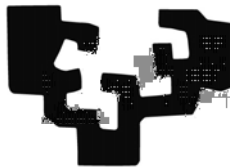


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

DOKTOREGO TESIA

Hizkuntza-irisgarritasuna, ikus-entzunezkoak hizkuntza gutxituen erakusleiho

Noranzko biko eskubide eta zerbitzua

Marijo Deogracias Horrillo, doktoregaia

Josu Amezaga Albizu, zuzendaria

Doktorego programa: Gizarte komunikazioa

Leioan, 2024ko martxoaren 11n

Ikerketa hau posible izan da hurrengo laguntzei esker:

- Eusko Jaurlaritzaren Hezkuntza, Hizkuntz politika eta Kultura sailaren (IT-881-16) diru-laguntza.
- Euskal Herriko Unibertsitateko Euskara errektoreordearen “Tesiak euskaraz egiteko doktorego aurreko ikertzaileak prestatzeko kontratazio-deialdia”.
- EUVOS. Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtítulo en lenguas no hegemónicas (FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación/ ref. CSO2016-76014-R) ikerketa-proiektua.
- ALMA Red de Excelencia sobre I+D+I para accesibilidad y lenguas minoritarias en los medios audiovisuales (ED2018-102475-T) ikerketa-proiektua.

Guztiak ere UPV/EHUren NOR ikerketari esker (eranskinetan gehitu ditugu finantzazio horri esker osatutako hainbat kongresutarako posterrak):





Creative Commons lizentzia

Aitortu-PartekatuBerdin 4.0 Nazioarteko lizentzia

(CC-BY-NC-ND)

Libre zara: Lana partekatu, kopiatu, banatu eta publikoki komunikatzeko hurrengo baldintzekin:



Aitortu (Attribution - BY). Obraren egiletza egoki identifikatu behar da.



EzKomertziala (*NonCommercial*): Edukiekin irabazi ekonomikorik ez lortzea derrigortzen du.



LanEratorririkGabe (*NoDerivativeWorks* edo *NoDerivs*): Edukiak elkar-banatzen uzten ditu, baina inongo aldaketarik egin gabe.



PartekatuBerdin (*ShareAlike*): Edukien jatorrizko lizentzia berdinarekin erabiltzea derrigortzen du. Bildumako artikulua bakoitzaren lizentzia errespetatu beharko da, kasu guztietan.

Ulertuta:

- Uko egitea: Baliteke horietako hainbat baldintza ez aplikatzea titularraren egiletza eskubideak lortzen badira.
- Domeinu publikoa: Lana eta bere elementuetakoren bat domeinu publikoan badago, indarrean dagoen legearen arabera baldintza horri ez dio lizentzia honek eragingo.
- Beste eskubide batzuk: Hurrengo eskubideei ez die lizentziak eragiten inondik inora:
 - Erabilera legitimo edo legeak onartutako bestelako mugengatik eratorritako eskubideei ez die aurrekoak eragiten.
 - Autorearen eskubide moralak.
 - Beste pertsona batzuek izan ditzaketen eskubideak lanaren edo honen erabileraren inguruan, hala nola irudi-eskubideak edo pribatutasuna.
- Oharra: Lana berrerabili edo banatzeko orduan, oso argi geratuko da lanaren lizentzian jasotakoa.

AURKIBIDEA	
ESKERTZAK	8
TESIAREN LABURPENA	12
LABURDURAK EUSKARAZ HONELA EMAN DIRA	16
I. ZATIA	17
1. ATALA: Abiapuntua	17
1.1. Abiapuntua eta aztergaiaren hurbilketa laburra	17
1.2. Tesiaren motibazioa	19
1.3. Gaiaren interes soziala	21
1.4. Ikerketa prozesua	22
Hipotesiak, galderak eta helburuak	25
2. ATALA: Marko teorikoa	
2.1. Esparru teorikoa	29
2.1.1. Irigarritasunaren kontzeptua	30
2.1.2. Irigarritasuna eskubide	30
2.2. Ikus-entzunezko irigarritasuna	35
2.2.1. Ikus-entzunezkoen irigarritasuna bermatzeko lege eta araudiak	36
2.2.2. Ikus-entzunezko irigarritasun-zerbitzua ahalbidetzeko metodoak	41
2.3. Ikus-entzunezko itzulpengintza	44
2.3.1. Ikus-entzunezko itzulpengintzaren metodoak	46
2.3.2. Ikus-entzunezko itzulpengintzaren mapa	48
2.4. Hizkuntzen tratamendua ikus-entzunezkoetan	50
2.5. Hizkuntza-aniztasuna eta hizkuntza minoritarizatuak	52
2.6. Hizkuntza gutxituen babeserako arau-esparrua	54
3. ATALA: Metodologia eta ikerketa prozesua	60
3.1. Diziplina anitzeko metodologia	63
3.2. Neurketak. Irigarritasuna telebistan	67
3.3. Esperimentazioa, Whatscine baliatuta	73
3.4. Etengabeko behaketa bibliografikoa	76

3.5. Elkarrizketak	76
3.6. Kasu-azterketa	79
3.7. Itxiera	80
4. ATALA: Elkarlana oinarri	82
5. ATALA: Aztergaiak eta emaitzak	82
5.1. Auzi linguistikoak badu lekua telebistan?	83
5.2. Zinemagintza txikiak sustatzeko programak	84
5.3. Euskarazko zinema eta irismena. Eta etxean zer?	90
II. ZATIA	96
1. ATALA: ARGITALPENAK	
1. ARTIKULUA	
Deogracias-Horrillo, M., & Amezaga-Albizu, J. (2016). Linguistic Accessibility for Small Language Cinema. <i>International Journal of Sociotechnology and Knowledge Development</i> , 8(2), 16–26. https://doi.org/10.4018/IJSKD.2016040102 Linguistic-Accessibility-for-Small-Language-Cinema.pdf	98
2. ARTIKULUA	
Pérez-Pereiro, M., & Deogracias-Horrillo, M. (2021). Barriers and opportunities for cinema distribution in European minority languages. The case of O que arde in the Digital Single Market. <i>Language & Communication</i> , 76, 154–162. https://doi.org/10.1016/J.LANGCOM.2020.11.006	110
3. ARTIKULUA	
Pérez-Pereiro, M., Deogracias-Horrillo, M. eta Barreiro-González, M. (2021). Filmes-insignia, políticas audiovisuales y circulación. Los casos de Pa negre, Handia y O que arde. <i>Quaderns Del CAC</i> , (47), 13-24. DOI: 10.34810/qcac47id404672. QuadernsdelCac47_PerezPereiro_etal_ES.pdf	120
4. ARTIKULUA	
Deogracias-Horrillo, M.; Zabalondo-Loidi, B.; Azpillaga-Goenaga, P. (2023). ¿Se Apoya Al Euskera En El Sistema Cinematográfico Y Audiovisual De La Comunidad Autónoma De Euskadi?. En Castelló-Mayo (Ed.), <i>EUVOS: La aportación de las pequeñas cinematografías al patrimonio cultural inmaterial europeo (73-89 or.)</i> . Tirant humanidades, Valencia. EUVOS-artikuluua.pdf	133

2. ATALA	
2.1. EZTABAIDA	151
Irisgarritasun linguistikoa hizkuntza politiken estrategia	151
Noranzko biko irigarritasuna	156
Ikus-entzuntzekoa euskaraz izango da, ala ez da irigarria izango	158
Eskaintzaren beharrezko behaketa	161
2.2. ONDORIOAK	163
2.3. AURRERA BEGIRAKO PROPOSAMENAK	165
3. ATALA: Erreferentzia bibliografikoak	169
ERANSKINAK	196
1. Tebista-arduradunei bidalitako galdeketa-eredua	197
2. Whatscine aplikazioaren galdeketa-eredua	200
3. EUVOS proiektuko elkarrizketa-eredua	206
4. Posterra 1: Hizkuntza irigarritasuna: ikus-entzunezkoak hizkuntza gutxituen erakusleio	211
5. Posterra 2: ETB ingurune inklusiboa euskararentzat	212

ESKERTZAK

Hasteko eta behin abentura honetan murgildu arazi ninduten NOR Ikerketa taldeko kideak izan nahi nituzke gogoan, eta nigan izan duten konfiantza eskertu.

Eusko Legebiltzarrean egindako lana amaituta, 2012an, jarri nion erronka nire buruari atzera ikasten hastekoa. Gogoan daukat egun eguzkitxu batez Edorta Aranarekin izandako telefono bidezko elkarrizketa. Artean argi ez nuen arren, aukera desberdina iruditu zitzaidan Multimedia Komunikazioa UPV/EHU-EITB masterrean izena ematea eta berak lagundu zidan azken urratsa ematen. 2012-2013 ikasturtean itzuli nintzen Leioako campusera.

Ikasturte hura eta gero, deitu zidan Bea Narbaizak, masterrean ere irakasle izan nuenak, lanaldi erdiko ikerlari aritzeko eskaintza egiteko. Langabezian nintzen, unibertsitatera gerturatuta eta NOR ikerketa taldea ezagutzen. Zer gehiago ikerketara hurbiltzeko?

Eta horrela abiatu nuen Josu Amezagarekin abentura hau. Telebista kanalen jarraipena egiten, eskuzko datu-hustuketa desatseginarekin; lan mekaniko aspergarria, dena esaten hasita!

Baina gauzak zer diren, gustatu zitzaidala egiten ari nintzena. Bazegoela handik hainbat irakurketa egiteko aukera eta datuak beharrezkoak zitzaizkigula egoera ezagutzeko eta analisi egokiak egin ahal izateko. Eta, hala nintzela, iritsi zen tesia egiteko aukera. Josu izan zen proposatzailea. Gainerako guztia gutxietsi barik nirekin izandako pazientzia infinitua eskertu nahi nioke. Eskerrik asko, zuzendari jauna: aukera eman didazulako, nire aldeko apustua egin zenuelako eta hainbeste aldiz abandonatu izanagatik ere, eutsi diozulako, didazulako.

