20180110\\_Conclusions\\_Foro-de-debate-sobre-a-Carta-Europea-para-as-Linguas-Rexionais-ou-Minoritarias\\_castelan.pdf](http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/20180110_Conclusions_Foro-de-debate-sobre-a-Carta-Europea-para-as-Linguas-Rexionais-ou-Minoritarias_castelan.pdf).

lengua catalana, tanto en los medios públicos como en los privados. Una primera medida sería asegurar la recepción de todos los medios en catalán públicos y privados en todas las comunidades autónomas en que hay territorios de lengua catalana.

- El éuscaro dispone de una red mínima de medios de comunicación que implican el cumplimiento del artículo 11 de la Carta, pero estos medios están sometidos a una enorme presión en una situación de gran desequilibrio lingüístico.
- Se necesita una política cultural a favor del gallego en el cine más decidida que la existente hasta el momento. Se confirma un déficit en el subtitulado de otras lenguas hacia el gallego y del gallego hacia otras lenguas. El subtitulado en el cine gallego está promovido fundamentalmente desde iniciativas locales.

## **EL SUBTITULADO EN LA POLÍTICA LINGÜÍSTICA DE LA UE**

En cuanto a la Unión Europea, la Carta de los Derechos Fundamentales de la UE, aprobada en el año 2000, y a la que el Tratado de Lisboa otorga carácter jurídicamente vinculante, obliga a la Unión a respetar la diversidad lingüística (artículo 22) y prohíbe toda discriminación basada en la lengua (artículo 21). En esta línea, la UE ha desarrollado una política lingüística en la que el poliglotismo se considera una prioridad, aunque en la jerga oficial, esto aparece con frecuencia justificado con criterios económicos tanto o más que culturales.

Como parte de sus esfuerzos para promover la movilidad y el entendimiento intercultural, la Unión Europea considera el aprendizaje de lenguas como una importante prioridad y financia numerosos programas y proyectos en este ámbito. Para la Unión el multilingüismo es un elemento importante de la competitividad europea. Por lo tanto, uno de los objetivos de la política lingüística de la Unión es que todo ciudadano europeo domine, además de su lengua materna, otros dos idiomas.

En el marco de la política de educación y formación profesional, la Unión se ha fijado como objetivo que todos sus ciudadanos dominen dos

---

<sup>9</sup> [https://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text\\_es.pdf](https://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_es.pdf).

idiomas además de su lengua materna (Miklós Györffi, 2016)<sup>10</sup>. El marco estratégico «Educación y Formación 2020» establece la prioridad del aprendizaje de idiomas, hasta el punto de que la comunicación en lenguas extranjeras es considerada una de las ocho competencias clave necesarias para mejorar la calidad y la eficacia de la educación y la formación. Además de las principales capacidades de comunicación en la lengua materna, se incluyen la mediación y el entendimiento intercultural. En este contexto, la Comisión Europea ha promovido la creación de una Plataforma de la Sociedad Civil sobre el Multilingüismo. Esta Plataforma ha sido invitada a consultar a la sociedad civil en toda la UE para presentar un conjunto de propuestas iniciales para influir en la reflexión a nivel de la UE y ayudar a diseñar los instrumentos financieros para la nueva generación de programas de financiación (2014-2020).

Como consecuencia, dicha Plataforma ha elaborado unas “Recomendaciones políticas para la promoción del multilingüismo en la Unión Europea” (2011)<sup>11</sup>. Una de estas recomendaciones establece: “Deberá concederse apoyo financiero a las traducciones, incluidos los contenidos en línea y las actividades de supertitulación y subtitulación”. En estas recomendaciones también se contempla el apoyo directo a las lenguas amenazadas y en peligro de extinción, señalando que es necesario “cambiar el criterio de los programas de lenguas comunitarias a fin de facilitar el acceso a la financiación de proyectos de lengua comunitaria para las comunidades que hablan lenguas en peligro y, además, establecer un fondo específico para estas lenguas”. Por otra parte, se insta a la Comisión a que apoye, a través de sus programas, a las ONG y otras organizaciones, iniciativas y actividades a escala europea, que trabajan para desarrollar y promover las lenguas menos difundidas y la diversidad lingüística.

En el mismo documento se señala que “la subtitulación es preferible al doblaje porque hace que la gente adquiera conciencia del multilingüismo”. Esta fue también la conclusión de una consulta de la CE en 2007, en la que la mayoría de los encuestados estuvo de acuerdo en que el subtítulo “transmite un lenguaje auténtico”. Por lo tanto, se recomienda la subtitulación de películas, especialmente en los países donde predomina el

---

<sup>10</sup> Miklós Györffi (2016): “La política lingüística”, en Fichas técnicas sobre la Unión Europea: [http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/es/displayFtu.html?ftuId=FTU\\_5.13.6.html](http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/es/displayFtu.html?ftuId=FTU_5.13.6.html)

<sup>11</sup> [https://www.academia.edu/15477602/European\\_Commission\\_Civil\\_Society\\_Platform\\_on\\_Multilingualism\\_2011](https://www.academia.edu/15477602/European_Commission_Civil_Society_Platform_on_Multilingualism_2011).

doblaje, como Francia, Alemania y España. Y se enfatiza: “Los subtituladores, cuya obra creativa está protegida por el derecho de autor, deberían ser apoyados, en particular en las áreas lingüísticas más pequeñas”.

En definitiva, desde la perspectiva de la enseñanza de lenguas y de la defensa del multilingüismo, en nuestro trabajo se ha intentado resaltar la conveniencia de fomentar el subtitulado de los productos audiovisuales como medio de visibilización de las lenguas, especialmente de las lenguas menores. Nuestro argumento cobra una fuerza especial —y aquí puede radicar la novedad de nuestra propuesta— como parte de una apuesta por la promoción de la competencia lingüística receptiva. Hemos visto que en los textos las principales instituciones europeas (Consejo de Europa y Unión Europea) parecen asumir tanto el objetivo de protección de la diversidad lingüística y los derechos de los hablantes de lenguas minorizadas, como procedimientos como el incremento del multilingüismo receptivo y la subtitulación. Sin embargo, las prácticas reales están muy lejos de los principios y objetivos (o deseos?) enunciados.

Acabaremos citando nuevamente a los autores aducidos al inicio de este trabajo, para recoger su recomendación a las diferentes autoridades públicas europeas en el sentido de

encorajar — para além das políticas de subsídio tradicionais — um novo conceito de «acessibilidade linguística»: isto é, uma capacidade assente num firme empenho na expansão das competências culturais a nível europeu, para que os seus cidadãos se habituem a fruir de uma cultura veiculada por línguas não dominantes, percebendo a diversidade linguística europeia, já não como barreira, mas enquanto património cultural imaterial a reivindicar<sup>12</sup>.

## REFERENCIAS<sup>13</sup>

- Ammon, Ulrich (2012): “Language Policy in the European Union (UE)”, en B. Spolsky (ed.), *The Cambridge Handbook of Language Policy*. Cambridge: Cambridge University Press, 570-591.
- Coupland, Nikolas (Ed.) (2010). *The handbook of language and globalization*. Chichester: Wiley-Blackwell.

<sup>12</sup> Castelló-Mayo / Ledo-Andión / López-Gómez / Baamonde 2021: 239.

<sup>13</sup> Las referencias a textos legales, documentos oficiales e informes disponibles en Internet se dan en nota. En este apartado sólo se recogen las referencias a estudios publicados.

- Crystal, David (1997). *English as a Global Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crystal, David (2000). *Language Death*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heller, Monica & Duchêne, Alexander (eds.) (2012). *Language in Late Capitalism: Pride and Profit*. Londres: Routledge.
- Bruthiaux, Paul (2008): "Dimensions of Globalization and Applied Linguistics", en R. Rubdy & P. Tan (eds.), *Language As Commodity*. New York: Continuum International Publishing Group, 16-30.
- Castelló-Mayo, Enrique / Ledo-Andión, Margarita / López-Gómez, Antía, & Baamonde, Silvia R. (2021): "Desafios e Recomendações Para Dotar a Europa de um Protocolo de Legendagem de Filmes na Era Digital Através Três Estudos de Caso". *Comunicação e Sociedade* 40, 225- 245. [https://doi.org/10.17231/comsoc.40\(2021\).3513](https://doi.org/10.17231/comsoc.40(2021).3513).
- Escudé, Pierre / Janin, Pierre (2010): *L'intercompréhension, clé du plurilinguisme*. Paris: CLE International.
- Evenou, Gaid (2016): "L'intercompréhension entre langues romanes, levier d'un dialogue interculturel respectueux de la diversité linguistique", *Hermès. La Revue* 75, 68-77.
- Kremnitz, Georg (2012): "Convergencias / divergencias de comunidades lingüísticas en el marco español", en H. Monteagudo (ed.), *Linguas, sociedade e política. Un debate multidisciplinar*: Santiago: Consello da Cultura Galega, 43-81.
- Ramallo, Fernando (2017): *La Carta Europea para las Lenguas Regionales o Minoritarias en su 25 aniversario*. Vigo: Universidade de Vigo. <https://cnlse.es/es/recursos/biblioteca/la-carta-europea-para-las-lenguas-regionales-o-minoritarias-en-su-25-aniversario>.
- Ramallo, Fernando (2022): "Entrevista con Fernando Ramallo", *Caracol* 24: 288-302.
- Sayers, Dave R. / Sousa-Silva, Rio / Höhn, Svitlana et al. (2021): *The Dawn of the Human-Machine Era: A forecast of new and emerging language technologies*. Report for EU COST Action CA19102 'Language In The Human-Machine Era'. [www.lithme.eu](http://www.lithme.eu).

*CAPÍTULO V:*

**¿SE APOYA AL EUSKERA EN EL  
SISTEMA CINEMATográfico Y  
AUDIOVISUAL DE LA COMUNIDAD  
AUTÓNOMA DE EUSKADI?**

MARIJO DEOGRACIAS

BEATRIZ ZABALONDO

PATXI AZPILLAGA

*(Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea)*

**EL SISTEMA DE SUBVENCIONES A LA PRODUCCIÓN  
AUDIOVISUAL DEL GOBIERNO VASCO**

Los inicios del cine en euskera se remontan a la década de los cincuenta en el contexto de una actividad cinematográfica amateur, al margen de cualquier estructura industrial y fruto, ante todo, de la iniciativa individual de sus propios autores (Martínez, 2022). En esos momentos, la elección idiomática (euskera frente castellano o francés dominantes) respondía más a la voluntad artística, cultural o política de los realizadores y/o a su propia capacitación lingüística para afrontar una producción cinematográfica en euskera, que a las exigencias o posibilidades de la comercialización cinematográfica (Roldan, 1996; Macías, 2011; Manias, 2015; Manterola, 2019).

La efervescencia social y cultural de los años setenta y ochenta causó un paulatino incremento de la producción cinematográfica en Euskadi, impulsada también por las ayudas públicas instauradas a partir de 1980 por parte del recién creado Gobierno Vasco. Este período estuvo marcado por intensos debates acerca de la identidad del cine que se estaba produciendo y su función social (Zunzunegui, 1986). El euskera fue uno de los factores que cruzaba esos debates, pero, salvo excepciones, tanto la práctica productiva como las propias políticas institucionales pasaron de puntillas sobre la

cuestión idiomática, priorizando dar cobertura a una incipiente industria cinematográfica de proyección estatal (Azpillaga & Idoiaga, 2016; Casado, 2012; Alvarez, 2021).

En aquellas primeras ayudas del Gobierno Vasco el único requerimiento lingüístico era la obligatoriedad de entregar una copia en versión en euskera en la Filmoteca Vasca (Barambones, 2011: 6). Una obligación que no tuvo, prácticamente, ningún impacto social ni en la producción ni en la exhibición. Las películas se rodaban y exhibían, salvo excepciones, en castellano y se doblaban al euskera para cumplir el expediente administrativo.

Tras diversos vaivenes en las políticas audiovisuales de finales de los 80, y a partir de 1996, el sistema de ayudas<sup>1</sup> se ha ido consolidando y estabilizando en torno a tres tipos de subvenciones: la creación de guiones de películas, las orientadas al desarrollo de proyectos audiovisuales (obras cinematográficas o para televisión y multimedia hasta 2020; desde 2021 se diferencia entre las obras cinematográficas unitarias para cine, televisión o plataformas y las series), y las destinadas a promover la producción cinematográfica.

Las ayudas a la producción constituyen el bloque principal de las subvenciones e incluyen cortometrajes y tres diferentes modalidades de largometrajes: ficción-imagen real, animación y documental de creación; hasta 2011, se incluyeron también las *TV movies*.

La discriminación positiva respecto al uso del euskera es desigual en las diferentes modalidades. Solo en el caso de las ayudas a la creación de guiones, y desde 2008, constituyen un factor determinante: se estableció por primera vez una reserva general de un 30 % de la dotación de las ayudas para guiones a los proyectos en euskera, reserva que se amplió en 2010 hasta prácticamente el 50 %. Hasta entonces, y desde 2003, la escritura en euskera constaba como elemento a computar en la valoración de los proyectos presentados, con el 15 % del total de puntos.

Desde 2018 se convocan 8 ayudas anuales dotadas con 13.000 € cada una, de las cuales se reservan la mitad a proyectos en euskera.

---

<sup>1</sup> Ante la ausencia de una Ley del Cine propia que, tampoco se desarrollará nunca con posterioridad, el Gobierno Vasco ha hecho efectivas sus políticas cinematográficas mediante diferentes convocatorias públicas de ayudas a la cinematografía (normalmente anuales) y, excepcionalmente, mediante intervenciones directas o la creación de organismos o instituciones específicas, que se mencionan más adelante en este texto.

En las ayudas al desarrollo de proyectos, dirigidas a la financiación de diversos gastos de preproducción de los proyectos audiovisuales (localizaciones, búsqueda de financiación y conformación de equipos artísticos y técnicos, además de la escritura del guión), no se ha establecido nunca ninguna reserva específica ni de número de proyectos ni de dotación presupuestaria para los proyectos en euskera. Es más, con el transcurso de los años, la ponderación de este factor en la evaluación ha ido disminuyendo, desde el 15 % hasta el 5 %.

En las ayudas a producción de cortometrajes, desde 1997 y hasta 2012, se mantuvo una política de reserva de un porcentaje de la dotación total para repartirlo entre los proyectos bilingües o en euskera. Éste fue, hasta 2008, de en torno al 10 %, año en el que se incrementó hasta casi el 30 %. Esta reserva no suponía una cuota para los proyectos en euskera; significaba la posibilidad de ampliar las ayudas para los proyectos en esta lengua que fueran seleccionados en libre competencia con los proyectos en castellano, con el objetivo tanto de compensar el incremento de gastos que conlleva la producción en euskera (traducciones, doblajes, etc.) como de incentivar su producción. Por su parte, el euskera no se encuentra, tampoco, de forma específica entre los apartados de baremación de los proyectos. Queda incluido en un apartado genérico relativo al interés artístico de los proyectos en el que se valoran, entre otras, su vinculación con la realidad cultural, social, lingüística, o de cualquier otra dimensión, de Euskadi y/o de sus ciudadanos. Hasta 2010 suponía el 40 % de la puntuación total; ese año se redujo al 20 %.

En cuanto a las ayudas a la producción de largometrajes el euskera ha tenido también un tratamiento diferenciado. Inicialmente, el rodaje en euskera era valorado hasta 20 puntos sobre 100 en la evaluación de los proyectos. En 1998 esta valoración específica fue sustituida por un apartado genérico que valoraba, hasta los 40 puntos sobre 100, las posibilidades que ofrecen los proyectos a nuevas iniciativas artísticas, su interés temático y geográfico, así como el rodaje en euskera de la versión original de la película. Los años siguientes y hasta 2002, la baremación de ese apartado bajó a 30 puntos. En 2003 se establecieron baremos diferentes y aún más reducidos para los diferentes tipos de obra. En 2012 se redujeron aún más las puntuaciones otorgadas a esta dimensión en el caso de las obras de ficción y animación: 5 puntos únicamente por el rodaje en euskera, mientras se mantenía la baremación genérica de 20 puntos por el interés del proyecto en los documentales de creación. En 2017 la puntuación vuelve a cambiar y para todos los casos se computa el hecho de rodar en euskera 10 puntos para

las obras de ficción y 5 puntos para el resto. Desde 2021 la baremación del rodaje en euskera de los largometrajes de ficción se ha reducido a 7 puntos.

Por otra parte, en 2003 se estableció, como en el caso de los cortometrajes, la posibilidad de reservar parte de las dotaciones dirigidas a cada tipo de obra para los proyectos en euskera, con el mismo fin de compensar los gastos adicionales de la producción en euskera e incentivar su uso. Esta medida fue eliminada en 2012 y, como en el caso de los cortometrajes, no tuvo prácticamente ningún impacto. Asimismo, se ampliaron los topes de financiación pública para las obras en euskera, medida que sigue vigente en la actualidad.

Un caso aparte lo constituye la nueva vía de financiación de largometrajes abierta en 2015, dotada con 500.000 € tanto en 2017 como en 2018, dirigida a apoyar la producción de películas de presupuesto inferior a 800.000 €. Esta línea ha ido menguando hasta 300.000 € en las convocatorias de 2019 y 2020, y hasta 250.000 € en 2021. Lo específico de estas ayudas es que sólo podían competir proyectos en euskera o que fueran dirigidos por un autor novel. Sin embargo, los resultados no han sido especialmente positivos. Sólo tres de los ocho proyectos apoyados fueron en euskera.

En la Tabla 1 se muestran los resultados de estas políticas de ayuda, aunque sólo las podemos evaluar parcialmente, ya que se recogen únicamente los proyectos subvencionados y los montantes generales. Sería necesaria una comparación y seguimiento de los datos de producción, no sólo los de ayudas, para obtener una imagen más precisa, si bien los desfases temporales entre ayudas y producción tampoco facilitan la labor.

En cualquier caso puede observarse que este sistema de subvenciones que ha ido estableciendo el Gobierno Vasco no constituye por sí mismo un modelo especialmente favorable para la producción cinematográfica en euskera. No hay una modulación suficiente del factor lingüístico en las ayudas que incida realmente en la promoción de la producción en euskera.

En dicha tabla se recogen las ayudas concedidas entre 2002 y 2021, a partir de las convocatorias y las resoluciones de concesión publicadas en el Boletín Oficial del País Vasco (BOPV). A pesar de que el análisis que podemos hacer a partir de estos datos es parcial, se puede observar que hasta 2008 no empieza a desarrollarse una producción apreciable y más o menos regular de largometrajes en euskera. Ello hace pensar que es un factor externo al sistema el que genera este crecimiento. Efectivamente, durante los años 2009, 2010 y 2011 estuvo operativo el Fondo Autonómico para el fomento de la producción en lengua cooficial distinta al castellano dotado por el ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audio-

visuales, dependiente del Gobierno español). El incremento de financiación provocado por ese fondo, más la proveniente de Euskal Irrati Telebista (EITB) a consecuencia de sus obligaciones de producción, que analizamos más adelante, generaron un punto de inflexión que ha tenido continuidad posteriormente, si bien a niveles netamente inferiores. El caso del cine de animación es diferente, en tanto en cuanto la existencia de una demanda y un público infantil objetivo facilitaba el desarrollo de este tipo de producción. La producción en euskera se inicia antes y mantiene una regularidad y primacía claras respecto a la producción en castellano.

En cambio, en las ayudas al desarrollo y a la producción de cortometrajes sí queda más clara la debilidad de este modelo de subvenciones para promover la producción en euskera, con unos niveles de proyectos y de financiación muy por debajo de los de castellano. Sólo en los últimos años se observa un cierto equilibrio entre los proyectos de cortometraje en ambos idiomas. En las ayudas al desarrollo, sin embargo, el número de proyectos en euskera apoyados aún están lejos de equilibrar a los de castellano.

Otro aspecto que merece consideración en este ámbito de la financiación es la posibilidad de desgravación fiscal superior que ofrecen las tres haciendas vascas a los rodajes en euskera, complementando en un 10 % las deducciones realizables de forma general (30 % en Araba y Gipuzkoa y una escala variable entre 35-60 % en función de los niveles de gasto en Bizkaia, en el año 2022). Otra cosa será la incidencia real de este tipo de medidas en la promoción de la producción en euskera cuando están dirigidas mayormente a la atracción de producción exterior.

Tabla 1. Ayudas a la producción y la creación audiovisual del Gobierno Vasco (2002-2021, en euros)

	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Desarrollo	Total	60.100	60.000	60.000	100.000	100.000	208.000	260.000	200.000	437.718
	Nº pr.	5	5	4	9	8	10	16	14	20
	EUS	0	24.000	0	33.000	37.500	59.000	84.188	45.900	79.000
Producción largos ficción	Nº pr.	0	2	0	3	3	5	3	5	8
	Total	360.607	660.000	660.000	675.000	682.000	910.000	1.080.000	1.441.420	836.380
	Nº pr.	4	5	5	6	5	6	5	9	5
Producción animación	EUS		180.000	180.000	0	0	793.981	907.000	850.000	201.380
	Nº pr.		1	1	0	0	3	5	3	1
	Total	150.253	240.000	240.000	240.000	240.000	290.000	338.000	440.810	560.000
Producción documentales de creación	Nº pr.	1	2	2	2	2	2	3	3	3
	EUS	150.253	240.000	240.000	240.000	240.000	290.000	338.000	440.810	200.000
	Nº pr.	1	2	2	2	2	2	2	2	1
Producción cortometrajes	Total	90.152	120.000	120.000	120.000	120.000	184.000	181.190	367.980	170.264
	Nº pr.	1	4	4	7	4	6	7	12	4
	EUS	0	0	15.000	0	36.838	0	0	41.973	143.545
Producción guiones	Nº pr.	0	0	1	0	1	0	1	5	0
	Total	120.200	120.000	120.000	120.000	129.000	160.000	162.000	200.000	180.504
	Nº pr.	11	13	11	11	11	13	12	15	12
Producción guiones	EUS	18.030	33.000	0	18.000	36.000	46.000	84.392	47.000	40.274
	Nº pr.	2	3	0	1	3	4	5	3	3
	Total	36.060	36.000	36.000	36.000	40.000	80.000	82.000	105.000	119.700
Producción guiones	Nº pr.	3	3	3	3	3	8	10	9	9
	EUS	0	12.000	12.000	0	13.333	38.000	56.475	48.540	53.200
	Nº pr.	0	1	1	0	1	4	5	3	4

	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Desarrollo	Total	100.000	100.000	100.000	100.000	300.000	390.000	300.000	300.000	400.000
	Nº pr.	4	8	7	9	11	13	16	18	21
	EUS	15.000	44.733	62.550	24.000	30.760	120.657	87040	75396	117.203
Producción largos ficción	Nº pr.	1	3	4	2	2	6	4	6	5
	Total	523.778	860.000	1.000.000	1.000.000	1.240.194	1.360.000	1.360.000	1.816.800	1.360.000
	Nº pr.	2	5	4	4	6	6	7	6	7
Producción animación	EUS	523.778	545.000	645.000	630.000	553.000	80.000	828.689	1.306.824	300.000
	Nº pr.	2	2	2	2	2	1	3	4	2
	Total	200.000	226.000	400.000	400.000	200.000	500.000	500.000	500.000	520.000
Producción documentales de creación	Nº pr.	1	2	2	2	1	2	-	2	1
	EUS	0	145.000	400.000	400.000	200.000	300.000	203.000	-	500.000
	Nº pr.	0	1	2	2	1	1	1	2	1
Producción cortometrajes	Total	252.232	150.000	180.000	176.536	139.806	240.000	240.000	240.000	250.000
	Nº pr.	6	5	6	8	4	7	5	6	7
	EUS	87.702	83.154	44.032	12.314	62.806	80.470	53.666	139200	126.200
Creación guiones	Nº pr.	2	3	2	1	2	2	2	3	4
	Total	120.000	120.000	120.000	120.000	120.000	160.000	160.000	160.000	160.000
	Nº pr.	8	10	11	11	13	16	13	11	10
Producción cortometrajes	EUS	44.990	39.500	21.420	42.700	26.820	32.510	133.682	97.835	51.180
	Nº pr.	3	3	2	3	3	4	10	7	4
	Total	127.400	142.200	142.200	142.200	141.400	100.000	100.000	104.000	104.000
Creación guiones	Nº pr.	10	11	11	11	11	7	8	8	8
	EUS	37900	38.200	52.000	52.000	65.400	33.500	50.000	52.000	52.000
	Nº pr.	3	3	4	4	5	3	4	4	4

Fuente: Elaboración propia a partir de las convocatorias del Gobierno Vasco

## **EITB Y EL DECRETO DE OBLIGACIONES DE INVERSIÓN DE LOS OPERADORES DE TV**

El sistema de subvenciones a la producción analizado ha operado más como marco general de financiación de la producción cinematográfica, complementando el sistema de ayudas del ICAA, con pocas modulaciones, reservas o criterios discriminatorios dirigidos a financiar específicamente la producción cinematográfica en euskera; en cambio, las inversiones de EITB en la financiación de la producción cinematográfica han tenido un impacto directo en la producción en euskera.

EITB al igual que el resto de operadores tanto públicos como privados de todo el Estado español, fue muy reticente respecto al cumplimiento de las obligaciones señaladas por las diversas directivas europeas (Directiva 89/552/CEE) y de Servicios de Medios Audiovisuales referentes a la financiación de la producción audiovisual europea. Aquella primera Directiva fijaba ya a los operadores de televisión, además de una cuota de emisión de obra europea, la obligación de invertir en su producción el 5 % de sus ingresos. La norma se adoptó en el Estado español en 1994, pero hasta 1999 no se definió de forma precisa la obligación de inversión (R.D. 1462/1999, 17 septiembre), estableciéndose, además, que el 60 % de esta financiación deberá destinarse a producciones cuya lengua original sea cualquiera de las oficiales; obligación que, en cualquier caso, costó aún varios años implantar de forma general. El Real Decreto disponía también que aquellas comunidades autónomas que tuvieran lengua oficial pudieran regular obligaciones adicionales para los prestadores del servicio público de comunicación audiovisual en sus ámbitos autonómicos.

En el caso vasco no fue hasta 2007, con la publicación por parte del Gobierno Vasco del Decreto 215/2007, de 27 de noviembre, cuando las obligaciones de inversión adquirieron ya rango legal y se impusieron cuotas específicas para la producción en euskera: el 50 % de la cuota de financiación dirigida a la producción en lenguas oficiales del Estado español. Posteriormente, la Ley General de Comunicación Audiovisual de 2010 subió el requerimiento de inversión de los operadores públicos al 6 %, manteniendo la cuota del 60 % para las lenguas oficiales del Estado<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> La reciente Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual propone también una cuota para la televisión en línea y diversas obligaciones para que estas inviertan también en lenguas cooficiales.

Estas obligaciones de inversión afectaron inicialmente a EITB y posteriormente, también a la operadora de telefonía Euskaltel (este artículo analiza únicamente las inversiones de EITB en el período 2007 a 2020).

Previamente al decreto, un convenio de colaboración firmado entre las asociaciones de productores audiovisuales vascas y EITB en el año 2000, prorrogado en 2005, avanzaba ya un marco para el desarrollo de estas inversiones. Tras el decreto se firmó en 2008 un nuevo acuerdo que sirvió para definir las modalidades de inversión derivadas de las obligaciones legales. Este acuerdo se ha mantenido hasta 2022 con varios añadidos y correcciones y ha sido sustituido por un nuevo convenio.

Las características básicas de aquel acuerdo fueron un compromiso anual de inversión en un mínimo de once películas de ficción, animación y documental de creación, en varias modalidades:

1. Películas de ficción o animación: inversión en cesión de derechos de explotación con un límite general de 16 % del coste de la película o 300.000 €, ampliable hasta en un 7 % o 100.000 € en función de diferentes variables. A estas cantidades se añadían 55.000 € o 80.000 € en concepto de derechos de emisión en función de la versión lingüística (euskera o euskera y castellano).
2. Documentales de creación: con unos límites de inversión de 90.000 €, ampliables en 35.000 €.
3. Producción en euskera: el compromiso es el apoyo a la realización como mínimo de dos largos de imagen real y dos largos de animación al año. En el caso de las películas de ficción en imagen real los límites de la inversión se amplían, además, de forma importante: 35 % del coste de la película, hasta 525.000 € ampliables en 10 % o 150.000 € más, a los que habría que sumar 70.000 € en derechos y 50.000 € en publicidad.
4. Cortometrajes: compromiso de derechos de emisión de cortometrajes.

El resultado neto de estos acuerdos/obligaciones ha sido muy importante para la producción audiovisual en Euskadi y especialmente para la producción en euskera, como puede observarse en la Tabla 2.

En general, las inversiones televisivas han sido muy superiores a las aportadas por las subvenciones del departamento de Cultura y el euskera ha mantenido una evolución ascendente hasta 2011 (con el 74 % de las inversiones cinematográficas). A pesar de que las inversiones en proyectos en euskera sufren una importante caída al año siguiente (hasta el 48 % en 2012), y se

han mantenido desde entonces con ciertos altibajos en esos porcentajes, la aportación financiera y el estímulo a la producción en euskera ha venido de la mano de EITB. También las incursiones en nuevos formatos de series<sup>3</sup>.

Tabla 2: Inversiones de EITB en cine (2007-2020)

Año	Inversión (€)	Inversión en Cine (€)	% sobre inversión total	Proyectos (largos y documentales)	Euskera	% inversión en euskera respecto a inversión en cine	Proyectos (eusk.)
2007	5.013.833	4.332.140	86,40	25	373.530	8,62	1
2008	7.244.464	5.283.978	72,94	19	3.654.070	69,15	6
2009	7.299.178	5.600.196	76,72	14	3.588.583	64,08	6
2010	9.158.771	6.079.559	66,38	23	3.441.143	56,60	9
2011	6.641.253	4.071.848	61,31	23	3.014.334	74,03	8
2012	7.291.300	4.931.949	67,64	20	2.382.384	48,31	8
2013	6.158.198	4.442.916	72,15	17	2.285.510	51,44	7
2014	5.142.681	4.411.775	85,79	14	2.359.010	53,47	6
2015	4.777.248	3.548.755	74,28	12	1.792.665	50,52	3
2016	5.072.648	3.853.206	75,90	13	1.461.881	37,94	3
2017	6.470.377	4.400.452	68,01	16	2.585.786	58,76	7
2018	6.086.380	3.273.312	53,78	11	1.714.742	52,38	6
2019	7.361.769	4.597.875	62,46	12	2.086.745	45,38	5
2020	7.367.867	3.645.194	49,47	16	1.314.891	36,07	8

Fuente: Elaboración propia a partir de Informes de Cumplimiento de Inversiones de EITB.

## PROMOCIÓN DEL EUSKERA EN LA DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN

En la exhibición, comercialización y difusión cinematográfica el estado español ha sido un territorio dominado por el doblaje (Ballester 2000). Aún hoy, y salvo en pequeños circuitos independientes, es difícil encontrar una programación cinematográfica subtitulada. Este hecho abarca igualmente a

<sup>3</sup> Las inversiones en series como *Ihesaldia*, *Alardea*, *Hondar Ahoak* o *Altsasu* no se recogen en la Tabla 2 pero responden también a la obligación de inversión de EITB dirigida, en parte, a proyectos televisivos. De ello se ha beneficiado buena parte de la producción seriada de EITB, tanto en ficción como en documental.

las cinematografías en catalán, gallego y euskera y contribuye aún más a invisibilizar las lenguas minoritarias, que desaparecen en doblajes forzados al español con la intención de competir en igualdad de condiciones con producciones rodadas en esta lengua (Pérez Pereiro et al, 2021: 14).

La situación de lengua minoritaria del euskera respecto al español –solo el 36,2 % de la población mayor de 16 años que vive en la Comunidad Autónoma de Euskadi (CAE) es vascohablante (VII Encuesta Sociolingüística, 2021)– se ve reflejada en la mayor parte de las funciones sociales y comunicativas que desempeña. Y en la industria cinematográfica ni el doblaje ni el subtítulo al euskera han terminado de conformarse como lengua (también) vehicular.

Esto mismo se percibe también en los festivales de cine de mayor envergadura de la CAE: El Festival Internacional de San Sebastián/Donostiako Nazioarteko Zinemaldia (SSIFF-Zinemaldia) y el Festival de Cine Documental y de Cortometrajes de Bilbao (Zinebi). A pesar de ser ambos certámenes de la máxima categoría (categoría A) de acuerdo a la acreditación de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF), sus políticas lingüísticas no coinciden en la práctica. La política que dicta SSIFF asegura que todas las películas estén subtituladas al inglés y al castellano (excepto si la lengua original de la película es el español). La subtitulación al euskera es tan solo opcional y *de facto* resulta residual (SSIFF, 2022). Las normas de Zinebi determinan una práctica similar. Sin embargo, en 2019 el propio Festival adoptó la decisión de incluir los subtítulos en euskera en todas las películas exhibidas (Fernández Guerra, 2022).

La realidad en EITB no es mucho mejor. De sus cuatro canales sólo ETB1 y ETB3 funcionan en euskera. El primer canal es generalista, con una programación muy deficitaria en obras de ficción y documentales. No solo escasean las obras originales en euskera. La traducción de obras de producción ajena apenas tienen cabida en este canal; con lo que ni el doblaje ni el subtítulo al euskera constituyen una apuesta regular en la programación diaria de ficción. ETB3 es un canal íntegramente en euskera dirigido al público infantil y juvenil, donde se emiten la mayoría de las series de animación y de ficción juvenil, tanto de producción propia como ajena.

Actualmente la exhibición de películas de ficción se limita, casi en su totalidad, al canal en castellano (ETB2); es decir, se emiten en VO en español o dobladas a esa lengua. Muestra de ello es la enorme desproporción existente en las emisiones de ficción en los dos canales principales: desde enero a septiembre de 2022, se emitieron 130 films en castellano en ETB2, y ni tan siquiera uno en euskera, en ETB1 (Urkizu, *Berria*, 06-09-2022).

## ***Ayudas al doblaje***

El modelo de ayudas que cubría parte de los gastos de doblaje, copias, realización de DVD y comercialización estuvo vigente hasta el año 2008 con unos montantes significativos: desde 450.000 € del año 2000 hasta 698.980 € de 2008.

Al principio se doblaban películas tanto para adultos como para público infantil, pero desde 2003, la oferta se redujo a las películas infantiles. De estas ayudas se beneficiaban también las películas producidas en Euskadi (fueran en español o en euskera), como ayuda complementaria a la comercialización.

En la actualidad, el Gobierno Vasco ha retomado aquellas ayudas y las gestiona a través de Zineuskadi, asociación sin ánimo de lucro creada en 2011 por el impulso del Departamento de Cultura con la participación de las dos asociaciones de productores audiovisuales del País Vasco (IBAIA y EPE/APV). En 2014 se sumaron a la asociación EITB, SSIFF y Filmoteca Vasca. Actualmente Zineuskadi gestiona tres programas, de limitada dotación: subvenciones a salas cinematográficas de la CAE por la exhibición de películas europeas e iberoamericanas; apoyo a la promoción y la publicidad de las producciones cinematográficas vascas; apoyo al estreno de películas en euskera en circuitos comerciales y alternativos y dirigido a distribuidoras para el doblaje y distribución de cine en euskera.

## ***Ayudas al subtulado***

No es lo mismo subtítular contenido audiovisual creado en lenguas hegemónicas o subtítular a otras lenguas producciones creadas en lenguas minoritarias. En el primer caso, el espectador oye la lengua hegemónica y lee la minorizada. En el segundo, lo contrario: se oye la lengua minorizada y el cinéfilo ha de leer en la otra el subtítulado, normalmente en una lengua hegemónica (Zabalondo et al, 2020). De ahí que apuntemos el subtítulado como herramienta de traducción audiovisual que garantiza la visibilización de las lenguas minorizadas así como la accesibilidad a dichas lenguas.

El subtítulado se ha venido reivindicando en los últimos años como alternativa más barata, flexible, factible y adaptada a los tiempos que corren para la localización de la producción audiovisual. “El dilema entre el doblaje y la subtitulación no es sólo cultural, sino también económico”, subrayaba el responsable del Servicio de Euskera de EITB, Asier Larrinaga (2018). En ese mismo sentido se expresó Ana Tamayo (2018), profesora de Traducción e Interpretación de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU): “Es verdad

que hay mucha gente que no quiere consumir subtítulo. Yo creo que es una cuestión económica, cultural. [Aunque], no hay un circuito estable de subtitulación, hay que educar también en general al público pero también a las cadenas, a las productoras, a las instituciones y a las distribuidoras”.

Pero como insistía la viceconsejera de Política Lingüística, Miren Dobarán (2018), entrevistada como los profesionales anteriores en el proyecto EUVOS<sup>4</sup>: “El problema son los recursos, no podemos mantener esa inversión de manera masiva. La juventud consume en inglés y en castellano por igual. El problema no es la lengua; el problema son los recursos”.

Con todo, desde diversos ámbitos se han desarrollado iniciativas para impulsar el subtítulo. Unas provienen del espacio social, de proyectos colaborativos en Internet. El referente es *azpitoluak.eus*, proyecto creado en 2008. Otra comunidad abierta creada en 2003 es Euskal Encodings: contiene más de 1.500 films y series. Más reciente es Zer Non Ikusi, portal que facilita la búsqueda en las grandes plataformas de streaming. A mediados de septiembre de 2022, este buscador daba cuenta de más de 200 films (Goti, 2022).

En el ámbito institucional destaca Filmazpit, iniciativa creada en 2011 por la Filmoteca Vasca, Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea y el SSIFF, a la que se suma Zineuskadi en 2014. Su objetivo es suministrar una oferta de películas en VO subtuladas al euskera al circuito de salas municipales y cine clubs de forma gratuita. Además pone a disposición del público los subtítulos en euskera generados en las diversas programaciones gestionadas por las instituciones participantes. En su página web hay disponible un amplio catálogo de subtítulos y uno más reducido de películas en distribución: 101 títulos disponibles, además del subtítulo en euskera de 522 títulos (Filmazpit, 2020).

Entre las iniciativas institucionales más reseñable está el acuerdo entre el Gobierno Vasco y la compañía Distribuidora de Televisión Digital (DTS) para subtuladas películas y series, para ser ofrecidas en Movistar+.

El compromiso del convenio (2014-2016) comportaba el subtulado de un mínimo de 47 películas en 2014 y de 100 por cada uno de los años 2015 y 2016. Además, el compromiso conllevaba subtuladas dos series en 2014 y 11 como mínimo en cada uno de los años 2015 y 2016; es decir, un mínimo total de 24 series.

---

<sup>4</sup> EUVOS: Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtulado en lenguas no hegemónicas FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación/ ref. CSO2016-76014-R

La titularidad de estos subtítulos es del Gobierno Vasco, quien al cabo de un año del estreno de las versiones en televisión quedan libres para su uso en abierto, a través de Open Data. El montante total del proyecto ha sido de 369.332,26 €, de los que el Gobierno Vasco ha subvencionado 191.250 €.

Durante el tiempo en que esos subtítulos estuvieron disponibles en el canal Movistar+ el gran público no tuvo conocimiento de ello y apenas se promovió su uso. Es el colectivo *azpituduak.eus* el que está realizando una labor importante de difusión de estos subtítulos.

Durante los últimos siete años se han subtulado al euskera 3.803 películas, documentales, cortos y episodios de series (Respuesta Parlamentaria 12\10\05\03\01258 a EHBildu, 2022).

## CONCLUSIONES

El sistema de subvenciones a la producción que ha ido estableciendo el Gobierno Vasco no constituye, por tanto, un modelo especialmente favorable para la producción cinematográfica en euskera. No hay una modulación suficiente del factor lingüístico en las ayudas que incida realmente en la promoción de la producción en euskera. Es más, el propio ICAA con la dotación anual del Fondo Autonómico para el fomento de la producción en lengua cooficial distinta al castellano durante los años 2009, 2010 y 2011, cuya gestión adjudica a las diferentes Comunidades Autónomas, resultó en esos años más proactivo respecto al euskera que el propio sistema vasco de ayudas. Ello no quiere decir, en cualquier caso, que su incidencia haya sido pequeña. Si bien no el motor, sí que ha sido un complemento importante que ha permitido el desarrollo de la producción en euskera.

1. En lo referente a la producción audiovisual, las políticas dirigidas a promover la producción cinematográfica propia en euskera han sido tardías. Durante años ha primado el desarrollo de la producción audiovisual misma. La dimensión lingüística ha sido una cuestión complementaria y no central en el sistema de ayudas. No ha sido hasta este milenio que la promoción de producción audiovisual en euskera se ha desarrollado de forma específica. Aún así, el sistema público de ayudas sigue, en general, situando al euskera en un segundo plano y dejando los compromisos más exigentes (cuotas, obligaciones de producción) a la televisión pública vasca. En este sentido, las medidas de reserva de parte de la financiación, la puntuación complementaria del euskera en los proyectos u otras

medidas similares que han sido y son aún utilizadas en las convocatorias de ayudas del Gobierno Vasco parecen más bien medidas complementarias o de maquillaje que no tienen incidencia real en la producción. Sólo medidas sólidas, con cuotas y obligaciones, como las implantadas en la televisión pública vasca, tienen un efecto real y estable en el tiempo.

2. No hay una estrategia clara y decidida en los ámbitos del doblaje y subtitulación. Tras un período de doblaje indiscriminado, éste ha sido prácticamente abandonado y reducido al cine infantil (programa Zineuskadi). El subtulado, por su parte, ha sido adoptado nuevamente más como una medida de maquillaje que como una estrategia real de promoción del euskera en el sistema audiovisual: la propia EITB no ha reflexionado ni desarrollado ninguna línea específica, incumpliendo incluso las normas de accesibilidad derivadas de las directivas europeas y leyes estatales. Se delega en agentes externos como Movistar+, productoras y agentes sociales (azpitoluak.eus) y semainstitucionales (Filmazpit), descargando responsabilidades que corresponden de forma principal a la propia institución.
3. Frente a la desorientación, los desequilibrios y las políticas oportunistas y cortoplazistas, es necesaria una reflexión clara en torno al lugar del euskera en el sistema audiovisual que articule agentes y ámbitos: producción, exhibición y difusión (dobla je y subtitulación).

## REFERENCIAS

- ÁLVAREZ, A. N., "Financiación pública autonómica del cortometraje animado en España (2008-2019)", *Con A de animación*, (13), 2021, 112-127.
- AZPILLAGA, P., IDOYAGA, P., "Sistemas de protección y ayudas al sector audiovisual", *ZER: Revista de Estudios de Comunicación. Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 5(8), 2016.
- BALLESTER, A. R., *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta)*, Universidad de Granada, Granada, 2000.
- BARAMBONES, J., "Una mirada telescópica al cine en euskera: Versiones originales, dobladas y subtituladas", *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, 13, 2011, 25-59.
- CASADO, M.A., "Las televisiones autonómicas y la producción audiovisual local: balance desigual de una alianza necesaria", en *Televisiones autonómicas: Evolución y crisis del modelo público de proximidad*, GEDISA, Barcelona, 2012. 201-250.
- Decreto 215/2007, de 27 de noviembre, sobre las obligaciones de las operadoras televisivas de emisión e inversión para la financiación anticipada de largome-

- trajes y cortometrajes cinematográficos y películas para televisión. [en línea], (2021) <[https://www.euskadi.eus/web01-a2inguru/es/contenidos/decreto/bo-pv200707037/es\\_def/index.shtml](https://www.euskadi.eus/web01-a2inguru/es/contenidos/decreto/bo-pv200707037/es_def/index.shtml)>. [Consulta 05/01/2021].
- DOBARAN, M., entrevista personal, 15/09/2018.
- FERNANDEZ GUERRA, V., entrevista personal, 07/07/2022.
- GOBIERNO VASCO: «VII Encuesta sociolingüística, 2021» [en línea], (2023), <[https://bideoak2.euskadi.eus/2023/03/20/news\\_84431/VII\\_ENCUESTA\\_SOCIOLING%20%9C%20%8DSTICA\\_resumen.pdf](https://bideoak2.euskadi.eus/2023/03/20/news_84431/VII_ENCUESTA_SOCIOLING%20%9C%20%8DSTICA_resumen.pdf)>. [Consulta: 13/04/2023].
- GOTI, N.: «Zer Non Ikusi, plataformetan euskarazko edukien bilatzaile berria» [en línea], (2022), <[https://www.kazeta.eus/eu/info\\_kz/20220912/zer-non-ikusi-plataformetan-euskarazko-edukien-bilatzaile-berria](https://www.kazeta.eus/eu/info_kz/20220912/zer-non-ikusi-plataformetan-euskarazko-edukien-bilatzaile-berria)>. [Consulta: 12/09/2022].
- LARRINAGA, A., entrevista personal, 10-05-2018.
- Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual. BOE núm. 163, de 8 de julio de 2022. <[https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2022-11311](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2022-11311)>. [Consulta: 08/12/2022].
- MACÍAS, J., “Cine vasco: ¿Un debate cerrado?”, *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, 28, 7 de julio de 2011, 31-48.
- MANIAS, M., Euskarazko zinemaren produkzioa eta finantziakzioa (2005-2012): ha-maika fikziozko film luzeren azterketa ekonomikoa (tesis doctoral), 2015, UPV/EHU.
- MANTEROLA, E., “Evolución del cine en euskera y su traducción”, en *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, Special Issue 4, 2019, 113-144.
- MARTINEZ, J., *Irudiz eta euskaraz. Gure hizkuntzaren zinema. Gure zinemaren hizkuntza*, UEU, Bilbo, 2022.
- TAMAYO, A., entrevista personal, 02/07/2018.
- PEREZ PEREIRO, M., DEOGRACIAS HORRILLO, M., BARREIRO GONZALEZ, M.S., “Filmes-insignia, políticas audiovisuales y circulación. Los casos de *Pa negre*, *Handia* y *O que arde*”, en *Quaderns del CAC 47*, Volumen XXIV, Octubre de 2021, 13-24.
- ROLDAN, C., “Euskera y cine: una relación conflictiva”, en *Fontes Linguae Vasconum: Studia et documenta*, 28(71), 1996, 163-176.
- SSIFF: «Reglamento Sección Oficial» [en línea], (2022), <[https://www.sansebastian-festival.com/2022/registro\\_de\\_películas/reglamentos/1/19846/es](https://www.sansebastian-festival.com/2022/registro_de_películas/reglamentos/1/19846/es)>. [Consulta: 03/11/2022].
- UGARTE IRIZAR, I.: «Mutualdiak esateko duena» [en línea], (2022), <<https://www.berria.eus/paperekoa/1938/032/001/2019-02-24/mutualdiak-esateko-duena.htm>>. [Consulta: 06/10/2022].
- URKIZU, U.: «Maiatzetik hona, ETB2k 130 film eman ditu; ETB1ek, bakar bat ere ez» [en línea], (2022), <<https://www.berria.eus/paperekoa/1861/017/001/2022-09-06/maiatzetik-hona-etb2k-130-film-eman-ditu-etb1ek-bakar-bat-ere-ez.htm>>. [Consulta: 06/09/2022].

- ZABALONDO, B., DEOGRACIAS, M., AZPILLAGA, P., "EUVOS. Europako Kultur Ondare Immateriala. Europako hizkuntza ez-hegemonikoetan azpidazteko egitarau baterantz", *Senez Aldizkaria*, 51, 2020, 207-220.
- ZINEBI: «Reglamento. Sección Oficial –Concurso Internacional Ziff-Zinebifirst Film» [en línea], (2022), <<https://zinebi.eus/assets/media/ZIFF-Reglamento-ZINEBI-64.pdf>>. [Consulta: 03/11/2022].
- ZUNZUNEGUI, S., *El cine en el País Vasco: la aventura de una cinematografía periférica* (Ser. Imagen, 1), Filmoteca Regional de Murcia, 1986.



*CAPÍTULO VI:*

**LA CIRCULACIÓN DEL SUBTITULADO  
CINEMATográfico EN LENGUAS  
NO HEGEMÓNICAS: LA OPOSICIÓN  
ENTRE LOS DERECHOS DE AUTOR Y EL  
DERECHO A LA DIVERSIDAD EN  
EL ACCESO FÍLMICO**

M<sup>a</sup> SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ  
MARTA PÉREZ PEREIRO

*Universidade de Santiago de Compostela*

El acceso a contenidos cinematográficos en versión original subtítulos en lengua propia, en concreto en una lengua no hegemónica, es síntoma de diversidad cultural, como reconoce la Carta Europea de las Lenguas Regionales y Minoritarias desde 1992, pero en España se revela complicado de garantizar ya que diversas iniciativas institucionales y amateur chocan con la barrera legal de los derechos de autor a la hora favorecer la circulación y reutilización de los subtítulos.

Este trabajo tiene como objetivo analizar el conflicto entre derechos de autor y diversidad en el campo de los subtítulos en lenguas minorizadas. Se estudiará cómo los derechos de explotación que ostenta el productor se mantienen sobre los derechos de difusión de la traducción de los subtítulos, pese a la financiación pública de las versiones y del pago de derechos de exhibición complicando su circulación y limitando la diversidad. Esta aproximación se hace desde una perspectiva interdisciplinar, que aúna comunicación, traducción y derecho para trabajar desde el estudio de caso, específicamente de los subtítulos producidos en catalán, euskera y gallego.

## **INTRODUCCIÓN. EL MARCO DEL MERCADO ÚNICO EUROPEO.**

La creación del Digital Single Market (DSM) para las industrias culturales en 2015 tenía el acceso, el respeto al medio ambiente y el desarrollo económico y social como los tres pilares de una estrategia conjunta de los 28 estados miembros en materia de creación y circulación de contenidos. Entre esos contenidos, el audiovisual, cuya circulación es reconocida institucionalmente como el “talón de Aquiles” de su proceso productivo (Parlamento Europeo, 2020), se defendía como uno de los elementos esenciales para la consecución de la diversidad. No en vano, el lema de la Unión Europea desde su constitución, “unidos en la diversidad”, se fomenta por medio del reconocimiento de distintas tradiciones culturales, estatales y regionales, que deben convivir en régimen de igualdad de oportunidades para su visibilidad. En este sentido, el documento marco del DSM mencionaba la necesidad de promover la diversidad cultural y la ligaba de forma directa a la demanda de un régimen más armónico de derechos de autor en la Unión, en la que conviven 28 legislaciones con aproximaciones distintas a estos derechos. El deseo de armonizar estas normativas respondía a la necesidad de hacer circular los productos culturales europeos. Debido al proceso de digitalización de distribución y consumo de audiovisual a través de plataformas online, que se revisa en la Directiva de Servicios de Comunicación Audiovisual de 2018, la UE propone la modernización de la legislación para mejorar tres áreas preferentes (Comisión Europea, 2016a): el acceso online transfronterizo, el régimen de derechos de autor para educación, investigación y accesibilidad de personas con diversidad funcional y un mercado más justo y sostenible para creadores, industrias creativas y prensa.

Esta transformación progresiva se enfrenta a las dificultades de armonización de las normativas estatales y a la actitud de las propias empresas de la industria audiovisual. En este sentido, ante la posibilidad de establecer licencias transfronterizas en las que varios territorios comparten derechos sobre determinados productos audiovisuales, algunas empresas optan por el geoblocking y por negociar licencias estatales de distribución y exhibición. Si bien el geoblocking está siendo progresivamente erradicado de las plataformas de VoD (Video on Demand) y cada vez se establecen más acuerdos de televisión transfronteriza, en el caso de la compra de licencias “son los propios titulares los interesados en “fragmentar” el mercado único para maximizar beneficios. Resulta más rentable otorgar a 28 empresas la licencia para explotar los derechos sobre un determinado contenido en exclusividad, que a una empresa (o varias en régimen de no exclusividad) para el territorio de 28 Estados” (López-Tarruela Martínez, 2016: 105-106). Así, empresas produc-

toras, distribuidoras y exhibidoras se aferran a los territorios nacionales para obtener un mayor lucro, lo que afecta directamente al consumo.

Por otra parte, tras una adaptación “habida cuenta de la evolución de las realidades del mercado” de la legislación de 2010, la Directiva de Servicios de Comunicación Audiovisual de 2018 apenas se refiere a los derechos de autor de los productos audiovisuales. En concreto, se menciona que los derechos de autor no deberían ser un obstáculo para la difusión transfronteriza de programas de actualidad política y de una forma más bien abstracta se defiende que para eliminar barreras “es necesario garantizar la eficacia de las medidas de autorregulación y corregulación destinadas, en particular, a proteger a los consumidores o la salud pública” (Parlamento Europeo, 2018). Al tiempo que se presenta esta imprecisión normativa, la UE dota al subprograma CREA de MEDIA, con una financiación de 33 millones de euros en 2022 para la distribución audiovisual de filmes europeos. Con plena consciencia de la fragilidad de la circulación de filmes dentro de la UE, el programa MEDIA busca potenciar la salida al exterior de los filmes por medio de la financiación de su participación en eventos, mercados y festivales y, al mismo tiempo, de su traducción audiovisual, otro de los desequilibrios más notables en materia de diversidad de la Unión.

### ***Traducción audiovisual en la Unión Europea***

En la Unión Europea conviven 24 lenguas oficiales y una multitud de lenguas regionales y minoritarias cuyo estatuto y defensa están explicitados en la Carta Europea de las Lenguas Regionales y Minoritarias de 1992. Esta diversidad es percibida en el seno político de la Unión como una barrera que “hace que el mercado europeo se fragmente y disminuya su potencial económico” (Comisión Europea, 2016b). Asimismo, la convivencia de distintas tradiciones de traducción audiovisual hace más complejos los procesos de adaptación de unos territorios a otros. En general, se puede afirmar que en los países escandinavos, Holanda, Bélgica, Portugal y Grecia domina la tradición del subtítulado audiovisual, mientras que el doblaje lo hace en aquellos países en los que históricamente se ha hecho una defensa férrea política de la lengua nacional, como Alemania, Italia, Francia y España, tradición que se ha perpetuado también por motivos económicos.

Junto con los planes para la circulación de películas europeas del subprograma MEDIA antes mencionado, la UE ha desarrollado acciones más específicas para favorecer la traducción audiovisual a las distintas lenguas europeas. En este sentido se pronunciaba el informe *European Film in the Digital Age*

(2014), en el que se defendían las acciones para doblaje y subtitulación de MEDIA y sostenía que la subtitulación, cuyos costes habían caído de forma significativa, “debería conducir a un incremento de la circulación de trabajos audiovisuales europeos de calidad” (Parlamento Europeo, 2014).

El informe anunciaba el desarrollo de un proyecto piloto de crowdsourcing para la subtitulación que en 2017 se concretó en la *Action on subtitling including crowdsourcing subtitling to increase the circulation of European Works* que, dotada con 1 millón de euros, buscaba financiar proyectos de innovación de creación de subtítulos y una base de datos de subtítulos en lenguas europeas, para también flexibilizar el uso de “versiones lingüísticas sin tener en cuenta la lengua o lenguas oficiales del territorio” (Comisión Europea, 2017), lo que abría una puerta al uso de subtítulos en distintos territorios. La Acción financiaba dos proyectos tecnológicos de creación de subtítulos, los subtítulos del servicio de VoD MUBI y la red profesional CINANDO, que comparte desde entonces un repositorio de subtítulos en distintas lenguas para profesionales del sector. Esta línea de financiación no ha vuelto a abrirse desde esta primera experiencia.

Otro de los intentos de la Unión Europea de financiar y promover la creación de subtítulos es el Premio LUX que visibiliza y permite circular a tres filmes europeos de los que financia la traducción de subtítulos a las 24 lenguas oficiales de la UE correspondientes a las lenguas de los estados y la adaptación para sordos. Los filmes, sobre todo el ganador, se alimentan así no solo de esta financiación específica, sino de la promoción que implica la concesión del premio por parte del Parlamento Europeo.

A pesar de todas estas líneas de actuación paneuropeas, el peso fundamental de las políticas de circulación y traducción audiovisuales sigue recayendo en los estados miembros, que regulan asimismo los derechos de autor y explotación de los distintos métodos de traducción audiovisual. En líneas generales, los traductores ceden, al igual que los guionistas, los derechos de explotación de sus obras a las empresas productoras, que ostentan en todo el proceso el derecho de difundir estas obras. En este sentido, tanto doblaje como subtítulos, así como otros modos de traducción audiovisual como la *voice over*, son explotados por la empresa productora y, a pesar de que son financiadas con dinero público, de los estados o de la UE, en ocasiones de forma separada al resto de la obra, las traducciones siguen ligadas de modo indisoluble a la obra audiovisual.

Aunque esta es la situación para todas las traducciones audiovisuales desde y hacia las distintas lenguas europeas, las minoritarias y regionales encuentran todavía más dificultades para su uso y circulación. En este caso, el apoyo a estas lenguas está supeditado a las políticas estatales internas, en

la medida en que han de cumplir con lo estipulado, aunque no haya consecuencias punitivas por su incumplimiento, en la *Carta Europea de las Lenguas Regionales y Minoritarias*. En el artículo 12 de la Carta se defiende el uso de la traducción audiovisual para la normalización de estas lenguas, especialmente para la infancia y la adolescencia, pero no hay evidencias en los informes emitidos por los estados de que se haya hecho un especial esfuerzo en promover el consumo cinematográfico en las lenguas minoritarias de sus territorios (Pérez Pereiro, Deogracias Horrillo, 2021). Tampoco las lenguas minoritarias europeas están presentes en la legislación audiovisual más reciente aprobada en la Unión a pesar del tan cacareado lema de la diversidad, que aparece en directivas, acciones y los preámbulos de ayudas públicas. Así, la defensa de estas lenguas y el intento de promover sus productos cinematográficos recae directamente en las distintas autoridades e instituciones regionales o comunidades autónomas, por lo menos en el caso de España. Instituciones e iniciativas particulares, mayormente colectivas, intentan por medio de diversas estrategias suplir las carencias de subtítulos en sus distintas lenguas.

### ***Conflictos de subtítulado y derechos de autor en la promoción del acceso a lenguas minoritarias***

En febrero de 2018, la justicia sueca condenó con una multa de 21.318 euros al portal de descarga de subtítulos colaborativos [Undertexter.se](http://Undertexter.se) por una violación de los derechos de autor, alegando que, pese a haber traducido los subtítulos ellos y hacerlo sin ánimo de lucro, esa actividad infringía el derecho a la propiedad intelectual.

En España, la Ley de Propiedad Intelectual (BOE, 1996-2019) es semejante a la sueca y considera que se requiere del permiso de quien ostenta los derechos de la obra para efectuar modificaciones en ella y que los beneficios de explotación de estas modificaciones siguen perteneciendo a quien posee los derechos de la obra original o principal. Asimismo, el ánimo de lucro no es relevante para considerar si hay infracción, sólo lo es para decidir la sanción, pero esta interpretación no es unívoca porque, aunque la elaboración de subtítulos sea colaborativa, se puede alegar que el tráfico de las webs les reporta beneficios, al igual que una proyección cinematográfica ordinaria. Los subtítulos son una parte del guion y, por ese motivo, se creen desde cero o partir de una lista de diálogos, seguirían perteneciendo a la obra. Los traductores pueden ostentar los derechos de la traducción (y en un primer momento los de explotación) pero el productor siempre mantiene los de explotación y, por ello, cuando se traduce la obra en el contrato de traducción el productor obtiene esos derechos de explotación de la obra traducida a

cambio de un precio o de unos porcentajes, o la combinación de ambos. Esos derechos, además, tienen una territorialidad concreta para tratar de sacar los mayores beneficios posibles en la distribución.

La economía de escala favorece a las *majors*, que pueden incluir todo el abanico de subtítulos que deseen o dispongan, sean financiados con dinero público o no, mientras que la legislación dificulta que las versiones en lenguas minoritarias o lenguas no estatales se difundan fácilmente. Los derechos de autor de los subtítulos no deberían ser un impedimento a la hora del acceso cinematográfico en lenguas propias. Y si esto parece más evidente cuando las instituciones públicas financian la traducción, también lo debería ser para la subtitulación colaborativa, que emerge cuando la administración no da respuesta a una demanda recogida en la Carta Europea de Lenguas Regionales y Minoritarias firmada por España. La Ley de Propiedad Intelectual en España contiene limitaciones al derecho de autor en aras del interés público, lo que podría sugerir que se incluyesen modificaciones para potenciar la diversidad lingüística en el acceso filmico.

## MATERIALES Y METODOLOGÍA

Este capítulo es el resultado de la investigación desarrollada en el proyecto EU-VOS Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtítulo en lenguas no hegemónicas<sup>1</sup> llevado a cabo entre los años 2017 y 2019. El proyecto investigaba como la subtitulación puede contribuir a la circulación y visibilización, en el Mercado Único Digital, de películas producidas en las lenguas protegidas por la Carta Europea de las Lenguas Regionales y Minoritarias.

Como parte de la investigación, se llevó a cabo un análisis documental de subtítulo de distinta naturaleza de los tres casos de estudio presentados: Cataluña, Euskadi y Galicia. Con la intención de conocer del modo más preciso posible la situación de la subtitulación en catalán, euskera y gallego, no sólo se analizaron las líneas estratégicas de las políticas audiovisuales y lingüísticas, sino también las iniciativas públicas, privadas y colaborativas desarrolladas en cada territorio.

La investigación incluye asimismo dos herramientas de carácter cualitativo, entrevistas en profundidad y una encuesta Delphi. Por una parte, se realizaron

---

<sup>1</sup> Esta investigación fue financiada por el FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación/ ref. CSO2016-76014-R.

35 entrevistas a profesionales del sector, legisladores y académicos de las tres comunidades autónomas, en las que respondieron a cuestiones relativas a la traducción audiovisual. Por otra, el proyecto desarrolló una encuesta Delphi con respuestas de 49 especialistas de distintas áreas como traductores, académicos, empresas productoras, distribuidoras y legisladores. El Delphi buscaba crear un mapa de prácticas de subtitulación y desarrollar propuestas para una mejor circulación de los trabajos producidos en lenguas no hegemónicas. Teniendo en cuenta que el método Delphi impide la identificación de sus participantes, para la extracción de citas emplearemos preferiblemente las entrevistas en profundidad, aunque también se usarán resultados obtenidos en el Delphi.

### **LEGISLACIÓN, AYUDAS ECONÓMICAS E INICIATIVAS EN CATALUÑA, EUSKADI Y GALICIA**

La encuesta Delphi realizada en el proyecto EU-VOS mostró que el 82.4% de los expertos consideraba que “la existencia de repositorios de subtítulos en lenguas no hegemónicas podría contribuir a una normalización de esas lenguas en el ámbito cinematográfico”, mientras que el 78.6% opinaba que “la financiación pública de subtitulación en lenguas no hegemónicas debería contemplar la transferencia de los derechos de explotación de los subtítulos para favorecer su distribución en múltiples plataformas”. Estos resultados justifican un estudio en mayor profundidad de las políticas de apoyo a la subtitulación y su relación con la reserva de derechos contemplada en la Ley de Propiedad Intelectual española, que favorece al productor y limita, en la práctica, su circulación. Las estrategias desarrolladas en Cataluña, Euskadi y Galicia son diferentes y su análisis nos permitirá entender que donde la administración no apoya subtítulos en sus lenguas oficiales, surgen iniciativas sociales o colaborativas para demandar la intervención pública. Estas estrategias también permiten comprobar que las administraciones que han desarrollado estrategias para incrementar el acceso al cine en sus propias lenguas ven muy limitadas las posibilidades de reutilizar los subtítulos porque no son propietarias de los derechos de autor y las ayudas públicas no incluyen cláusulas en las que se contemplen estos usos.

#### ***Cataluña: de una ley integral a subsidios específicos***

En Cataluña, la estrategia para favorecer el acceso cinematográfico en lengua propia pasó en un primer lugar por la Llei de Cinema (Parlament de Catalunya, 2010), que fue la primera que legitimó sus objetivos recurriendo

en su preámbulo a la Convención de la Unesco sobre la diversidad cultural. Pero la oposición de la patronal, de los partidos políticos de derecha y de la propia Comisión Europea, revelaron la imposibilidad de emplear la ley para garantizar un 50% de la exhibición en catalán pues consideraban el cine una mercancía y, en este sentido, la protección del cine en lengua propia se oponía a libre competencia en el contexto europeo. Por este motivo, tras varias derrotas judiciales y un cambio de gobierno, Cataluña modificó su estrategia y pasó a la subvención directa de subtitulado y doblaje fílmico. Estas políticas lograron aumentar el número de espectadores en lengua catalana, un 500% entre 2014 y 2016, los primeros años de implementación (de 24.123 en 2014 a 133.346 en 2016 [IDESCAT, 2019]) y el número de sesiones subtituladas en catalán se mantiene elevado desde el inicio de estas políticas (de 3,53% en 2015 al 22,72% en 2019) [IDESCAT, 2022]. Sin embargo, esta política supone la renuncia a la intervención legal, una pérdida de control sobre las subvenciones, que el sector privado emplea según sus criterios, y especialmente para que estas versiones subtituladas o dobladas pagadas con fondos públicos no puedan ser reutilizadas libremente.

El Parlament de Catalunya no reformó la ley hasta abril de 2014 y de ella excluyó las cuotas a las películas europeas y a aquellas que cuenten con un 70% de financiación proveniente de empresas europeas. El otro elemento clave, los plazos específicos para alcanzar el equilibrio lingüístico en la exhibición, desapareció también del texto en la modificación de 2014.

Mientras el conflicto político-administrativo no se resolvía y los presupuestos se reducían drásticamente con la excusa de la crisis económica [- 49,7% entre 2010 y 2014 (CAC, 2017a: 96)], la Generalitat de Catalunya trató de recuperar algo de dinero para el audiovisual en 2014 a través de un proyecto de ley para tasar con 0,25 euros por cliente a las operadoras de Internet con el fin invertirlo en producción audiovisual. Pero en 2014 y tras la llegada al gobierno de *Convergència i Unió* (CiU), el principio sustentador de esta acción política ya no era la diversidad, que fue sustituida por una vaga referencia a la “excepción cultural”. Pese a todo, esta tasa también fue contestada por los operadores de Internet y por el Ministerio de Hacienda del gobierno español y tras varias idas y venidas legales, en 2017, la sentencia 94/2017 del Tribunal Constitucional acaba anulando la tasa.

La modificación de la *Llei del Cinema* de 2014 no establece plazos para el cumplimiento de sus objetivos y se refiere de modo vago a estrenos en catalán, pero no a exhibición; la apuesta por la diversidad hecha en 2010 se desvanece al dejarla en manos de los empresarios cinematográficos pues “se configura un régimen jurídico que prioriza la vía de los acuerdos indus-

triales con los sectores de la distribución y la exhibición” (Parlament de Catalunya. BOPC 2014, N°301:27).

La vía de la legislación integral y orgánica parecía condenada al recurso y parálisis constantes, así que, en esta atmósfera de inestabilidad y conflicto, la Generalitat optó por subvencionar el doblaje y el subtítulado en catalán desde el Servei de Foment de l'Ús del Català con convocatorias anuales que comenzaron el año 2015 y se mantienen a día de hoy. Estas subvenciones se orientaron hacia nuevas ventanas de difusión digital, ya no estrictamente a las salas tradicionales, e incluyeron el VOD y la Televisión conectada. Esta estrategia se materializó en una serie de acuerdos bilaterales con Movistar + o con Filmin, coadyuvando al nacimiento de FilminCat (plataforma VoD íntegramente en catalán). La distribución tradicional también entró en estos acuerdos bilaterales –Cines Texas– y no se descuidó a los festivales (apoyo para la subtitulación a 21 festivales), cuya punta de lanza es el Festival Internacional de Sitges, festival de categoría A que ha conseguido ofrecer casi un 60% de pases subtítulados en catalán en 2018.

Pese a las limitaciones del contexto, la estrategia se ha demostrado útil para incrementar el número de películas y audiovisuales a los que se accede en lengua catalana y la administración se ha mostrado atenta a las transformaciones en el contexto tecnológico de recepción audiovisual para incidir en una fase relativamente temprana de la transformación de modelo en el consumo audiovisual. Sin embargo, esos subtítulos y versiones no pueden ser reutilizados libremente porque sus derechos siguen perteneciendo a las productoras, no a la administración que los financió ni a la traductora que los tradujo. La Generalitat ha puesto en funcionamiento una base de datos llamada VOSCdb donde se puede consultar qué títulos son accesibles en catalán. Pero no existe una base de subtítulos abierta y, cuando algún programador desea emplear esas copias, ha de solicitar permiso (y tasas) a la productora o exhibidora. La posibilidad de crear esta base de datos se exploró “intentando que esta inversión tenga la trayectoria más larga posible, aunque trabajamos con las distribuidoras o estudios de las películas que recibieron ayudas para su estreno, de manera que cuando los filmes se exhiben en plataformas de VoD, también ofrezcan subtítulos en catalán” (Franquesa, 2018).

### ***Euskadi: subvenciones e iniciativas sociales en línea***

La Ley de Normalización Lingüística para el Euskera (1982) incluye en su artículo 25 que adoptará medidas para mejorar la difusión del euskera en

diferentes espacios culturales y audiovisuales, entre ellos el cine, pero no ha desarrollado una ley específica para este medio.