Unibertsitatera itzuli nintzen garai horretan ikasi nuen zer zen “egresado” izatea, euskaraz parekorik inon aurkitu ez dudana arren. Izan ere, kazetaritzan lizentziaduna naiz, dagoeneko desagertuta dagoen kategoria, lizentziadunarena. Horrek agerian lagatzen du unibertsitatera itzuli nintzenean diruz lagundutako ikerketari heltzeko nituen aukera eskasak. Baina hortxe agertu zen EHUren Euskara Errektoreordetzaren tesiak euskaraz egiteko deialdia eta horri esker ekin genion uste baino gehiago luzatu den ibilbideari. Baina, Umberto Eco tesia nola egin liburuan zioen gisara, ez da

hogeita gutxirekin egiteko lana tesia; adinean aurrera joanda egiten da, berrogei edo berrogeita hamar urterekin. Eta, gauzak zer diren, langa hori gaindituta iritsi naiz ni honaino. Horregatik ere ez daukat ahazteko unibertsitatera itzuli nintzenean bulego-kide izan nituen Libe Mimenza eta Gorka Salces, artean ni baino dezente gazteagoak biak, lehenago iritsi direla doktoretzaren helmugara. Baina, esan bezala, inoiz ez da berandu; are gehiago, bidean aurkitu dudana eskuzabaltasuna jasotzeko.

Tesigintza hau, jende asko eta oso interesgarria ezagutzeko aukera izateaz gainera, asko eman didaten pertsonekin lan egiteko aukera parebakoa izan baita.

Eta gertukoenetatik hasita: Patxi Azpillaga eta Bea Zabalondo. Zuekin Galiziarra egindako bidaiak errepikatzeko beti prest, lagunak! Eskerrik asko erakutsi didazuenagatik eta egindako lan eskeragatik. Zuei esker egin ahal izan dut artikulu bidezko bilduma hau! Bai, luze jo du bideak eta denbora dezente igaro da baita Vigoko ostra haietatik ere; euri dezente (klima aldaketaren ondorioz Euskal Herri tropikal honetan geroz eta euri-egun gutxiago ditugun arren). Baina, aizue, iritsi gara! Plazera izan da zuekin biokin lan egitea, eta bidaiatzea, eta bazkaltzea eta Galizia ezagutzea! Zinez, eskerrik asko bioi! Zuek ere bazarete ibilbide honen parte ezinbesteko.

Izan ere, artikulu-bilduma bidezko tesi honen ezaugarri bat azpimarratu beharko banu, elkarlana litzateke. Elkarlan horren emaitza dira bilduman aurkezten diren artikuluak, Bea eta Patxirekin sinatutakoa bata, baina baita Galiziako lagunekin sinatutakoak: Marta Perez-Pereiroekin, bata; eta Martarekin eta Soliña Barreiro Gonzálezekin, bestea. Galiziak lotu gaitu, lagunok! Galiziera, katalana eta euskara, film-marka bihurtuta, gainera! Eta artikulurik elkarrekin sinatu ez badugu ere, ezin Silvia Roca Baamonde ahaztu. Zer zatekeen EUVOS proiektua bere lan eraginkorra barik. Eskerrik asko zuri ere, Silvia; pazientzia galanta duzu!

Eta, EUVOS aipatuta, nola ez, Margarita Ledo Andi6n eta Enrique Castell6 Mayo. Diotenez, beteranotasuna gradu bat da, baina Margarita kategoria osoa da. A ze harrera egin digun gerturatu garen bakoitzean, eta zenbat ikasi dugun berarekin Santiagoko unibertsitatean. Enriquek borobildu nahi izan zuen lana, eta hari zor diogu Bea, Patxi eta hirurok ere gure ikerketaren zati batek argia ikusi izana. Eskerrik asko, zinez, zuri ere.

Eta Galizian bertan, baina piska bat beherago, Vigo aldera badoaz ere esker oneko berbak. Pablo Romero-Fresco, eskerrik asko! Eskerrik asko antolatu zenuen jardunaldiagatik, egin zenigun harreragatik eta gerora etorri zen elkarlanagatik. Ze, a ze ekiteko gaitasuna duten batzuek! Pablarekin ginela ezagutu nuen Pilar Orero ere. Pablok bazekien zerbait, baina ez genuen serio hartu: ez segi emakume horrekin hizketan, bestela proiektu bat ez, lau lotuko dituzue! Eta, hala izan zen: hogeit minutuko hizketaldia Patxi, Pilar eta hirurok eta Josu endredatu genuen ALMA Sarea sortzeko! Eta horri esker ezagutu ditugu: Anna Matamala, Jaume Segura, Fernando Boronat, Ana Tamayo, Estel·la Oncins, Miquel Edo eta Helena Casas. Bartzelonan elkartu ginen pandemiaren aurretik, eta gero? Ba gero etorri zen etorri zena... Bideo-konferentzia bidezko elkarlana. Ze jende majoa! Ze jende behargina! Eta zer aberasgarria den diziplina ezberdinetako jendearekin jardutea. Eskerrik asko!

Akademiatik kanpo ere asko dira eskerrak eman behar dizkiedanak. Hasteko Joselu Blancori. Zenbat aldiz idatzi eta deitu diodan Euskal Telebistaren azpidatziez galdetzen! Eta, beti erantzuteko prestu bera; elkarrizketak eskaintzeko, datuak emateko... Eskerrik asko, Joselu.

Hemendik aurrera, izen-abizenekin bakarrik gogoratuko ditut ibilbide honetan modu batera ala bestera lagundu, esku bat bota edo bidea zabaltzen lagundu didaten lagunak (izenaren arabera, alfabetikoki ordenatuta):

Aida Vallejo (EHU); Aintzane Perez de Palomar (EITB); Aitor Ubarretxena (EZAE); Aitziber Atorrasagasti (Kultura saila); Ana Isabel Morales (itzultzailea); Ana Maria Martin Torrens (Multisignes); Anaitz Goia (2deo); Alberto Barandiaran (Nafarroako gobernua); Arantza del Pozo (Vicomtech); David Alegrete (Mediaset); David Riera (Multisignes); Elena Galdiz Goitisoló (Producción LND); Faust Kanalaetxebarria (Kultura saila); Francisca Pulgar Vernalte (Eusko Jaurlaritzza); Fernando Redondo Neira (Universidad de Santiago); Fernando Ramallo (Universidade de Vigo); Francisco Armero (RTVE); Gurutze Peñalva (Zineuskadi); Ignacio Basco (Whatscine); Igor Garcia Olaizola (Vicomtech); Iñaki Gurrutxaga Ugalde (EITB); Iñigo Arandia (Tinko); Jasone Agirre Garitaonandia (Eusko Legebiltzarra); Jara Ayucar (Zineuskadi); JMiguel Beltran (Zineuskadi); Jon Abril (Elhuyar); Jon Garaño (zinegilea); Joseba Ezeiza (EHU); Josu Erkiaga (Gernikako udal euskaltegia); Juan Manuel Carrero Leal (CESyA); Judith Vazquez Salazar (El Conquis); Kaisa Hilden (Yle TV); Kim Maiteny Muñoa (Filmazpit);

Maarit Koponen (University of Eastern, Finland); Maite Taranco (EITB); Martin Calvo Bañez (SGAE); Merce Martínez Lorenzo (Univesidade de Vigo); Mikel Alonso (EHU); Miren Dobaran (Eusko Jaurlaritz); Miriam Frances Garcia (EHUko ikasle ohia); Nagore Rementeria (Elhuyar); Naiara Larrakoetxea (EHU eta Euskal Gorrak); Moriarti produkzioak; Roxana-Maria Gâz (Universitatea Babeş-Bolyai); Russel Jones (S4C); Samuel Yod Martin (Universidad Politécnica de Madrid); Santiago Torregrosa Povo (Subtitulam); Thierry Etchegoyhen (Vicomtech); Unai Gorrotxategi (Talaíos); Yn Gywir (BBC Cymru).

Eta, ez, lagunak zuek ez zaituztet ahaztu. Ez dugu proiektu honetan zuzenean lan egin, baina elkarrekin gabiltza NOR Ikerketa taldean. Hortaz, taldekide guztiei: plazera izan da!

Azken eskertza bat, Mikel Basaberi. Ez bakarrik (Bea Zabalondok bezala) zuzenketekin laguntzeagatik eta nire purrustadak aguantatzeagatik; baizik eta ibilbidea osatzeko azken bultzada emateagatik: “Martxua segiduan jan! Hiru hilebete ditxun! Zer don ba hori! Benga, amaitxuin! Bai!”. Eskerrik asko, Mikel, denagatik.

Tesiaren laburpena

Artikuluaren bilduma bidezko tesi hau ikus-entzunezkoen digitalizazioak ekarri duen testuinguruan abiatzen da, euskara hizkuntza gutxituak esparru horretan balia ditzakeen aukerez galdetuta. Hasteko argituko dugu ‘hizkuntza gutxituak’ kontzeptua Mike Cormackek (2007) darabilen zentzuan darabilgula guk ere: “ ‘gutxiengo’ berbak soilik adierazten du hizkuntza hauek komunean dutena, hau da, politikoki eta ekonomikoki estatu jakin bateko komunitate zabalagoek menderatzen dituztela”¹ (Cormack, 2007: 2). Are gehiago, autorearen arabera, “hiztun gutxi dituen hizkuntza taldeak handi baten hizkuntza-eskubide berberak balitu, ez litzateke garrantzitsua izango gutxiengoaren estatusa; talde handiak egiten baitu minoriaz ‘arazo’” (*ibid*, 2007: 2)².

Europar Batasunean 24 hizkuntza ofizial daude gaur egun, 24 estatu-hizkuntza (ofizialtasun estatutua izateko estatu kide guztian izan behar baita ofiziala hizkuntza), hiztun kopurutik edo hizkuntza egoera soziolinguistikotik harago, estataltasunaren elementu juridiko batekin baitu zerikusia eta, beraz, Europako gainerako hizkuntzek minoritario izaera hartzen dute (Ruiz-Vieyetez, 2022: 40).