Las políticas de Euskadi pueden resumirse en tres fases: entre 1987 y 2008, el gobierno vasco estableció ayudas anuales para el doblaje y la subtítulos a euskera; una segunda, entre 2008 y 2010, en la que comienza la campaña Zinema Euskaraz (Filmes en euskera), especialmente dirigida a la televisión, pero abierta a productores a partir de 2011; y la más reciente, desde 2010, en la que 141 películas se han doblado en euskera en el programa Zinema Euskaraz, singularmente orientado a la audiencia infantil.

El caso de Euskadi comparte el principio de acuerdos bilaterales puntuales en el caso de Movistar +, pues al igual que Cataluña, el Eusko Jaurilaritza subvenciona la puesta a disposición únicamente a través de esta plataforma de pago los filmes y series subtítulos y/o dobladas en euskera que Movistar + considere. Las políticas del gobierno vasco, más allá de este acuerdo, pasan por ayudas a la subtítulos de filmes– no más de 3000 euros por filme dentro del programa Filmazpit –un catálogo de filmes en euskera disponibles para ser programados con cuyos costes corre el gobierno– o las líneas de apoyo a la subtítulos en festivales, entre los que destaca Zinebi. Festival Internacional de cine documental y cortometrajes de Bilbao, en el que todos los países están subtítulos electrónicamente en euskera.

La experiencia más significativa de Euskadi, por ser la iniciativa que más subtítulos pone a disposición del público, proviene de la iniciativa no gubernamental Azpítituluak, que ha estado funcionando desde 2008 para ofrecer en línea más de 6000 subtítulos en euskera. Aun así, la necesidad de contar con voluntarismo y la falta de apoyo institucional complican la labor, tal y como indica Luistxo Fernandez (2018), promotor de Azpítituluak.

Sin embargo, en Euskadi ha sido posible crear una base de datos de subtítulos en abierto llamada *Open Data Euskadi*, que es el resultado de un acuerdo específico, suscrito en 2014, entre el gobierno vasco y la plataforma digital Movistar +, para ponerlos a disposición del público. La plataforma no resulta funcional, pues todos los subtítulos, 1424 en 2021, tienen que bajarse de forma conjunta, no existe un catálogo y se organizan por año de producción. En lo que respecta a los derechos de autor de los subtítulos, la página web de la plataforma indica que “el contenido y la información puesta a disposición a través del portal Open Data que estén sujetos a derechos de propiedad intelectual y cuya titularidad corresponda a la Administración General de la Comunidad Autónoma de Euskadi, estará sujeta a la licencia Creative Commons que aparece en su página principal” (2019). La iniciativa, a este respecto, se muestra un tanto confusa en cuanto a la propiedad de los

derechos intelectuales y de explotación, como puede también observarse en el debate que tiene lugar en Cataluña.

### ***Galicia: territorio de cineclub y subtítulado aficionado***

Galicia es la comunidad autónoma en la que la administración ha desarrollado menos mecanismos para facilitar el acceso fílmico en lengua propia, de hecho, no hay ninguna referencia a la subtitulación en la Lei audiovisual (1999) pese a consignar en el Plan Xeral de Normalización da Lingua Galega (2004) que debería de “establecer os acordos precisos para dispoñer dunha oferta abonda e competitiva de produtos audiovisuais en vídeo e en DVD dobrados e/ou subtítulados en lingua galega.” (Xunta de Galicia; 2004: p.117).

En marzo de 2022, la Xunta de Galicia, a través de la Secretaría Xeral de Política Lingüística, suscribió un acuerdo con Netflix para que la plataforma incluya subtítulos para 70 películas y series, años después de que lo hicieran los gobiernos vasco y catalán y tras el rechazo en sede parlamentaria de una iniciativa presentada por el Bloque Nacionalista Gallego en 2018. Del mismo modo que el Gobierno Vasco, la Xunta de Galicia tiene un programa de proyecciones fílmicas en las que contrata derechos de filmes y los ofrece a organismos locales para ser exhibidos y así paliar parcialmente la falta de pantallas en el territorio. Sin embargo, en *Cinemas de Galicia*, la lengua gallega no es un elemento central y no se subtítulan específicamente las películas que se incluyen en el catálogo.

El acuerdo bilateral más longevo es el suscrito con Numax, una cooperativa de exhibición, producción y distribución que ha llegado a un acuerdo para obtener ayuda para el subtítulado de únicamente cinco películas al año, que ellos mismos se encargan de distribuir, ofreciendo, con escaso éxito, esos subtítulos a otros cines de Galicia. De hecho, los estrenos comerciales subtítulados al gallego, con excepción de esos cinco títulos trabajados por Numax, son prácticamente inexistentes. Sí hay estrenos subtítulados al gallego en algunos festivales de cine o en la programación de los cineclubes.

En Galicia hay seis cineclubes, de los que cuatro programan en versión castellana y dos son más activos en la búsqueda e incluso subtítulado de versiones en gallego. El Cineclub Padre Feijóo de Ourense traduce los subtítulos profesionalmente al gallego siempre y cuando el acuerdo de copyright se lo permita. El Cineclub Compostela opta, frente a la ausencia de mecanismos para conseguir subtitulación en gallego para su programación, a la subtitulación alegal de producción propia. Este cineclub ya ha conseguido

subtitular gracias al trabajo colaborativo de 32 subtituladores amateur más de 400 títulos en sus 15 años de funcionamiento.

## CONCLUSIONES

Las bases de datos de subtítulos en lenguas como el catalán, el gallego o el euskera puestas a disposición de cines, plataformas, filmotecas, cineclubes, programadores o televisiones autonómicas son una de las herramientas básicas para facilitar un acceso cinematográfico en lengua propia respetando, además, la integridad artística de la obra. Sin embargo, los derechos de los subtítulos no pertenecen a quien los traduce ni a quien paga la traducción.

El conflicto entre el acceso a la diversidad y los derechos de autoría deben tenerse en consideración en futuras reformas de la Ley de Propiedad Intelectual, limitando los derechos de autoría en favor del derecho de acceso público y la defensa de la diversidad cultural y lingüística. Existen limitaciones a este derecho en la actualidad, como su temporalidad -ausente en la propiedad de los bienes tangibles- porque, en virtud del derecho constitucional de acceso a la cultura, las obras se liberan y entran a formar parte del dominio público setenta años después de la muerte del autor. Por tanto, mientras no se modifique la Ley de Propiedad Intelectual, las administraciones públicas deberían ser más específicas en sus convocatorias de financiación de subtítulos y obtener una cláusula en la que la productora acepte la transferencia de los derechos de explotación de la lengua minoritaria en cuestión.

## REFERENCIAS

- BOE (Boletín Oficial del Estado): “RDL 1/1996, Texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual”, [en línea] *BOE-A-1996-8930*, número 97, de 22/04/1996. <<http://www.boe.es/eli/es/rdlg/1996/04/12/1/con/20190302>> [Consulta: 5/04/2020]
- CAC (Consell de l’Audiovisual de Catalunya): “Informe 2016. L’audiovisual a Catalunya”, [en línea], 2017a, <[https://www.cac.cat/sites/default/files/2018-07/Ac.72-2018\\_%20ANNEX%20Informe%20audiovisual%202017.pdf](https://www.cac.cat/sites/default/files/2018-07/Ac.72-2018_%20ANNEX%20Informe%20audiovisual%202017.pdf)> [Consulta: 9/02/2022]
- CAC (Consell de l’Audiovisual de Catalunya) (2017b) BIAC (Boletín de información sobre el audiovisual en Cataluña), n°7, Barcelona.
- COMISIÓN EUROPEA: “State of the Union 2016: Commission proposes modern EU copyright rules for European culture to flourish and circulate” [en línea], 2016a <[https://c.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP\\_16\\_3010](https://c.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_16_3010)> [Consulta: 15/01/2020].

- COMISIÓN EUROPEA: "Overcoming language barriers", [en línea], 2016b, <[https://ec.europa.eu/isa2/actions/overcoming-language-barriers\\_en](https://ec.europa.eu/isa2/actions/overcoming-language-barriers_en)> [Consulta: 15/01/2020].
- COMISIÓN EUROPEA: *Action on subtitling including crowdsourcing subtitling to increase the circulation of European Works*, [en línea], 2017, <<https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/preparatory-action-crowdsourcing-subtitling-increase-circulation-european-works>> [Consulta: 15/01/2020].
- DIRECCIÓ GENERAL DE POLÍTICA LINGÜÍSTICA: *Programa de suport a la subtitulació en català: Catalunya Film Fest-Direcció General de Política Lingüística*, 2008-2018. <https://lengua.gencat.cat/ca/detalls/noticia/El-Departament-de-Cultura-impulsa-la-subtitulacio-en-catala-en-30-festivals-de-cinema-gracies-a-lacord-amb-Catalunya-Film-Festivals> [Consulta: 07/11/2022].
- DEPARTAMENT DE CULTURA: *Resolució CLT/265/2015*, [en línea], 2015, <<https://portaldogc.gencat.cat/utillsEADOP/PDF/6816/1406401.pdf>>, [Consulta: 21/04/2017].
- DEPARTAMENT DE CULTURA: *Resolució CLT/1438/2016*, [en línea], 2016, <<https://portaldogc.gencat.cat/utillsEADOP/PDF/7140/1505464.pdf>> [Consulta: 21/04/2017].
- FERNÁNDEZ, L.: *Entrevista con Luistxo Fernandez, promotor de azpituuluak.com*, 28 Mayo 2018.
- FRANQUESA E.: *Entrevista con Esther Franquesa, directora del Departamento de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya*, 30 de mayo de 2018.
- IDESCAT: *Cinema en català. Pel·lícules, sessions, espectadors i recaptació. Per tipus de versió*, [en línea], 2022, <https://www.idescat.cat/indicadors/?id=ac&n=15756> [Consulta: 3/11/2022].
- LÓPEZ-TARRUELA MARTÍNEZ, A.: "La reforma de los derechos de autor en la Unión Europea. Estado de la cuestión", *Revista La Propiedad Inmaterial*, nº22, julio-diciembre 2016, pp. 101- 139.
- PARLAMENT DE CATALUNYA (2010): *Llei del cinema de Catalunya 20/2010*, [en línea], 2010, <<https://www.parlament.cat/document/nom/TL121.pdf>>, [Consulta: 14/04/2018].
- PARLAMENT DE CATALUNYA: "Llei de modificació de la Llei del Cinema", *Butlletí Oficial del Parlament de Catalunya*, Nº 301, abril 2014.
- PARLAMENTO EUROPEO (2014): *Report on European Film in the Digital Age*, [en línea], 2014, <[https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-8-2015-0123\\_EN.html](https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-8-2015-0123_EN.html)>, [Consulta: 10/02/2020].
- PARLAMENTO EUROPEO: *EU Directive 2018/1808 of the European Parliament and of the Council*, [en línea], 2018, <<https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2018/1808/oj>> [Consulta: 10/02/2020].
- PARLAMENTO EUROPEO: *Lux Prize Website*, [en línea], 2020, <<https://luxprize.eu/why-and-what>> [Consulta: 20/02/2021].
- PÉREZ PEREIRO, M.; DEGRACIAS HORRILLO, M.: "Barriers and opportunities for cinema distribution in european minority languages. The case of O que arde in the digital single market", *Language & Communication*, 76, 2021, PP. 154-162.
- XUNTA DE GALICIA: "Plan Xeral de Normalización da lingua galega", [en línea], 2004, <[https://www.lingua.gal/a-secretaria-xeral/plans-e-actuacions/\\_contido\\_0001/plan-xeral-normalizacion-lingua-galega](https://www.lingua.gal/a-secretaria-xeral/plans-e-actuacions/_contido_0001/plan-xeral-normalizacion-lingua-galega)>, [Consulta: 21/01/2020].



# *CAPÍTULO VII:*

## **FESTIVALES DE CINE: APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO COMO ESPACIOS DE PROMOCIÓN Y CIRCULACIÓN DE FILMES EN LENGUAS NO HEGEMÓNICAS**

FERNANDO REDONDO NEIRA

*Universidad de Santiago de Compostela (España)*

DENIZE CORREA ARAUJO

*Universidad Tuiuti do Paraná (Brasil)*

### **FESTIVALES. ESPACIOS DE TRÁNSITO Y PROMOCIÓN**

Debemos abordar, en primer lugar, el lugar que ocupan los festivales en un escenario de cambio en las formas de consumo audiovisual, en un ecosistema cada vez más amplio y diverso, en el cual las modalidades tradicionales de acceso (sala de cine, televisión generalista) ocupan cada vez un espacio menor en favor de otras fórmulas que favorecen un uso individualizado. En este contexto, si bien puede considerarse que los festivales mantienen, pese a todos los cambios (o precisamente por ellos) un lugar central en el sistema de circulación y difusión de las películas, no han abandonado las funciones primordiales que han venido desempeñando: son un instrumento esencial para la promoción de los filmes, facilitan su acceso a los canales comerciales, contribuyen al descubrimiento de cineastas emergentes y favorecen la visibilización de nuevas propuestas estéticas. No es nada nuevo afirmar que por aquí pasan las nuevas y más audaces maneras de concebir la expresión audiovisual y desde aquí pueden, también, tomar un impulso nuevo aquellos productos que hayan sufrido un cierto estancamiento. Sofia Moisés lo ha expresado bien al estudiar la recepción del cine moderno en España al señalar que los festivales trabajan a favor de la renovación cinematográfica, promueven la variedad y riqueza cultural y son una oportunidad para fo-

mentar la percepción crítica tanto del público como de los entes implicados en la creación (2015, p. 148).

Los festivales siguen ocupando, en consecuencia, un punto nodal en la estructura económica e industrial sobre la que se sustenta la actividad audiovisual. Estos eventos se constituyen en escenario principal sobre el que desplegar el plan de márketing de toda película en el momento de su lanzamiento y, por tanto, participan de un modo muy destacado en su estrategia publicitaria. Además, cabría, a mayores, un análisis centrado en las sinergias que se establecen, por una parte, con la recepción crítica de las obras, donde ya no sería suficiente considerar las tradicionales publicaciones (especializadas o generalistas), sino, sobre todo, el fenómeno de la viralidad a través de las redes sociales. Por otro lado, también habría que considerar la repercusión, en términos de promoción y difusión, de premios y galardones varios. En todo caso, hablamos de un marco general de actuación que no vamos a desarrollar en esta propuesta.

Los certámenes audiovisuales representan un mecanismo de probada eficacia para la expresión de los llamados “valores de producción”. Un proyecto audiovisual siempre se esfuerza en encontrar argumentos con los que persuadir al público potencial: el reiterado y (casi) siempre eficaz recurso a las estrellas que copan el cartel como protagonistas, el nombre de un director de prestigio, un género en alza o que ha logrado situarse en una dinámica de probable acogida favorable, una temática de previsible impacto en la audiencia, un determinado tratamiento formal de acreditado éxito. Todo ello puede resultar amplificado por la presencia en los festivales, sobre los que, por supuesto, habrá que contemplar indicadores tales como la categoría asignada u otros, de más difícil cuantificación, como su prestigio o proyección social. De todos modos, es sabido que hay un festival para cada producto y que los responsables de la comercialización de las películas deben saber cuales son los festivales que más convienen.

En el escenario audiovisual actual, sobre el cual algunos especialistas hablan de “cine transnacional”, como aquel que trasciende la particularidad de lo nacional y permite gestionar ciertas tensiones entre lo global y lo local (Sedeño, 2014, p. 39), los festivales actúan de un modo muy relevante en el reconocimiento de las cinematografías periféricas, además de aportar un espacio para los discursos autorales y experimentales (p. 40). Asimismo, si hablamos de acceso al mercado y de difusión internacional de específicos productos culturales, habría que recurrir al concepto de transculturización, que también utiliza Sedeño, quien aporta el ejemplo de algunas cinematografías asiáticas y latinoamericanas, que recurren a características estéticas

de partes lejanas y remotas y que, finalmente, alcanzan un notable éxito en festivales de categoría A, con la ayuda, también, de la crítica internacional y los programadores (p. 41).

Lo anterior nos conduce directamente al concepto de programación, figura nodal en torno a la cual gira todo lo que conforma el festival como espacio de encuentro, de promoción y de conocimiento. La programación, incluso, articulada como discurso cultural, elemento que dota de identidad a un evento y lo sitúa en el mapa mundial de los festivales. Pongamos, como ejemplo, el ANIMATIBA - Festival Internacional de Animação de Curitiba (Brasil): un evento especializado en la animación que convoca a cineastas e investigadores, que ofrece tanto sesiones competitivas como talleres o debates acerca de la historia del género o de las innovaciones derivadas de los avances tecnológicos.

La naturaleza poliédrica de un festival audiovisual, esa especie de energía que irradian las películas y que alcanza otros muchos espacios del universo audiovisual (y del turístico, del económico, del social...) acaba por desbordar una conceptualización, ya de por sí bastante amplia, como la siguiente: "el constituirse en punto de encuentro entre profesionales, nuevos cineastas y público, a la vez que servir de intermediarios entre el cine y los medios" (Jurado, 2003, p. 210). Pues bien, en este terreno de juego comparecen aquellas producciones que, o bien se presentan en una versión original a través de una lengua no hegemónica, o bien se exhiben con subtítulos en una de esas lenguas minorizadas.

## **LENGUAS NO HEGEMÓNICAS. PRESENCIA, CIRCULACIÓN Y PROMOCIÓN**

El otro aspecto objeto de atención por nuestra parte es el constituido por las lenguas no hegemónicas, minoritarias o minorizadas, que, como sabemos, no son términos exactamente sinónimos. Partimos de la necesidad, compartida sin duda por quienes procedemos de una cultura y hablamos una lengua que pueden considerarse periféricas, de preservar y fomentar la diversidad cultural y lingüística de Europa. Partimos, a su vez, de la puesta en valor que de ello se puede lograr a través del cine en sus dimensiones tecnológica, cultural y económica. Para lograr tales objetivos se cuenta ya con algunos mecanismos a los que pueden recurrir las instituciones y que pueden invocarse de cara a la elaboración y aplicación de políticas públicas que los hagan posibles. Por una parte, la Carta Europea de Lenguas Regionales Minoritarias (1992), que compromete a los estados firmantes a

favorecer los distintos medios de acceso en otras lenguas a obras producidas en lenguas regionales o minoritarias, ayudando a desarrollar las acciones de traducción, de doblaje, de post-sincronización o de subtítulo. A ello puede añadirse, además, cuantas acciones se pongan en marcha de cara a la preservación del Patrimonio Cultural Inmaterial Europeo (PCIE), entre las cuales se incluyen, de un modo prioritario, el fomento del subtítulo de contenidos audiovisuales.

En el marco aquí descrito sucintamente, pueden recordarse algunas de las más relevantes ventajas que presenta la opción del subtítulo de contenidos audiovisuales, tal como los ha resumido uno de los más importantes expertos en la materia en España, Jorge Díaz Cintas: permiten disfrutar al espectador de las voces originales de los actores, apreciando la entonación, el timbre y la inflexión de la voz que enriquece el aprecio del trabajo actoral; la evidencia de que lo que se dice está estrechamente ligado al cómo se dice; los subtítulos importan en tanto que contribuyen al aprendizaje y dominio de idiomas; la correlación que parece darse entre visado de filmes subtítulos y tolerancia para con otras culturas; la norma que exigen cumplir todos los festivales en relación con la obligatoriedad de subtítulo todos los filmes que se presentan a concurso (Díaz Cintas, 2001, p. 50). Y en lo que concierne a lo que estamos denominando como lenguas no hegemónicas, Jacques Guillot, especialista en la internacionalización de los medios de comunicación, destaca que, en este contexto de lo global, las industrias culturales en las que se articula el sector cinematográfico tendrán dificultades para acceder a un nicho de mercado lo suficientemente dimensionado para lograr la deseada rentabilidad económica, dado el (aparentemente) poco reducido público con el que cuenta (2015, p. 10). Y lo más destacado de su razonamiento: acometer en conjunto un tipo de cine en el que sea posible poner en imágenes historias, experiencias sociales e imaginarios culturales singulares de los que la lengua forma parte intrínseca (2015, p. 10).

¿Y qué ocurre con esa lengua no hegemónica, el gallego? Merece la pena, en primer lugar, acudir a investigaciones previas realizadas en el ámbito de la sociolingüística para conocer el estado de la cuestión. En concreto, la que aquí vamos a citar se ha llevado a cabo entre el público joven. Desechando en esta ocasión la frialdad de las cifras, iremos a las principales conclusiones que, en lo cualitativo, se desprenden del informe *Prácticas e actitudes lingüísticas da mocidade en Galicia*, llevado a cabo por el Consello da Cultura Galega y que pueden ofrecer un somero plano de situación sobre el que

colocar el consumo de productos audiovisuales.<sup>1</sup> En un contexto de convivencia con otra lengua, el castellano, con la que, históricamente, siempre se ha mantenido una situación de diglosia en la que éste ha disfrutado de una posición de privilegio, el citado estudio destaca una actitud general favorable a la dignificación del gallego y a su reconocimiento como lengua útil, si bien es ésta una posición más consistente entre los jóvenes que usan habitualmente el gallego. También debe apuntarse del lado de lo negativo la pérdida de la transmisión intergeneracional del gallego que, pese a haberse dado cierta mejoría en las últimas décadas, es un fenómeno que persiste en unos niveles preocupantes, máxime si tenemos en cuenta que, en su mayoría, los jóvenes continúan contemplando el uso de un idioma u otro en términos de utilidad inmediata, de ahí que al ser preguntados por la lengua de transmisión a su descendencia, la mayoría opte por el castellano. Y ello a pesar de reconocer la necesidad de reforzar y revitalizar una lengua en situación delicada. El discurso de la “utilidad” se constituye así en argumento de peso para justificar el uso del castellano en detrimento del gallego, tanto entre los jóvenes bilingües como en los monolingües en castellano. En cuanto al ámbito educativo, la obligatoriedad de impartir determinadas materias en lengua gallega es percibida como imposición por una parte importante de la juventud. Esto no sucede en el caso contrario pues no se consideran obligación ni imposición el uso del castellano en aquellas asignaturas que tienen asignado este idioma. Cabría preguntarse si el uso del gallego en lugar del castellano para el subtítulo de filmes hablados en otras lenguas produciría igual sensación de “imposición”. En todo caso, y por si esto fuera indicativo de lo que podría darse con los subtítulos, lo que sí se ha constatado es el bajo consumo de medios en gallego (radio, televisión, música, libros, periódicos, redes sociales, internet), especialmente entre los jóvenes que menos usan esta lengua, pero también entre quienes se declaran consumidores habituales de medios.

Consideramos necesario, además, mencionar un trabajo previo sobre la recepción de productos cinematográficos gallegos. A partir de variables, como la lengua empleada, se utilizó una muestra de ocho películas de cine

---

<sup>1</sup> Para una consulta pormenorizada de esta investigación en sus dimensiones cuantitativa y cualitativa puede acudir a Rosario Álvarez (Coord.) (2017). *Prácticas e actitudes lingüísticas da mocidade en Galicia*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4293> [Consulta: 22/03/2018.]

contemporáneo que fueron exhibidas a grupos de discusión situados en dos espacios geolingüísticos específicos, el de la lusofonía y la hispanofonía, y que, en concreto, se expusieron en tres centros de la diáspora secular gallega, como la argentina, la uruguaya y la brasileña. Los propósitos de dicha investigación se resumían en tres puntos: 1) explorar mercados de países latinoamericanos, afines en lo cultural y lo lingüístico, de manera que se creen nuevos flujos entre áreas de escaso contacto previo; 2) conocer la respuesta que obtienen los filmes gallegos en entornos multiculturales; y 3) discernir por qué vías el desarrollo y utilización de redes digitales puede contribuir a la distribución de productos, algunos de ellos alternativos en cuanto a contenido y formato, de una cinematografía con recursos económicos limitados (Ledo Andión, 2013, pp. 28-29)

No siendo éste el lugar para exponer en todo su desarrollo esta otra investigación, nos ocuparemos, no obstante, de aquellos resultados referidos al idioma empleado en los filmes. Primeramente, conviene definir los tres grupos de interés que conformaron la muestra estratégica: 1) estudiantes universitarios, sin contacto directo con la cultura gallega, y pertenecientes a centros académicos de los países antes citados, 2) miembros de colectivos de emigrantes activos en la acción social y cultural, también de los tres países implicados y que ofrecen una infomación de contraste acerca de la accesibilidad y el consumo de productos cinematográficos gallegos en círculos no universitarios; 3) profesores universitarios y coordinadores de los centros asociados, que contribuyen a la definición del contexto mediático desde un punto de vista cualificado. En cuanto a los resultados del estudio, debe destacarse que tres cuartas partes del universo encuestado declara entender el idioma y casi la mitad afirma poder leerlo con dificultad. Asimismo, de las entrevistas en profundidad se desprende que los usuarios manifiestan haber adquirido un mayor conocimiento de la cultura gallega, entre cuyos elementos conformantes destaca la presencia de la lengua, que es percibida como valor diferencial y con entidad propia frente a un uso meramente comunicativo. En cuanto a las preferencias en la versión de visionado, los encuestados señalan su preferencia por el visionado de las muestras en su versión gallega y con subtítulos en castellano, para lo cual aducen el interés por familiarizarse con el idioma a la vez que buscan cubrir posibles errores de comprensión. El uso de subtítulos, no obstante, resulta prescindible para la totalidad de los miembros de los centros de emigración. También se destaca que en un segundo visionado de la misma muestra la mayoría de los usuarios opta por la versión original sin subtítulos, de lo cual cabe deducir el interés por la importancia que se le otorga al gallego y lo que ello representa como modo de aproximación a una cultura diversa. Y una última

conclusión, también relevante: la mayoría de integrantes de los grupos de interés manifiestan que la mejor vía de introducción de la cinematografía gallega serían los festivales de cine y los ciclos de cine arte (Gómez Viñas, Roca Baamonde, 2013, pp.153-154).

Con lo anterior, hemos intentado resumir lo fundamental de sendos estudios prospectivos acerca de la percepción social de una lengua minoritaria, el gallego, de cómo dicha condición afecta a su circulación internacional a través de la producción cultural, en este caso por medio de los filmes, sobre su aceptación y comprensión, y sobre el hecho de tratarse de elemento fundamental en la conformación de toda una cosmovisión cultural. A continuación nos situamos al principio de un camino que, conviene reconocer, estamos iniciando: ¿cómo afecta todo esto a ese otro ecosistema cinematográfico por el que transitan las películas y que constituye el universo de los festivales?

## ECOSISTEMA GALLEGO DE FESTIVALES

La puesta a relación entre cines periféricos (o los también llamados *small cinemas*), y que se expresan en lenguas minoritarias, y los festivales a través de los cuales pueden darse a conocer, bien puede comenzar por sendas exposiciones teóricas de Thomas Elsaesser que, con los diez años que va de la una a la otra, sin duda contribuirán a despejar el terreno sobre el que se dispone aquella puesta en relación. Elsaesser ha destacado la decisiva contribución de los festivales en la creación de marcas tales como cine de autor o cines nacionales. El éxito de una película en un festival, señala, depende, en principio y por paradójico que pueda parecer, de una aparente contradicción: por una parte, se trataría de lo que podríamos entender como “international film festival”, un filme diseñado a partir de parámetros estéticos y narrativos lo suficientemente estandarizados para facilitar su circulación internacional. Por otro lado, los programadores de festivales siempre se han caracterizado por buscar aquellos títulos que ofrecieran ciertas dosis de experimentación o de ruptura en lo estético o lo narrativo (Elsaesser, 2005, p. 99). Diez años más tarde, Elsaesser insiste en el trabajo que el festival realiza en labores de *gatekeeper*, como instancia orientada al control de calidad, siendo, además, ese filtro por el que se canaliza la enorme cantidad de películas que se producen cada año. El festival, finalmente, establece sus propias clasificaciones o hace su propia aportación a la elaboración de un canon en constante renovación (confluyendo aquí con otro agente importante: el crítico de cine). Lo que se impone, añade Elsaesser,

es hablar ya abiertamente del concepto de cine transnacional, que sería el resultado de la globalización, de la inmersión en el universo de lo digital y de la complejidad que presenta la cada vez más tupida red de festivales internacionales (2015, p. 188).

Expuesto, por tanto, el terreno de juego en el que confluyen el fenómeno de los festivales y el conocimiento que otras investigaciones aportan sobre el uso y aceptación de lenguas no hegemónicas, siguen abriéndose nuevos interrogantes. Por ejemplo: ¿cuál sería el punto de partida para analizar el caso concreto del subtítulo al gallego en los festivales de cine que se celebran en Galicia?

Antes de abordar de un modo específico la presencia de filmes subtítulos al gallego en los festivales que se celebran en Galicia, consideramos de interés trazar, siquiera someramente, un mapa de dichos eventos en esta comunidad autónoma. De los 36 contabilizados en 2022, 18 de ellos conforman la plataforma Proxecta, asociación sin ánimo de lucro que busca la puesta en valor de estos certámenes. Conviene aquí advertir de la volatilidad de este ecosistema de festivales, de la permanente aparición y desaparición de eventos y de la dificultad para lograr una sostenida permanencia en el tiempo.

No habiendo en Galicia festivales de los considerados de primera categoría, sí se pueden hacer otras clasificaciones que atiendan, por ejemplo, a una especialización temática o de género. La red de certámenes gallegos propone una oferta amplia y, sobre todo, diversa: el cine experimental (S8 Cinema Periférico o el Intersección, Festival de Arte Audiovisual Contemporáneo, ambos en A Coruña), el documental (Play-Doc, Tui), el documental especializado en temas marítimos o pesqueros (Mares da Fin do Mundo, Outes), el cine fantástico (Fancine de Lemos o Festival de Cine Fantástico de A Coruña), el cine etnográfico (MUCI, Santiago de Compostela), el cine musical (Festival de Cine de Musica de Roca, Guitiriz), la animación (Anima-cam). También hay un espacio para cineastas debutantes (Cinemas Novos, Pontevedra), además de otros dedicados a la cultura árabe (Festival de Cine Euro-árabe AMAL, Santiago de Compostela), o a la comedia (RIR, Festival Internacional de Curtas de Comedia, Allariz). Y por supuesto hay una destacada oferta de certámenes de cortometrajes esparcidos por varias localidades: FICBUEU, Curtas Film Fest (Vilagarcía de Arousa), Mostra de Curtas de Noia o Redondela en Curto, entre otras. Aquí destaca, por la calidad de su programación y el impacto cultural y mediático, el festival Curtocircuito, de Santiago de Compostela.

Otra posible clasificación es aquella que distingue entre festivales competitivos y no competitivos. En el primer caso, como es sabido, se acostumbra

proceder a través de una convocatoria pública, un llamamiento al envío de producciones que luego pasarán por el filtro de un comité de selección. Se puede, entonces, comprobar aquí qué tratamiento se hace del uso del gallego en los filmes, es decir, si figura en las bases de participación alguna exigencia en este sentido o se menciona la posibilidad del subtítulo al gallego. En los certámenes no competitivos, por su parte, no puede hablarse de un reglamento que imponga una serie de requisitos de participación ya que no se procede por medio de un llamamiento público, sino por invitación o selección a cargo de la organización de aquellas producciones que mejor se adapten a la filosofía del evento en cuestión. Aquí será más difícil, por tanto, seguir el rastro de las producciones subtituladas, a no ser que pueda verificarse en la relación de filmes programados, y siempre que figure aquí este dato.

De los más de treinta festivales o certámenes audiovisuales que se celebran en Galicia a lo largo del año,<sup>2</sup> tan solo ocho incorporan de un modo explícito en sus bases de participación la posibilidad del subtítulo al gallego, concretamente bajo una fórmula que, con algunas variaciones, indica que en aquellos filmes cuya lengua original no sea el gallego o el castellano deberán tener subtítulos en una de estas dos lenguas. En algunos casos se añade el inglés para películas que no utilizan este idioma, el gallego o el castellano. Estos festivales son: Curtocircuito, FICC Bueu, Curtas Film Fest, Festival de Cine de Música de Roca (Guitiriz), Mostra de Curtas de Noia, Festival de Curtas Armadiña (Poio), Mostra de Cine Etnográfico Museo do Pobo Galego (MICE, Santiago de Compostela). Hay que añadir Novos Cinemas, de Pontevedra, que también exhibe filmes con subtítulos en gallego.

No obstante, conviene distinguir también entre lengua de selección y lengua de exhibición. Puede haber festivales que no exijan el subtítulo a una determinada lengua y, sin embargo, sí lo hagan (o encarguen) para filmes concretos, pues en nuestro entorno no hay un hábito ni una cultura de visionado de cine en lenguas que no sean el castellano o el gallego. Todo filme con el inglés como lengua original se va a subtítular para su pase en un festival gallego. El problema para cuantificar las producciones que se subtitulan está en que, normalmente, las programaciones de cada festival no incorporan este dato en las fichas de cada uno de los títulos que se exhiben en las diferentes sesiones. Sin embargo, aquí hay que destacar la actividad que despliega Curtocircuito. Según fuentes de la organización, en 2015 subtitularon al gallego 45 películas y en 2016, 62 títulos. A partir de esta edición, se ha apostado, incluso, por una

---

<sup>2</sup> Fuente: Academia Galega do Audiovisual. <https://www.academiagalegadoaudiovisual.gal/o-sector/festivals/> [Consulta: 26/06/2017.]

doble titulación (inglés y gallego) para aquellas películas que no son de habla inglesa, debido a la dificultad expresada por algún invitado extranjero para seguir los filmes que no son en inglés y se subtitulan únicamente al gallego.

Salvo este caso, ciertamente excepcional, de la información que manejamos para otros certámenes solo cabe concluir el carácter testimonial del subtitulado al gallego. Por ejemplo, el cortometraje ganador en el festival de Cans de 2017, *Avaa* (Andrea Zapata-Girau, 2016), se subtituló del finlandés al gallego. Y también se subtitularon a este idioma estos otros títulos en este mismo certamen: *Locale* (Luis Solarat, 2017), *The Neverending Wall* (Silvia Carpizo, 2016) y *The Trip* (Eva Alonso, 2016). Por su parte, en la edición de 2016 de Novos Cinemas (la primera de este evento) se exhibió subtitulada *They live by night (Os amantes da noite)*, Nicholas Ray, 1948) y en 2017 *Badlands (Malas terras)*, Terence Malick, 1973) y *Mimosas* (Oliver Laxe, 2016). Asimismo, la Muestra de Cine Etnográfico Museo do Pobo Galego (MICE, Santiago de Compostela) programó también en la edición de 2017 dos filmes subtitulados al gallego: *Foreign Parts* (J.P. Sniadecky e Véréna Paravelm, Estados Unidos, 2010) y *First Contact* (Bob Connolly e Robin Anderson, Australia, 1983).

Una posible vía para salvar, pero solo en una pequeña medida, la dificultad antes expuesta sería comprobar cuántos festivales obtuvieron una ayuda de la Xunta de Galicia en la que se imponga la obligatoriedad de una determinada proporción de programación en gallego. Así, la resolución por la que se aprueban las subvenciones a los festivales del sector audiovisual que se celebren en Galicia para el año 2022 incorpora una referencia genérica al tema lingüístico allí donde se menciona el interés por favorecer la difusión de la lengua y de la cultura gallega como elementos singulares. A continuación, se incluye entre los requisitos exigidos que la programación propuesta para la edición objeto de ayuda contenga un mínimo de un 5 % de títulos o 5 sesiones de producción cinematográfica gallega y/o dirección gallega. No se hace mención alguna, en concreto, al tema de la lengua. A continuación, en relación con los criterios adoptados para la concesión da ayuda solo se hace una referencia genérica a la contribución al fortalecimiento del sector audiovisual gallego, valorándose, en este sentido, el número de producciones de autoría gallega (director y/o guionista de origen gallego). Asimismo, también se indica que se tendrán en cuenta las acciones programadas dirigidas a la promoción de los autores gallegos y al impulso del talento gallego. No se hace aquí mención expresa al subtitulado al gallego, si bien entre los

gastos subvencionables sí se contempla la posibilidad de incluir los gastos derivados del subtítulo de los filmes seleccionados.<sup>3</sup>

## CONCLUSIONES

La pervivencia, el fomento y el propio conocimiento de las lenguas minoritarias o no hegemónicas pasa también por su uso y circulación a través de los productos culturales, y muy especialmente de las obras audiovisuales, de ese cine que viene demostrando una reconocida eficacia para moverse con soltura en un mundo globalizado. Los festivales de cine, en sus cada vez más diversas modalidades, son, en este sentido, un espacio privilegiado para otorgar visibilidad y presencia a lenguas que, de no incorporarse a lo que dichos eventos ofrecen, corren el riesgo de mantenerse en los estrechos límites de su ámbito original e, incluso, de ir decayendo en su uso camino de una no tan utópica o improbable extinción.

En relación con el tema concreto del subtítulo, conviene recordar que en el panorama internacional de los festivales se imponen los subtítulos al inglés, que, está claro, actúa a modo de lengua franca en tantos de estos eventos. Se hace necesario, a este respecto, un mayor compromiso en defensa de la lengua propia, cuando menos en aquellos festivales que se celebran en los propios espacios lingüísticos en los que dicha lengua se asienta. En las correspondientes disposiciones legales o en las convocatorias de ayudas públicas, esta necesidad no dispone aún del suficiente peso real para que la cuestión lingüística, y en concreto el subtítulo a una lengua no hegemónica, rinda resultados significativos en este sentido. Apenas se sobrepasa el umbral de lo meramente testimonial, de la manifestación genérica o de lo reconocido pero no implementado a través de actuaciones concretas.

## REFERENCIAS

ÁLVAREZ, R. (Coord.), Prácticas e actitudes lingüísticas da mocidade en Galicia, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela [en línea] [ 2017] <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4293> [Consulta: 24/11/2022.]

---

<sup>3</sup> Puede consultarse el texto completo de la convocatoria en: [https://www.xunta.gal/dog/Publicados/2022/20220111/AnuncioG1097-161221-0006\\_gl.html](https://www.xunta.gal/dog/Publicados/2022/20220111/AnuncioG1097-161221-0006_gl.html) [Consulta: 16/11/2022.]

- DÍAZ CINTAS, J., *La traducción audiovisual. El subtítulo*, Alamar, Salamanca, 2001.
- ELSAESSER, T., *European cinema. Face to face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.
- ELSAESSER, T., "Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital", en *Fonseca, Journal of Communication*, 11, julio-diciembre de 2015, 175-196.
- GÓMEZ VIÑAS, X., ROCA BAAMONDE, S., "Formación, capacitación y seguimiento de los grupos de recepción", en LEDO ANDIÓN, M. (ed), *Cine, diversidad y redes. Pequeñas cinematografías, políticas de diversidad y nuevos medios de consumo cultural*, Grupo de Estudios Audiovisuales, Santiago de Compostela, 2013, pp. 141-158.
- GUYOT, J., "Limiar", en LEDO ANDIÓN, M. (ed), *Finlandia, Galicia, Gales. Os retos dos pequenos cinemas en linguas non hexemónicas*, Grupo de Estudios Audiovisuales, Santiago de Compostela, 2015, pp. 9-12.
- JURADO MARTIN, M. *Los festivales de cine en España: incidencia en los nuevos realizadores y análisis del tratamiento que reciben en los medios de comunicación*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, [en línea], 2003, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7306/> [Consulta: 24/11/2022]
- LEDO ANDIÓN, M., "Propuestas para pensar la diversidad desde el cine-nación", en LEDO ANDIÓN, M., *Cine, diversidad y redes. Pequeñas cinematografías, políticas de diversidad y nuevos medios de consumo cultural*, Grupo de Estudios Audiovisuales, Santiago de Compostela, 2013, pp. 19-32.
- MOISÉS, S., "Los festivales de cine", en MONTERDE, J.E., PIÑOL, M. (eds.), *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2015, pp. 147-166.
- SEDEÑO VALDELLÓS, A., "Lógicas de la globalización filmica: la transformación transnacional del cine", en BAUTISTA, E., FECÉ, J.L. (eds.), *Identidad, diferencia y ciudadanía en el cine transnacional contemporáneo*, UOC, Barcelona, 2014, pp. 31-44.

# *CAPÍTULO VIII:*

## **HERRAMIENTAS DE VISIONADO SOCIAL: HABILITADORES DE EXPERIENCIAS COMPARTIDAS E INTERACCIÓN SOCIAL EN EL ÁMBITO DEL CONSUMO DE CONTENIDOS**

MARIO MONTAGUD CLIMENT

*Universitat de València, Dep. de Informàtica, Burjassot (Valencia), España*

*Fundació i2CAT, Media & Internet Area, Barcelona, España*

[mario.montagud@i2cat.net](mailto:mario.montagud@i2cat.net)

ÁLVARO EGEA BENAVENTE

*Universitat de València, Dep. de Informàtica, Burjassot (Valencia), España*

[alebe2@alummi.uv.es](mailto:alebe2@alummi.uv.es)

SERGI FERNÁNDEZ LANGA

*Fundació i2CAT, Media & Internet Area, Barcelona, España*

[sergi.fernandez@i2cat.net](mailto:sergi.fernandez@i2cat.net)

Resumen. El consumo de contenidos multimedia se convierte con frecuencia en un hábito social, estimulando la interacción social entre grupos de usuarios. Este capítulo se centra en revisar contribuciones del estado del arte en el ámbito del visionado social entre grupos de usuarios remotos, con tal de poder recrear experiencias multimedia compartidas en un mismo lugar, a pesar de la distancia. En concreto, se reflejan los potenciales beneficios y/o ventajas que estas herramientas o plataformas pueden aportar y el interés que suscitan, se destacan varios habilitadores tecnológicos y/o funcionalidades esenciales a proporcionar con tal de maximizar la experiencia de usuario, y se repasan algunas de las soluciones propuestas por la comunidad científica y la industria. Mediante este estudio de revisión se pretende poner de relieve el potencial impacto de las herramientas visionado social para el fomento del consumo de contenidos audiovisuales, im-

plicando además una interacción y socialización entre consumidores que en la mayoría de las ocasiones ocurrirá en la misma lengua en la que se produjeron los contenidos siendo visualizados, tanto a través de medios orales como escritos.

*Palabras Clave:* Calidad de Experiencia, Conectividad Virtual, Interacción Social, Visionado Social, Social TV

## INTRODUCCIÓN

Los contenidos multimedia son parte del Patrimonio Inmaterial, y tienen un claro impacto en el sector cultural, educativo y lingüístico, entre otros. De hecho, los contenidos multimedia se han convertido en una de las principales fuentes de acceso a la información en la sociedad actual, incluso a través de plataformas online que facilitan su consumo desde cualquier lugar, en cualquier dispositivo, y en cualquier momento.

Asimismo, no cabe duda de que el consumo de contenidos multimedia se convierte con frecuencia en un hábito social, e incluso en el motivo por el cual ocurre una interacción social natural y rica entre usuarios. Un ejemplo muy claro es cuando un grupo de amigos o familiares quedan en un mismo sitio (ej. bar, casa de uno de ellos...) para ver juntos contenidos de interés común (ej., series, shows TV, eventos deportivos...). Esto les posibilita interactuar, socializar, compartir impresiones, emociones y aprendizajes, revivir momentos pasados, etc. En este sentido, cuando se trata de contenidos audiovisuales o cinematográficos en lenguas minorizadas, dichas actividades de visionado social e interactivo además refuerzan y fomentan el uso de dicha lengua, tratándose por tanto de una herramienta de cohesión social, e incluso potencialmente de integración intercultural o interlingüística.

Sin embargo, nos encontramos ante una sociedad globalizada en la que miembros de una misma familia, amigos y/o paisanos pueden vivir en diferentes ciudades o países, ya sea por motivos de trabajo, estudios, etc., por lo que puede no ser posible, o fácil, reunirse físicamente con personas de interés en un mismo lugar y momento. Así pues, esta segregación geográfica muchas veces imposibilita el poder disfrutar de las situaciones previamente descritas.

Este capítulo se centra en presentar y revisar contribuciones tecnológicas del estado del arte que, en su conjunto, permiten proporcionar herramientas o plataformas de visionado social, también conocidas como Social TV cuando se refieren al ámbito de contenidos televisivos. Dichas plataformas

posibilitan que grupos de usuarios distribuidos geográficamente puedan consumir de manera sincronizada e interactiva los mismos contenidos, a la vez que se comunican a través de canales de chat de texto y/o conferencia. Así pues, la distancia ya no supone una barrera para posibilitar experiencias compartidas e interacción social en torno al consumo de contenidos multimedia de interés común.

En la Sección 2 se proporcionarán evidencias de las potenciales ventajas y/o beneficios que pueden aportar las plataformas de visionado social, reflejando el interés que suscitan y algunas preferencias de los usuarios. En la Sección 3 se detallarán habilitadores y funcionalidades tecnológicas relevantes para ofrecer soluciones de visionado social adecuadas, que permitan maximizar la experiencia de usuario. En la Sección 4 se listarán algunas de las soluciones de visionado social propuestas tanto por la comunidad científica como por la industria. En la Sección 5 se aportan las conclusiones y una breve reflexión sobre el impacto de las herramientas de visionado social en el ámbito de investigación y social cubierto en esta monografía.

## **ESTUDIOS SOBRE VISIONADO SOCIAL**

En la primera década del siglo XXI, gracias a avances tecnológicos relevantes en el ámbito de las telecomunicaciones (ej. consumo de vídeo en línea, herramientas de chat y conferencia, proliferación de dispositivos conectados...), empezaron a despertar interés las herramientas y habilitadores tecnológicos necesarios para proporcionar escenarios de visionado social entre usuarios remotos. Los estudios en (Cesar et al., 2011 1; Cesar et al., 2011 2) proporcionan una revisión de las soluciones existentes en el ámbito de Social TV, así como una categorización de las mismas para sentar las bases de futuros desarrollos y analizar su potencial impacto. En este contexto, estudios previos también han investigado y destacado varios beneficios que pueden aportar los escenarios y experiencias de visionado social, tales como la sensación de estar juntos a pesar de la distancia, así como el refuerzo y mejora de las relaciones entre los usuarios (Shamma et al., 2008, Oehlberg et al., 2006, Geerts, 2006; Weisz et al., 2007, Huang et al., 2009, Montagud et al., 2015). De manera interesante, se ha demostrado que la interacción entre los usuarios remotos cuando utilizan herramientas de visionado social versa principalmente sobre los contenidos siendo consumidos (Oehlberg et al., 2006), lo que refuerza la relevancia de este tipo de herramientas y escenarios en el ámbito de la monografía.

Por lo que respecta a requisitos esenciales para proporcionar herramientas de visionado social (ver Sección 3), así como de alternativas y/o recomendaciones para los mismos, también se pueden encontrar estudios científicos relevantes. En primer lugar, varios estudios identificaron la necesidad de proporcionar sincronización multimedia inter-destinatario con el objetivo de compensar desfases entre los procesos de reproducción de las aplicaciones de cada usuario y así garantizar que todos vean y escuchen las mismas escenas prácticamente al mismo tiempo (Oehlberg et al., 2006; Weisz et al., 2007; Shamma et al., 2008; Geerts et al., 2011; Boronat et al., 2021). En caso contrario, las interacciones entre los usuarios podrían ser caóticas e incluso se podría destruir la experiencia compartida (ej. imagínense darse cuenta de un gol en un partido de fútbol o del desenlace final de una película a través de los canales de chat, antes de verlo en la propia pantalla). En este sentido, varios estudios han tratado de encontrar los umbrales en cuanto a diferencias de retardos entre usuarios que son tolerables para la percepción humana en el ámbito del visionado social entre usuarios remotos (Geerts et al., 2011; Mekuria et al., 2012; Rainer et al., 2014; Boronat et al., 2021). Aunque los niveles de sincronización inter-destinatario en estos escenarios no sean muy estrictos, permitiéndose desfases en torno a 1 segundo, dichos umbrales son inferiores a las diferencias de retardos entre diferentes usuarios que existen en las redes y tecnologías de comunicaciones actuales (Montagud et al., 2018). Así pues, ello refleja la necesidad de proporcionar soluciones de sincronización multimedia inter-destinatario en las herramientas de visionado social.

En segundo lugar, estudios previos han investigado sobre la conveniencia de la disponibilidad de canales de chat entre los usuarios, así como de su modalidad (ej. texto, audio, vídeo...) (Geerts et al., 2011; Geerts, 2006; Huang et al., 2009). En (Geerts, 2006), se reflejó que las herramientas de chat de texto pueden resultar en distracción para usuarios con poca habilidad de escritura, quienes prefieren interactuar por voz. Sin embargo, los usuarios con habilidad de escritura suelen preferir el uso de chat de texto, ya que ello les permite ver y escuchar los contenidos, sin interferencias audiovisuales a través de los canales de chat que podrían afectar a la comprensión de los contenidos siendo vistos/escuchados y, por tanto, resultar molesto. En (Huang et al., 2009) también se concluyó que el chat de texto era el canal de interacción preferido, puesto que evita la necesidad de tener que contestar inmediatamente y fue considerado menos invasivo. En (Geerts et al., 2011) se concluyó que tanto los canales de chat basados en texto como en voz son apropiados, y proporcionan niveles altos de *togetherness* (esto es, sensación de estar juntos, a pesar de la distancia).

El estudio en (Montagud et al., 2015) proporcionó un análisis sobre el impacto y potenciales oportunidades de Social Media y herramientas de interacción social en el ámbito del consumo de contenidos audiovisuales / TV, tanto desde el punto de vista de experiencias de consumo individuales como de experiencias compartidas entre grupos de usuarios remotos. Se destacó que, en ambos tipos de escenarios, Social Media puede contribuir a: (i) tener acceso a contenidos e información adicional sobre el contenido siendo visto; (ii) fomentar interacción social; (iii) proporcionar sensación de conectividad y *togetherness*; y (iv) incrementar el *engagement* de la audiencia.

El estudio en (Boronat et al., 2018) refleja la relevancia creciente de este tipo de experiencias multimedia compartidas, así como la necesidad de mejores soluciones tecnológicas para poder proporcionarlas de manera satisfactoria (ver Sección 3). Asimismo, en dicho estudio se encuestó a más de 1000 usuarios sobre sus hábitos de uso, necesidades, preferencias y expectativas en este tipo de escenarios. Más de un 20% de los participantes afirmó haber participado previamente en este tipo de experiencias, y más de un 70% afirmó tener interés sobre las mismas. Casi un 70% de los participantes opinó que este tipo de experiencias incrementa el *engagement* y puede proporcionar una sensación agradable de conectividad virtual (*togetherness*), a pesar de potenciales barreras geográficas. Incluso, más de un 30% de los participantes comentó que el hecho de poder compartir experiencias de visionado de contenidos con amigos y/o familiares remotos es muchas veces el motivo por el que consumen dichos contenidos.

El estudio en (Boronat et al., 2021) proporciona una revisión profunda y una taxonomía sobre las plataformas de visionado social existentes hasta 2021.

Finalmente, el estudio en (Rothe et al., 2021) propone una serie de requisitos y desafíos esenciales a satisfacer con tal de proporcionar experiencias de visionado social e interactivo para el caso de contenidos inmersivos 360°, potencialmente vistos con cascos de Realidad Virtual (RV). En dicho estudio, se elabora y presenta un espacio de diseño (*design space*) con el objetivo de guiar a los agentes interesados en la implementación y despliegue de este tipo de plataformas de visionado social para contenidos inmersivos.

## **HABILITADORES ESENCIALES PARA VISIONADO SOCIAL**

En esta sección se detallan algunos componentes y/o funcionalidades esenciales para habilitar plataformas de visionado social, en base a diferentes análisis realizados en el estado del arte, destacando el estudio en (Boronat et al., 2021).

## **Gestión de Sesiones**

En sesiones de visionado social, los usuarios suelen interactuar en grupos definidos, que no suelen ser grandes (Boronat et al., 2018). Esto es así incluso cuando se trata de contenidos *broadcast* ofrecidos a gran escala. Por ello, resulta esencial proporcionar funcionalidades de gestión de sesiones independientes, permitiendo la creación de una nueva sesión por parte de un usuario y la unión posterior de otros usuarios a la misma. La existencia de las sesiones se puede mantener de manera privada a usuarios externos (no invitados explícitamente), o bien se puede publicar en abierto, al igual que para la lista de los participantes en dichas sesiones. Las sesiones pueden tener un nombre asignado en el momento de su creación, así como sus participantes pueden indicar un *nickname* al registrarse en las misma. En el momento de su creación, se puede indicar el vídeo o lista de reproducción a ser visualizada (aunque esto se podría modificar en vivo una vez creada la sesión). Por cuestiones de mayor control sobre la sesión, uno de los usuarios suele actuar como administrador de la misma (ej. su creador) y ostentar roles relevantes, como la admisión o no de otros participantes, y tener activos los controles de interacción de manera exclusiva en la sesión (ver Sección 3.3). El rol de administrador se podría intercambiar entre los miembros de la sesión bajo demanda.

## **Sincronización Multimedia**

Las herramientas de visionado social deben implementar diferentes variantes de sincronización multimedia (Montagud et al., 2018) con tal de proporcionar una experiencia de usuario satisfactoria. En primer lugar, se debe proporcionar sincronización *intra-media* con tal de garantizar que los procesos de reproducción de cada flujo multimedia en la sesión (esto es, vídeo, audio, subtítulos...) avancen de manera natural y fluida, minimizando interrupciones. En segundo lugar, se debe proporcionar sincronización *inter-media* para que los procesos de reproducción de todos los flujos multimedia de la sesión estén alineados temporalmente entre sí (esto es, audio que se corresponde a las escenas que se visualizan, evitar subtítulos o mensajes de chat desfasados...). En tercer lugar, se debe proporcionar sincronización multimedia inter-destinatario de manera que los procesos de reproducción de todos los clientes de la sesión estén alineados temporalmente entre sí (esto es, que todos los usuarios vean y escuchen lo mismo prácticamente al mismo tiempo).

## ***Interacción***

Las plataformas de visionado social pueden integrar diversas funcionalidades de interacción, con el contenido y entre los usuarios. En primer lugar, se pueden proporcionar canales de chat de texto, ya sea de manera pública mediante la integración con plataformas de redes sociales (ej. Twitter) o de manera privada con salas de chat dedicadas para cada sesión (esto también sería posible creando comunidades o grupos en redes sociales específicas, como Facebook). Con tal de facilitar la participación e interacción, se pueden incluir hashtags en los mensajes de chat públicos. Asimismo, muchas veces se añaden funcionalidades de intercambio de ficheros (ej. fotos) a través del canal de chat. En segundo lugar, se pueden proporcionar canales de chat por audio y/o vídeo conferencia dedicados para cada sesión. En cada sesión se puede decidir si se utiliza sólo audio o si se añade también vídeo, así como cada usuario puede ser libre de activar o no su cámara. Asimismo, se pueden integrar funcionalidades para silenciar (o incluso expulsar de la sesión) a usuarios cuyo comportamiento no sea el adecuado. Para una mejor identificación de los usuarios, muchas plataformas de visionado social utilizan colores para asociar las ventanas de vídeo chat y los mensajes de chat de texto de los participantes (Boronat et al., 2021). En tercer lugar, se puede compartir la ejecución de los comandos de control y navegación de los reproductores de cada participante en la sesión. Esto implica que la ejecución de acciones típicas de ‘pausa’, ‘reproducción’, ‘saltos en la línea de reproducción’, o ‘ajuste de volumen’ en uno de los reproductores se verán reflejadas de manera instantánea en los reproductores de todos los participantes en la sesión. Esto puede ser muy útil para pausar la reproducción para comentar escenas de interés, ver repeticiones, etc. Con tal de prevenir situaciones caóticas o indeseables, una opción frecuente consiste en únicamente habilitar dichos controles al administrador de la sesión e integrar una funcionalidad adicional que permita al resto de participantes solicitar convertirse el nuevo administrador.

## ***Subtitulado***

Los participantes en una sesión compartida de visionado social pueden tener diferentes necesidades y/o preferencias. En este sentido, resulta esencial que se pueden activar funcionalidades de subtitulado interactivo y personalizable (Montagud et al., 2020) en el reproductor de cada participante, de manera independiente a los demás participantes. En cuanto a opciones de personalización, se pueden destacar: el idioma de subtítulos, la posición

y fuente de presentación los subtítulos, si se desea visualizar más o menos caracteres de subtítulos, activar la presentación en un idioma adicional, etc.

### ***Presencia Social***

Si se pretende estimular la participación de usuarios en sesiones de visionado social, resulta conveniente proporcionar mecanismos de “presencial social” (Wijnants et al., 2012). Se pueden destacar varias funcionalidades que contribuyen a ello. En primer lugar, las listas de sesiones activas, sus miembros y una breve descripción del contenido siendo visualizado pueden incluirse en un menú interno (ej. con listas desplegadas) en la misma plataforma de visionado social. De esta manera, los usuarios pueden comprobar si desean unirse a cualquiera de las sesiones activas. En segundo lugar, se pueden integrar mecanismos de presencia externos mediante el uso de redes sociales (ej. Twitter), de manera que cada vez que un usuario crea o se una a una sesión, se publique de manera automática un mensaje en la red social seleccionada notificando sobre ello (si el usuario da su consentimiento para ello). Este mensaje debe incluir la información necesaria para identificar unívocamente la sesión, como hashtags, una descripción del clip siendo visualizado y una URL para acceder a la misma. Este segundo mecanismo permitirá que usuarios externos conozcan la actividad en la plataforma, lo que sin duda contribuirá a estimular su participación. Invitaciones directas a otros usuarios también se podrían enviar a través de mensajes privados en las mismas redes sociales y/o por correo electrónico. Adicionalmente, la disponibilidad de un canal de chat audiovisual proporciona implícitamente un tercer mecanismo de presencia.

### ***Privacidad***

A pesar del posible envío de notificaciones sobre sesiones activas en redes sociales, se debe poder controlar y restringir los usuarios que pueden unirse a cada sesión compartida. Por ejemplo, cuando un nuevo usuario solicite unirse a una sesión existente, se puede enviar una notificación al administrador de la misma, quien podrá aceptar o denegar dicha solicitud. Si se quiere evitar esto, se pueden enviar las notificaciones privadas comentadas en la anterior subsección. El hecho de soportar sesiones independientes para grupos de usuarios seleccionados, y/o autorizados, también contribuye a la privacidad. Adicionalmente, el uso de canales de chat “dedicados” para cada sesión, en vez de utilizar canales de chat “públicos” en redes sociales (ej. Twitter) también contribuye a garantizar la privacidad. Finalmente, si

se desea, los mensajes de chat y las comunicaciones de audio/vídeo conferencia también se pueden encriptar.

## **PLATAFORMAS DE VISIONADO SOCIAL EXISTENTES**

En los últimos 15 años se han propuesto un conjunto considerable de herramientas y/o plataformas de visionado social, tanto por parte de la comunidad científica como de la industria. A continuación, se revisan algunas de ellas en base a las referencias existentes.

### ***Plataformas de visionado social propuestas por la comunidad científica***

En (Vaishnavi et al., 2011) se presentó una plataforma para el consumo distribuido y sincronizado de contenidos multimedia que proporcionaba funcionalidades de sincronización inter-destinatario, permitía compartir los comandos de control del reproductor para su aplicación coordinada en todos los clientes activos, así como integraba canales de chat basados en texto y voz. Dicha plataforma se evaluó de manera objetiva, reflejando su capacidad de conseguir niveles de sincronización alrededor de 150ms en entornos de red locales y de 300ms en entornos distribuidos de área extensa. Dicha plataforma se utilizó posteriormente en (Geerts et al., 2011) con tal de demostrar los beneficios aportados a la experiencia de usuario, así como con el objetivo de determinar los niveles de diferencias entre tiempos de reproducción (es decir, asincronías) que son tolerables para los usuarios en un entorno de Social TV. Se concluyó que asincronías del orden de 1s ya se suelen percibir, mientras que asincronías del orden de 2s ya son molestas para la mayoría de usuarios, independientemente de si utilizan canales de chat de texto o voz para la interacción entre los mismos.

En (Wijnants et al., 2012) se presentó una plataforma desarrollada mediante tecnologías web que permitía la reproducción sincronizada de fotos y vídeos entre usuarios remotos. Dicha plataforma incluía mecanismos de integración con redes sociales, en particular con Facebook, así como integraba una herramienta de audio conferencia como canal de chat por voz. Ambas funcionalidades buscaban estimular la interacción entre los usuarios y la sensación de (co-)presencia. Sin embargo, a pesar de que los autores reconocieron la relevancia de la sincronización inter-destinatario en estos escenarios multiusuario interactivos, en dicha plataforma podían ocurrir errores de sincronización del orden de varios segundos, lo que no es deseable, e

incluso puede resultar inaceptable, en los escenarios Social TV analizados en este trabajo.

En (Jansen et al., 2013) se presentó otra plataforma para el visionado social entre usuario remotos, capaz de proporcionar sincronización interdestinatario y la compartición de los comandos de control y navegación de los reproductores, y que asimismo integra una herramienta de vídeo conferencia multiusuario desarrollada en (Schmitt et al., 2013).

El trabajo en (Marfil et al., 2019) presentó una plataforma de visionado social para contenidos *broadcast* y/o *broadband*, compatible con los estándares sobre TV conectada e inteligente implantados en la actualidad. Dicha plataforma integra una aplicación de chat en segundas pantallas que, además, permite *gamificar* las experiencias de visionado compartido entre usuarios remotos.

En (Boronat et al., 2021) se presentó una plataforma basada en tecnologías web modernas, ofreciendo cada una de las funcionalidades descritas en la Sección 3, así como alternativas para algunas de las mismas, a elección de los usuarios, tales como: uso de Twitter como canal de chat público y/o de un canal de chat privado y encriptado por cada sesión; invitación a unirse a sesiones activas mediante mensajes públicos o privados en redes sociales; uso de canal de chat por vídeo conferencia o sólo audio conferencia. Además, dicha plataforma incorpora una serie de funcionalidades que permiten una mayor interacción, e incluso colaboración, entre los usuarios, tales como: intercambio de archivos a través del canal de chat, y pizarras compartidas sobre el reproductor multimedia, con fondo transparente, a modo de herramienta de anotación. Dicho estudio incluye una evaluación objetiva y subjetiva que, además de corroborar el satisfactorio rendimiento de la plataforma, confirma una muy buena receptividad sobre la misma por parte de los usuarios, así como el alto interés que este tipo de plataformas y experiencias suscita en los mismos. Además, se pone de relieve que más allá del sector del entretenimiento, este tipo de plataformas puede resultar muy beneficioso en otros ámbitos, como la cultura, educación y aprendizaje. Cabe asimismo citar que la plataforma presentada en (Boronat et al., 2021) se trata una versión extendida y evolucionada de la que se presentó en (Belda et al., 2015).

Los trabajos en (Rothe et al, 2021; y Fernández-Dasí et al., 2022) presentaron habilitadores tecnológicos esenciales para proporcionar experiencias de visionado social interactivo cuando se desee visualizar vídeos inmersivos 360°.

Finalmente, en (Montagud et al., 2022) se presentaron nuevas soluciones tecnológicas para posibilitar el consumo compartido entre usuarios

remotos de contenidos 2D o incluso 3D inmersivos dentro de entornos virtuales compartidos. En dicho estudio, además, se concluye que este tipo de entornos inmersivos puede mejorar la experiencia de usuario en comparación al uso de plataformas de visionado social clásicas en 2D, acercándose a los niveles de calidad de interacción y co-presencia proporcionados en experiencias compartidas de manera presencial. A pesar de las limitaciones existentes y margen de mejora en las tecnologías de comunicaciones holográficas presentadas en dicho estudio, estos resultados son muy prometedores y se espera un avance significativo en este ámbito en los próximos años.

### ***Plataformas de visionado social propuestas por la industria***

Las plataformas o herramientas de visionado social también han despertado interés por parte de la industria en los últimos años. A continuación, se enumeran algunas de las más relevantes.

*Yahoo! Zync* (Shamma et al., 2008) es una herramienta ya descatalogada que se ofrecía como un *plugin* para *Yahoo! Messenger*, proporcionando por tanto acceso implícito a una red social. Permitía el visionado compartido y sincronizado entre usuarios remotos, la compartición de los comandos de control del reproductor, y ofrecía un canal de chat de texto.

*Synchtube*<sup>1</sup> proporciona funcionalidades de consumo compartido y sincronizado entre usuarios remotos para vídeos gestionados por grandes plataformas (ej. Youtube, Vimeo...), a la vez que permite la compartición de los comandos de control del reproductor y proporciona canales de chat basados en texto y vídeo.

*Facebook Watch Party*<sup>2</sup> proporciona funcionalidades de consumo compartido y sincronizado entre usuarios remotos, a la vez que integra un canal de chat de texto. Sin embargo, su uso se restringe para usuarios Facebook y contenidos catalogados también en dicha plataforma.

*Teleparty*<sup>3</sup> es una extensión del navegador web que permite crear sesiones compartidas para usuarios de grandes plataformas (ej. Netflix, Disney +,

---

<sup>1</sup> Synchtube <https://angel.co/company/synchtube> Último acceso en diciembre de 2022

<sup>2</sup> Facebook Watch Party <https://www.facebook.com/community/using-key-groups-tools/how-to-use-watch-party/> Último acceso en diciembre de 2022

<sup>3</sup> Teleparty <https://www.teleparty.com/> Último acceso en diciembre de 2022

Hulu, HBO Max, Amazon Prime...), proporcionando un consumo compartido y sincronizado entre los mismos, así como un canal de chat de texto.

*Scener*<sup>4</sup> es una herramienta similar a *Teleparty*, pero que además permite el intercambio de archivos entre los usuarios de una misma sesión, y proporciona canales de vídeo chat.

Asimismo, en los últimos 5 años también se han desarrollado e implantado plataformas de RV Social (Social VR, en inglés) que posibilitan el consumo de contenidos compartidos entre varios usuarios remotos que a la vez se integran en, o tele-transportan a, un mismo entorno virtual. En (Fernández et al., 2022) se revisan y comparan varias de estas plataformas, de las que se pueden destacar, entre otras: *Mozilla Hubs*<sup>5</sup>, *BigScreenVR*<sup>6</sup> y *MeetinVR*<sup>7</sup>. Un análisis más profundo sobre las funcionalidades y posibilidades ofrecidas por este tipo de plataformas sería objeto de un nuevo capítulo, aunque se ha considerado conveniente citarlas en este capítulo por completitud, y por el potencial impacto que se espera alcancen dichas plataformas en un futuro próximo, como un primer paso hacia el Metaverso.

### ***Extensión de plataformas de video conferencia para posibilitar visionado social***

Finalmente, cabe citar que las herramientas de videoconferencia tradicionales (ej. *Zoom*<sup>8</sup>, *Microsoft Teams*<sup>9</sup>, *Google Meet*<sup>10</sup>...) se han ido extendiendo y adaptando progresivamente con tal de incluir funcionalidades de interacción, tales como canales de chat, de intercambio de archivos, e incluso de compartición de presentaciones / pantalla. Sin embargo, también cabe recalcar que las funciones de compartición de pantalla, aunque permitan compartir la reproducción de vídeo, no están pensadas para una visualización de alta calidad y altamente interactiva, sino para fines de colaboración en el ámbito más profesional.

---

<sup>4</sup> Scener <https://scener.com/> Último acceso en diciembre de 2022

<sup>5</sup> Mozilla Hubs <https://www.teleparty.com/> Último acceso en diciembre de 2022

<sup>6</sup> BigscreenVR <https://www.bigscreenvr.com/> Último acceso en diciembre de 2022

<sup>7</sup> MeetinVR <https://www.meetinvr.com/> Último acceso en diciembre de 2022

<sup>8</sup> Zoom <https://zoom.us/> Último acceso en diciembre de 2022

<sup>9</sup> Microsoft Teams <https://www.microsoft.com/en/microsoft-teams/group-chat-software> Último acceso en diciembre de 2022

<sup>10</sup> Google Meet <https://meet.google.com/> Último acceso en diciembre de 2022

## CONCLUSIONES

Este capítulo ha ofrecido una revisión global sobre contribuciones en el ámbito de herramientas y/o plataformas de visionado social, como habilitadores esenciales para recrear experiencias de consumo multimedia compartidas en un mismo lugar, pero cuando los usuarios de interés están distribuidos geográficamente. En primer lugar, se han revisado estudios previos que han proporcionado evidencias científicas sobre el potencial impacto e interés que suscitan estas plataformas, sobre sus funcionalidades esenciales, así como recomendaciones para su diseño e implementación. A continuación, se han detallado los habilitadores tecnológicos y/o funcionalidades esenciales que deberían aportarse en las soluciones de visionado social. Finalmente, se han revisado algunas de las soluciones más relevantes desarrolladas tanto por la comunidad científica como por la industria.

Aunque la aplicabilidad y potenciales beneficios de este tipo de herramientas y/o plataformas de visionado social han sido demostradas en estudios recientes, y por tanto están fuera de duda, bien es cierto que dichos estudios no han estado centrados explícitamente en el uso y fomento de las lenguas minoritarias, y en el impacto que este tipo de soluciones tecnológicas puede tener sobre las mismas. Así pues, en el futuro cercano se planificarán estudios de experiencia de usuario en este ámbito con tal de determinar dichos potenciales beneficios, y confirmar la hipótesis de partida.