Ikus-entzunezkoen kontsumoa geroz eta anitzagoa izatea ekarri du digitalizazioak eta pantaila aniztasunarekin batera, hizkuntza hegemonikoen eskaintza ia mugarik gabe biderkatu da. Hala ere, itzulpengintza audiobisualak leiho bat zabaldu dio gainerako hizkuntzek, baita hizkuntza minorizatuek ere, presentzia izan dezaten eskaintza horren baitan; batez ere, azpidatzen bitartez. Nahiz eta bestelako kezkak ere eragin dituen garapen horrek, hizkuntza gutxituen esparruan hizkuntz-kalitatearekikoa, adibidez (Martínez-Lorenzo, 2021).

Paraleloan ikus-entzunezko irisgarritasunak ere aurrerapauso handiak egin ditu teknologiaren eta digitalizazioaren eskutik (Orero, 2021). Desgaitasun sentsorialak, alegia, entzumen- eta ikusmen-desgaitasunak dituzten pertsonen eskubideak

¹ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “*Only the term minority makes explicit what these languages have in common, that they are dominated politically and economically by numerically larger communities within a particular state*”.

² Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “*If a language group with a small number of speakers was given the same linguistic rights as a large language group, then its status as a minority would be unimportant, and it is the nationalism (whether explicit or not) of the large group that denies these rights. It is the majority group that makes a ‘problem’ of the minority*”.

bermatzeko, hainbat arau garatu dira ikus-entzunezkoekin lotuta, eduki horiek eskuratzeko bermea izan dezaten. Eta testuinguru horretan garatu diren teoria eta ikerketek ikuspegi berri bat eskaintzen digute irisgarritasun-linguistikoaz jarduteko, hizkuntza gutxituen mesedetan.

Horregatik diogu, bilduma honetan aurkezten diren lanek ikus-entzunezkoen irisgarritasuna eta ikus-entzunezko itzulpengintza dituztela oinarri; aukera ematen digutelako hizkuntza gutxituen presentzia bermatzeko, ikus-entzunezkoen esparruan. Batetik, entzumen- eta ikusmen-desgaitasunen bat duten pertsonen eduki audiobisualetara hurbiltzea ahalbidetu dielako irisgarritasunak. Bestetik, ikus-entzunezko itzulpengintzak aukera ematen duelako edukien hizkuntza ulertzeko; are, itzulpen-ikasketen esparruan ere hizkuntza-irisgarritasunaz ari direnean irisgarritasun-zerbitzu guztien bateratzaile gisa (Orero, 2021). Azkenik, ikerketa akademikoaren baitan, ikus-entzunezko itzulpengintza ikus-entzunezko komunikabideen irisgarritasun forma gisa definitzen dutelako hainbat autorek (Díaz-Cintas, Orero eta Remael, 2007).

Izan ere, irisgarritasuna ez da mugatzen mugikortasun auzi batera, edo oztopo fisikoak gainditzeko modura. Gizarteratzearekin, integratzearekin, ere lotzen da (Orero, 2005; Díaz-Cintas, 2010). Eskubide auzia da (Greco, 2016) eta, ildo horretan, gizarteko talde zaugarrienei baliagarri zaie (Orero, 2004) irisgarritasuna bermatzeko. Hala, hizkuntza gutxituen komunitate linguistikoak ere talde zaugarri gisa hartuta, pentsa daiteke ikus-entzunezko ekoizpenetan hizkuntza minoritarioen itzulpenak integratzea onuragarria dela gutxiengo linguistiko horri ikusgarritasuna emateko (De Ridder eta O'Connell, 2018).

Testuinguru horretan ulertzen ditugu hizkuntzaren eta irisgarritasunaren auziak esku harturik: hizkuntza gutxituak ere irisgarri izan behar baitute; are gehiago, hizkuntza hegemonikoan ari den ikus-entzunezko esparru batean.

Horregatik, eta helburuei dagokienez, ikus-entzunezko itzulpengintzak ireki duen bidea aintzat hartzea ezinbesteko deritzogu, irisgarritasun linguistikoa bermatzeko; oztopo linguistikoak gainditzeko laguntzen baitigute diziplina bien uztartzeak. Batetik, ikus-entzunezko itzulpengintzaren diziplinak ikus-entzunezko edukiak irisgarri egiten laguntzen digulako, izan hizkuntza ulertzen ez denean, izan hartzaileak desgaitasun

sentsorialen bat daukatenean. Eta, bestetik, ikus-entzunezko irisgarritasuna ezin dugulako isolatutako diziplina gisa ulertu; hau da, entzumen- edo ikusmen-desgaitasunen bat duten pertsonen ikus-entzunezko edukietara sarbidea ahalbidetzeko diziplina edo metodo huts gisa. Irisgarritasunak eta itzulpengintzak, biek dute izendatzaile komun gisa informaziora eta entretenimendura sarbidea erraztea, eta audiodeskripzioa edo gorrentzako azpidazketa itzulpen intralinguistiko, interlinguistiko eta intersemiotiko gisa ikusi daitezke (Toledo, 2018). Azken batean, arazo linguistiko eta sentsorialetatik erator daitezkeen arrakalak ixten laguntzen du ikus-entzunezko itzulpengintzak (Neves, 2005) eta horregatik ere irisgarritasuna da giltzarria pantailen itzulpenean (Gambier, 2003: 179). Izan ere, ikus-entzunezkoen itzulpengintza desberdintasun linguistiko eta kulturalentzat soluzio da, ez bakarrik tekniko baizik eta desafio soziokultural eta politikoei erantzuteko (*ibid*, 2003: 183).

Gainera, audiobisualaz gozatzeko modua aldatzen ari den aro digitalean, hizkuntza bat baino gehiago entzuteko aukera dago gaur egun, eta erraztu egin da jatorrizko hizkuntzen kontsumo-modua. Egoera horrek bidea irekitzen digu, hizkuntza gutxituen ikuspegitik, araudi eta teknologia horiek baliatzeko euskara ikusezin izan ez dadin, ez telebistan, ez zineman, ezta plataforma digitaletan ere.

Metodologiari dagokionez, metodo anitz erabili dira ikerketa honetan zehar; are gehiago, hainbat epetan egin delako eta modu koralean osatzen joan delako. Bibliografiaren analisia (irisgarritasunaren eta ikus-entzunezko itzulpengintzaren inguruan), analisi dokumentala (irisgarritasunaren inguruko eta zinemagintzaren arloko lege, araudi eta diru-laguntza publikoak), analisi kuantitatiboa (estatuko telebista-kate jeneralisten hizkuntza-eskaintza), esperimentazioa (film emanaldi elebidunak eta teknologia), kasu azterketak (*Pa negre*; Villaronga, 2010; *Handia*, Garaño eta Arregi, 2017 eta *O que arde*; Laxe, 2019), elkarrizketak (zine-zuzendari eta sektoreko hainbat profesionalen) eta galdeketak (azpidatzen inguruan hainbat telebistatako ordezkariak eta esperimentuan zehar) uztartu ditugu bidean.

Metodologia aniztasun horrek erakutsi digu, ikus-entzunezkoen esparruan desgaitasunak dituzten pertsonen kasuan haien eskubideak bermatzeko legediak eta araudiak garatu badira ere, hizkuntza gutxituen kasuan, hizkuntza eskubideak aitortzeko legediek ez dutela betearazpen maila bera, horretarako ardura dutenen aldetik. Are, nazioartean hizkuntza minoritarioak babesteko hitzarmen bakarra

1992an onartutako Eskualdeetako edo Eremu Urriko Hizkuntzen Europako Gutuna da (aurrerantzean Eurogutuna edo EEUHEG). Balio izan du ondare linguistiko tradizionalarekiko arreta jartzeko eta berau babestu eta garatzeko politika publikoen beharra ikusarazteko (Ruiz-Vieytez, 2022: 52). Izan ere, “bere helburu nagusia kulturala da, hau da, hizkuntzak bultzatzen ditu Europako kultura-aniztasuna bermatzeko ezinbesteko elementu diren neurrian” (Ramallo, 2017: 76). Hala, estatu sinatzaileei dagokie aitortutako hizkuntzak sustatzeko neurriak hartzea, eta hain justu horregatik konpromiso horrek ez du marko komun gisa funtzionatzen.

Bestalde, horrek guztiak, irigarritasuna ulertzeko moduz galdera batera garamatza: Zergatik ulertu irigarritasuna norabide bakarrean? Zergatik baliatu irigarritasuna bakarrik desgaitasunak dituzten pertsonen kultura *mainstreamera* sartzeko aukera gisa eta ez, alderantziz? Izan ere, ikus-entzunezko itzulpengintzak, esaterako, azpidatzen bidez, aukera ematen die hizkuntza gutxituei entzutekoak izan daitezen hizkuntza hegemonikoan ari direnen aldetik; aldiz, irigarritasuna ez dugu ulertzen gorren kulturara sartzeko bide gisa. Zergatik ez planteatu noranzko biko irigarritasuna?

Ondorioz, ikerketa honek gure hasierako hipotesitik abiatuta diogu: ikus-entzunezkoen irigarritasuna hizkuntza gutxituen erakusleioa izan daitekeen modu berean, berdin ulertu beharko genuke desgaitasun sentzorialak dituzten pertsonen kasuan ere irigarritasuna baliatzea euren errealitatera sarbidea ahalbidetzeko.

“Hizkuntza guztiak direlako nortasun kolektibo baten adierazpen, bai eta errealitatea modu desberdinean hautemateko eta deskribatzeko tresna ere; hortaz, funtzio guztietan garatu ahal izateko baldintzak izan behar dituzte (...) hizkuntza-komunitate orok eskubidea du baliabide propioak antolatu eta kudeatzeko, gizarte-funtzio guztietan bere hizkuntzaren erabilera ziurtatzeko helburuarekin, bai eta hizkuntzaren transmisioa eta hizkuntzaren etorkizuneko proiektzioak bermatzeko beharrezko baliabideak izateko ere” (Hizkuntz Eskubideak Bermatzeko Protokoloa, 2017).

Hitz gakoak: irigarritasuna, ikus-entzunezkoak, hizkuntza gutxituak, itzulpengintza.

LABURDURAK EUSKARAZ HONELA EMAN DIRA

- **AVT** (Audiovisual Translation): Ikus-entzunezko Itzulpengintza.
- **AD** (Audiodescription): **AD** Audiodeskripzioa.
- **ALMA** (Ikus-entzunezkoetako Irigarritasuna eta Hizkuntza Gutxituak). Hainbat ikerketa talde batzen dituen bikaintasun sarea.
- **AVMDS (Audiovisual Media Directive Service)**: Ikus-entzunezko Zerbitzuen Zuzendarua.
- **CESyA**: Azpidatzi eta audiodeskripzioaren Espainiako Zentroa.
- **Design for all**: Denontzako diseinua.
- **EB**: Europar Batasuna.
- **EITB**: Euskal Irrati Telebista.
- **EITB Media**: Euskal Irrati Telebista enpresa.
- **EUVOS** Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtulado en lenguas no hegemónicas: EUVOS. Europako Kultur Ondare Immateriala. Europako hizkuntza ez-hegemonikoetan azpidazteko egitarau baterantz.
- **Eurogutuna edo EEUHEG**: Eskualdeetako eta Eremu Urriko Hizkuntzen Europako Gutuna.
- **MA** (Media Accessibility): Komunikabideen Irigarritasuna.
- **SL** (Sign Language): **ZH** Zeinu-hizkuntza.
- **SDH** (Subtitles for Deaf and Hard of Hearing): **GA** Gorrentzako Azpidatziak.
- **SOV** (Subtitling Original Version): **AJB** Azpidatzitako Jatorrizko Bertsioa.
- **OV** (Original Version): **JB** Jatorrizko Bertsioa.
- **UPV/EHU**: Euskal Herriko Unibertsitatea.

I. ZATIA

1. ATALA: Abiapuntua

1.1. Abiapuntua eta aztergaiaren hurbilketa laburra

Tradizionalki oztopo arkitektonikoak gainditzeko modu gisa ulertu izan da irigarritasuna (Alonso, 2007; Hernandez eta Montes, 2002); alegia, desgaitasunaren testuinguruan. Baina desgaitasunak dituzten pertsonen eskubideak aitortu ahala (2003an Desgaitasunak dituzten pertsonen Europako urtea izan zen), eta haien informaziorako eta aisialdirako sarbidea ere aintzat hartzeaz batera, ikus-entzunezkoen irigarritasunaz hitz egiten hasi zen eta berau garatzeko metodoez.

Komunikabideen eta desgaitasunaren Europako Biltzarrean (2003an, Atenasen), Europako komunikabideek adostu zuten irigarritasunak terminoak barne hartzen zuela desgaitasunak dituzten pertsonen, gainerakoek bezala, eskubidea dutela informaziora iristeko (Europako 89/552EEC zuzentaraua). Irigarritasunaren esparrua asko zabandu da harrezkero, eta 'denontzako diseinua' edo 'irigarritasun unibertsala' bezalako kontzeptuak agertu eta garatu dira (Díaz-Cintas *et al.*, 2007). Denontzako diseinua 2004ko Stockholmeko adierazpenean jaso zen honela: pertsona guztiek aukera berdintasunean izateko, gizartearen alderdi guztietan parte hartzeko helburu eta horretarako diseinatuko ziren zer guztiek aintzat hartu behar zuten giza aniztasuna, gizarteratzea eta berdintasuna euren diseinuetan (EIDD, 2004). Irigarritasun unibertsala, aldiz, ingurune, prozesu, ondasun, produktu nahiz zerbitzu, objektu, tresna eta gailu orok bete beharko lukeen baldintza litzateke ulergarri, erabilgarri eta praktikagarri izateko pertsona guztientzat, segurtasun eta erosotasunean eta modurik autonomoen eta naturalenean, ahal dela, eta denontzako diseinua estrategia eskatzen du (6/2022 Desgaitasunak dituzten Pertsonen eta euren Gizartearen Legea).

Giza eskubideen mugimenduak oinarri, eta Informazio eta Komunikazio teknologiek sustatuta, irigarritasuna eremu propio bihurtu da. Diziplinarteko ikerketan oinarritua ezagutza hori guztia komunitatearen esku jarri da hainbat oztopo gainditzeko soluzio irigarriak eskainiz; kognitiboak, sentsorialak, fisikoak,

linguistikoak, sozialak eta kulturala, besteak beste (Şimon, Dejica, Fărcaşiu eta Kilyeni, 2022: 460). Hori guztia aintzat hartuta, beraz, irisgarritasunik eza faktore diskriminatzailea litzateke (Fraiz-Brea, Alén-González, & Domínguez-Vila, T, 2008: 410).

Era berean, ikus-entzunezko itzulpengintzaren garapenak hizkuntza-aniztasunari zabaldu zien atea, eta hizkuntza ez ezagutzeak oztopo izateari utzi zion ikus-entzunezko edukiez gozatzeko orduan. Jakina, merkatuaren premiek bultzatuta garatu da zinemaren irisgarritasun linguistikoa, hasieran gehiago bikoizketaren bidez, eta gero azpidatzien bidez, izan ere geroz eta bikoizketa-herrialde gehiagok jo dute azpidatziak erabiltzera, izan erabaki ekonomikoengatik, merkeago direlako, izan teknologiak erraztu duelako aukera hori (Chaume, 2012: 117).

Hizkuntza guztiak, ordea, ez dira aukera berdintasunean lehiatu irisgarritasun linguistikoari dagokionez. Hizkuntza hegemonikoek izan dute lehentasuna eta dirua edukiak itzultzeko. Horregatik ere diogu hizkuntza gutxituei ate edo aukera berriak ireki zaizkiela teknologiak irisgarritasun-metodoak erraztu dituenetik. Alegia, euskaraz sortutako film edo ikus-entzunezko edukiak berdin balia dezakete irisgarritasun-metodoak audientzia handiagoetara heltzeko (bikoizketa nagusi den Espainia lako estatuetan gaztelaniara bikoiztuta erakutsi izan dira ikus-entzunezko edukiak historikoki, izan telebistan ala zinema-aretoetan). Baina zergatik ez ikusi irismena beste norabidean? Alegia, zergatik ez baliatu ikus-entzunezko irisgarritasuna gure hizkuntza gutxitura audientzia, erabiltzaile, interes berriak erakartzeko, euskara ezkutatu beharrik izan barik?

Kezka horixe presente izan da ikerketa honen ibilbide guztian zehar. Izan ere, euskara bezalako hizkuntza baten normalizazio prozesuan ikus-entzunezkoen irisgarritasunak eskaintzen dio aukera hizkuntza ikasten ari denari entzuten ari den hori ulertzeko, hizkuntza ezagutzen ez duenari euskara ezagutzen joateko eta, nola ez, entzumen arazoak dituzten pertsonak, legeek agindu bezala, eduki horietara sarbidea izateko eskubidea bermatzeko. Azken batean, eta Díaz-Cintasek itzulpengintzaz ari bazen ere, bai hizkuntzaren muga gainditzeko bai oztopo sentsorialak gainditzeko denean, itzulpen-prozesuaren helburua horixe bera da: bestela ezinezko litzatekeen informazio eta entretenimendu iturri batera sarbidea erraztea (Díaz-Cintas, 2005: 4). Eta autore berau parafraseatuz gure helburua da, irisgarritasuna bermatzea eta

oztopoak gainditzeko aukera ematea, hizkuntza gutxitura ekartzeko hizkuntza hegemonikoan sortutakoa, baina baita hizkuntza hegemonikoan ari den audientziari aukera ematea hizkuntza eta kultura minorizatuak ezagut ditzan.

Aukera hori, baina, lege eta kultura politiken garapenez letorke, baita garapen teknologikoz ere. Modu horretan, lekuan lekuko praktika nagusiekin batera, gehiengoari ere hizkuntza gutxituetan egindako zinema erakusteko aukera emango litzaioke. Eta beste hizkuntza eta erakunde batzuk ari dira ikus-entzunezkoak duen erakarpenari adi, baita euren hizkuntza eta kultura esportatzeko duen potentzialari ere (Díaz-Cintas, Orero & Remael, 2007: 16)³.

1.2. Tesiaren motibazioa

Ikerketa honi heltzeko aukera Euskal Herriko Unibertsitateko (UPV/EHU) NOR ikerketa taldearen baitan sortzen da. Ikus-entzunezkoen hizkuntz erabilera berriak aztertzea da taldearen ikerketa-lerroetako bat eta digitalizazioak beste aldagai garrantzitsu batzuk ekarri ditu arlo horretara; hala nola edukien, pantailen eta hizkuntzen ugaltzea.

Errealitate berri horretara egindako lehen hurbilketa MULTILINGUAL TV ikerketa-proiektuaren (CSO2011-28060-C02- 01/COMU) baitan egiteko aukera izan nuen; artean, Gizarte Komunikazio masterra egiten ari nintzela UPV/EHU. Espainiako telebista jeneralisten edukien eskaintza aztertzeari ekin genion, ikusita, jada, ez zituztela bakarrik gaztelaniako emisioak eskaintzen. Digitalizazioak eta teknologia berriek hizkuntza-aniztasunari leiho berri bat ireki zioten telebisten eremuan, lehen satellite bidezko telebistak egin zuen bezala (Amezaga, 2004). Esaldi batean, audio- eta azpidatzi-kanalen dualtasuna ahalbidetu die digitalizazioak. Hala, azpidatziak emisio hizkuntzan egiten dituzten bitartean, audioak hainbat hizkuntzatan eskaintzen dituzte, emisio-edukia beste herrialde batekoa denean, eta jatorrizko audioarekin datozenean erositako emisio-eskubideak.