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI), bajo un Proyecto Estratégico Orientado a la Transición Ecológica y a la Transición Digital (TED) 2021, con título REVOLUTION (Ref. TED2021-131690B-C32 y TED2021-131690A-C33), por ACCIÓ (RIS3CAT, Generalitat de Catalunya), en el marco del proyecto VIVIM (Ref. COMRDI18-1-0008 ) y por la Comisión Europea, en el marco del proyecto EH 2020 Respond-A (ID 883371). El trabajo de Mario Montagud Climent ha sido financiado además por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 (Ayuda Ramón y Cajal 2020, Ref. RYC2020-030679-I) y por "FSE Invierte en tu futuro". Asimismo, este trabajo se ha enmarcado en el contexto de la red temática, o de excelencia, ALMA (Accesibilidad y Lenguas Minoritarias en los Medios Audiovisuales), financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, con el código RED2018-102475-T.

## REFERENCIAS

- BELDA J., MONTAGUD M., BORONAT F., MARTÍNEZ M., PASTOR J., “Diseñando iWebSync: Una Plataforma Web 2.0 para la Sincronización Distribuida de Contenidos Multimedia e Interacción Social”, *Comunica2: Quinta Edición del Congreso Internacional Sobre Redes Sociales*, Grau de Gandia (Spain), Febrero 2015
- BORONAT F., MONTAGUD M., MARFIL D., LUZÓN C., “Hybrid broadcast/broadband tv services and media synchronization: demands, preferences and expectations of Spanish consumers”, *IEEE Transactions on Broadcasting*, 64:52–69, 2018
- BORONAT F., MONTAGUD M., SALVADOR P., PASTOR J., “Wersync: a web platform for synchronized social viewing enabling interaction and collaboration”, *Journal of Network and Computer Applications*, vol. 175, issue 1, pp. 1-21, 2021
- CESAR P., GEERTS D., 1, “Past, present, and future of social TV: A categorization”, *IEEE consumer communications and networking conference (CCNC) ’11*, 347–351, 2011
- CESAR P., GEERTS D., 2, “Understanding Social TV: a survey”, *Networked and Electronic Media Summit (NEM’11)*, 27–29, 2011
- FERNÁNDEZ S., MONTAGUD M., CERNGLIARO G., RINCÓN D., “Toward Hyper-Realistic and Interactive Social VR Experiences in Live TV Scenarios”, *IEEE Transactions on Broadcasting*, vol. 68, no. 1, pp. 13-32, March 2022
- FERNÁNDEZ-DASÍ M., MONTAGUD M., PARADELLS J., “Design, development and evaluation of adaptative and interactive solutions for high-quality viewport-aware VR360 video processing and delivery”, *13th ACM Multimedia Systems Conference (MMSys’22)*, Athlone (Ireland), June 2022
- GEERTS D., “Comparing Voice Chat and Text Chat in a Communication Tool for Interactive Television”, *NordiCHI ’06*, Oslo (Noruega), 2006.
- GEERTS D., ET AL. “Are We in Sync?: Synchronization Requirements for Watching Online Video Together”, *ACM CHI’11*, Vancouver (Canada), 2011.
- HUANG E., ET AL., “Social Television Comes Home: a Field Study of Communication Choices and Practices in TV-Based Text and Voice Chat”, *ACM CHI ’09*, Boston (USA), 2009
- JANSEN J., CESAR P., BULTERMAN D.C.A., “Multimedia document synchronization in a distributed social context”, *ACM Symposium on Document Engineering (DocEng 2013)*, Florencia (Italia), 2013
- MARFIL D., BORONAT F., MONTAGUD M., SAPENA A., “IDMS Solution for Hybrid Broadcast Broadband Delivery Within the Context of HbbTV Standard”, *IEEE Transactions on Broadcasting*, vol. 65, no. 4, pp. 645-663, 2019
- MEKURIA R., CESAR P., BULTERMAN D. “Digital TV: the Effect of Delay when Watching Football”, *EuroITV’12*, Berlín (Alemania), 2012
- MONTAGUD M., CESAR P., BORONAT F., MARFIL D., “Social media usage combined with TV/video watching: opportunities and associated challenges”, *IEEE STCSN E-Letter 3(2)*, 2015
- MONTAGUD M., CESAR P., BORONAT F., JANSEN J. (Eds.), “MediaSync: Handbook on Multimedia Synchronization”, Springer, ISBN 9783319658391, 2018

- MONTAGUD M., BORONAT F., PASTOR J., MARFIL D., "Web-based platform for a customizable and synchronized presentation of subtitles in single- and multi-screen scenarios", *Multimedia Tools and Applications*, 79, 21889–21923, 2020
- MONTAGUD M., ET AL., "Towards socialVR: evaluating a novel technology for watching videos together", *Virtual Reality*, 26, 1593–1613, 2022
- OEHLBERG L., DUCHENAUT N., THORNTON D., "Social TV: Designing for Distributed, Sociable Television Viewing", *EuroITV'06*, Atenas (Grecia), 2006
- RAINER B., TIMMERER C., "Self-organized inter-destination multimedia synchronization for adaptive media streaming", *22nd ACM International Conference on Multimedia (MM'14)*, pp. 327–336, Orlando Florida (USA), 2014
- ROTHER S., SCHMIDT A., MONTAGUD M., ET AL., "Social viewing in cinematic virtual reality: a design space for social movie applications", *Virtual Reality*, 25, 613–630, 2021
- SCHMITT M., GUNKEL S., BULTERMAN D.C.A., CESAR P., "A Quality of Experience Testbed for video-mediated group communication", *IEEE International Symposium on Multimedia (ISM'13)*, Anaheim, California (USA), pp. 514–515, 2013.
- SHAMMA D., BASTEA-FORTE M., JOUBERT N., LIU Y., "Enhancing online personal connections through the synchronized sharing of video", *Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems (CHI EA '08)*, Florencia (Italia), 2008
- WIJNANTS M., DIERCKX J., QUAX P., LAMOTTE W., "Synchronous MediaSharing: social and communal media consumption for geographically dispersed users", *3<sup>rd</sup> Multimedia Systems Conference (MMSys'12)*, Chapel Hill, North Carolina (USA), pp. 107–112, 2012.
- VAISHNAVI I., ET AL., "From IPTV to synchronous shared experiences challenges in design: distributed media synchronization". *Signal Process. Image Commun.* 26 (7), 370–377, 2011
- WEISZ J.D., ET AL. "Watching Together: Integrating Text Chat with Video", *ACM CHI '07*, San Jose California (USA), 2007



*CAPÍTULO IX:*

**PRESENCIA DE LENGUAS  
MINORITARIAS DE EUROPA  
OCCIDENTAL EN PLATAFORMAS VOD: EL  
CASO NETFLIX**

ROI MÉNDEZ

*Facultade de Ciencias da Comunicación de  
la Universidade de Santiago de Compostela*

En el presente capítulo se presenta un estudio sobre la presencia de lenguas europeas minoritarias en las plataformas de VOD (Video On Demand) o vídeo bajo demanda, incluyendo contenido original en estas lenguas, contenido doblado y contenido subtítulo. En primer lugar, se analizan las principales plataformas de VOD en Europa y las posibilidades que estas ofrecen para realizar búsquedas por idioma, llegando a la conclusión de que la única que ofrece este tipo de herramienta es Netflix, aunque de forma limitada. Se realiza, por tanto, la búsqueda utilizando de forma combinada la interfaz oficial de Netflix y la plataforma no oficial uNoGS para cada una de las lenguas minoritarias de Europa occidental seleccionadas para su estudio. Se observa que, con la excepción del Luxemburgués, únicamente existen resultados, dentro de la búsqueda, en catalán, gallego y euskera. La discusión de resultados se centra, por tanto, en el caso español contrastando la existencia de industrias audiovisuales previas con la legislación recientemente aprobada que ha impulsado en el año 2022 la presencia de estas lenguas en el catálogo de la plataforma. Por último, se realiza una propuesta de uso de herramientas de subtítulo automático como elemento de transición entre la situación actual de escasez total de contenidos y una situación más normalizada para las lenguas minoritarias en las principales plataformas de VOD.

*Palabras clave:* VOD, lenguas minoritarias, doblaje, subtítulo.

## INTRODUCCIÓN

La “Carta europea de las lenguas Regionales o Minoritarias” (Consejo de Europa, 1992) define las lenguas minoritarias como aquellas “i) habladas tradicionalmente en un territorio de un Estado por nacionales de este Estado que constituyen un grupo numéricamente inferior al resto de la población del Estado y ii) diferentes de la lengua o las lenguas oficiales del Estado; no incluye dialectos de la lengua o las lenguas oficiales del Estado ni las lenguas de los inmigrantes”. Dentro de esta especificidad sobre las lenguas minoritarias, algunos autores contradicen el segundo punto diferenciando entre las que son propias de una determinada región, denominadas Lenguas Minoritarias Regionales (RML), y otras, propias de comunidades de inmigrantes denominadas Lenguas Minoritarias de la Inmigración (IML) (Amezaga Albizu & Arana Arrieta, 2012). En el presente capítulo nos centraremos en el estudio de la presencia en plataformas de VOD (*Video On Demand*) o Vídeo Bajo Demanda de aquellas lenguas que son propias de una determinada región de un estado que tiene como lengua oficial una lengua diferente, sean estas cooficiales (y por tanto gozando de un cierto grado de protección institucional) o no.

En los últimos veinte años, con la irrupción de internet y la globalización generalizada de contenidos y servicios se ha producido un incremento del fenómeno homogeneizador desde el punto de vista lingüístico que se puede observar claramente en la expansión del inglés a nivel global (Cronin, 2014). No obstante, esta globalización, así como las herramientas que la acompañan, puede suponer también una oportunidad para las lenguas minoritarias al tener la posibilidad de ofrecer un acceso a las comunidades de hablantes a contenidos culturales en su propia lengua (Uranga et al., 2008), permitiendo incluso, atraer a nuevos hablantes y contribuyendo, de este modo a la conservación de las lenguas. Son diversas las experiencias que muestran la importancia de la producción audiovisual en el proceso de normalización lingüística (De Ridder & O’Connell, 2018). Un ejemplo claro es el “Xabarán Club”, un espacio infantil de la Televisión de Galicia que hizo que en la década de los 90 una gran parte de los niños gallegos accedieran a contenidos audiovisuales en gallego. Trabajos recientes demuestran que, la falta de acceso de los niños actuales a programación infantil en gallego (a diferencia de aquella generación crecida en los 90), ha producido una reducción en el uso de la lengua, en el propio consumo de medios en ese idioma y, por tanto, una mayor castellanización de los jóvenes actuales en Galicia (especialmente en el entorno urbano) (Vilas González, 2022).

Un ejemplo de las nuevas formas de acceso a contenidos audiovisuales que han aparecido en los últimos años son las plataformas VOD o Video Bajo Demanda que han cambiado, en un breve lapso de tiempo, las formas de producción (Hidalgo, 2020) y consumo de contenidos audiovisuales (Clares-Gavilán et al., 2019), permitiéndole al espectador seleccionar en cualquier momento a qué contenidos va a acceder, en lugar de ser este un mero sujeto pasivo que recibe la programación establecida por una cadena de televisión lineal. Esta libertad, permite el acceso a contenidos más extensos y diversos. Así, en un país como España es posible, por ejemplo, tener acceso a plataformas globales de VOD con producciones internacionales como Netflix, Disney+ o HBO, pero también a servicios como Filmin, más centrados en el cine independiente y europeo (Clares-Gavilán & Medina-Cambrón, 2018). Esta gran variedad de contenidos puede ser, por tanto, una gran oportunidad para la visibilización y acceso a cinematografías en lenguas minoritarias.

La dicotomía se presenta cuando se enfrentan estas posibilidades con la realidad de que estas plataformas de VOD son empresas privadas que, por tanto, centran sus objetivos en los beneficios económicos, no siempre alineados con este fomento de unas lenguas, en muchos casos, habladas por un número relativamente pequeño de posibles espectadores. Por ello es necesario analizar cuál es la presencia real de estas lenguas en las principales plataformas de VOD y, en caso de ser necesario, estudiar alternativas y realizar propuestas que permitan mejorar su situación.

En el presente capítulo se presenta un estudio sobre la representación de contenidos en lenguas minoritarias de Europa Occidental en la plataforma de VOD Netflix. En primer lugar, se presenta la metodología empleada y a continuación los resultados obtenidos. Finalmente se realiza una discusión de los mismos y se presentan una serie de conclusiones y propuestas de futuro de cara a mejorar el acceso de los hablantes de lenguas minoritarias a contenidos en su propio idioma.

## **OBJETIVO**

El objetivo principal de este estudio es determinar el grado de presencia de contenidos en lenguas minoritarias de Europa occidental en las principales plataformas de VOD disponibles en el continente.

Como objetivo secundario se plantea el análisis y estudio de las posibles causas de la situación, así como la propuesta de posibles soluciones a las problemáticas que pudiesen observarse en los resultados obtenidos.

## METODOLOGÍA

La metodología se ha basado en una búsqueda de producciones audiovisuales en plataformas de VOD que contengan contenidos en lenguas minoritarias. De este modo se han clasificado tres tipos de contenidos: contenido original creado en una lengua minoritaria, contenido doblado a una lengua minoritaria y contenido subtulado en una lengua minoritaria.

Los resultados numéricos son posteriormente analizados tanto como parte del conjunto global de la oferta de las plataformas como desde un punto de vista local, intentando descifrar cuales pueden ser los motivos de la situación en la que se encuentran.

Es preciso subrayar que las búsquedas se realizaron el día dos de diciembre de 2022.

## DEFINICIÓN DE LA MUESTRA

A la hora de determinar la muestra del estudio se han seguido dos fases. La primera consistió en analizar las principales plataformas de VOD en Europa determinando si era posible realizar una búsqueda por idioma o si existía algún repositorio alternativo que permitiese obtener un resultado aproximado a partir de esta información. A pesar de existir estudios sobre el funcionamiento de estas plataformas (Agustín-Lacruz & Gómez-Díaz, 2021) no se centran en este aspecto específico, por lo que se realizó el análisis desde la interfaz de usuario estándar de España (lugar en el que se lleva a cabo el estudio). En este sentido se analizaron las siguientes plataformas: Amazon prime Video, Netflix y Disney+ por suponer, en conjunto, un 75% de la cuota total de suscriptores a servicios de VOD en Europa (Grece, 2021). También se analizó Filmin por tratarse de un servicio más local (español) y centrado en contenido independiente y europeo, lo que podría hacer pensar en una mayor sensibilidad hacia las lenguas minoritarias europeas. Como resultado de este análisis se pudieron observar las siguientes características:

1. Únicamente Netflix ofrece en su interfaz comercial una opción de búsqueda por idioma que incluye búsqueda por idioma original, doblaje o subtulado. No obstante, las opciones ofrecidas no son completas, como se comentará en el apartado de resultados.

2. Disney+ no incluye ninguna opción de búsqueda por idioma, lo que hace que sea imposible incluirla en la muestra de este estudio.
3. La interfaz de Amazon Prime Video no incluye ninguna opción de búsqueda por idioma. Sí se pueden realizar búsquedas a través de la página oficial de Amazon en las que se pueden incluir idiomas como un parámetro más (restringiendo los resultados a Amazon Prime Video). No obstante, los resultados ofrecidos combinan los de la propia tienda (no incluidos en el servicio Prime Video) y su funcionamiento es errático. Por ejemplo, se realizó una búsqueda general en el repositorio de Amazon Prime Video, se ofrece el filtro por idioma original en alemán, castellano, chino, francés, hindi, inglés, italiano, japonés, neerlandés, portugués, ruso y turco. Como se puede observar, ninguna de ellas es una lengua minoritaria y únicamente una es oficial en España (el castellano), lugar desde el que se realizó la búsqueda. Al realizar una búsqueda incluyendo la denominación del idioma (gallego, catalán o euskera) se encontraron resultados dispares. Al buscar el término “gallego” aparecen entre los idiomas originales el gallego y el castellano, pero entre los idiomas de subtítulo no aparece el gallego y sí el “catalán”, “español” y “vasco” (Figura 1). En idioma hablado y doblado aparecen “catalán” y “español” (ni euskera ni gallego). De forma similar, al buscar el término “catalán” la página nos ofrece como alternativas de filtro por idioma el “castellano” y el “catalán”, como idioma de subtítulo el “catalán”, el “español” y el “vasco” y como idioma hablado y doblado el “catalán” y el “español”. Además, entre la lista de resultados se combinan películas ofrecidas con la suscripción mensual junto con otras de pago. Es, por tanto, imposible determinar una búsqueda que permita asegurar que los resultados obtenidos son los correctos incluyendo todos los contenidos en un determinado idioma de entre los incluidos en la suscripción al servicio. A pesar de esto, debe destacarse que en el año 2022 Amazon Prime ha decidido darle un impulso al doblaje y subtítulo en lenguas minoritarias como demuestra el doblaje realizado a la serie estrella de la plataforma “The Rings of Power” a 32 idiomas (entre los que se encuentran el catalán y el gallego) y el subtítulo de la misma en 41 idiomas entre los que están el catalán, euskera y gallego.

Figura 1- Resultados de la búsqueda en la página web de amazon del término “gallego”.

**Departamento**  
 < Cualquier departamento  
**Prime Video**  
 Películas en streaming  
 TV en streaming

**Género**  
 Acción y aventura  
 Ciencia ficción  
 Comedia  
 Documental  
 Drama  
 Fantasía  
 Misterio y novela negra  
 Romance  
 Special Interest

**Idioma original**  
 Alemán  
 Castellano  
 Gallego  
 Inglés  
 Ruso

**Idioma del subtítulo**  
 Árabe  
 Alemán  
 Catalán  
 Checo  
 Chino  
 Coreano  
 Danés  
 Español  
 Finés  
 Francés  
 Griego  
 Hebreo  
 Holandés  
 Húngaro  
 Indonecio  
 Inglés  
 Italiano  
 Japonés  
 Malayo  
 Polaco  
 Portugués  
 Rumano  
 Ruso  
 Sueco  
 Tailandés  
 Turco  
 Ucraniano  
 Vasco  
 Vietnamita  
 ~ Ver menos

**Idioma hablado y doblado**  
 Alemán  
 Catalán  
 Español  
 Francés  
 Hindi

**RESULTADOS**  
 Más información sobre estos resultados.

**El sustituto**  
 2021 | Ages 16 and Older | CC  
 ★★★★★ - 4  
**Prime Video**  
[Ver en PrimeVideo.com](#)

- Protagonizada por: Ricardo Gómez, Vicky Luengo, Pere Ponce y Pol López
- Dirigida por: Oscar Aibar

**Todos tus secretos**  
 2014 | Ages 16 and Older | CC  
**Prime Video**  
[Ver en PrimeVideo.com](#)

- Protagonizada por: Cristina Gallego, Ingrid García-Johnson, Rocío León, et al.
- Dirigida por: Manuel Bartual

**El Tesoro**  
 2008 | Ages 7 and Older  
**Prime Video**  
[Ver en PrimeVideo.com](#)

- Protagonizada por: JULIO SOLER, ANTONIO DE LA TORRE y PAULA CHARLÍN
- Dirigida por: MANUEL MARTÍN CUENCA

**Una historia gallega**  
 1982 | Ages 15 and Older  
**Prime Video**  
 0,00 € con una FixOld prueba en Prime Video Channels

- Protagonizada por: Pilar Sueiro, María Villar, Raúl Rodríguez y Jorge Durán
- Dirigida por: Juan Pinzón

**The Hollow Point**  
 2016 | Ages 15 and Older  
 ★★★★★ - 70  
**Prime Video**  
[Ver en PrimeVideo.com](#)

- Protagonizada por: Patrick Wilson, Ian McShane, James Belushi, et al.
- Dirigida por: Gonzalo López-Gallego

4. Filmin, a pesar de ser una solución únicamente española se ha incluido en este análisis inicial debido a la importancia que el cine independiente y europeo tiene en su catálogo. Este enfoque hacia este tipo de producciones podría conducir a pensar que, esta plataforma financiada por fondos del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España, por el programa Europa Creativa de la Unión Europea y por fondos del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya; tendría un especial cuidado por las lenguas minoritarias. Sin embargo, no existe una forma de buscar contenidos por idioma (permite buscar títulos, premios, tags, colecciones, etc.). Por tanto, tampoco ha sido posible incluirla en el estudio.

5. Ante esta falta de información y la imposibilidad de hacer consultas a las bases de datos de estas grandes plataformas, existen una serie de iniciativas de usuarios y empresas que pretenden permitir búsquedas más complejas y elaboradas, permitiendo filtros como el de idioma entre otras opciones. Nuevamente, la única plataforma para la que se ha encontrado un servicio alternativo de este tipo es Netflix. Las consultas presentadas sobre esta plataforma son, por tanto, una combinación de los resultados de la propia interfaz oficial y los resultados obtenidos de la página alternativa de búsquedas <https://unogs.com/> que permite realizar búsquedas en la base de datos de Netflix de 37 países por idioma de audio y subtítulo, por personas participantes, por género o por tipo de contenido entre otras variables.

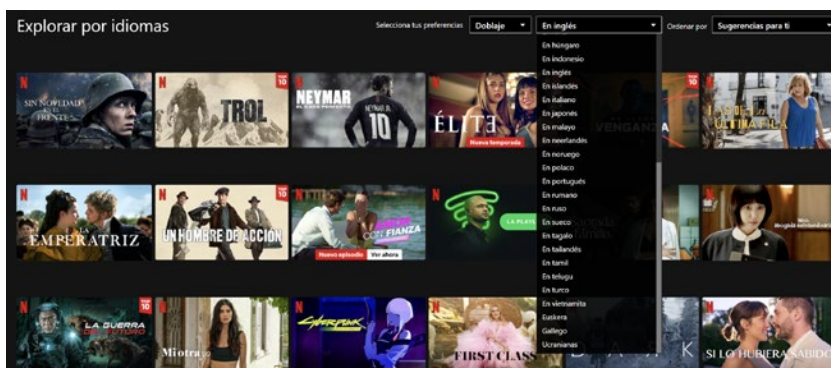
Una vez establecida la plataforma y modo de búsqueda de contenidos era preciso determinar los idiomas sobre los que se iba a trabajar. Para ello se ha decidido utilizar como referencia el "Informe sobre las lenguas del mundo" (Marti, 2006) en el que se definen las 31 lenguas minoritarias que forman parte de los estados de Europa occidental: Alemania, Andorra, Austria, Bélgica, Dinamarca, España, Finlandia, Francia, Holanda, Irlanda, Islandia, Italia, Liechtenstein, Luxemburgo, Malta, Mónaco, Noruega, Portugal, Reino Unido, San Marino, Suecia y Suiza. Las lenguas estudiadas son el Aragonés, Aranés, Asturiano, Bretón, Romanche, Euskera, Faroés, Frisón, Friulano, Gaélico de Escocia, Gaélico de Irlanda, Galés, Galego, Gypsy, Carelio, Catalán, Córnico, Corso, Ladin, Livviés, Luxemburgués, Maltés, Mirandés, Mócheno, Occitano, Sami, Sardo, Sorbio, Walser, Yiddish y Cimbrio.

## RESULTADOS

Cabe destacar que, a pesar de ofrecer en su página principal la opción de explorar por idiomas, Netflix no permite realizar una búsqueda completa ya que, al desplegar el selector de idiomas para la búsqueda no aparecen todos los disponibles. Por ejemplo, al realizar una búsqueda por idioma original no aparecen ni el gallego, ni el catalán ni el euskera (a pesar de que existen contenidos en estos idiomas y la búsqueda fue realizada desde España). Si se realiza la búsqueda por idioma de doblaje sí que se ofrecen el catalán, gallego y euskera, pero parece haber alguna diferenciación respecto al resto de idiomas ya que en todos los casos se indica "En alemán", "En croata", "En inglés", etc. y en el caso de estos idiomas simplemente se nombran como "Catalán", "Gallego", "Euskera" (Figura 2). Lo mismo ocurre en la búsqueda por subtítulos. Los idiomas

minoritarios seleccionados no aparecen, en su mayoría, en estas opciones por lo que la búsqueda debía realizarse en una plataforma alternativa.

Figura 2. Interfaz web de Netflix y selector de idioma de doblaje en la opción de explorar por idiomas.



La plataforma seleccionada es la web uNoGS (*unnoficial Netflix online Global Search*) que recopila los contenidos disponibles en Netflix en 37 países, ofreciendo resultados para 17592 productos audiovisuales disponibles en todo el mundo. Aunque los resultados ofrecidos por esta web no son oficiales, sí que pueden ofrecer una visión aproximada del estado de las lenguas objeto de estudio en la plataforma Netflix. Se ha comprobado, contrastando los resultados de las búsquedas permitidas por la interfaz oficial con las de uNoGS, que los resultados ofrecidos presentan únicamente pequeñas variaciones. Por ejemplo, teniendo en cuenta la gran cantidad de contenidos doblados y subtítulos que se están subiendo en gallego, catalán y euskera a lo largo de 2022, las diferencias en resultados detectadas fueron de uno o dos registros (probablemente debido a la velocidad de actualización de las bases de datos de uNoGS). El objetivo de este trabajo es la obtención de una visión global del estado de las lenguas minoritarias de Europa occidental y, de cara a esta finalidad, pequeñas variaciones en los resultados obtenidos (como las señaladas previamente) no distorsionan en absoluto la imagen global de la situación. Se decidió, por tanto, realizar una búsqueda coordinada en ambas plataformas, usando como base los resultados de uNoGS y actualizándolas, siempre que fuese posible, utilizando la interfaz oficial de Netflix. Los resultados de esta búsqueda combinada en ambos portales para cada una de las lenguas incluidas en la muestra se recogen en la tabla 1.

Tabla 1. Resultados de la búsqueda para las lenguas seleccionadas.  
Se destacan los valores distintos a cero.

Lengua	VO	Dobladas	Subtituladas
Aragonés	0	0	0
Aranés	0	0	0
Asturiano	0	0	0
Bretón	0	0	0
Romanche	0	0	0
Euskera	<b>3</b>	<b>10</b>	<b>62</b>
Faroés	0	0	0
Frisón	0	0	0
Friulano	0	0	0
Gaélico de Escocia	0	0	0
Gaélico de Irlanda	0	0	0
Galés	0	0	0
Galego	<b>1</b>	<b>11</b>	<b>69</b>
Gypsy	0	0	0
Carelío	0	0	0
Catalán	<b>16</b>	<b>31</b>	<b>84</b>
Córnico	0	0	0
Corso	0	0	0
Ladín	0	0	0
Livviés	0	0	0
Luxemburgués	<b>1</b>	0	<b>1</b>
Maltés	0	0	0
Mirandés	0	0	0
Mócheno	0	0	0
Occitano	0	0	0
Sami	0	0	0
Sardo	0	0	0
Sorbio	0	0	0
Walser	0	0	0
Yiddish	0	0	0
Cimbrio	0	0	0

Como puede observarse, no se detectaron contenidos en ninguna de las lenguas minoritarias incluidas salvo las tres lenguas cooficiales del estado español y el luxemburgués, para el cual existe un único resultado en la búsqueda consistente en la serie “Capitani”, rodada originalmente en ese idioma y que cuenta también con subtítulo.

En cuanto a las tres lenguas cooficiales del estado español, el volumen de resultados debe compararse con los resultados totales de la búsqueda de contenidos en Netflix España que asciende a 7071, de los cuales 4776 son películas y 2295 series. De estos resultados, 4286 ofrecen audio en inglés y 3685 en castellano. Así mismo, 6814 de estos resultados ofrecen subtítulo en inglés y 6291 en castellano. Comparativamente, en el catálogo de Netflix se ofrece un único producto en versión original en gallego, la serie “O sabor das margaridas”. En cuanto a contenidos con doblaje a este idioma hay disponibles diez películas y series de las cuales ocho están destinadas al público infantil. Durante la búsqueda se detectaron 69 contenidos con subtítulos en gallego, de los cuales únicamente 4 (“Emily in Paris”, “Enola Holmes”, “365 Days” y “The Witcher”) fueron subidas a la plataforma con anterioridad a abril de 2022.

Así mismo, están disponibles tres películas en versión original en euskera (“Errementari”, “Handía” y “Loreak”). Hay 10 películas y series dobladas al euskera de las cuales solo una fue incorporada con anterioridad al año 2022 (“D’artacán y los tres Mosqueperros”). Cuentan con subtítulos en euskera 62 productos audiovisuales de entre la oferta de Netflix, de los cuales únicamente 7 fueron subidos a la plataforma con anterioridad a 2022 (uno en 2021, tres en 2020, uno en 2019 y dos en 2018). Los otros 55 fueron incluidos entre abril y diciembre de 2022.

Por último, están disponibles 16 contenidos en versión original en catalán de los cuales tres cuentan con audio descripción. Así mismo, se han encontrado 31 obras dobladas y 84 subtituladas, de las cuales 15 estaban disponibles en la plataforma antes del año 2022.

## DISCUSIÓN

Observando los resultados obtenidos en la búsqueda, resulta significativo que, a pesar de que es ampliamente conocido que una de las estrategias de Netflix para integrarse en los territorios en los que comienza a ofrecer sus servicios es la creación de contenidos en las lenguas locales de cara a intensificar la identificación del espectador (Hidalgo-Marí et al., 2021), únicamente las lenguas del estado español presentan una cantidad significativa de resulta-

dos. Esto contrasta fuertemente con la producción mantenida en las lenguas mayoritarias de los territorios incluyendo, por ejemplo, 5053 contenidos con audio en francés, 5351 en castellano o 4323 en alemán. Podría subrayarse que esta diferencia puede ser debida al número de hablantes (y por tanto de potenciales clientes), pero si analizamos la población de los países nos encontramos con que, en España, por ejemplo, en torno al 40% de la población vive en una región en la que se habla una lengua minoritaria. Es, por tanto, sorprendente que únicamente se recojan en las búsquedas obtenidas resultados para cuatro lenguas de entre las 31 analizadas. Si se analiza la situación de Netflix España, puede observarse que el 52% de los contenidos se ofrecen bien en versión original en castellano o bien dobladas, mientras que el 89% cuentan con subtítulos en este idioma. Comparativamente, están disponibles 12 producciones con audio en lengua gallega (0.17%) y 69 subtituladas en este idioma (0.98%). La plataforma ofrece 13 obras con audio en euskera (0.17%) y 62 subtituladas (0.87%). La presencia del catalán es ligeramente superior con 47 obras audiovisuales con audio en este idioma (0.66%) y 84 subtituladas (1.19%). Estos datos denotan la desproporción existente entre la población que habla cada una de las lenguas minoritarias y su representación en Netflix si tomamos como referencia la lengua predominante en España, el castellano. Se observa que la presencia de las lenguas minoritarias del estado español representa, dentro de la oferta de Netflix España, menos de un 1% de contenidos en versión original o doblados y entorno al 1% de obras subtituladas en cada uno de los idiomas. Debe destacarse que la mayoría de las producciones que están dobladas o subtituladas en uno de los idiomas lo están también en los otros dos (con la excepción del catalán que ofrece un mayor catálogo de obras disponibles pero que incluye las dobladas y subtituladas en gallego y euskera). La desproporción queda, por tanto, patente al confrontar el 52% de contenidos con audio en castellano con el menos de 1% en las tres lenguas minoritarias y el 89% con subtítulos en castellano con el entorno al 1% de obras en las tres lenguas cooficiales. Teniendo en cuenta que, como se ha comentado previamente, el 40% de la población española vive en territorios donde se habla una lengua minoritaria, es evidente la desproporción entre el número de potenciales espectadores de contenidos en estas lenguas y su presencia en la plataforma.

Si se amplía el foco más allá de España se puede observar una total ausencia de producciones en lenguas minoritarias salvo en el caso del Luxemburgués, en la cual se ofrece tanto en audio en versión original como subtitulada la serie Capitani.

Estos resultados deben analizarse desde diferentes perspectivas. La primera es la existencia de una industria audiovisual establecida con anteriori-

dad a la llegada de las grandes plataformas de VOD en las regiones con una lengua minoritaria que trabajase habitualmente utilizando estas lenguas. Este es el caso de las tres lenguas minoritarias de España que cuentan con contenidos en la plataforma. Frente a estas, otras como el aragonés, el aranés o el asturiano, también habladas en España, no cuentan con un tejido de producción audiovisual previo. No obstante, debe subrayarse que la existencia de esta industria en las diferentes regiones no es un resultado azaroso, sino que deriva tanto de la implantación de la lengua minoritaria en el territorio como de la especial protección con la que cuentan al tratarse de lenguas cooficiales en sus respectivas autonomías. Esto deriva tanto en la dotación de dinero público para el apoyo a las producciones realizadas en estas tres lenguas minoritarias como en que el público objetivo de esos contenidos en la propia región es elevado. En contraste, la serie *Capitani* (única producción dentro de los resultados no correspondiente a una lengua hablada en España) es una producción propia de Netflix. Es decir, la iniciativa de crear la serie, así como los medios para llevarla a buen término han sido puestos u originados por la plataforma. Si comparamos este caso con el único contenido en versión original en gallego ("*O sabor das margaridas*") o los tres en euskera ("*Errementari*", "*Handia*" y "*Loreak*") observamos que estos últimos son producciones que se han creado al margen de Netflix y que posteriormente se han ofrecido a través de la plataforma. La existencia de esta industria preexistente explica, por tanto, al menos parcialmente, la oferta de contenidos en estas lenguas minoritarias.

Otro de los factores que no deben obviarse en este análisis son el político y social. Las tres regiones españolas que cuentan con representación en los resultados obtenidos cuentan con una tradición histórica nacionalista en defensa tanto de sus intereses políticos y económicos como de su identidad propia. Muestra de esta tradición y de la importancia de la identidad diferenciada de estas tres regiones es el hecho de que son definidas en la Constitución Española como nacionalidades históricas y cuentan con representación de grupos políticos nacionalistas en el Parlamento Español que basan su acción política en la defensa de los intereses de sus respectivas comunidades, siendo un punto capital, el de la protección de sus lenguas. En este marco, en el último año se ha presentado la "Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual", más popularmente conocida como la "Ley del audiovisual" que regula, entre otras cosas, las plataformas de VOD en España. En dicha ley se establece que las plataformas deben de tener en su catálogo una cuota del 30% de producción europea; de ese porcentaje, el 50% debe ser en lengua oficial o cooficiales (15% del total) y de esa subcuota, un 40% en lenguas cooficiales (6% del total). A pesar de que

el uso de cuotas es una forma de regulación discutida (ya que se podrían completar cuotas mediante la compra de numerosos contenidos de bajo precio y calidad que no presentasen el menor interés real para el público), se puede observar en nuestros resultados que, efectivamente, ha habido un incremento sustancial de los contenidos en lenguas minoritarias en Netflix España. Si se observa la evolución del número de contenidos disponibles en función de la fecha en la que han sido subidos a la plataforma destaca un fuerte incremento en el año 2022 derivado de la aprobación de dicha ley y del acuerdo al que llegaron las tres comunidades autónomas con Netflix en marzo de este año para el incremento del número de contenidos disponibles en sus respectivas lenguas. Así, si nos centramos en los contenidos subtítulos en cada una de estas tres lenguas, por ejemplo, observamos un incremento entre abril y diciembre de 2022 de un 1625% en gallego, un 785.7% en euskera y un 560% en catalán. Es importante recalcar que el efecto anteriormente citado de la utilización de contenidos de bajo interés para cumplir cuotas no se está dando ya que los principales estrenos de Netflix en este tiempo (como las series “Miércoles” y “Dahmer” o las películas “Blonde” y “The swimmers”) están disponibles con subtítulos en las tres lenguas cooficiales. A pesar de estos grandes incrementos (debidos a la práctica inexistencia previa de producciones disponibles en gallego, catalán y euskera) se puede observar que los números siguen lejos de representar el 6% de contenidos en estas lenguas que estipula la ley.