Azpidatziak emisioa legez arautu zen Espainian 2010ean (7/2010 Ikus-entzunezko lege orokorra), pertsona gorrek ere ikus-entzunezko edukietara sarbidea izan

³ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: "other languages and institutions do seem to be awaking to the attraction exerted by the audiovisual world and the potential it offers to exporting their language and culture".

zezaten. Kasu horretan, azpidatziak emisio-hizkuntza berean dira, eta helburu dute ikus-entzunezko edukietarako eskubidea bermatzea entzumenik ez duten edo entzumen-arazoak dituzten pertsonen.

Testuinguru horretan otu zitzaigun hizkuntza gutxituentzat aukera berri bat sortzen zela irudikatzea. Jakitun, dena den, hainbat hizkuntzen presentzia ez dugula nahastu behar kultur aniztasunarekin; batez ere, ikus-entzunezko irisgarritasuna bermatzeko azpidatziak hizkuntza-emisio berean direlako eta, beraz, telebistek, kasu horretan, kanal bat = hizkuntza bat (Amezaga, Narbaiza eta Azpillaga, 2013) eskemari jarraitzen diotela. Alegia, azpidatziek –edo nahi bada, ikus-entzunezko irisgarritasuna ahalbidetzeko zerbitzu horrek konkretuki– ez dutela berez hizkuntza-aniztasuna bermatzen. Beste kontu bat da, erabilitako irisgarritasun-metodoa zeinu-hizkuntza denean. Izan ere, zeinu-hizkuntza, berez, hizkuntza gutxitua da (Krausneker, 1999; Buda, 2018) eta Esteban eta Ramallok (2019: 27) azpimarratu bezala, diskriminazio bikoitza jasaten du: ahozko hizkuntzekiko, batetik, eta ahozko hizkuntzek duten aitortza, babes eta sustatze mailatik oso urruti egoteagatik, bestetik. Are, zeinu-hizkuntza arazo fisiko batekin lotzen duen ideologiak azaltzen du berau babesteko eta sustatzeko eman diren erantzun instituzional, sozial eta politikoak, batez ere, “laguntzeko” edo “arazoa konpontzeko” neurria izatea eta ez, ordea, hizkuntza politikaren barne lantzea.

Aldiz, ikus-entzunezko irisgarritasunaren esparruan, uste dugu, irisgarritasuna ulertzeko modua hedatu den gisara, ikus-entzunezko irisgarritasuna ere aukera bat dela hizkuntza gutxituen ikusgaitasuna bermatzeko. Eta, hipotesi horrekin ekin genion ikerketa honi.

Bestalde, eta kontuan izanik ikerketa hasi genuenetik hona zenbat aurreratu den ikus-entzunezko irisgarritasuna ahalbidetzeko teknologia eta, baita, azpidatzen eskaintza –batez ere *streaming* plataformei esker–, gure ikerketa ere egokitzen joan da, baina hasierako hipotesitik aldendu barik; alegia, ikus-entzunezko irisgarritasuna ahalbidetzeko zerbitzuak hizkuntza gutxituen ikusgaitasuna ahalbidetzeko tresna ezinbesteko direla.

1.3. Gaiaren interes soziala

Ikus-entzunezkoen eskaintza biderkatzeak ekarri duen digitalizazioak kezka eragin du ez bakarrik hizkuntza gutxituen eremuan, baita Europar Batasuneko estatu kideen artean ere. Hizkuntza hegemonikoek betetzen dute *streaming* plataformen eskaintza, eta, batez ere, ingelesak hartzen du zatirik handiena Europar Batasuneko herrialdeetan. Are gehiago, hizkuntza nagusi asko eta indartsuak dituzten Suitza eta Belgikako herrialdeek bakarrik gainditzen dute ingelesezko edukia, bertako hizkuntza nagusiak konbinatzen, oraintsu garatutako ikerketa baten arabera, (Agirre-Miguel, López-Gómez, Larrakoetxea-Salgado, Arias-Badia, Deogracias-Horrillo, Amezaga-Albizu, Burres-Pardo & Martínez-Juez, 2023).

Testuinguru horretan begi-bistakoa da berebiziko garrantzia hartzen duela ikus-entzunezko itzulpengintzak. Bikoizketaren, baina batez ere, azpidatzen bidez islatzen delako gaur egun hizkuntza-aniztasuna plataforma digital horietan. Marko legalik ez dago, ordea, hizkuntza-aniztasuna bermatzea eskatzeko; are gutxiago, hizkuntza gutxituei lekua egiteko. Horrek berriro ere ikus-entzunezko irigarritasunera garamatza. Estatuak, Europar Batasunari jarraituta, hainbat lege eta arau garatu dituzte desgaitasun sentzorialak dituzten pertsonen ikus-entzunezko edukietara sarbidea izan dezaten bermatzeko, aurrerago ikusiko dugun legez. Telebistaren bidez gauzatu da hori orain arte. Era horretan, ikusiko dugun bezala, azpidatzen, audiodeskripzioaren edo zeinu-hizkuntzaren bidez bermatzen zaie pertsona horiei edukia eskuragarri eta ulergarri eskaintzea.

Baina, posible litzateke teknologia baliaituta, irigarritasuna bermatzeko legedia hizkuntza gutxituen ikusgaitasuna bermatzeko aplikatzea? Uler genezake hizkuntza gutxituen hiztunen auzia irigarritasun auzi bat bezala? Derrigortu daitezke telebistak, *streaming* plataformak, zinema-aretoak hizkuntza-aniztasuna bermatzera, eta hizkuntza gutxituak ez daitezen ikusezin bihurtu?

Gaiak geroz eta interes gehiago pizten duela agerikoa eta Euskal Herrian, euskarari gagozkiola. 2021ean, Pantailak Euskaraz mugimendua sortu zen, ikus-entzunezkoen mundua pantaila-anitzean euskarak duen presentzia eskasarekin arduraturik. Aurkezpen manifestuak hamar eskari batu zituen: 1) Euskarazko ikus-entzunezkoen sektoreko finantzaketa publikoa argitzea eta handitzea; 2) EITB indartzea eta

euskararen normalizazio-tresna bihurtzea; 3) euskarazko *streaming* plataforma bat sortzea; 4) *streaming* plataforma nagusietan euskararen presentzia bermatu eta areagotzea; 5) zinemaren lege propioak ezartzea; 6) bideojokoetan euskararen presentzia bermatu eta sustatzea; 7) sortzaile plataformetan euskararen presentzia bermatu eta sustatzea; 8) ikus-entzunezkoen lege propioak sortzea; 9) lurralde-administrazio bakoitzean ikus-entzunezkoen kontseilu propioa sortzea; 10) espainiar eta frantziar kate publikoek edukiak euskaraz eskaintzea, (Pantailak euskaraz webgunetik).

Kezka egon badago gizartean digitalizazioaren garaiotan euskarazko ikus-entzunezko edukien etorkizunaren inguruan; aukera gisa planteatzen dira *streaming* plataformak, baina ahaztu barik Administrazioaren aldetik estrategia zehatza ere ezinbestekoa dela. Horregatik ere gure ikerketa honek, hein batean, kezka sozial horri erantzuten diola uste dugu.

1.4. Ikerketa prozesua

Aitortu beharra daukagu ikerketa lan hau guztiz gorabeheratsua izan dela. Horrek ez du inor harrituko, tesien inguruan ohikoa izaten baita. Baina, kasu honetan, azpimarragarria deritzot ñabartzea, berez, teknologia tarteko duten ikerketek arriskua handia baitute uste baino lehenago zaharkituta geratzeko. Eta ibilbide honetan sentsazio hori behin baino gehiagotan mahaigaineratu da. Hasteko, azpidatzen eta bigarren audio-kanalen presentzia eta hizkuntza-eskaintza aztertzen aritu ginenetik, biderkatu egin delako. Teknologiak erraztu egin duelako, ahots ezagutzan egindako aurrerapausoei esker, azpidatziak sortzeko prozesua; baita zuzeneko emanaldietan ere. Eta itzulpen automatikoak areagotu egin duelako hizkuntza-eskaintza *streaming* plataformetan. Zorionez, kezka horien guztien gaineratik, motibagarriagoa izan da, ordea, pentsatzea teknologia hori guztia hizkuntza gutxituen mesedetan erabili daitekeela egiten dena baino gehiago eta modu antolatuago batean eginez gero.

Kronologia labur bat aurkezten dugu jarraian, lan honek izan dituen gorabeherak hobeto ulertzen laguntzeko, bai eta aurkezten diren artikulua justifikatzen laguntzeko ere:

- 2015eko urriak 16: EHUko Euskara Errektoreordetzarekin kontratua tesia euskaraz egiteko. 3 urterako plana.
- 2017ko apirilak 18: UPV/EHUtik kanpo beste jarduera profesional batean aritzeko, kontratuaren urte biko etena.
- 2019ko maiatzak 13: UPV/EHUn ikerketari berrekin, lanaldi erdian (beste jarduera profesional batekin bateragarri egin ahal izateko).

Urte biko eten hori, hala ere, ez zen, zorionez, ikerketaren guztizko etena izan. Bilduma honetan aurkezten dugun lehenengo artikulua argitaratu genuen etena iritsi zenerako eta denbora epe horretan unibertsitateetik aldendu arren, NOR taldeari lotuta jarraitu dut. Horri esker, iritsi zen, esaterako, EUVOS nazioarteko ikerketan parte hartzeko aukera, baita ALMA ikerketa-proiektua osatzekoa ere:

- **EUVOS. Europako Kultur Ondare Immateriala. Europako hizkuntza ez-hegemonikoetan azpidazteko egitarau baterantz** (FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación/ ref. CSO2016-76014-R): 2016-2019 urte artean gauzatu zen proiektua. Margarita Ledo Andión eta Enrique Castelló Mayo ikerlari nagusi izan zituen proiektu horretan parte hartu zuten hurrengo unibertsitateek: Universidade de Santiago de Compostela, Universidade de Vigo, Euskal Herriko Unibertsitatea, Escola Universitária Politècnica Mataró-UPF, Universitat Oberta de Catalunya, Université Paris 8, University of South Wales, University of Stirling. UPV/EHUtik parte hartu genuen Beatriz Zabalondok, Patxi Azpillagak eta hirurok. Eta han egindako lanari buruz artikulua argitaratu genuen *Senex* aldizkarian (2020). Azaldu genuen proiektu haren helburua izan zela aztertzea Europan non dagoen azpidazketa zabaldua eta non ez, eta ea jarduera horrek mugatzen ote dituen hizkuntza minorizatueta egindako lanak (fokoa jarritz euskaraz, galizieraz eta katalanez azpidatutako lanetan). Bada, ikerketa-proiektu horren ondoren sortu ziren bildumara ekarri ditugun artikuluetako hainbat.
- **ALMA sarea** (Zientzia, Berrikuntza eta Unibertsitate Ministerioak finantzatua, RED2018-102475-T). 2020-2021 artean gauzatu zen sarea. Josu Amezaga ikerlari nagusi izan zuen proiektua sare gisa sortu zen, hizkuntza ez-hegemonikoetako komunikabideetarako irigarritasunean eta hizkuntza

gutxituetan interesa duten ikerketa-taldeekin: NOR eta Tralima-Itzulik (Euskal Herriko Unibertsitatea), Galma (Universidade de Vigo), TransMedia Catalonia (Universitat Autònoma de Barcelona), Grupo de Estudios Audiovisuais (Universidade de Santiago de Compostela), Hipis (Universitat de València), IIM R&D Group (Universitat Politècnica de València). Hainbat mintegi egin ziren eta aipatzekoa da Nazioarteko kolaboratzaile-sarea duen MAP datu-baseko sarrera handitzeko lanetan aritu zela.

Etenaldi akademikoan zehar, halaber, ikerketaren lehenengo emaitzak aurkeztu genituen nazioarteko hainbat kongresutan:

- IAMCR International Association for Media and Communication Research (Cartagena, Colombia, 2017ko uztailak 16-20): “Políticas de apoyo al euskera en el sistema cinematográfico del País Vasco”.
- I Media Accessibility Platform International Conference: Mapping Media Accessibility in Europe and Beyond (Universidade de Vigo, 2017ko urriak 13-14): “A guarantee of the integration-inclusion of minority languages in audio-visual media”.
- Small Cinemas Conference (Bilbo, 2017ko irailak 21): “Hizkuntza ez da oztopo ikus-entzunezkoen kontsumoa partekatzeko”.
- Cinema i Crisi en el Mediterrani (Valentzia, 2018ko urriak 22-26): “El cine en euskera: Nuevas redes de distribución y subtulado. Zinemaldia”.

Hurrengo ekarpenak, berriro ere doktorego programara itzultakoan izan dira, beste hainbat kongresutan:

- ICML XVII (Ljouwert/Leeuwarden, 2019ko maiatzak 22-24): “Public policies as guarantors of cultural diversity in the digital market”.
- Simposio Internacional ‘Las lenguas y el cine II. Para un programa europeo de subtulado en lenguas no hegemónicas’ (Santiago de Compostela, 2019ko abenduak 12-13): “Toward accessibility of Basque language on VOD and cinema. Snapshot of the film and audiovisual fiction in Basque”.

- ICML XVIII (Bilbo, 2021eko martxoak 24-26): “Hizkuntza gutxitu eta ez-hegemonikoak ikusarazteko estrategiak ikus-entzunezkoetan: euskara, galiziera, katalana eta zeinu hizkuntzak”.
- Ikergazte Nazioarteko ikerketa euskaraz (Gasteiz, 2021eko ekainak 9-11): “ETB ingurune inklusiboa euskararentzat”.

Erreferentzia horiek guztiak, jakina, doktorego programara atxikita daude eta ebaluatuta, baina hemen gogora ekarri nahi izan ditud, batez ere, aurkezten den artikulu bilduma arautegiak berak jaso duenari egokitzen zaion arren, inork pentsa dezakeelako laburregia dela aurkezten den artikulu kopurua. Ez da hau desenkusa bat, inondik inora. Baizik eta, artikulu bilduma bidezko tesi ereduaren aldeko aldarrikapena: ikerketari bestelako bizitasuna emateko aukera dakarrelako eta bidean, gainera, bakarkako lana taldekako lana bilakatzeko aukera ematen duelako. Hori, nire uste apalean, ikerketa bera aberasteko modua da, eta ikerlariarentzat ikasgai aparta.

Hipotesiak, galderak eta helburuak

Ikerketa honen izenburua bera litzateke gure hipotesi nagusia: Hizkuntza-irisgarritasuna, ikus-entzunezkoak hizkuntza gutxituen erakusleio. Eta hasieratik amaierara gidatu du ikerketa hipotesi horrek. Bide horretan, helburu nagusiak ere bilatu du hizkuntzaren auzia irisgarritasuna gidatzen duten printzipioetatik ulertzea. Alegia, hizkuntza gutxituek ere irisgarritasuna balia dezaketela, printzipio gisa, bazterketatik atera eta hizkuntza ez ezagutzeak suposa dezakeen oztopoa gainditzeko, jende gehiagorengana heltzea lortzeko, baina baita gehiengoa hizkuntza gutxitura hurbil dadin.

Jarraian, hipotesiak (H), galderak (G) eta helburuak (Hb) zerrendatuko ditugu. Ikusiko denez, norabidea erakusten duten hipotesi eta hipotesi kausal (Juaristi, 2003: 30) gisa luzatu ditugu:

H1: Ikus-entzunezkoen irisgarritasuna ahalbidetzea aukera da hizkuntza gutxituen presentzia bermatzeko, baita hizkuntza nagusien merkatuetan ere. Izan ere,

hizkuntza gutxituan sortutako ikus-entzunezkoa hizkuntza-esparru hegemonikoetara hedatzea ahalbidetzen duen eran, hizkuntza-irigarritasunak hizkuntza gutxituen ikusgaitasuna handitzea ahalbidetzen du.

H2: Ikus-entzunezkoen arloan, hizkuntza gutxitura heltzerik ez duen pertsonaren hizkuntza-auzia irigarritasun-auzia ere bada.

H3: Ikus-entzunezko irigarritasun linguistikoak bide ematen digu, ekoizpen-hizkuntza hizkuntza gutxitu edo ez-hegemonikoa baldin bada, aitzakia ez izateko edukiaren jatorrizko audioa ezkutatzeko.

H4: Irigarritasun linguistikoak ikus-entzunezko eleaniztunak ahalbidetzen dituen arren, telebista publiko zein pribatuak ez dute hizkuntza-irigarritasuna aintzat hartzen beren hizkuntza politika planetan.

H5: Ikus-entzunezkoen irigarritasunaren erabilera egokiak eta hizkuntza-estrategiek hizkuntza gutxitu eta ez-hegemonikoen ikusgaitasuna eta sustapena berma dezakete.

H6: Hizkuntza gutxituetan sortutako ikus-entzunezko edukiak sustatzeko politika publikoek lan horien merkaturatze- eta banaketa-estrategiak ere aurreikusi behar dituzte.

Hipotesi horiek lotura daukate, nola ez, ikerketa-galderekin. Horietako galdera batzuek, gainera, bide ematen digute ikerketari jarraipena emateko; izan ere, hainbat diziplina elkar gurutzatzen diren ikerketa izanik, galderak eurak ere anitzak eta irekiak dira, ikerketa esploratzaile bati dagokion gisara (Juaristi, 2003: 35):

G1: Uler genezake hizkuntza gutxituen hiltunen auzia irigarritasun auzi gisa?

G2: Irigarritasun audiobisuala arautzen denean, aintzat hartzen ote da auzi linguistikoa?

G3: Desgaitasunak dituzten pertsonen ikus-entzunezkoetara sarbidea bermatzeko irigarritasunak oinarri dituen eskubide eta printzipioak parteka ditzakete hizkuntza gutxituek irigarritasun linguistikoa ahalbidetzeko?

G4: Teknologiak balio badu ikus-entzunezkoak irigarri egiteko entzumen- eta ikusmen-arazoak dituzten pertsonentzat, zergatik ez baliatu hizkuntza gutxituak irigarri egiteko hizkuntza nagusiagoan ari direnentzako?

G5: Zergatik baliatu irigarritasuna bakarrik desgaitasunak dituzten pertsonen gehiengoaren kultura *mainstreamera* sartzeko aukera gisa eta ez alderantziz?

G6: Zergatik ulertu irigarritasuna norabide bakarrean? Zergatik ez planteatu noranzko biko irigarritasuna?

G7: Teknologiak lagun gaitzake irigarritasuna bermatzeko legedia aplikatzen, hizkuntza gutxituen ikusgaitasuna bermatzeko?

G8: Zer leku daukate hizkuntza gutxituek ikus-entzunezko politika publikoetan?

G9: Derrigortu daitezke telebistak, *streaming* plataformak, zinema-aretoak hizkuntza-aniztasuna bermatzera, eta hizkuntza gutxituak ez ditzaten ikusezin egin?

“Gizarte Zientzietan egiten diren ikerketek gizakien, taldeen eta erakundeen berezitasunak, zein euren arteko harremanak aztertzen dituzte, gai horri buruzko ezagutza handitzeko, etorkizunean gertatu daitekeenarekiko babesteko, arazoak konpontzeko edo zerbait hobetzeko helburuarekin” (Juaristi, 2003: 26). Gure ikerketan fokoa jarri da, esan bezala, desgaitasunak dituzten pertsonen irigarritasun audiobisuala ahalbidetzeko erakundeek hartutako erabakietan eta horiek gauzatzeko teknologietan, gizarteko talde baten hizkuntza-auzia konpontzeko baliagarria izan daitezkeelakoan. Hori guztia aintzat hartuta, hauek lirateke ikerketa honen helburuak:

Hb1: Irigarritasun audiobisuala arautzera iristeko egindako bidea aztertzea: desgaitasunen bat duten pertsonen ikus-entzunezkoetara sarbidea izateko eskubidea aitortu zenetik, eskubide hori ahalbidetzeko telebistan derrigortasuna arautzen duen lege eta arauetaraino.