El principal escollo para el aumento de contenidos subtítulos y doblados en lenguas minoritarias es el elevado coste económico que supone para las compañías su producción. En este sentido, una de las soluciones de transición podría consistir en los subtítulos generados automáticamente. Este tipo de subtítulo recoge el audio de la obra audiovisual y lo procesa computacionalmente para convertirlo en palabras escritas que son incorporadas al subtítulo (Ramani et al., 2020). La adopción de esta estrategia permitiría disponer, inmediatamente, de toda la colección de estas compañías subtítulo en estas lenguas minoritarias. No obstante, esta solución presenta numerosos inconvenientes. Por un lado, los subtítulos generados de forma automática tienden a contener numerosos errores cuando aparecen nombres, palabras en otro idioma o expresiones no pertenecientes al lenguaje formal. Esto puede hacer que seguir un doblaje automático resulte complicado en ciertas ocasiones. Del mismo modo, las expresiones con doble sentido o frases hechas son, habitualmente, mal interpretadas por estos programas. Es necesario, así mismo, disponer del programa específico que realice la traducción a una lengua minoritaria y este tipo de programas no están siempre disponibles para todas las lenguas. En este sentido, en Gali-

cia, se está desarrollando el Proxecto Nós (De-Dios-Flores et al., 2022), que pretende llevar el idioma gallego a las diferentes herramientas tecnológicas de las que disfrutamos hoy en día. En todo caso, por los problemas que presenta, esta debería de ser una solución de transición que permitiese el acceso a todos los contenidos de las plataformas VOD en lenguas minorizadas sin detener el proceso de generación de subtítulos y doblajes en estas mismas lenguas por dobladores y traductores profesionales, ya que esta es la mejor solución para obtener unos contenidos de calidad equiparables a los disponibles en lenguas hegemónicas. La solución automatizada podría servir, en este caso, como una base sobre la que los traductores podrían trabajar de cara a agilizar y abaratar los procesos sin reducir la calidad del resultado final (Che et al., 2017).

## CONCLUSIONES

La primera conclusión a la que se llega tras la realización de este estudio es que, al menos hasta el momento, las lenguas minoritarias no son una prioridad para las grandes compañías de VOD. La escasa presencia de contenidos, así como la imposibilidad de realizar búsquedas por idioma, hace muy compleja la realización de un estudio de la situación en profundidad y avoca a la comunidad científica a utilizar herramientas alternativas (uNoGS en el caso de este estudio) para obtener una visión, que por definición será parcial, de la situación real. Es por ello necesario que estas grandes compañías ofrezcan mecanismos para la realización de búsquedas sin limitación por idioma o, en su defecto, que permitan hacer consultas a sus bases de datos recuperando, al menos, la parte relativa al idioma de entre sus metadatos. Esto resulta imprescindible de cara a la realización de un seguimiento en la evolución de este número de contenidos, pero también para posibilitar la fiscalización del cumplimiento de la nueva Ley del Audiovisual en lo que se refiere a las cuotas en las lenguas cooficiales del estado.

De aquí deriva la segunda conclusión: es necesario un control y promoción por parte de las administraciones públicas para que las lenguas minoritarias tengan presencia en los catálogos de estas grandes compañías multinacionales. A pesar de que la estrategia de alguna de estas empresas de VOD incluya la utilización de idiomas locales en busca de la identificación del espectador, los idiomas seleccionados son siempre hegemónicos ya que se busca que estas producciones alcancen, desde lo local, al mayor público potencial posible. Esto deriva en que es necesario que las administraciones públicas ejerzan control sobre la presencia de las lenguas minoritarias en

sus catálogos para garantizar su protección y promoción, como se ha demostrado con el incremento de contenidos observado en los últimos ocho meses de 2022 a raíz de los acuerdos alcanzados en el marco de la nueva Ley del Audiovisual.

Por último, sería deseable la creación de un ente público independiente encargado de garantizar el cumplimiento de la norma y fiscalizar la presencia de las lenguas minoritarias en las plataformas de VOD. Este ente sería el encargado de unir las dos primeras conclusiones de este trabajo, teniendo acceso a los datos reales sin mediación de los contenidos de las plataformas y garantizando el cumplimiento de la legislación vigente en línea con la protección y promoción que las administraciones públicas deben a las lenguas minoritarias.

## REFERENCIAS

- Agustín-Lacruz, C., & Gómez-Díaz, R. (2021). En el laberinto de las plataformas VOD: Un estudio comparativo de Netflix, Amazon Prime Video, HBO, Movistar+ Lite, Filmin y Disney+. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 32, e79113–e79113. <https://doi.org/10.5209/CDMU.79113>
- Amezaga Albizu, J., & Arana Arrieta, E. (2012). *Minority Language Television in Europe: commonalities and differences between Regional Minority Languages and Immigrant Minority Languages*. <http://addi.ehu.es/handle/10810/41071>
- Che, X., Luo, S., Yang, H., & Meinel, C. (2017). Automatic Lecture Subtitle Generation and How It Helps. *Proceedings–IEEE 17th International Conference on Advanced Learning Technologies, ICALT 2017*, 34–38. <https://doi.org/10.1109/ICALT.2017.11>
- Clares-Gavilán, J., & Medina-Cambrón, A. (2018). Desarrollo y asentamiento del vídeo bajo demanda (VOD) en España: el caso de Filmin. *Profesional de La Información*, 27(4), 909–920. <https://doi.org/10.3145/EPI.2018.JUL.19>
- Clares-Gavilán, J., Merino Álvarez, C., & Neira, E. (2019). La revolución over the top : del vídeo bajo demanda (VOD) a la televisión por internet. *La Revolución over the Top*, 1–168.
- Consejo de Europa. (1992). *European Charter for Regional or Minority Languages* (Vol. 142). European Treaty Series.
- Cronin, M. (2014). The Cracked Looking Glass of Servants. [Http://Dx.Doi.Org/10.1080/13556509.1998.10799017](http://Dx.Doi.Org/10.1080/13556509.1998.10799017), 4(2), 145–162. <https://doi.org/10.1080/13556509.1998.10799017>
- De-Dios-Flores, I., Magariños, C., Magariños, M., Vladu, A. I., Ortega, J. E., Ramon Pichel, J., Garcia, M., Gamallo, P., Fernández Rei, E., Bugarín, A., González González, M., Barro, S., & Requeira, X. L. (2022). *The Nós Project: Opening routes for the Galician language in the field of language technologies* (pp. 52–61). <https://aclanthology.org/2022.tdle-1.6>

- De Ridder, R., & O'Connell, E. (2018). Minority languages, language planning and audiovisual translation. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, 401–417. <https://doi.org/10.4324/9781315717166-25>
- Grece, C. (2021). Trends in the VOD market in EU28. *Strasbourg: European Audiovisual Observatory*. <https://Rm.Coe.Int/Trends-in-the-Vod-Market-in-Eu28-Final-Version/1680a1511a>.
- Hidalgo-Marí, T., Segarra-Saavedra, J., & Palomares-Sánchez, P. (2021). In-depth study of netflix's original content of fictional series. Forms, styles and trends in the new streaming scene. *Communication and Society*, 34(3), 1–13. <https://doi.org/10.15581/003.34.3.1-13>
- Hidalgo, T. (2020). Netflix como productor audiovisual: *Obra Digital*, 19, 117–132. <https://doi.org/10.25029/OD.2020.272.19>
- Marti, F. (2006). *Palabras y mundos: informe sobre las lenguas del mundo* (Vol. 103). Icaria Editorial.
- Ramani, A., Rao, A., Vidya, V., & Prasad, V. R. B. (2020). Automatic Subtitle Generation for Videos. *2020 6th International Conference on Advanced Computing and Communication Systems, ICACCS 2020*, 132–135. <https://doi.org/10.1109/ICACCS48705.2020.9074180>
- Uranga, B., Maraña, M., & Unesco Etxea. (2008). *El futuro de las lenguas : diversidad frente a uniformidad*. Catarata. [https://www.catarata.org/libro/el-futuro-de-las-lenguas\\_102889/](https://www.catarata.org/libro/el-futuro-de-las-lenguas_102889/)
- Vilas González, S. (2022). A Xeración Xabarán e a normalización da lingua galega. *Cumieira: Cadernos de Investigación Da Nova Filoxía Galega*, Nº. 7, 2022, Págs. 133-164, 7, 133–164. <https://doi.org/10.35869/CUMIEIRA.V7.22.5>

# CAPÍTULO X:

## SUBTITULADO PARA VÍDEOS INMERSIVOS VR360

MARIO MONTAGUD CLIMENT

*Universitat de València, Dep. de Informàtica, Burjassot (Valencia), España*  
*Fundació i2CAT, Media & Internet Area, Barcelona, España España*  
[mario.montagud@i2cat.net](mailto:mario.montagud@i2cat.net)

ISAAC FRAILE VILA

*Fundació i2CAT, Media & Internet Area, Barcelona, España*  
[isaac.fraile@i2cat.net](mailto:isaac.fraile@i2cat.net)

JUAN ANTONIO DE RUS ARANCE

*Universitat de València, Dep. de Informàtica, Burjassot (Valencia), España*  
[Juan.Rus@uv.es](mailto:Juan.Rus@uv.es)

*Resumen.* El acceso universal y efectivo a la información y servicios (multimedia) es un derecho fundamental de todo ciudadano, independientemente de las capacidades sensoriales y cognitivas, edad y/o idioma. A pesar de la creciente relevancia de las tecnologías inmersivas en diferentes sectores, tales como la cultura y la educación, todavía queda un aspecto esencial que se ha explorado muy superficialmente para las mismas: la accesibilidad. En primer lugar, este capítulo ofrece una revisión profunda sobre el estado del arte en cuanto a soluciones de, y estudios sobre, subtítulo para vídeos de realidad virtual 360° (VR360). A continuación, se proporciona una visión general de una plataforma extremo-a-extremo para subtítulo de vídeos VR360, incorporando una serie de requisitos y funcionalidades, así como variantes de estas, que resultan en una mayor receptividad, sensación de presencia, y calidad de experiencia para los consumidores. Asimismo, se detallan varias opciones de personalización para la presentación de subtítulos VR360 con tal de proporcionar experiencias interactivas en base a las preferencias, necesidades y/o recursos de los consumidores. Este capítulo se convierte pues en una referencia de interés para consumidores con ne-

cesidades de accesibilidad, proveedores de contenidos y servicios, así como incluso organismos de estandarización y entidades reguladoras en este ámbito.

*Palabras Clave:* Accesibilidad, Calidad de Experiencia, Realidad Virtual, Subtitulado, Vídeos 360° (VR360)

## INTRODUCCIÓN

Las tecnologías inmersivas, como la Realidad Virtual (RV) y los vídeos 360° (VR360, en adelante), han alcanzado un grado de madurez y adopción relevantes en nuestra sociedad actual. Esto no solamente tiene un impacto en el sector del entretenimiento, sino también en otros casos de uso, tales como la educación, cultura, turismo y cine (Montagud et al., 2020; Rothe et al., 2021).

En este contexto, los vídeos VR360 se han convertido en un formato simple y económico, aunque efectivo y realista, para proporcionar experiencias RV. Debido a este potencial, la comunidad científica y la industria han dedicado esfuerzos considerables con tal de desarrollar nuevas soluciones en cuanto a hardware de captura y consumo de contenidos, herramientas de producción, plataformas extremo-a-extremo y reproductores (Montagud et al., 2020, 1; Montagud et al., 2021, 1; Hughes et al., 2021; Hughes et al., 2022). En esencia, la aparición de vídeos VR360 ha abierto la puerta a nuevas experiencias de consumo inmersivas, ofreciendo posibilidades enriquecidas en cuanto a narrativa y *engagement*. Como prueba de relevancia, grandes proveedores de contenidos y plataformas de vídeo bajo demanda, así como entidades culturales, ofrecen actualmente servicios de vídeo VR360 a su audiencia (Montagud et al., 2020, 1).

Mientras una gran variedad de soluciones, recomendaciones e incluso estándares de accesibilidad para servicios de vídeo 2D o TV existen en la actualidad, ello no es (todavía) cierto para los servicios inmersivos, tales como el vídeo VR360, a pesar de su creciente relevance y de la existencia de un marco legislativo que trata de garantizar este requisito fundamental (Montagud et al., 2020, 1; Montagud et al., 2020, 2). Este hecho imposibilita la interacción de un porcentaje considerable de la población con experiencias inmersivas. El acceso universal a la información y a los servicios (multimedia) es un derecho fundamental de la ciudadanía en general, independientemente de sus capacidades sensoriales y cognitivas, edad y/o idioma. Ello afecta particularmente a la comunidad sorda, que necesita tener un acceso efectivo a todos los servicios, al igual que la comunidad oyente.

Accesibilidad en los medios inmersivos es, por tanto, el tema de este capítulo, con foco en requisitos y soluciones para subtitular vídeos VR360, ofreciendo funcionalidades de interacción y personalización en función de los recursos, necesidades y/o preferencias de los usuarios. En la Sección 2 se proporciona una revisión profunda sobre soluciones del estado del arte en este ámbito. En la Sección 3 se ofrece una visión general sobre una plataforma extremo-a-extremo para subtitulado de vídeos VR360, desarrollada en el marco del proyecto europeo *Immersive Accessibility (ImAc)*, adoptando las soluciones y variantes para las mismas más adecuadas, seleccionadas a partir de una revisión del estado del arte, sesiones de trabajo con profesionales y estudios con usuarios (revisados en la Sección 2). Finalmente, en la Sección 4 se aportan las conclusiones, así como oportunidades de trabajo futuro.

## ESTADO DEL ARTE

Tal y como se analiza en (Montagud et al., 2020, 3), en los últimos años se han dedicado esfuerzos y recursos considerables con tal de diseñar, adoptar y validar soluciones de subtitulado para vídeo tradicional 2D, tanto por parte de la industria como de la comunidad científica. Ello incluye soluciones innovadoras y avanzadas con tal de integrar, entre otras, funcionalidades interactivas y de personalización, detección de hablantes y soporte para entornos multi-pantalla. Asimismo, debido a su creciente relevancia, en los últimos años se han realizado diversos estudios con tal de proponer y analizar soluciones de subtitulado para medios inmersivos, como son los vídeos VR360, más allá de trabajos artísticos centrados en rotular o subtitular los vídeos, de manera ‘quemada’ en los mismos en etapas de postprocesado.

En primer lugar, un estudio realizado por la cadena BBC (Brown et al., 2018) se centró en comparar cuatro alternativas en cuanto a modos de presentación de subtítulos en vídeos VR360: (i) equiespaciados (*evenly spaced*): los subtítulos se integran de manera triplicada en la esfera 360°, con una separación uniforme de 120° entre ellos; (ii) siempre visibles (*always visible*): los subtítulos se presentan en todo momento en frente del campo de visión del usuario, incluso cuando mira alrededor del espacio 360°; (iii) seguimiento con retraso: los subtítulos se muestran en frente del campo de visión (*Field of View, FoV*) y, cuando el usuario rota su FoV, los subtítulos se vuelven a mostrar en el centro del nuevo FoV, pero con un ligero retraso; y (iv) aparición centrada y fijados a continuación: los subtítulos se presentan en el centro del FoV actual del usuario de manera

fija hasta que desaparecen, y los siguientes subtítulos ya se muestran centrados en el nuevo FoV. Los resultados obtenidos a través de estudios de usuarios realizados ( $n=24$  participantes), utilizando fragmentos VR360 de corta duración, reflejaron que los subtítulos siempre visibles fueron preferidos por la mayoría de los usuarios, debido principalmente a que: (i) los subtítulos fueron más fáciles de localizar; y (ii) los usuarios nunca perdieron de vista los subtítulos mientras exploraron el entorno 360°. Sin embargo, la implementación específica en (Brown et al., 2018) resultó en efectos de obstrucción (*blocking effects*) perceptibles, provocando que los subtítulos obstruyeran ciertas partes relevantes de la escena 360°, siendo considerados por tanto intrusivos y potencialmente afectando de manera negativa a la experiencia de usuario.

El estudio en (Rothe et al., 2018) también comparó los dos primeros métodos de presentación de subtítulos previamente introducidos mediante estudios de usuarios ( $n=34$  participantes). Aunque no se detectasen diferencias significativas en cuanto a su pertinencia o a las preferencias de los usuarios, los resultados obtenidos en cuanto a niveles de presencia, mareo y carga cognitiva fueron más positivos para los subtítulos siempre visibles.

El estudio en (Agulló et al., 2021) aportó un recopilatorio y análisis cualitativo con el objetivo de caracterizar las soluciones de subtítulo para vídeos VR360 ofrecidas por dos proveedores de contenidos y servicios referentes, la cadena BBC y New York Times, a través de sus canales de Youtube. Con respecto a las producciones por parte de la BBC, se analizaron 99 vídeos VR360 (duración media por vídeo de 3 minutos y 52 segundos), y las siguientes estadísticas con respecto a funcionalidades y características de los subtítulos se pueden destacar: modos de presentación (96.3% equiespaciados, 50.5% con posición fija en el entorno 360°, 0% siempre visibles); uso de un único color de subtítulos para el vídeo entero, con lo que no se usan colores para identificar a diferentes hablantes en el mismo vídeo; sin funcionalidades para la representación de información no hablada (*non-speech information*); y menos de un 1% de subtítulos presentados con una caja de fondo (*background box*) para un mejor contraste y legibilidad. Con respecto a las producciones por parte de New York Times, se analizaron 472 vídeos VR360 (duración media por vídeo de 2 minutos y 23 segundos), destacando: modos de presentación (35.1% equiespaciados, 67.6% con posición fija en el entorno 360°, 0% siempre visibles); diferentes colores para la identificación de diferentes hablantes usados en un 5% de los vídeos; sin funcionalidades para la representación de información no hablada; y alrededor de un 40% de vídeos con los subtítulos presentados con una caja de fondo. Por

una parte, este análisis refleja que el modo de presentación de subtítulos preferido por los usuarios (siempre visibles) no se ha adoptado todavía por proveedores de contenidos referentes, aunque algunos reproductores VR360 ya hayan empezado a soportarlo (Hughes et al., 2021). Por otra parte, este análisis indica que varios de los requisitos fundamentales para subtítular vídeos VR360 (Montagud et al., 2021, 1), resumidos en la Sección 3, no se han considerado ni implementado todavía por parte de estos proveedores referentes. Las soluciones de subtítulado VR360 ofrecidas hasta el momento se basan principalmente en rotulaciones y subtítulos quemados en etapas de postprocesado, con un enfoque más orientado en la narrativa y estética de los vídeos que en su accesibilidad.

Asimismo, en (Agulló et al., 2021) se realizaron estudios de usuarios (n=40 participantes) para comparar los subtítulos siempre visibles con los subtítulos en posición fija (ver Figura 1), con contenidos más largos y una implementación optimizada con respecto a (Brown et al., 2018). Aunque no se obtuvieron diferencias significativas en cuanto a los niveles de inmersión, presencia y realismo percibidos, sí que se obtuvieron diferencias significativas en cuanto a preferencias de los usuarios. Más de un 80% de los participantes declararon preferencia sobre los subtítulos siempre visibles, reportando mayoritariamente que les aportaban una mayor libertad de exploración del espacio 360° sin perderse los subtítulos en ningún momento. Ello se confirmó mediante un análisis de los patrones de exploración del espacio 360° por parte de los usuarios, tal y como se refleja en la Figura 2. En base a las opiniones de los participantes, los subtítulos siempre visibles aportaron una serie de beneficios adicionales: identificación más fácil de los hablantes; mayor facilidad de lectura; y aportaron menor grado de distracción. En cuanto a niveles de obstrucción, ambos modos obtuvieron resultados similares y satisfactorios.

Figura 1. Subtítulos siempre visibles (izquierda) vs subtítulos en posición fija (derecha)



Figura 2. Mapas de calor referentes a regiones de visionado para subtítulos siempre visibles (izquierda) vs subtítulos en posición fija (derecha)



El estudio en (Montagud et al., 2021) también analizó mediante tests de usuarios varios aspectos y alternativas con respecto a la presentación de subtítulos en vídeos VR360. En primer lugar, se compararon (n=24 participantes) subtítulos siempre visibles con un modo de presentación más novedoso consistente en referenciar y posicionar los subtítulos cerca de la persona hablante (tratando de minimizar obstrucción) e incluir indicadores visuales (ej. flechas) siempre visibles para indicar la dirección de los subtítulos en el espacio 360° (Figura 3). Se obtuvieron resultados satisfactorios para ambos modos de presentación, sin detectar diferencias significativas en cuanto a los niveles de presencia, involucramiento y realismo percibidos. Aunque los subtítulos siempre visibles fueron ligeramente preferidos por los usuarios, ambos modos fueron bien recibidos, y se recogieron comentarios y sugerencias muy positivas para los subtítulos referenciados a hablantes, especialmente en cuanto a su aplicación para ciertos géneros de contenidos y perfiles de audiencias. En segundo lugar, se compararon (n=24 participantes) dos métodos visuales de guiado: flechas y radar (Figura 4). Ambos métodos fueron bien percibidos por los usuarios, resultando efectivos e

intuitivos. Asimismo, ambos métodos proporcionaron niveles de presencia similares. Aunque las flechas fueron preferidas por su sencillez, su mayor grado de identificación y menor distracción, la pertinencia del radar para ciertos géneros de contenidos y perfiles de audiencias también se identificó. En tercer lugar, se analizó si un método de auto-posicionamiento del reproductor VR360 (Agulló et al., 2019) podría aportar beneficios con respecto a las flechas como método de guiado. Este método consiste en rotar automáticamente el punto de vista del reproductor desde el FoV actual del usuario hasta el FoV en el que se muestran los hablantes cada vez que se muestran nuevas líneas de subtítulos. Se concluyó que el método de auto-posicionamiento podría ser ventajoso en el caso de consumo de contenidos en pantalla 2D (esto es, no en modo RV) y únicamente como método de asistencia (“*guide me*”), bajo petición del usuario. En cuarto lugar, se compararon (n=24 participantes) dos métodos para representar información no hablada como parte de los subtítulos: información textual (ej. texto entre paréntesis) y emoticonos (Figura 5). Aunque los emoticonos fueron muy bien recibidos, los usuarios declararon preferencia sobre la información textual, ya que proporciona información más detallada y precisa, y los usuarios ya están acostumbrados a este tipo de información como parte de los subtítulos. Sin embargo, se vislumbró potencial para el uso de emoticonos para ciertos géneros de contenidos y perfiles de audiencias, especialmente si se integran diseños 2D/3D más realistas y precisos. Finalmente, en (Montagud et al., 2021, 1) se analizó el formato y tamaño de áreas de seguridad dentro del FoV que proporcionan una experiencia de visionado más confortable. Se apreció diversidad en cuanto a las preferencias de los usuarios. Ello, unido a la variabilidad de tamaños del FoV en diferentes dispositivos de consumo, llevó a la conclusión de habilitar una opción de personalización para ajustar el tamaño de dicha área de seguridad en función del dispositivo y/o preferencia de los usuarios.

En (Oncins et al., 2020) se identificó el potencial de los subtítulos de fácil lectura (*easy-to-read*) para contenidos inmersivos VR360. A través de una comparación con subtítulos tradicionales (n=44 participantes), aunque no se detectaron diferencias significativas en cuanto a niveles de presencia, sí se detectó ligeras preferencias sobre los subtítulos de fácil lectura, a pesar de no ser 100% precisos, puesto que permitieron centrar más la atención sobre los contenidos inmersivos.

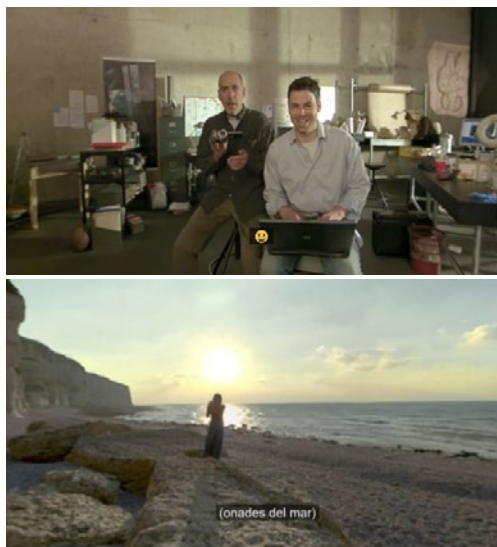
Figura 3. Subtítulos referenciados a hablantes junto con indicadores visuales para guiado



Figura 4. Subtítulos siempre visibles con dos mecanismos visuales para guiado: flechas (izquierda) y radar (derecha)



Figura 5. Representación de información no hablada (en catalán): emoticonos (izquierda) y texto (derecha)



El estudio en (Hughes et al., 2021) comparó las funcionalidades de accesibilidad proporcionadas por los principales reproductores web VR360 existentes, reflejando la necesidad de mayor trabajo en este ámbito. El estudio en (Hughes et al., 2022) presenta herramientas de edición y renderizado de subtítulos VR360, incluyendo funcionalidades avanzadas como permitir el ajuste de las líneas temporales de presentación y la inclusión de subtítulos con tamaño adaptativos.

El estudio en (Brescia et al., 2022) presentó un marco de desarrollo y banco de pruebas para la evaluación de soluciones de subtitulado VR360 mediante análisis de los patrones de exploración visuales (*eye-tracking*), así como metodologías asociadas para una correcta evaluación.

Finalmente, el estudio en (Montagud et al., 2021, 2) propuso y comparó tres métodos de presentación de subtítulos y guiado (Figura 6) para entornos RV 3D con seis grados de libertad (*6 Degrees of Freedom*, 6DoF) restringidos (esto es, a pesar de ser un entorno 3D navegable, tanto la escena como el usuario se localizan en una región confinada del entorno virtual). Por una parte, los resultados obtenidos reflejaron que los subtítulos siempre visibles son todavía más preferibles a los de posición fija en estos entornos RV 3D que en entornos VR360, debido a que tanto la profundidad como la perspectiva de visionado se convierten en aspectos cruciales en el

primer tipo de entornos. Asimismo, el estudio reflejó el potencial que puede adquirir el uso de subtítulos en modo bocadillos de cómic en este tipo de entornos inmersivos. Por otra parte, dicho estudio reflejó la relevancia creciente que adquieren los indicadores visuales para guiado, como flechas, en este tipo de entornos, puesto que existe libertad de exploración 360° y de movimiento 6DoF.

Figura 6. Subtítulos siempre visibles con indicador basado en flecha 3D (izquierda), en posición fija (centro) y en modo cómic propuestos en (Montagud et al., 2021, 2)



## PLATAFORMA PARA SUBTITULADO VR360

Además de una revisión profunda de las soluciones existentes para subtítulo de vídeos 2D y VR360 inmersivos (Sección 2), en el contexto del proyecto ImAc se siguió una metodología centrada en el usuario, que incluyó la ejecución de varias sesiones de trabajo (*workshops*, *focus groups*, tests de validación preliminar...) con usuarios profesionales y finales con tal de determinar los requisitos esenciales para proporcionar soluciones eficientes en cuando a subtítulo de vídeos VR360 (así como otros servicios de accesibilidad, como audio descripción y lengua de signos), a la vez que se permiten experiencias interactivas y personalizables en base a los recursos necesidades y/o preferencias de los usuarios. Este objetivo de investigación partió de dos premisas fundamentales: (i) no considerar la accesibilidad como una ocurrencia o funcionalidad tardía, sino como un aspecto esencial en la especificación de servicios inmersivos, idealmente antes de que estos servicios se popularicen; (ii) mantener compatibilidad con las tecnologías, formatos, infraestructuras, recursos y procedimientos existentes en el ecosistema multimedia y broadcast. En la Tabla I se resumen los requisitos identificados y elaborados fruto de estos esfuerzos de investigación.

Tabla I. Requisitos para subtitulado VR360

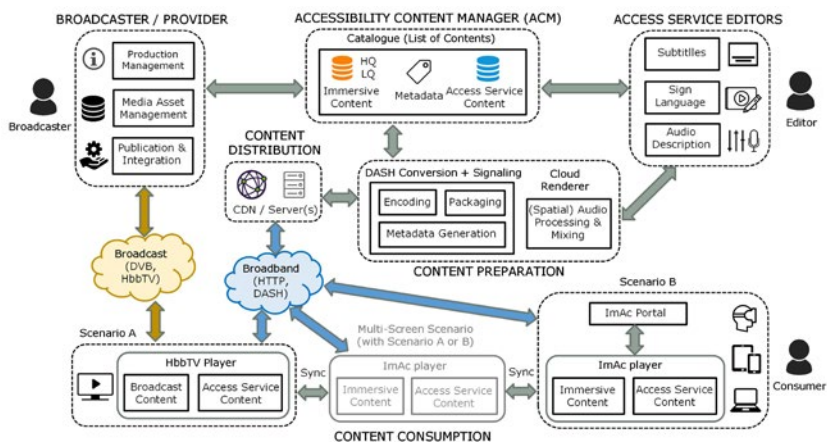
Requisito	Título	Descripción
<b>R1</b>	Activar / desactivar subtítulos	Los usuarios deben poder activar/desactivar la presentación de subtítulos de manera dinámica.
<b>R2</b>	Icono Universal	El icono para activar/desactivar la presentación de subtítulos debe ser intuitivo y universal (esto es, idealmente no dependiente del idioma de la interfaz y subtítulos).
<b>R3</b>	Selección de variantes de subtítulos	Los usuarios deben poder conmutar dinámicamente entre diferentes variantes de subtítulos (ej. idioma), en caso de estar disponibles.
<b>R4</b>	Pantalla de renderizado	Los subtítulos deben presentarse en la misma pantalla que los contenidos audiovisuales relacionados y no en pantallas secundarias/alternativas.
<b>R5</b>	Máximo de caracteres por línea	Los subtítulos deben incluir un máximo de caracteres por línea (ej. <=37 caracteres, en base (AENOR / UNE 153010, 2003)-AENOR).
<b>R6</b>	Tramas de subtítulos superpuestas	Soporte para múltiples líneas/tramas de subtítulos con líneas temporales de presentación superpuestas.
<b>R7</b>	Profundidad	A pesar de la presentación de los subtítulos en una capa gráfica independiente (superpuesta) al vídeo VR360 para permitir una presentación interactiva y personalizada, los subtítulos deben renderizarse lo más cerca posible a la capa de vídeo para evitar efectos de difuminación (ghosting effects) y sensaciones de mareo (Montagud et al., 2021, 1).
<b>R8</b>	Campo de Visión Confortable ( <i>Comfortable Field of View, CFoV</i> )	Los subtítulos deben presentarse confinados dentro de áreas de seguridad en el campo de visión (FoV) con tal de proporcionar un renderizado de alta calidad sin deformaciones (debido a la proyección del texto en una esfera y la proximidad de la pantalla en modo RV) y una experiencia de visionado confortable, minimizando el cansancio de ojos. Esto se conoce como <i>Comfortable FoV (CFoV)</i> , y sus proporciones y tamaño se deben determinar a través de tests de usuarios (Montagud et al., 2021, 1).
<b>R9</b>	Personalización	Soporte para diferentes opciones de personalización con respecto a la presentación de subtítulos: <b>R9.a:</b> Posición (arriba, abajo); <b>R9.b:</b> Tamaño de texto (pequeño, medio, grande); <b>R9.c:</b> Fondo (caja de fondo semitransparente, contorno de texto).
<b>R10</b>	Modos de Presentación	Soporte para diferentes modos de presentación de subtítulos: <b>R10.a:</b> Siempre visibles; <b>R10.b:</b> Posición Fija; <b>R10.c:</b> Referenciados a hablante, que es una variante de Posición Fija, pero renderizando los subtítulos cerca de la posición del hablante en cada momento (tratando de minimizar obstrucción).
<b>R11</b>	Posición	Los subtítulos deben posicionarse en la parte de abajo del FoV, excepto en casos puntuales, como actuaciones musicales, en los que posicionarlos en la parte de arriba de FoV, o en diferentes posiciones dinámicas, podría necesitarse.