Hb2: Irigarritasuna oztopo fisikoak gainditzeko zerbitzu gisa ulertzetik izaera zabalagoa duen zerbitzu gisa ulertzera igarotzeko prozesua aztertzea.

Hb3: Ikus-entzunezkoen eleaniztasuna ahalbidetzeko ikus-entzunezko itzulpengintzaren diziplinaren garrantzia aztertzea (irigarritasun linguistikoa bermatzeko metodoak aintzat hartuz,) eta horrek hizkuntza gutxituen ikuspegitik dakarren aukera.

Hb4: Zineman irigarritasuna bermatzeko garatu diren aplikazio eta teknologiekin esperimentatzea.

Hb5: Hizkuntza gutxituen presentzia bermatzeko Europar Batasunak eta nazio-estatuek hartutako konpromisoak aztertzea.

Hb6: Euskaraz egindako zinemagintza sustatzeko dirulaguntza politikak aztertzea.

Hb7: Metodo nahiz teknologia irigarriak eta hizkuntza politikak aintzat hartuz, telebistan, zinema-aretoetan nahiz *streaming* plataformetan euskararen presentzia bermatzeko bide alternatiboak proposatzea.

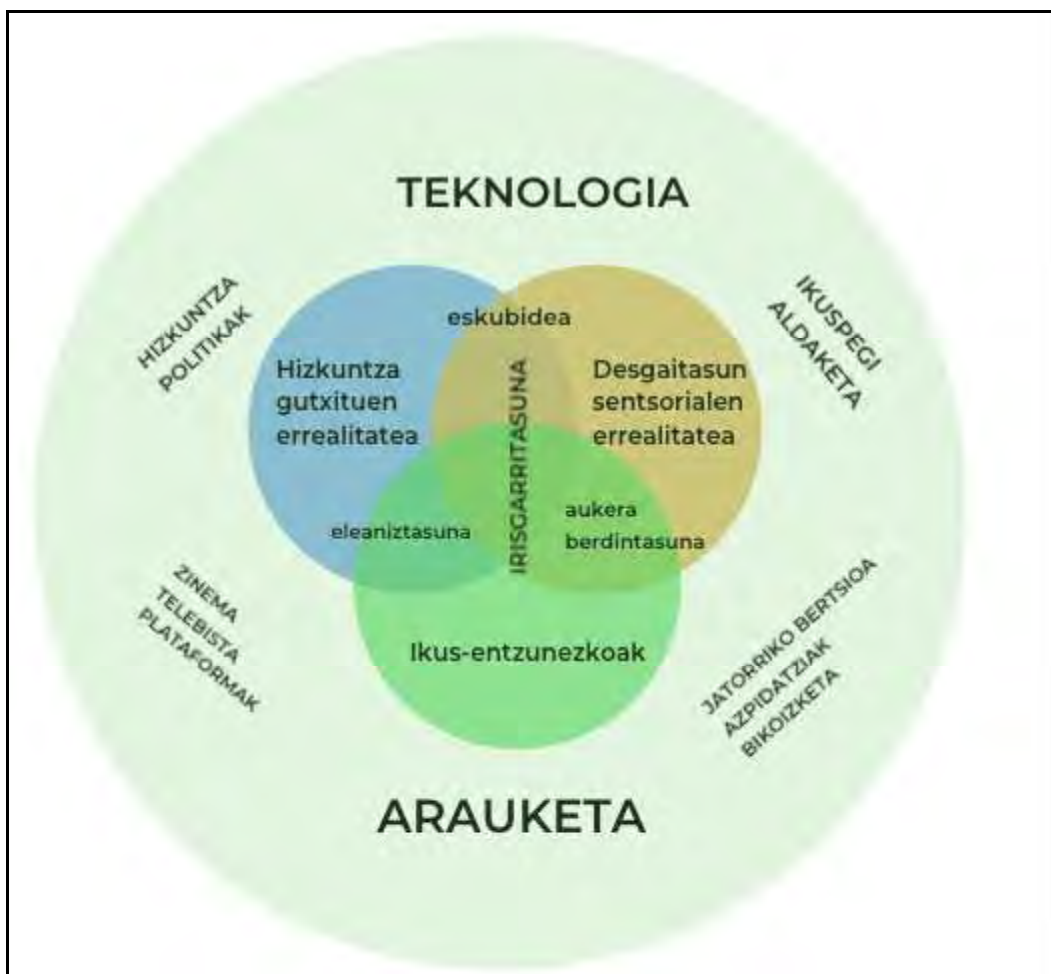
2. ATALA

2.1. Esparru teorikoa

Ikergaiaren testuingurua zedarrizteko, hainbat ezagutza arlotatik egindako ekarpen teorikoak jaso dira: irisgarritasun eskubidea eta aplikazioa ikus-entzunezkoetan; hizkuntza gutxituak eta hizkuntza eskubideak; zerbitzu publikoa eta telebista; medioen digitalizazioa; ikus-entzunezko itzulpengintza; dibertsitatearen printzipio europarra; hizkuntza gutxituan ekoiztako zinema sustatzeko politika publikoak.

Horrekin guztiarekin saiatu gara azaltzen nola ulertzen dugun hizkuntza-irisgarritasuna ikus-entzunezkoetan, beti ere hizkuntza gutxituen mesedetan, eta ondoko irudian islatu dugu:

IRUDIA 1: MARKO TEORIKOA



2.1.1. Irigarritasunaren kontzeptua

Irigarritasunaren kontzeptua nondik nora sortu eta garatu den, eta horren inguruan egin diren lege eta arauak errepasatuko dira jarraian. Izan ere, muga fisikoen arintzearekin lotu izan da irigarritasuna; alegia, desgaitasun fisikoren bat duten pertsonen lekuetara sarrera bermatzearekin. Lehenengo definizioek erreferentzia egiten zieten “nahi den tokira edo gura den zer horretara iristeko aukerari” (Alonso, 2007: 16-17). Jakina baita, tradizionalki, desgaitasunaren testuinguruan garatu izan dela irigarritasuna. Are, toki fisikoetara heltzeko eta horietan, era librean, mugitzeko egin diren hirigintza moldaketekin lotzen dugu, lehenengo kolpean; muga fisikoren bat daukaten pertsonen arazoak eragiten dizkieten zer horiek saihesteko soluzioekin, alegia.

Baina, bestelako desgaitasunak dituzten pertsonen eskariei erantzuteko asmoz, eta haiek dituzten premiak asebetetzeko, irigarritasunaren kontzeptua zabalduz joan da, eta barne hartu ditu, halaber, bestelako desgaitasunak, tartean, entzumen- eta ikusmen-desgaitasunak dituzten pertsonen behar eta eskubideak. Gainera, teknologia ahalbidetu duen heinean, irigarritasuna unibertsalizatu egin da eta, jada, ‘irigarritasun unibertsala’ ohiko kontzeptua da edozein teknologia garatzeko orduan: egunerokoan parean suertatzen zaizkigun gailu eta zerbitzuen erabilgarritasuna bermatzeko ezinbesteko ezaugarri bilakatu da, erabilera errazaren berme (51/2003 legea; Fernández Aquino, 2009: 219). Beraz, eta tradizionalki oztopo arkitektonikoak gainditzeko modu gisa ulertu izan bazen irigarritasuna (Alonso, 2007; Hernandez eta Montes, 2022), alegia, desgaitasunaren testuinguruan, irigarritasun unibertsala gizarte berdinzalea eraikitze oinarriko gidalerroa da, non herritar guztiek, desgaitasunak izan ala ez, parte hartu dezaketen, diskriminaziorik gabe eta aukera berdintasunean (Utray-Delgado, 2008: 40).

2.1.2. Irigarritasuna eskubide

Sorburua Irigarritasun kontzeptu europarrean dauka: 1987an Utrecht hirian egindako desgaitasunen bat duten pertsonen eraikin publikoetara sarbidea izateko europar biltzarrean (Desgaitasunen Holandako Batzordeak antolatuta). Europar Batzordearen eskariari erantzunez, “Irigarritasunaren Europar Kontzeptua” definitu

zuten: eraikitako ingurunearen oinarrizko ezaugarria da irisgarritasuna, eta leku horietara guztietara heltzea, sartzea, sentitzea eta erabiltzea ahalbidetzen duen baldintza. Beraz, “ekitaldi sozial eta ekonomikoak gauzatzeko eraiki diren inguruneetan pertsonen parte hartzea ahalbidetzen du irisgarritasunak” (IMSERSO, 1996). Eta, ondorioz, irisgarritasunik eza faktore diskriminatzailea izango da (Fraiz-Brea *et al.*, 2008: 410).

Baina irakurketa hori labur geratzen da desgaitasunen bat duten pertsonen gizarteratzean emandako urratsekin garatuz joan baita, modu paraleloan, irisgarritasunaren kontzeptua. Elkartasunaren ikuspegitik proposatutako irisgarritasuna oso mugatua da, “hartaileak geu guztiok baikara” (Rodríguez de Luengo, 1999). Ildo berean ari da Díaz-Cintas. Autore horren dionez, mugatua, partziala, dela esatea irisgarritasuna bakarrik da gurpildun aulkian doazen pertsonentzako oztoporik gabeko sarrera ahalbidetzea (Díaz-Cintas, 2010: 157). Beste modu batera esateko, eta adibide zehatzetan erreparatzea lagungarri izaten denez, gogora dezagun Guenagak, Barbierrek eta Eguíluzek ziotena:

«Mundu fisikoan desgaitasunen bat duten pertsonen bizimodua errazteko elementu ugari garatu dira, iristeko arrapalak, egokitutako komun, ate eta neurri berezietako igogailuak, e.a. Denborarekin, elementu horiek guztiak inolako desgaitasunik ez duten pertsonentzako ere onuragarriak direla erakutsi da, umeen karroak daramatzaten gurasoentzako, zama handiak mugitzen dituzten garraiolariantzako, edo adinduentzako. Era berean, teknologiaren munduan ere erakutsi da errekurtsio irisgarriak errazagoak eta erosoagoak direla erabiltzeko» (Guenaga, Barbier eta Eguíluz, 2007: 156)⁴.