Requisito	Título	Descripción
<b>R12</b>	Fondo	La presentación de subtítulos debe minimizar efectos de obstrucción, a la vez que maximizar la legibilidad. Dos opciones se han identificado para conseguir dichos objetivos: <b>R12.a:</b> Caja de fondo semitransparente; <b>R12.b:</b> Contorno de texto.
<b>R13</b>	Identificación de Hablante	Diferentes colores y/o etiquetado de nombres deben añadirse para identificar a los diferentes hablantes. Las descripciones textuales (ej. “hombre rubio”) son especialmente útiles cuando el hablante aparece por primera vez
<b>R14</b>	Métodos de Guiado	Se deben poder activar/desactivar diferentes métodos visuales de guiado para indicar la posición del hablante objetivo dentro del espacio 360°: <b>R14.a:</b> Flechas a la derecha o izquierda del texto de subtítulos, indicando la dirección hacia la cual el usuario debe girarse para encontrar al hablante. Tan pronto el hablante se encuentre dentro del FoV, la flecha desaparece; <b>R14.b:</b> Radar indicando la dirección hacia la cual el hablante objetivo se encuentra, así como la distancia relativa con respecto al FoV actual. Dichos indicadores deben integrarse en la medida de lo posible con los subtítulos para evitar situaciones de confusión/distracción.
<b>R15</b>	Subtítulos no referenciados	Soporte para subtítulos no referenciados, sin información sobre ángulos/posicionamiento. Por ejemplo, se requieren para hacer referencia a narradores o voces en off.
<b>R16</b>	Información no hablada	Soporte para representación de información no hablada como parte de los subtítulos: <b>R16.a:</b> Descripciones textuales (ej. texto en paréntesis); <b>R16.b:</b> Representaciones visuales (ej. emoticonos). Dicha información debe integrarse en la medida de lo posible con los subtítulos para evitar situaciones de confusión/distracción
<b>R17</b>	Subtítulos Adaptativos ( <i>Responsive</i> )	La presentación de los subtítulos debe adaptarse dinámicamente (ej. ajuste de tamaño) en base al área de renderizado disponible (Hughes et al., 2019; Hughes et al., 2022)
<b>R18</b>	Subtítulos de fácil lectura ( <i>Easy-to-Read</i> )	Soporte para subtítulos simplificados (ej. resumidos o en lenguaje de fácil lectura (Bernabé et al., 2019; Oncins et al., 2020)). En términos técnicos, este requisito es equivalente a R3.
<b>R19</b>	Subtítulos + Lengua de Signos	Soporte para la presentación simultánea de subtítulos y vídeos con interpretación de lengua de signos (Montagud et al., 2021, 1)

Como resultado de estas tareas de investigación, se diseñó y desarrolló una plataforma extremo-a-extremo para la integración efectiva de subtítulo (junto con otros servicios de accesibilidad, fuera del alcance de este capítulo) en vídeos VR360 (Montagud et al., 2021, 1). Dicha plataforma incluye diversos componentes y funcionalidades tecnológicas, así como procedimientos, abarcando desde las fases de producción o ingesta de contenidos, hasta su consumo final por parte de la audiencia. La Figura 7 proporciona

una visión general sobre dicha plataforma, cuyos componentes más relevantes se describen a continuación.

Figura 7. Visión general sobre la plataforma para subtitulado de vídeos VR360 desarrollada en ImAc



### Creación de Contenidos: Editor web de subtítulos VR360

La plataforma ImAc incluye componentes para posibilitar la ingesta de vídeos VR360 y la creación de contenidos de accesibilidad para los mismos. Así pues, el bloque de Creación de Contenidos de la plataforma incluye una serie de herramientas web para posibilitar la creación, importación, edición e integración de contenidos de accesibilidad, tales como subtítulos, audio descripción y lengua de signos (Montagud et al., 2020, 1). Ello incluye un editor web para subtitulado VR360 que integra una serie de funcionalidades con tal de posibilitar que todos los requisitos identificados (Tabla I) se proporcionen, a través del reproductor VR360 diseñado (ver Sección 3.5).

El estudio en (Agulló, 2020) presenta el conjunto de funcionalidades proporcionadas por el editor web de subtítulos desarrollado (ver Figura 8), y cómo estas fueran valoradas por subtituladores profesionales, en términos de usabilidad y utilidad. Dichas funcionalidades no se describen en este capítulo, pero se pueden inferir a través de la Tabla I y de las funcionalidades que se describirán para el reproductor VR360 (Sección 3.5). En caso de interés, se puede consultar el estudio en (Agulló, 2020) para mayor detalle.

Figura 8. Herramienta web para la creación y edición de subtítulos VR360 desarrollada en el proyecto ImAc



## Proveedor de Contenidos

El bloque de Proveedor de Contenidos incluye diferentes componentes para la gestión y catalogación de contenidos, así como para planificar y lanzar su publicación, bien asociándolos a programas (broadcast) TV planificados o bien añadiéndolos a portales de contenidos (de manera similar a plataformas de vídeo bajo demanda como Youtube, Netflix, etc.).

Un componente esencial en este bloque es el *Accessibility Content Manager (ACM)*, que posibilita la ingesta/subida de vídeos VR360 (y opcionalmente de recursos multimedia adicionales, tales como portadas, miniaturas o contenidos de accesibilidad relacionados), su catalogación, enlazado a herramientas de edición, y la activación del procesamiento de dichos contenidos previo a su publicación para consumo final.

## Preparación y Distribución de Contenidos

Este bloque de la plataforma incluye componentes encargados de la preparación (esto es, codificación, segmentación y señalización) de los contenidos para su distribución a través de Internet. Se basa en el uso de tecnologías web estándar, pues se han convertido en dominantes por la distribución de contenidos, ya sea a través de servidores web o de redes de distribución de contenidos (Content Delivery Networks, CDN), a través del

protocolo Dynamic Adaptive Streaming over HTTP (DASH) (Sodagar, 2011). Estos contenidos DASH se puede proporcionar como un complemento de los servicios de radiodifusión convencionales (*Digital Video Broadcasting, DVB*), aprovechando las funcionalidades ofrecidas por el reciente estándar *Hybrid Broadcast Broadband TV* (HbbTV) (HbbTV, 2020), o bien de manera independiente a dichos servicios de radiodifusión.

La siguiente subsección y el trabajo en (tho Pesch et al., 2020) detallan las extensiones que se han propuesto al estándar DASH con tal de dar soporte a los nuevos requisitos para subtitulado VR360. Estas extensiones son modulares, y su aplicación a otras tecnologías de distribución de contenidos, como HTTP Live Streaming (HLS) (Pantos et el., 2017), también es posible.

### **Señalización y Formatos de subtítulos VR360**

Aunque se podrían haber diseñado soluciones propietarias y cerradas para proporcionar los requisitos identificados, y perseguidos, el objetivo consistía en proporcionar soluciones basadas en los estándares, formatos y tecnologías estándar existentes, de modo que se garantizase la compatibilidad con las soluciones y recursos existentes, así como se facilitase su adopción e implantación. Estas extensiones se requerían por lo que respecta a los formatos de señalización y distribución de contenidos, como DASH, y a los formatos de subtítulos, como *Internet Media Subtitles and Captions* (IMSC) (IMSC, 2020). A continuación, se detallan de manera breve dichas extensiones. Los lectores pueden consultar los trabajos en (tho Pesch et al., 2020) y (Montagud et al., 2021, 1) en caso de interés por la justificación de dichas extensiones y los detalles técnicos asociados.

Por una parte, el formato IMSC ha sido adoptado por una gran cantidad de estándares *Wide Web Consortium* (W3C), DVB y HbbTV, así como por grandes plataformas como Netflix, para la distribución de subtítulos por Internet. Dicho formato incluye atributos para subtitulado de vídeos 2D que son asimismo muy útiles para subtitulado VR360 (Montagud et al., 2021, 1), tales como: colores, atributos de estilo, profundidad, área de renderizado, etc. En primer lugar, se propusieron extensiones con tal de integrar un sistema de coordenadas Equirrectangular mediante el cual se pueden añadir un atributo de longitud y otro de latitud para indicar la posición en la que renderizar los subtítulos en un entorno 360°. Dicha información de posicionamiento de subtítulos, añadida mediante el editor web (Sección 3.1), también servirá de base para la presentación de los métodos visuales de guiado (ej. flechas o radar), en base al requisito R14. Además, se propuso una extensión adicional con tal de indicar

el área de seguridad dentro del FoV, panorama equirrectangular, dentro del FoV, en la que renderizar los subtítulos para proporcionar una experiencia de visionado confortable. Finalmente, en el caso de que se decida añadir elementos visuales, como emoticonos, para representar información no hablada, ello se puede conseguir simplemente mediante la inserción de los caracteres Unicode<sup>1</sup> correspondientes a los emoticonos que se deseen como parte de la información textual de cada bloque/trama/línea de subtítulos. Elementos visuales 2D o 3D más avanzados se podrían haber añadido mediante la inserción de enlaces o identificadores unívocos (ej., *Uniform Resource Locator/Indicator (URL/URI)*).

La Figura 9 incluye un ejemplo de un fragmento de fichero IMSC incluyendo varios de los atributos propuestos para subtítulo VR360.

Figura 9. Ejemplo de fragmento de fichero IMSC con atributos propuestos para subtítulo VR360

```
<head>
<styling>
<style xml:id="character1"
tts:fontFamily="Arial"
      tts:fontSize="125%" /*34px */
tts:lineHeight="120%"
      tts:backgroundColor="transparent"
      ...
tts:color="white"/>
      ...
      <tt:style xml:id="align1"
tts:textAlign="center"/>
</styling>
...
<tt:layout>
  <tt:region xml:id="region0" tts:origin="2.50%
64.00%" tts:extent="95.00% 28.00%"
tts:displayAlign="after" tts:padding="0%" ...
tts:overflow="visible"/>
</tt:layout>
</head>
<body>
  <tt:p
```

<sup>1</sup> Lista de caracteres UNICODE para representar emoticonos <http://unicode.org/emoji/charts/full-emoji-list.html> Último acceso en enero 2023

```

        xml:id="subtitle1"
        region="region0"
        style="align1"
        begin="00:00:01.000"
        end="00:00:04.000"
        imac:audioSourceAzimuth="-30"
        imac:audioSourceElevation="20">
        <tt:span style="character1">
        Sample subtitle
        </tt:span>
    </tt:p>
    ...
</body>

```

Por otra parte, cuando se utiliza la tecnología DASH (Sodagar, 2011) para la distribución de contenidos, se proporciona un fichero de manifiesto, en este caso denominado *Media Presentation Description* (MPD), que señala y describe todos los recursos disponibles para la sesión multimedia asociada, tales como pistas de vídeo, audio, variantes de subtítulos, etc. DASH ya soporta la integración y señalización de subtítulos como recursos en el MPD (a nivel de elementos *AdaptationSet*, *Role* y *Accessibility*), así como de atributos sobre los mismos como el idioma, el tipo de subtítulos e información adicional sobre accesibilidad. Estas capacidades del estándar DASH son suficientes para proporcionar la gran mayoría de requisitos identificados, y simplemente se ha propuesto el uso de valores específicos para atributos y descriptores de los elementos mencionados con anterioridad para poder señalar de manera unívoca todas las variantes de subtítulos contempladas (ej. fácil lectura, o subtítulos acompañando a vídeos de lengua de signos).

La Figura 10 incluye un ejemplo de un fragmento de fichero MPD con la información sobre señalización de subtítulos VR360.

```

<AdaptationSet contentType="text" lang="eng"
  mimeType="application/ttml+xml" segmentAlignment="true">
  <Role
    schemeIdUri="urn:mpeg:dash:role:2011"
    value="alternate"/>
    /* Possible values include: main, subtitle, alternate */
  <Accessibility
    schemeIdUri="urn:imac:access-identifier:2019" value="2"/>
    /* Possible values include: 2 for SDH, "easy-to-read" */

```

```

<Representation ...>
  <BaseURL></BaseURL> /* URI of subtitle file (*.xml) */
</Representation>
</AdaptationSet>

```

Figura 10. Ejemplo de fragmento de MPD con señalización sobre subtítulo VR360

### ***Consumo de Contenidos: Reproductor VR360 Accesible***

El bloque de Consumo de Contenidos está formado principalmente por un portal de contenidos y ajustes generales (Figura 10) y por un reproductor web de código abierto para la presentación personalizada de contenidos inmersivos y de accesibilidad (subtítulo, vídeos con lengua de signos, audio descripción...) (Montagud et al., 2021, 1; Hughes et al., 2021).

Las interfaces de usuario del portal y reproductor se adhieren a las directrices de accesibilidad W3C Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) (WCAG, 2018). Asimismo, se han integrado iconos universales para los servicios de accesibilidad, en línea con el requisito R2, y recomendación en el sector de la radiodifusión (Figura 11).

Figura 10. Interfaces de usuario del portal desarrollado

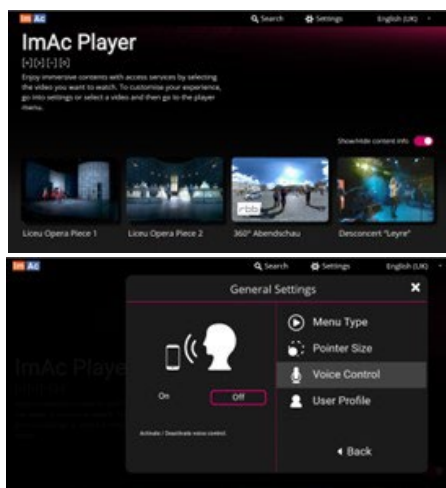
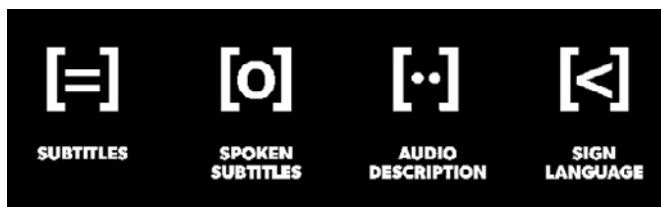
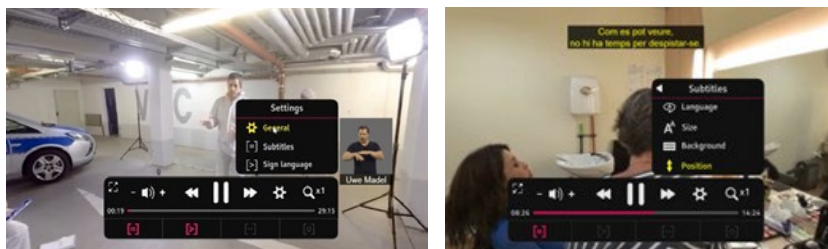


Figura 11. Iconos universales para servicios de accesibilidad



El reproductor incluye un menú interactivo, adaptativo y accesible, con las opciones necesarias para proporcionar una presentación (personalizada) de contenidos. Con respecto a subtítulos, se puede seleccionar entre diferentes métodos de presentación (siempre visibles, posición fija, referenciados a hablantes), tres niveles de tamaño de fuente, dos posiciones (arriba y abajo), fondo (caja semi-transparente, contorno de texto), idioma (entre los disponibles), activación de la variante de fácil lectura (si disponible), y activación simultánea de la presentación del vídeo con intérprete de lengua de signos (si disponible). Además, se pueden activar dos métodos de guiado (radar, flecha). Finalmente, el reproductor incluye diferentes modalidades de interacción (ej. ratón, teclado, pantalla táctil, giroscopio) en función del dispositivo de consumo utilizado, incluso control por voz, y arrastrar/soltar los elementos visuales dentro del FoV para una disposición personalizada de los mismos (Montagud et al., 2021, 1; Hughes et al., 2021).

Figura 12. Ajustes generales (izquierda) y del servicio de subtitulado (derecha) en el reproductor



El reproductor se puede ejecutar en dispositivos de consumo tradicionales (ej. PCs, tabletas, teléfonos inteligentes, TV conectadas) y en cascos

de RV. También se puede integrar en entornos multi-pantalla para una presentación interactiva y sincronizada con la señal principal de televisión (Boronat et al., 2019; Montagud et al., 2020, 3).

Demo vídeos del portal y reproductor se pueden visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=6U2CUfrijHU> y <https://www.youtube.com/watch?v=A9jRxl7qvyU> El portal y reproductor están accesibles online en: <https://media.i2cat.net/imac/player/> En (Montagud et al., 2020,1) se ofrece una visión general de los contenidos integrados, varios de ellos del ámbito cinematográfico, y de los contenidos de accesibilidad disponibles para los mismos.

## CONCLUSIONES

La accesibilidad es un requisito fundamental para todo servicio multimedia. En este capítulo se ha proporcionado una revisión profunda sobre soluciones y estudios existentes sobre subtítulo VR360 y se ha presentado una plataforma extremo-a-extremo para poder proporcionarlo de manera eficiente y personalizada a los recursos, necesidades y/o preferencia de los consumidores. Este capítulo se convierte pues en una referencia de interés para consumidores con necesidades de accesibilidad, proveedores de contenidos y servicios, así como incluso organismos de estandarización y entidades reguladoras en este ámbito. Se pueden citar varias oportunidades y/o necesidades de trabajo futuro. En primer lugar, resulta conveniente investigar más sobre soluciones de subtítulo VR360, incorporando estrategias híbridas para las funcionalidades presentadas y considerando opciones más avanzadas y estéticas que contribuyan a la narrativa e inmersión. En segundo lugar, es necesario trasladar la investigación realizada para vídeos VR360 a entornos RV 3D con 6DoF, en los que los retos para subtítulo se incrementan.

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido financiado en parte por la Comisión Europea, en el marco del programa H2020 y el proyecto ImAc (nº acuerdo 761974, <https://www.imacproject.eu/>) y en parte por la Agencia Estatal de Investigación (AEI), bajo un Proyecto Estratégico Orientado a la Transición Ecológica y a la Transición Digital (TED) 2021, con título REVOLUTION (Ref. TED2021-131690B-C32 y TED2021-131690A-C33). El trabajo de Mario Mon-

tagud ha sido financiado además por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 (Ayuda Ramón y Cajal 2020, Ref. RYC2020-030679-I) y por “FSE Invierte en tu futuro”. Asimismo, este trabajo se ha enmarcado en el contexto de la red temática, o de excelencia, ALMA (Accesibilidad y Lenguas Minoritarias en los Medios Audiovisuales), financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, con el código RED2018-102475-T.

## REFERENCIAS

- AGULLÓ B., MONTAGUD M., FRAILE I., “Making interaction with virtual reality accessible: rendering and guiding methods for subtitles”, *AI EDAM*, 33 (4), pp. 416-428, 2019
- AGULLÓ B., “Technology for subtitling: a 360-degree turn”, *Hermeneus*, 22, January 2020
- AGULLÓ B., MATAMALA A., “(Sub)titles in cinematic virtual reality: a descriptive study”, *Onomázein*, Vol. 53, 2021
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN Y CERTIFICACIÓN (AENOR), “Norma UNE 153010: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto”, 2003
- BERNABÉ R., ORERO P., “Easy to Read as Multimode Accessibility Service”, *Hermeneus*, 21, 53-74, 2019
- BORONAT F., MARFIL D., MONTAGUD M., PASTOR J., “HbbTV-Compliant Platform for Hybrid Media Delivery and Synchronization on Single and Multi-Device Scenarios”, *IEEE Transactions on Broadcasting*, 64(3), pp. 721-746, 2018
- BRESCIA-ZAPATA M., ET AL., “VR 360° subtitles: Designing a test suite with eye-tracking technology”, *Journal of Audiovisual Translation*, 5(2): 233-258, 2022
- BROWN A., ET AL., “Exploring Subtitle Behaviour for 360° Video”, White Paper WHP 330, 2018
- HUGHES C., MONTAGUD M., THO PESCH P., “Disruptive Approaches for Subtitling in Immersive Environments”, *ACM TVX'19*, Manchester (UK), 2019
- HUGHES C., MONTAGUD M., “Accessibility in 360° video players”, *MTAP*, 80, 30993-31020, 2021
- HUGHES C., “Universal access: user needs for immersive captioning”, *Univ Access Inf Soc*, 21, 393-403, 2022
- HYBRID BROADCAST BROADBAND TV (HBBTV) 2.0.3 SPECIFICATION, <https://www.hbbtv.org/resource-library>, 2020, Último acceso en enero 2023
- INTERNET MEDIA SUBTITLES AND CAPTIONS (IMSC), <https://www.w3.org/TR/ttml-ims1.0.1/>, 2020, Último acceso en enero 2023
- MONTAGUD M., ORERO P., MATAMALA A., “Culture 4 all: accessibility-enabled cultural experiences through immersive VR360 content”, *Pers Ubiquit Comput*, 24, 887-905, 2020
- MONTAGUD M., ORERO P., FERNÁNDEZ S., “Immersive Media and Accessibility: Hand in Hand to the Future”, *ITU Journal: ICT Discoveries*, 3(1), 2020

- MONTAGUD M., BORONAT F., MARFIL D., PASTOR F.J., "Web-based platform for a customizable and synchronized presentation of subtitles in single- and multi-screen scenarios", *MTAP*, 79, 21889-21923, 2020
- MONTAGUD M., SOLER-VILAGELIU O., FRAILE I., FERNÁNDEZ S. "VR360 Subtitling: Requirements, Technology and User Experience", *IEEE Access*, vol. 9, pp. 2819-2838, 2021
- MONTAGUD M., HURTADO C., DE RUS J.A., FERNÁNDEZ S., "Subtitling 3D VR Content with Limited 6DoF: Presentation Modes and Guiding Methods", *Appl. Sci.*, 11, 7472, 2021
- ONCINS E., MONTAGUD M., BERNABÉ R., "Accessible scenic arts and Virtual Reality: A pilot study in user preferences when reading subtitles in immersive environments", *MonTI*, 2020
- PANTOS R., MAY W., "HTTP Live Streaming (HLS)", RFC 8216, 2017
- ROTHE S., KIM T., HUSSMANN H., "Dynamic Subtitles in Cinematic Virtual Reality", *ACM TVX'18*, Seoul (South Korea), 2018
- ROTHE, S., SCHMIDT, A., MONTAGUD, M. ET AL., "Social viewing in cinematic virtual reality: a design space for social movie applications", *Virtual Reality*, 25, 613-630, 2021
- SODAGAR I., "The mpeg-dash standard for multimedia streaming over the internet", *IEEE multimedia*, 18(4), 62-67, 2011
- THO PESCH P., BOUQUEAU R., MONTAGUD M., "White Paper: Recommendations for immersive accessibility services", arXiv:2005.03756v1, 2020
- WEB CONTENT ACCESSIBILITY GUIDELINES (WCAG), <https://www.w3.org/WAI/standards-guidelines/wcag/> Último acceso en enero 2023

*CAPÍTULO XI:*

**PROSPECCIONES, CONSENSOS Y  
CONTROVERSIAS ALREDEDOR DEL  
SUBTITULADO CINEMATOGRAFICO  
DESDE Y HACIA LENGUAS NO  
HEGEMÓNICAS**

SILVIA ROCA BAAMONDE

*Doctora en Comunicación e Información Contemporánea por  
la Universidade de Santiago de Compostela*

[silvia.roca@usc.es](mailto:silvia.roca@usc.es)

CLAUDIA NEIRA EXPÓSITO

*Licenciada en Periodismo por la Universidade de Santiago de Compostela*

[cld.neira@gmail.com](mailto:cld.neira@gmail.com)

CARLOS PÍO DEL ORO SÁEZ

*Profesor titular del Departamento de Economía Cuantitativa de  
la Universidade de Santiago de Compostela*

[carlospio.deloro@usc.es](mailto:carlospio.deloro@usc.es)

**INTRODUCCIÓN: ORIGEN Y OBJETIVOS DE UNA INVESTIGACIÓN  
SOBRE SUBTITULADO, PATRIMONIO Y POLÍTICAS PARA LA  
DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA Y CULTURAL**

¿Qué ventajas ofrecen las tecnologías digitales de cara a la preservación de la diversidad cultural europea? ¿Puede el subtítulado cinematográfico contribuir a proteger la singularidad de culturas-lenguas minorizadas? ¿Qué políticas, recursos y herramientas precisan las pequeñas cinematografías en lenguas no hegemónicas para sobrevivir en un contexto que antepone el rédito económico al cultural?

He aquí varios de los interrogantes de partida del proyecto 'EUVOS. Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtítulo en lenguas no hegemónicas (ref. CS02016-76014-R, AEI-FEDER)' una investigación con financiación estatal y con la mirada puesta en una Europa entendida como comunidad intercultural cuya riqueza se fundamenta en la convivencia e interacción de la diferencia, en la diversidad de las naciones que la conforman.

Liderado por el Grupo de Estudios Audiovisuales de la Universidade de Santiago de Compostela (USC) y conformado por un equipo interdisciplinar de investigadoras e investigadores del ámbito estatal y europeo<sup>1</sup>, el proyecto EUVOS parte de la concepción del subtítulo como transmisor (y contenedor) patrimonial (Castelló-Mayo et al., 2021) y traza un mapa georreferenciado de su práctica en el ámbito europeo con el objetivo de analizar las principales barreras para su expansión y para una mayor aceptación por parte del público, y con el fin último de generar una serie de recomendaciones que, a modo de protocolo, propicien la preservación de la diversidad lingüística y cultural europea en la arena cinematográfica y audiovisual.

Con ese objetivo, y siguiendo la tradición desarrollada por el grupo matriz de la USC en investigaciones como 'eDCINEMA. Hacia el Espacio Digital Europeo. El papel de las pequeñas cinematografías en v.o' (Ledo-Andión, 2015), el proyecto congregó un panel de personas expertas integrado no solo por especialistas del ámbito académico en diferentes disciplinas, sino también por profesionales de áreas diversas pertenecientes al sector cinematográfico y audiovisual —fundamentalmente, producción y realización, distribución y programación, gestión y crítica cultural, subtítulo, doblaje y traducción audiovisual— junto a representantes de instituciones públicas y entidades implicadas en el desarrollo y/o implementación de políticas y medidas de incidencia en el sector. Así, además de procurar consolidar una suerte de *think tank* (Selee, 2013) que sirviese de plataforma o espacio de encuentro interdisciplinar para propiciar la retroalimentación del conocimiento generado en ca-

---

<sup>1</sup> El proyecto contó con la participación de investigadoras e investigadores de la Universidade de Santiago de Compostela, Universidade de Vigo, Euskal Herriko Unibertsitatea, Escola Universitària Politècnica Mataró-UPF, Universitat Oberta de Catalunya, University of Stirling, University of South Wales y Université Paris 8 Vicennes-Denis, además de con la colaboración de investigadoras e investigadores de la Universiteit Antwerpen, Stockholms Universitet y Univerzita Konstantína Filozofa v Nitre.

da uno de estos ámbitos interdependientes, el proyecto pretendía asegurarse un mayor alcance e impacto social en la aplicación de sus recomendaciones.

Tras analizar el estado de la cuestión en diferentes cinematografías con lenguas no hegemónicas, minorizadas y/o en peligro de extinción (Ledo-Andión et al., 2021; López-Gómez & Manias-Muñoz, 2018; Meers, 2019; Pérez-Pereiro & Deogracias-Horrillo, 2021; Zabalondo et al., 2020; Redondo-Neira, 2021), y experiencias punteras de subtítulado en el ámbito europeo (Romero-Fresco 2020; 2019; Pedersen, 2018; 2019), el proyecto procedió a la realización de entrevistas en profundidad (Ruiz Olabuénaga, 2007) a figuras expertas procedentes de cada uno de los ámbitos mencionados a fin de revisar y complementar los tópicos de interés y temáticas clave rescatados de la lectura ensayística, normativa y profesional, para así confeccionar un cuestionario prospectivo Delphi cuyos resultados permitiesen pasar de la diagnosis a la prognosis, y formular esa serie de recomendaciones hacia un protocolo europeo de subtítulado con base en los consensos derivados de sus respuestas.

En el proceso, los interrogantes con los que partía esta investigación se multiplicaron y estructuraron alrededor de cinco grandes bloques temáticos, a saber: 1) Demanda de producciones cinematográficas en lenguas no hegemónicas y programas de apoyo a la creación y difusión; 2) Doblaje, subtítulado y preservación de la diversidad lingüística europea; 3) Subtítulado desde/a lenguas no hegemónicas; 4) Otras formas de distribución de contenidos; audiovisuales en lenguas no hegemónicas; y 5) Situación de la traducción y el subtítulado en lenguas no hegemónicas en el Estado español. Las cuestiones de cada uno de los bloques que reunieron mayor grado de consenso fueron recogidas como recomendaciones del proyecto EUVOS (tal y como se hace constar en el primer capítulo de este volumen). Sin embargo, incluso aquellos enunciados que generaron mayor disensión propiciaron debates de gran interés —algunos de ellos desarrollados en el marco de los dos encuentros presenciales organizados al amparo de la investigación, el Foro Internacional ‘Lenguas y Cine. Indicadores para un programa europeo de subtítulado’, celebrado en 2018; y el Simposio Internacional ‘Lenguas y Cine II. Para un programa europeo de subtítulado en lenguas no hegemónicas’ de 2019— que no solo nos hablan de la adecuación de la metodología utilizada para el desarrollo de investigaciones prospectivas (Ledo-Andión & Castelló-Mayo, 2013), sino que nos incitan a observar los resultados obtenidos con mayor profundidad. Dado que la limitada extensión de este capítulo imposibilita detallar la totalidad de las respuestas derivadas del cuestionario Delphi y de su procesamiento, nos centraremos únicamente en las pertenecientes al tercer bloque, por considerarlo especialmente relevante cara a la consecución de los objetivos del proyecto.

## **UNA HOJA DE RUTA EN LA INVESTIGACIÓN SOBRE CINE EN LENGUAS NO HEGEMÓNICAS, SUBTITULADO Y DIVERSIDAD CULTURAL**

El proyecto Cine, Diversidad y Redes, una investigación desarrollada entre 2009 y 2012 por el Grupo de Estudios Audiovisuales de la USC para conocer la aceptación de producciones audiovisuales en lengua gallega por parte de colectividades de emigrantes de Galicia en Latinoamérica, permitió detectar en los hábitos de consumo de los grupos de recepción establecidos en las comunidades de análisis (al menos) dos cuestiones sintomáticas en el desarrollo de medidas y estrategias para la circulación de las cinematografías en lenguas no hegemónicas: la elección del cine como principal forma de acercarse a otras culturas y la comprensión del idioma original de cada película como elemento insustituible de la creación cinematográfica (Ledo-Andión, 2013; Castelló-Mayo, 2013).

Esos indicios sirvieron para marcar el trazado de un recorrido investigador hacia el estudio del papel que las pequeñas cinematografías (Hjort & Petrie, 2007), desarrolladas en naciones con o sin Estado (Schlessinger, 2000), y en lenguas no hegemónicas desempeñan en la relación e intercambio de las diferentes identidades-culturas en Europa y en la preservación de su diversidad lingüística.

En esa línea de trabajo, el proyecto eDCINEMA, realizado entre 2013 y 2015, puso el foco en el abismo existente entre el manifiesto compromiso de las instituciones europeas con la protección de la diversidad y la traslación de ese compromiso a programas efectivos que garantizaran en la práctica el acceso a películas realizadas en cinematografías-lenguas no hegemónicas, al tiempo que valoraba las oportunidades que el desarrollo de nuevas tecnologías y ventanas de difusión ofrecían en su circulación. Los resultados de la investigación (Castelló et al., 2015) —derivados también de los consensos de un panel de figuras expertas a las que se dirigió un cuestionario Delphi en varias oleadas—, apuntan que la “dificultad de acceso en sala a la diversidad cinematográfica europea se revela como una de las debilidades primordiales en la concepción cultural de Europa” (ibidem, p. 245). Entre las conclusiones del panel, se destaca también

(...) la terminante impugnación del axioma de entender las lenguas minoritarias/minorizadas como la principal barrera en la distribución del cine identitario, en lugar de apuntar a aquellas políticas comerciales oligopolistas asumidas en Europa que controlan la producción, la distribución y la exhibición. Por tanto, es el cine identitario difundido en lengua vernácula quien se ve relegado a cine de pequeña escala por una estructura de producción-

exhibición que cifra sus expectativas de negocio en el modelo del cine comercial (ibidem, pp. 245-246)

Además, se remarca la necesidad de “favorecer políticas que contemplen el subtítulo de una misma película en varios idiomas como garantía de una amplitud de los nichos de exhibición” (ibidem, pp. 246-247), y se señala que “la diversidad lingüística en el ámbito cinematográfico redundará en la familiarización de la infancia con las versiones originales y, por ende, con la alfabetización en otras lenguas europeas” (ibidem, p. 247).

De esta manera, las conclusiones del proyecto abrían camino hacia una nueva investigación que relacionase la práctica del subtítulo audiovisual desde y hacia lenguas no hegemónicas, —entendida como vía hacia el desarrollo de competencias en la comunicación intercultural (Martín-Barbero & Corona, 2017; Rodrigo-Alsina 1999)—, con la protección del patrimonio cultural inmaterial europeo.

## **EL MÉTODO DELPHI EN EL DISEÑO DE INVESTIGACIONES PROSPECTIVAS**

Genéricamente, el método Delphi puede ser clasificado como una metodología prospectiva iterativa que intenta buscar el consenso de un panel de figuras expertas que analizan y reflexionan sobre un determinado ámbito o problema definido. Constituye por tanto un sistema de reflexión grupal a la hora de abordar un problema complejo de forma que el grado de acuerdo no se establece únicamente basado en una reflexión individual (Linstone & Turof, 1975). Su flexibilidad no solo permite cuantificar el grado de consenso entre las figuras expertas seleccionadas sino mantener también un carácter exploratorio que tolera la obtención añadida de información de interés para la investigación realizada. En ese sentido, puede aplicarse en contextos de construcción teórica en un campo de estudio novedoso y en áreas de conocimiento complejas y con falta de información (Gaitan & Piñuel, 1998; Ortega, 2008).

El análisis cualitativo de las entrevistas en profundidad realizadas a 31 personas con conocimiento experto sobre el tema de investigación permitió elaborar un cuestionario inicial sobre el que realizar un análisis Delphi que ayudase a conocer los consensos y disensos existentes en un panel de figuras expertas. Como anticipamos en párrafos anteriores, este cuestionario quedó organizado en 5 bloques temáticos con preguntas presentadas como afirmaciones a las personas integrantes del panel: 1) Demanda de produc-

ciones cinematográficas en lenguas no hegemónicas y programas de apoyo a la creación y difusión; 2) Doblaje, subtítulo y preservación de la diversidad lingüística europea; 3) Subtitulado desde/a lenguas no hegemónicas; 4) Otras formas de distribución de contenidos audiovisuales en lenguas no hegemónicas; y 5) Situación de la traducción y del subtítulo en lenguas no hegemónicas en el Estado español. Las preguntas fueron mayoritariamente de tipo categórico ordinal basadas en una escala de Likert de 5 puntos que medía el grado de acuerdo con la afirmación propuesta (el 1 se empleó para el total desacuerdo y el 5 para el acuerdo total). Alguna de las preguntas permitía una respuesta abierta para detectar nuevas cuestiones que incluir en el cuestionario.

Una fase inicial prospectiva fue desarrollada como prueba piloto remitiéndose el cuestionario a 91 personas expertas procedentes del mundo académico, del sector profesional y del ámbito institucional. En la selección de expertas/os en esta fase piloto se tuvo en cuenta además su procedencia geográfica (estatal e internacional) y la lengua que indicaban como principal en sus comunicaciones, distinguiendo entre hegemónicas y no hegemónicas a efectos de una producción cinematográfica en VO relevante a nivel europeo. La prueba piloto permitió constatar la pertinencia de los tópicos formulados, ajustar la redacción de las preguntas y eliminar aquellas cuestiones que no fueron consideradas importantes por el panel.

El cuestionario final de 49 preguntas categorizadas por bloques de la misma forma que en la prueba piloto se remitió a un panel fijo de personas expertas seleccionadas en la fase piloto en dos oleadas sucesivas. La composición final del panel presentaba un rango de edades de entre 28 y 73 años (edad media de 48,2 años), con una distribución de un 32,7% de mujeres y 67,3% de hombres. De la totalidad de integrantes, un 79,6% eran del Estado español (63,3% de las comunidades autónomas con lengua propia) y el resto de Europa. Un 57,1% de participantes empleaban lenguas hegemónicas (inglés, francés, español, italiano, portugués y alemán) como primera lengua. En relación con su perfil laboral, un 34,7% provenían del sector académico, un 57,1% del sector profesional y el resto del ámbito institucional. La distribución del panel garantizó la requerida heterogeneidad en su composición y su afinidad para el objetivo de la investigación (Landeta, 1999).

La información recogida se analizó mediante el uso del paquete estadístico IBM SPSS Statistics v.24 para Windows, realizándose su tabulación y análisis descriptivo básico. Las pruebas estadísticas utilizadas se contrastaron con un 5% de significación. El consenso y relevancia de los ítems

fue medido empleando el coeficiente de variación y el coeficiente de Aiken de validez de contenido (Aiken, 1980; Merino & Livia, 2009). El uso del coeficiente de variación ( $CV=s/\bar{x}$ ), donde  $s$  es la desviación típica y  $\bar{x}$  es la media aritmética de las valoraciones de las personas expertas, es habitual en la metodología Delphi como indicador del consenso entre ellas (Landeta, 1999). Hemos tomado como referencia para el consenso valores inferiores a 0,2, aunque en contextos exploratorios se suelen emplear niveles superiores (Ortega, 2008). El coeficiente de validez de contenido  $V$  de Aiken se calculó empleando la expresión  $V=(\bar{x}-\text{Min})/(\text{Max}-\text{Min})$  siendo  $\text{Min}$  y  $\text{Max}$  los valores mínimos y máximos de la escala Likert empleada. El criterio utilizado para determinar la relevancia del ítem fue el valor 0,7 (Charter, 2003) siendo verificada su significación mediante un contraste unilateral siguiendo a Penfield & Giacobbi (2004). Los dos indicadores utilizados son complementarios (García-Ruiz & Lena-Acebo, 2018); el primero señala la uniformidad en la valoración de personas expertas (consenso) y el segundo muestra la importancia que tiene la pregunta formulada (relevancia). Se incluyó también como criterio informativo, el grado de importancia de cada ítem ( $\text{Imp}$ ) medido como el porcentaje de figuras expertas que valoraban la pregunta con las dos puntuaciones máximas de la escala Likert correspondiente.

Las preguntas que lograron consenso y relevancia en la primera fase no fueron incluidas en la segunda oleada del cuestionario reduciendo su tamaño a 33 ítems. alguna de las preguntas abiertas y mixtas fue replanteada en esta fase para que se indicara la relevancia de las opciones presentadas y optimizar la información suministrada por el panel. El análisis posterior de estas preguntas tras la segunda ola se dirigió a establecer si existía concordancia en el criterio de ordenación entre las personas que integraban el panel. Los coeficientes empleados fueron de tipo no paramétrico (prueba  $W$  de Kendall de concordancia) con significatividad bilateral.

En todas las preguntas se realizó con la información final un análisis para detectar si existían diferencias entre los distintos grupos de integrantes del panel. Las características empleadas para su agrupación fueron el perfil laboral (Académico, Institucional y Profesional), el origen geográfico (Galicia, Euskadi, Cataluña, Resto de España y Europa) y la lengua (hegemónica y no hegemónica). Además, respecto al origen se establecieron otras categorizaciones para comparar, por una parte, los resultados entre personas procedentes del Estado español frente a las originarias de distintos países europeos y, por otra, las procedentes de comunidades autónomas con lengua propia del Estado español, el resto de España y Europa. Las pruebas

empleadas fueron de tipo no paramétrico (test de Kruskal-Wallis y Mann-Whitney) con significación bilateral.

En el análisis de los resultados obtenidos se emplearon técnicas de tipo cuantitativo y cualitativo para poder tener en cuenta las aportaciones del panel de forma global, entendiéndolas como un elemento indispensable para el análisis e interpretación de los consensos y disensos entre sus integrantes.

### **CONSENSOS Y DISENOS ALREDEDOR DEL SUBTITULADO DESDE Y HACIA LENGUAS NO HEGEMÓNICAS**

Si bien los cinco bloques temáticos de la consulta ofrecieron resultados significativos, en este capítulo nos centraremos de manera más detallada en aquellos relativos al bloque 3, que concierne al “Subtitulado desde/a lenguas no hegemónicas” por comprenderlo el núcleo central de la investigación del Proyecto EUVOS: “desvelar la situación —retrospectiva, coetánea y prospectiva— del subtitulado en lenguas no hegemónicas en el espacio europeo, a fin de plantear un programa proactivo de medidas para una política armónica de subtitulado con destino a la producción cinematográfica y audiovisual que contribuya a la preservación de la diversidad lingüística y cultural europea” (Estudios Audiovisuais, 2016).

En este sentido, los programas de apoyo al subtitulado constituyen uno de los temas capitales abordados en la consulta Delphi. Establecida la relevancia y el acuerdo entre el panel de figuras expertas sobre la necesidad de crear fondos específicos —a nivel estatal y europeo— para estimular el subtitulado en lenguas no hegemónicas de obras cinematográficas (ver Tabla 1), es en el marco administrativo en el que encuadrar estas ayudas donde se apuntan diferencias de criterio que, sin embargo, no debemos aventurarnos a considerar como excluyentes entre sí.

Tabla 1. Resultados del Bloque 3.

<b>Subtitulado desde/a lenguas no hegemónicas</b>			
<b>Pregunta</b>	<b>Imp.</b>	<b>CV</b>	<b>V Aiken</b>
La subtitulación de películas desde/a lenguas no hegemónicas contribuye a visibilizar y fomentar la diversidad lingüística europea.	100,00	0,092	0,938 <sup>(*)</sup>
Deben existir programas específicos de financiación pública para costear el subtitulado desde/a lenguas no hegemónicas.	93,75	0,138	0,865 <sup>(*)</sup>
La UE debería garantizar fondos para el desarrollo de programas de estímulo del subtitulado de obras cinematográficas desde/a lenguas no hegemónicas.	97,87	0,117	0,899 <sup>(*)</sup>

<b>Subtitulado desde/a lenguas no hegemónicas</b>			
<b>Pregunta</b>	<b>Imp.</b>	<b>CV</b>	<b>V Aiken</b>
Los Estados deberían garantizar fondos específicos para el desarrollo de programas de estímulo del subtítulado de obras cinematográficas desde/a lenguas no hegemónicas de sus territorios.	93,75	0,138	0,870 <sup>(*)</sup>
Los festivales de cine constituyen una plataforma decisiva para la aceptación de producciones en lenguas no hegemónicas (subtituladas a otras lenguas).	91,67	0,145	0,875 <sup>(*)</sup>
Los festivales de cine constituyen una plataforma decisiva para la aceptación del subtítulado a lenguas no hegemónicas.	87,50	0,192	0,833 <sup>(*)</sup>
Las producciones subtituladas cuya versión original (VO) es una lengua no hegemónica tienen menor aceptación por parte del público que las producciones subtituladas cuya versión original (VO) es una lengua hegemónica.	50,00	0,348	0,534
La existencia de repositorios de subtítulos en lenguas no hegemónicas contribuiría a la normalización de esas lenguas en el ámbito cinematográfico y audiovisual.	93,02	0,155	0,814 <sup>(*)</sup>
Las pautas para la realización de subtítulos deben adaptarse a las particularidades de cada lengua.	88,64	0,227	0,824 <sup>(*)</sup>

(\*) El resultado es estadísticamente significativo ( $p$ -valor  $< 0,05$ )

La existencia de distintos programas de ayuda al subtítulado en lenguas no hegemónicas fue valorada como relevante por el panel aun sin llegar a un alto grado de consenso. La prueba de concordancia entre las ordenaciones ofrecidas por sus integrantes resultó significativa ( $W=0,120$ ,  $p<0,05$ ) considerando que los “Estímulos a la creación y producción audiovisuales”, seguidos de los “Programas de apoyo a la distribución comercial”, son los marcos más adecuados para el desarrollo de la subtitulación en lenguas no hegemónicas. En menor medida, el panel optó por la “Protección y normalización lingüística”<sup>2</sup> y los “Programas de apoyo a la exhibición en festivales”, por este orden. Las ayudas al desarrollo enmarcadas dentro de “Programas educativos en escuelas y universidades” fueron consideradas las de menor relevancia y necesidad en este aspecto de fomento del desarrollo del subtítulado.

En el marco de la distribución comercial, desde la conclusión del proyecto EUVOS, la Unión Europea ha puesto en marcha un nueva versión del subprograma MEDIA de Europa Creativa (Reglamento UE, 2021) que reafirma sobre el papel el objetivo de salvaguardar, desarrollar y promover la diversi-

<sup>2</sup> Llama la atención que sean los programas de “Protección y normalización lingüística” los que ocupan la primera posición en el caso de las personas expertas cuya lengua propia es el gallego, cuando en el caso del euskera, catalán y español este marco se sitúa en el cuarto puesto en cuanto a prioridad.

dad cultural y lingüística europea, y añade una disposición específica sobre el apoyo al subtítulado, el doblaje y la audiodescripción con el objetivo de favorecer “la comercialización y circulación internacionales de las obras europeas no nacionales en todas las plataformas”<sup>3</sup>.

Esta disposición se ha materializado primeramente dentro de la convocatoria ‘Films on the move’ (EACEA, 2022), que centra su apoyo en estrategias de distribución paneuropeas coordinadas tanto para salas de cine como plataformas en línea. Se exige, además, que las versiones lingüísticas obtenidas con el apoyo de MEDIA dentro de esta línea de actuación se pongan a disposición para su uso por parte de todas las plataformas de distribución potencialmente interesadas (cine, VoD, TV, etc.), con independencia del territorio en el que ofrezcan sus servicios las entidades beneficiarias. Favorecer el uso de los subtítulos —versiones lingüísticas— financiados con fondos públicos en múltiples plataformas es una medida deseable que ya se apuntaba en la consulta Delphi del proyecto EUVOS, donde se señalaba la relevancia de los repositorios de subtítulos en lenguas no hegemónicas para contribuir a su normalización en el sector audiovisual (CV=0,155; V=0,814).

En relación con la titularidad de estos repositorios, el panel consultado valoró de forma notoria, aunque sin llegar a consenso total, la importancia de los repositorios institucionales (Administración Pública, Filmotecas y Bibliotecas y Televisión pública) frente a los repositorios no institucionales (Asociaciones de Profesionales de la Traducción Audiovisual, Organismos reguladores de la lengua, Asociaciones de Profesionales de la Creación Audiovisual y Productoras y Distribuidoras). La prueba de concordancia entre las ordenaciones ofrecidas resultó significativa ( $W=0,199$ ,  $p<0,05$ ).

‘Films on the move’ afronta esta problemática dejando en manos de entidades privadas la distribución de las versiones lingüísticas realizadas con cargo al programa. Además, esquiva la casuística particular de las lenguas no hegemónicas al primar la *nacionalidad* del filme como criterio elegible, lo que en la práctica supone excluir de estas ayudas la distribución de aquellas obras cinematográficas realizadas en lenguas minorizadas o minoritarias dentro de los diferentes estados. En qué medida esta línea de apoyo a la distribución paneuropea contribuirá a que el público pueda acceder a pelí-

---

<sup>3</sup> Reglamento (UE) 2021/818 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 20 de mayo de 2021, por el que se establece el Programa Europa Creativa (2021 a 2027) y por el que se deroga el Reglamento (UE) n.º 1295/2013. Sección 2. Capítulo MEDIA. Artículo d). <http://data.europa.eu/eli/reg/2021/818/oj>

culas subtítuladas/dobladas en/a lenguas no hegemónicas en sus territorios es una cuestión de análisis para el futuro.

Otra consecuencia importante extraída de la consulta Delphi es la necesidad de abordar la financiación específica para el subtítulo en lenguas no hegemónicas a nivel estatal o europeo, desechando la idea de que la preservación de la diversidad lingüística en el sector audiovisual compete exclusivamente a las administraciones regionales o autonómicas. En el caso español, la nueva Ley del Audiovisual<sup>4</sup> (2022) menciona el establecimiento de un fondo de ayudas estatales al doblaje y subtítulo de obras audiovisuales dotado por aportaciones tanto del Estado como de las comunidades autónomas con lenguas oficiales, que será gestionado de manera íntegra por los organismos autonómicos conforme a sus competencias. Este fondo estatal, compatible con el establecimiento de programas de ayudas específicos por parte de otras Administraciones públicas españolas, insinúa un cambio de rumbo con respecto al tratamiento de las lenguas no hegemónicas en el sector audiovisual en España, en línea con los resultados exploratorios obtenidos en la consulta Delphi.

Sin embargo, la recepción del texto legal por parte de distintos estamentos sociales dista mucho de ser positiva y señala enormes deficiencias desde el punto de vista de los derechos sociales y de la comunicación, del pluralismo y de la diversidad cultural y lingüística (Zallo, 2022). La jornada 'Perante a nova Lei do Audiovisual: análise e perspectivas' (Barreiro, 2023), organizada por el Grupo de Estudos Audiovisuais y celebrada el 15 de septiembre de 2022 en Santiago de Compostela, reunió figuras expertas del ámbito académico, representantes de diferentes entidades en favor de la diversidad lingüística y profesionales del sector audiovisual gallego en un encuentro para el análisis crítico de las repercusiones que la nueva ley tendrá en el tejido cinematográfico y audiovisual desde una óptica cultural, lingüística y económica. En este marco, colectivos como A Mesa pola Normalización Lingüística calificaron la ley como "lesiva" (Maceira, 2022) en tanto que no garantiza el cumplimiento del derecho de las distintas naciones del Estado a acceder a contenidos en sus lenguas propias, una conclusión a la que también se sumaron otras instituciones como la Plataforma per la Llengua o el Kontseilua (Palau 2022; Marco, 2022). Además de criticar las "insuficientes" cuotas por idioma establecidas por la ley, denuncian el incumplimiento de los avances que propone y demandan mayor seguimiento y justificación de las acciones desarrolladas en este marco (Maceira et. al, 2022).

---

<sup>4</sup> Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual, <https://www.boe.es/eli/es/l/2022/07/07/13/con>

Así, como campo de análisis para futuras investigaciones, resulta de especial interés estudiar los rendimientos de estas nuevas políticas de apoyo al subtítulo en el entorno catalán, éuskaro y gallego, mediante un estudio comparativo de las medidas implementadas y prácticas existentes antes y después de la Ley del Audiovisual. En este sentido, los casos de estudio desarrollados en el marco del proyecto EUVOS (Barreiro-González & Clares-Gavilán, 2021; Pérez-Pereiro et al., 2021; Pérez-Pereiro & Deogracias-Horrillo, 2021; Redondo-Neira, 2021; Romero-Fresco, 2021; Zabalondo et al., 2020) constituyen un punto de partida particularmente útil para esas investigaciones. Determinar hasta qué punto el nuevo marco legislativo constituye el germen de un programa común para el apoyo al subtítulo en lenguas no hegemónicas en España, —así como la posibilidad de extrapolarlo a otras realidades lingüísticas europeas— o conocer su impacto en el desarrollo de contenidos audiovisuales subtítulos/doblados al gallego, éuskaro y catalán son algunas de las preguntas a las que podría dar respuesta la comunidad académica en colaboración con el resto de sectores sociales implicados. Es más, indagar en qué medida estas nuevas políticas contribuirán a desechar visiones e ideas preconcebidas detectadas durante la investigación de EUVOS, como por ejemplo, la inexistencia de una demanda de contenidos subtítulos en estas lenguas o su excesivo coste para el retorno del filme, son algunos campos sobre los que resulta necesario seguir trabajando.

Un apunte reciente en este sentido lo constituyen los anuncios realizados por las plataformas de *streaming* y VoD —Movistar, Netflix y, más recientemente, Amazon Prime— sobre la inclusión y ampliación de su catálogo de series y películas dobladas y subtítulos al gallego, éuskaro y catalán (Puig, 2022; Brión, 2022)<sup>5</sup>. Una estrategia que se ha valorado como respuesta a la entrada en vigor de la nueva ley estatal que, si bien deja fuera del sistema de cuotas por idioma a los operadores con sede fuera de España, promueve a cambio un sistema de subvenciones directas a la producción en lenguas cooficiales y el mencionado fondo de doblaje y subtítulo. Movistar y Filmin —esta última exclusivamente en el caso de la lengua catalana (Clares-Gavilán & Barreiro-González, 2017)— se benefician desde hace años de acuerdos con la Generalitat y el Gobierno Vasco que sufragan de manera parcial el coste del subtítulo y doblaje en catalán y éuskaro. No ha trascendido, sin embargo, si el resto de plataformas que se han sumado a esta tendencia reciben,

---

<sup>5</sup> Netflix anunciaba en marzo la incorporación de alrededor de 70 títulos con subtítulos y doblaje en gallego, éuskaro y catalán a su catálogo a lo largo de 2022. Por su parte, Amazon Prime apostaba por estrenar simultáneamente en las tres lenguas —también en versión doblada y subtítulo— la serie *Los anillos del poder*, uno de sus títulos de producción propia más destacados del año 2022.

actualmente, algún tipo de financiación pública para el desarrollo de estos contenidos, lo que nos devuelve a la exigencia de una mayor transparencia en la aplicación y seguimiento de las medidas de apoyo con este fin.

Volviendo a los resultados proporcionados por la consulta Delphi, los festivales cinematográficos fueron considerados por el panel de figuras expertas como una plataforma decisiva para la aceptación de producciones realizadas en lenguas no hegemónicas ( $CV=0,145$ ,  $V=0,875$ ) y del subtítulado desde/a lenguas no hegemónicas ( $CV=0,192$ ,  $V=0,833$ ), por lo que constituyen un objeto de investigación para tener en cuenta en futuros proyectos que amplíen el conocimiento existente sobre su influencia en la circulación de las pequeñas cinematografías en lenguas minoritarias o minorizadas (Vallejo & Winton, 2020; López-Gómez et al, 2021; Redondo-Neira, 2021) y profundicen en su incidencia en la comunicación intercultural en el ámbito europeo.

Finalmente, la consulta proporcionó también informaciones significativas que permiten echar por tierra algunos prejuicios existentes alrededor de la percepción pública del subtítulado y que, en algunos casos, incluso contradicen las impresiones obtenidas de las entrevistas en profundidad realizadas en el marco del proyecto. Entre ellas, figura la asociación del cine en versión original subtítulado con un consumo cinematográfico culto o diferenciado del cine comercial. El incremento del consumo de contenidos audiovisuales en multiplataformas constituye uno de los factores determinantes en el desmantelamiento de esta concepción, según los comentarios del panel participante en la consulta. Esta situación apunta hacia un cambio de tendencia relevante en términos de audiencias y distribución que exige repensar la traducción y el subtítulado cinematográfico, e incorporarla en las fases iniciales de cualquier producción audiovisual (Romero-Fresco, 2019) marco que, precisamente, fue el escogido por el panel de figuras expertas como opción preferente para encuadrar las ayudas al desarrollo de contenidos audiovisuales subtítulados en lenguas no hegemónicas.

## CONCLUSIONES

El proyecto EUVOS permitió constatar la adecuación de la metodología Delphi en el desarrollo de investigaciones de carácter prospectivo dirigidas a la formulación de recomendaciones para la elaboración de medidas y acciones en favor de la diversidad lingüística en los sectores cinematográfico y audiovisual europeos.

El consenso en las respuestas ofrecidas por el panel de figuras expertas construido en el marco del proyecto evidenció la importancia del subtítula-

do desde/a lenguas no hegemónicas en el fomento de la diversidad lingüística europea y en la adquisición de competencias de comunicación intercultural de las audiencias. Al tiempo, la consulta desechó la consideración del subtítulado como práctica restringida a circuitos o ámbitos cultos, remarcó la incidencia de festivales cinematográficos, televisiones y plataformas de VoD y OTT'S en su expansión y apuntó que la responsabilidad de promover programas públicos para financiar el subtítulado desde y hacia lenguas no hegemónicas para cualquiera de estos soportes debe ser compartida por instituciones autonómicas, estatales y europeas.

El estudio puso también de manifiesto la necesidad de ampliar las investigaciones en este ámbito para salvar la escasez de informaciones relativas al cumplimiento de los programas de estímulo al sector, analizar las repercusiones culturales, lingüísticas y económicas de las nuevas normativas aprobadas y de las previstas para los próximos años, y profundizar en el estudio de la incidencia que los festivales cinematográficos y las plataformas en línea pueden tener para la circulación de filmes procedentes de pequeñas cinematografías en lenguas minoritarias y/o minorizadas.

## REFERENCIAS

- AIKEN, L. R., "Content Validity and Reliability of Single Items or Questionnaires", *Educational and Psychological Measurement*, 40(4), 1980, 955-959. <https://doi.org/10.1177/001316448004000419>.
- ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- BARREIRO-GONZÁLEZ, M.S.(coord.), *Perante a nova Lei do Audiovisual*, GEA, Santiago de Compostela, 2023.
- BARREIRO-GONZÁLEZ, M.S., CLARES-GAVILÁN, J., "Public policies and strategies to foster access to films in a minority language. Catalonia and film subtitling 2015-2017", *International Journal of Cultural Policy*, 27 (3), 2021, 282-297. <https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1743698>.
- BILBAO, P., "Diversidade lingüística na nova Lei Xeral de Comunicación Audiovisual (Paul Bilbao, Kontseilua)" [video], YouTube [<https://www.youtube.com/watch?v=aVzQ7FnJ-Fg>], 2022. [Consulta: 12/11/2022.]
- BILTEREYST, D., MEERS, P., "Film, cinema and reception studies. Revisiting research on audience's filmic and cinematic experiences", en *Reception Studies and Audiovisual Translation*, editado por Elena Di Giovanni y Yves Gambier, Benjamin Translation Library, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2018, pp.21-41.
- BRIÓN INSUA, R., "La Tierra Media pasa a ser 'La quinta provincia': 'El Señor de los Anillos: los anillos de poder' estará doblada al gallego", *Galicia Press*, 30 de agosto de 2022. <https://www.galiciapress.es/articulo/cultura/2022-08-30/3870073->

- [tierra-media-pasa-quinta-provincia-senor-anillos-anillos-poder-estara-doblada-gallego](#)
- CASTELLÓ-MAYO E., LEDO-ANDIÓN, M; LÓPEZ GÓMEZ, A., “Desarrollo de un modelo metodológico paradigmático para el análisis del Patrimonio Cultural Inmaterial Europeo”, en *Comunicación y Diversidad. Libro de comunicaciones del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, AE-IC, Madrid, 2020, pp. 385-406.
- CASTELLÓ-MAYO, E., LEDO-ANDIÓN, M., LÓPEZ-GÓMEZ, A., “Making room inside the doughnut: European audiovisual subtitling in non-hegemonic languages as an opportunity for global language justice”, *Language and Communication*, 81, 2021, 93-102. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2021.10.001>.
- CASTELLÓ-MAYO, E., LEDO-ANDIÓN, M., LÓPEZ-GÓMEZ, A., ROCA-BAAMONDE, S., “Desafios e recomendações para dotar a Europa de um protocolo de legendagem de filmes na era digital através três estudos de caso”, *Comunicação e Sociedade*, 40, 2021, 225-245. [https://doi.org/10.17231/comsoc.40\(2021\).3513](https://doi.org/10.17231/comsoc.40(2021).3513).
- CASTELLÓ-MAYO, E., LÓPEZ-GÓMEZ, A. M., ROCA-BAAMONDE, S., “La (di) solución de las identidades culturales europeas en el espacio digital: Una reflexión crítica en torno a las pequeñas cinematografías”, *Communication & Society*, 31(1), 2018, 39-56.
- CASTELLÓ-MAYO, E.; ROCA-BAAMONDE, S., BARREIRO GONZÁLEZ, S., “Estudio cualitativo e cuantitativo das cinematografías europeas minoritarias a través da converxencia sinérxica entre entrevistas en profundidade e método Delphi”, en *Finlandia, Galicia, Gales. Os retos dos pequenos cinemas en linguas non hexemónicas*, GEA-USC, Santiago de Compostela, 2015, pp. 239-255.
- CHARTER, R., “A Breakdown of Reliability Coefficients by Test Type and Reliability Method, and the Clinical Implications of Low Reliability”, *The Journal of General Psychology*, 130 (3), 2003, 290-304. <https://doi.org/10.1080/00221300309601160>.
- CLARES GAVILÁN, J., BARREIRO GONZÁLEZ, M.S., RIPOLL, J. “En Filmin creemos que es necesaria la distribución de películas en lenguas minoritarias”. *COMeIN* [en línea], 71, noviembre 2017. ISSN: 1696-3296. <https://doi.org/10.7238/cn71.1769>. [Consulta: 05/11/2022.]
- DÍAZ CINTAS, J., ANDERMAN, G., *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Palgrave MacMillan, Londres, 2009.
- DÍAZ-CINTAS, J., REMAEL, A., *Subtitling: Concepts and Practices*, Routledge, Londres, 2021.
- ESTUDOS AUDIOVISUAIS, “EUVOS. Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtítulado en lenguas no hegemónicas”, 2016. <https://estudosaudiovisuais.org/es/investigacion/euvos/>.
- EUROPEAN EDUCATION AND CULTURE EXECUTIVE AGENCY (EACEA), Creative Europe Programme (CREA). Call for proposals. Films On The Move. (CREA-MEDIA-2023-FIL-MOVE), 2022, (en línea) <https://www.oficinamediaspana.eu/images/ane->

- [xos/2023/FILMS-ON-THE-MOVE/1\\_FilmsOnTheMove\\_bases\\_2023.pdf](https://doi.org/10.1080/00141801.2023.2222222). [Consulta: 10/12/2022.]
- GAITÁN MOYA, J. A., PIÑUEL RAIGADA, J. L., *Técnicas de investigación en comunicación social: elaboración y registro de datos*, Síntesis, Madrid, 1998.
- GARCÍA-RUIZ, M. E., LENA-ACEBO, F. J., "Aplicación del método Delphi en el diseño de una investigación cuantitativa sobre el fenómeno FABLAB", *Empiria. Revista de metodología de Ciencias Sociales*, (40), 2018, 129-166. <https://doi.org/10.5944/empiria.40.2018.22014>
- HJORT, M. & PETRIES, D., *The Cinema of Small Nations*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2007.
- LANDETA, J., *El método Delphi: una técnica de previsión para la incertidumbre*, Ariel, Barcelona, 1999.
- LEDO-ANDIÓN, M. (coord.), eDCINEMA. *Cara ao Espazo Dixital Europeo. O pepal das cinematografías pequenas en versión orixinal*, GEA-USC, Santiago de Compostela, 2015.
- LEDO-ANDIÓN, M. (coord.), *Finlandia, Galicia, Gales. Os retos dos pequenos cinemas en linguas non hexemónicas*, GEA-USC, Santiago de Compostela, 2015.
- LEDO-ANDIÓN, M., "Cinema amb denominació d'origen", *Quaderns del CAC*, 47 (24), 2021, 5-11.
- LEDO-ANDIÓN, M., CASTELLÓ-MAYO, E., "Cultural diversity across the networks: The case of national cinema", [La diversidad cultural a través de la Red: el caso del cine identitario], *Comunicar*, 40, 2013, 183-191. <https://doi.org/10.3916/C40-2013-03-09>.
- LEDO-ANDIÓN, M., "Perante a nova Lei do Audiovisual: Análise e perspectivas (Margarita Ledo Andión)" [vídeo], YouTube [<https://youtu.be/T4XBKwve8vQ>], 2022. [Consulta: 11/11/2022.]
- LEY 13/2022, de 7 de julio. General de Comunicación Audiovisual, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 163, de 08/07/2022 <https://www.boe.es/eli/es/l/2022/07/07/13/con>. [Consulta: 10/12/2022.]
- LINSTONE, H. A., TUROFF, M., *The Delphi Method: Techniques and Applications*. Addison-Wesley Pub. Co., Advanced Book Program y Reading, Mass. 1975.
- LÓPEZ GÓMEZ, A., VALLEJO, A.; BARREIRO GONZÁLEZ, M.S., PAZ ALENCAR, A., "Found in Translation: Film Festivals, Documentary and the Preservation of Linguistic Diversity", en *Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics (Framing Film Festivals)*, editado por Aida Vallejo y Ezra Winton, Palgrave Macmillan, Cham, 2020, pp. 241-263. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-17320-3>.
- LÓPEZ-GÓMEZ, A., MANIAS-MUÑOZ, M., "Ensuring language diversity through subtitling the audiovisual in small nations", ponencia presentada en ICCPR 2018, 10th International Conference on Cultural Policy Research, Universidad de Tallín, Tallín, 2018.
- MACEIRA, C., "Diversidade lingüística na nova Lei Xeral de Comunicación Audiovisual (Marcos Maceira, AMESA)" [vídeo], YouTube [<https://www.youtube.com/watch?v=u4F0lFWwKE>], 2022. [Consulta: 09/12/2022.]
- MACEIRA, C., MARCO, F.; BILBAO SARRIA, P., "Diversidade lingüística e Lei do Audiovisual", conferencia presentada en la jornada "Perante a nova lei audiovisual":

- análise e perspectivas" celebrada en Santiago de Compostela en 15 de septiembre de 2022.
- MARCO, F., "Diversidade lingüística na nova Lei Xeral de Comunicación Audiovisual (Francisco Marco, Plat. per la Llengua)" [video], YouTube [<https://www.youtube.com/watch?v=SKbaIKIkbkA>], 2022. [Consulta: 09/12/2022.]
- MARTÍN-BARBERO, J., CORONA BERKIN, S., *Ver con los otros. Comunicación intercultural*, Fondo de Cultura Económica, México, 2018.
- MEERS, P., "Pequenos cinemas, audiencias globais? Reflexións sobre culturas cinematográficas minorizadas na era dixital". Ponencia presentada en el II Simposio internacional 'As linguas e o cinema (II)' Para un programa europeo de subtítulo en linguas non hexemónicas, celebrado en Santiago de Compostela del 12 al 13 de diciembre de 2019.
- MERINO, C. S., LIVIA, J. L., "Intervalos de confianza asimétricos para el índice de validez de contenido: un programa Visual Basic para la V de Aiken" *Anales de Psicología*, 25(1), 2009, 169-171.
- ORTEGA MOHEDANO, F., "El método Delphi, prospectiva en Ciencias Sociales a través del análisis de un caso práctico", *Revista Escuela de Administración de Negocios*, (64), 2008, 31-54. <https://doi.org/10.21158/01208160.n64.2008.452>
- PEDERSEN, J. "Fansubbing in subtitling land An investigation into the nature of fansubs in Sweden", *Target*, 31(1), 2019, 50-76.
- PEDERSEN, J. "From old tricks to Netflix: How local are interlingual subtitling norms for streamed television?", *Journal of Specialised Translation*, 1(1), 2018, 81-100.
- PEDERSEN, J. "The FAR model: assessing quality in interlingual subtitling", *Journal of Specialised Translation*, 28, 2017, 219-229.
- PEDERSEN, J., *Subtitling Norms for Television. An exploration focussing on extralinguistic cultural references*, Benjamins Translation Library, 98, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2011.
- PENFIELD, R. D., GIACOBBI, P. R. JR., "Applying a Score Confidence Interval to Aiken's Item Content-Relevance Index", *Measurement in Physical Education and Exercise Science*, 8(4), 2004, 213-225. [https://doi.org/10.1207/s15327841m-pee0804\\_3](https://doi.org/10.1207/s15327841m-pee0804_3).
- PÉREZ-PEREIRO, M., DEOGRACIAS-HORRILLO, M., "Barriers and opportunities for cinema distribution in European minority languages. The case of *O que arde* in the Digital Single Market", *Language and Communication*, 76, 2021, 154-162. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2020.11.006>.
- PÉREZ-PEREIRO, M., DEOGRACIAS-HORRILLO, M., BARREIRO-GONZÁLEZ, M.S., "Films insígnia, polítiques audiovisuals i circulació. Els casos de *Pa negre*, *Handia* i *O que arde*", *Quaderns del CAC*, 47 (24), 2021, 13-23.
- PUIG, F., "Netflix incorporará 70 títulos subtítulos o doblados al catalán, gallego y euskera", *La Vanguardia*, 15 de marzo de 2022. <https://www.lavanguardia.com/television/20220315/8125099/netflix-contenidos-catalan-gallego-euskera.html>. [Consulta: 11/11/2022.]
- REDONDO NEIRA, F., "Novo Cinema Galego: Recepción crítica y presencia en festivales, *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 8 (1), 2021, 193-218.

- REGLAMENTO (UE) 2021/818 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 20 de mayo de 2021, por el que se establece el Programa Europa Creativa (2021 a 2027) y por el que se deroga el Reglamento (UE) n.º 1295/2013. Sección 2. Capítulo MEDIA. Artículo d), 2021. <http://data.europa.eu/eli/reg/2021/818/oj>. [Consulta: 11/11/2022.]
- RODRIGO-ALSINA, M., *La comunicación intercultural*, Anthropos, Rubí (Barcelona), 1999.
- ROMERO-FRESCO, P., "Accessibilitat i estandardització: el dilema de la subtitulació en gallec", *Quaderns del CAC*, 47 (24), 2021, 49-62.
- ROMERO-FRESCO, P., "The accessible filmmaker and the global film", *MonTI. Monografías De Traducción E Interpretación*, (12), 2020, pp. 381-417. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.13>.
- ROMERO-FRESCO, P., *Accessible Filmmaking. Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*, Routledge, Londres, 2019.
- RUIZ OLABUÉNAGA, J.I., *Metodología de la investigación cualitativa*, 4ª edición, Universidad de Deusto, Bilbao, 2007.
- SCHLESINGER, P. (2000). "The sociological scope of 'national cinema'" en *Cinema and nation*, editado por M. Hjort & S. MacKenzie, Routledge, Londres, pp. 19-31. <https://doi.org/10.4324/9780203977279>
- SELEE, A.D., *What Should Think Tanks Do? A Strategic Guide to Policy Impact*, Stanford University Press, Stanford, 2013.
- VALLEJO, A.; WINTON, R., *Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics (Framing Film Festivals)*, Palgrave Macmillan, Cham, 2020. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-17320-3>.
- ZABALONDO, B.; AZPILLAGA, P., DEOGRACIAS, M. "EUVOS. Europako Kultur Ondare Immateriala. Europako hizkuntza ez-hegemonikoetan azpidazteko egitarau baterantz", *Senez: itzulpen aldizkaria*, 51, 2020, 207-220.
- ZALLO, R., "A Lei Xeral de Comunicación Audiovisual: unha interpretación crítica" [vídeo], YouTube [<https://youtu.be/KgRaBtcsGkI>], 2022. [Consulta: 11/11/2022.]