Autoreek eurek ere agerian uzten dutenez, zerbitzu eta eduki irisgarriak eskaintzea erabiltzaile gehiagorengana heltzea dakar. Eta, ezinbestean, desgaitasunari

⁴ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “En el mundo físico se han desarrollado muchos elementos para facilitar la vida a las personas con discapacidad, como rampas de acceso, baños adaptados, puertas y ascensores con medidas especiales, etc. Con el paso del tiempo, se ha demostrado que estos elementos también son beneficiosos para personas que no sufren ningún tipo de discapacidad, como los padres que llevan coches de niños, los transportistas que mueven bultos grandes, o las personas mayores. De la misma forma, en el mundo tecnológico, también se ha demostrado que los recursos accesibles son más fáciles y cómodos de utilizar por todos los usuarios, incluidos los que no sufren ninguna discapacidad”.

begiratzeko ikuspegi aldaketa eragiten du horrek: “pertsona horiek (desgaitasunak dituztenak) babesa eta ingurune berezia behar zuten kolektibotzat hartzen baziren (‘eredu medikoa’ deitzen zaio ikuspegi horri), orain joera da integrazioa, diskriminazio barik eta era normalizatua hartzea (‘eredu soziala’ eta ‘aukera berdintasunaren’ printzipioa)”⁵ (Alonso, 2007: 16-17).

Ezinbestean, beraz, Shakespeare eta Watson autoreen “eredu sozialaren” ikuspegiari heltzea dagokigu irisgarritasuna zentzurik zabalenean ulertu ahal izateko (*íbid*, 2007: 20). Hau da, pertsonen gaitasunak zehazteko garrantzitsuena ez dela bakoitzaren desberdintasuna azpimarratzea, baizik eta aurkitzen dituen oztopoei erreparatzea: inguruko barrera fisikoak, sentsorialak eta sozialak (UPIAS, 1975).

Ikuspegi sozial horrek Eskubide ekonomikoen, sozialen eta kulturalen Nazioarteko Hitzarmenetik (NBE, 1966) edaten du. Akordioak jaso zuenez, estatu kideek konpromisoa hartu zuten gizon eta emakume guztien eskubide ekonomiko, sozial eta kulturalen gozatzeko berez duten aukera berma zedin (3. artikulua); eta kultur bizitzan parte hartzeko eta garapen zientifikoaren onuraz eta aplikazioez gozatzeko pertsona guztiek duten eskubidea onartzeko (15.1. artikulua). Eta, era berean, hitzarmen hark bere egin zuen 1966ko Eskubide zibil eta politikoen Nazioarteko hitzarmena.

Beraz, paradigma aldaketaz ari gara: eredu sanitario eta asistentzial batetik eredu sozial baterako jauziaz (Palacios eta Bariffi, 2013). Desgaitasunen bat duten pertsonen normalizazio eta integraziotik abiatuta lan egiten du eredu sozialak pertsonaren funts biologiko, baldintza sozial eta motibazio psikologikoen batura modura ulertuta (Geva-López, 2011: 5). Izan ere, eredu edo ikuspegi sozialak –giza eskubideei dagozkien hainbat balioekin estuki lotua– giza-duintasun, berdintasun eta askatasun pertsonala indartzea eta errespetatzea bilatzen du. Inklusio soziala ahalbidetuz eta hainbat printzipio ezarriz, lortuko da bizimodu independentea, diskriminazio eza, irisgarritasun unibertsala, ingurunearen normalizazioa eta elkarrizketa zibila, besteak beste (Palacios eta Bariffi, 2007: 19).

⁵ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “*Si éstas (las personas con discapacidad) eran percibidas como un colectivo que requería protección y un entorno diferenciado (enfoque denominado 'modelo médico'), ahora se tiende a su integración sin discriminación y normalizada (enfoque de 'modelo social' y principio de 'igualdad de oportunidades'.*”

Eredu horren aldekoek diotenez, fenomenoaren oinarria ez datza pertsona bakoitzaren muga indibidualetan, baizik eta gizartean; hau da, gizartearenak direla mugak: zerbitzu egokiak emateko, batetik, eta, bestetik, desgaitasunak dituztenen premiak gizarte antolaketan aintzat hartzen direla bermatzeko (*ibid*, 2007: 19). Pertsona batek sarbide edo parte hartzeko arazoak dituenean sortzen da, beraz, desgaitasuna (Utray-Delgado, 2008: 3); erabiltzaileek informaziora heltzeko sufritzen dituzten hesiak irigarritasun teknologia eta zerbitzu desegokiek eragiten dute, euren desgaitasunek baino gehiago (Li and Looms, 2015: 268).

Hala, desgaitasunaren sorburuak sozialak izanik, soluzio-bideak ere gizarteari zuzendu behar zaizkio, pertsona guztien beharizanean erantzuteko gizartea diseinatuz. Adibidera: ibiltzeko ezintasuna urritasuna da, baina eraikin batera sartzeko ezintasuna, eskailera bada sarbide bakarra, desgaitasuna da; edo berba egiteko ezintasuna gutxitasuna da, baina komunikatzeko ezintasuna, laguntza teknikoak eskura ez daudelako, desgaitasuna da (Jenny Morris, 1991⁶; hemen aipatua: Palacios eta Bariffi, 2007: 58). Hori horrela, irigarritasunaren etorkizuna ezin da, eta ez da, mugatu oztopoak gainditzeko norbanakoei tresnak ematera: irigarritasunaren etorkizunak ingurunea norbanakoen unibertso osoarentzat (norbanako guzti-guztientzat) irigarri egitetik etorri behar du (Rodríguez de Luengo, 1999: 17), eta bide horri jarraitu dio gehiago eskubide gisa onartu zenetik.

Laburbilduz, beraz, aukera berdintasunean oinarritutako inklusioaren bilaketan oinarritzen da desgaitasunak dituzten pertsonen ematen zaien tratua soziala (Palacios eta Bariffi, 2007: 22). Eta, hain justu, helburu horixe izango dute, besteak beste, irigarritasun unibertsalak, guztientzako diseinuak eta politika transbertsalek: desgaitasuna giza eskubideen auzi gisa hartu behar baita, eredu sozialari lotzen zaion heinean.

Irigarritasun unibertsalak gizartearen ardura hartzen du oinarri gisa, guneak, ondasunak eta zerbitzuak diseinatzeko orduan, pertsona guztiek erabili ditzaten, gaitasunetatik harago (Utray-Delgado, 2008: 3). Hala, giza eskubideen berezko balioen errespetutik eman beharko lirateke desgaitasunen bat duten pertsonen desabantaileri aurre egiteko soluzio-proposamenak (Palacios eta Bariffi, 2007: 23). Irigarritasunak bizi kalitatearen indikatzailea izan behar du, interes orokorreko

⁶ Ikus: MORRIS, J., *Pride Against Prejudice, A Personal Politics of Disability*, Women's Press Ltd., London, 1991.

eskubidea; horregatik, arlo guztiak egokiak izan behar dira denontzako (Rodriguez de Luego, 1999: 17). Gizarte inklusiboa eraikitzeko baztertu egin behar baita kolektiboren bat fisikoki edo sozialki mugatzen duen jarrera oro; desagerrarazi egin behar dira era guztietako hesiak (arkitektonikoak, linguistikoak, e.a.) harremanak kooperazio iturri izan daitezen, kolektibo guztiak aberasteko (Geva-López, 2011).

Oinarri horren gorpuztea Desgaitasunak dituzten pertsonen eskubideen inguruko Nazioarteko Hitzarmenak (NBE, 2006) ekarri zuen: desgaitasunak dituzten pertsonen giza eskubide eta askatasun guztiak, eta datxekien duintasunaren errespetua, sustatzea, babestea eta bermatzea bilatzen zuen Nazio Batuen hitzarmenak. Lau urteko lanaren ondorio izan zen 2006an onartutako Hitzarmena —Espainiar estatuan 2008an sartu zen indarrean— eta han bildutako printzipioen artean (3. artikuluan) jaso eta arautu (9. artikuluan) zen irisgarritasuna: desgaitasunen bat duten pertsonak era independentean bizi ahal izateko, eta bizitzaren arlo guztietan bete-betean parte hartu ahal izateko, estatu kideek beharrezko neurriak hartuko dituzte pertsona horiei, aukera berdintasunean, sarbidea bermatzeko ingurune fisiko, garraio, informazio eta komunikazio zerbitzuetara (informazio eta komunikazio sistemak eta teknologiak barne), baita publikora irekita dauden, edo erabilera publikoa duten, beste zerbitzu eta azpiegitura guztietara ere. Hartutako neurriek, gainera, oztopo eta sarbide eragozpen edo hesiak identifikatu eta ezabatzeko balio behar zuten; besteak beste, informazio eta komunikazio zerbitzuetan aplikatzeko. Ildo horretan, hitzarmena bere egiten zuten estatu kideek beharrezko neurriak hartuko lituzkete informaziora zein informazio eta komunikazio sistema eta teknologia berrietara sarbidea bermatzeko eta ahalbidetzeko (internet barne), eta informazio sistema eta komunikazio teknologien diseinu, garapen, ekoizpen eta banaketa irisgarria sustatzeko (NBE, 2006: 10).

Espainiar estatuari dagokionez, 1/2013 Legegintzako Errege Dekretuak —desgaitasuna duten pertsonen eskubideei eta haien gizarteratzeari buruzko Lege Orokorraren testu bat egin onartzen duena— irisgarritasun unibertsalaren hurrengo definizioa egiten du 22. artikuluan: inguruneek, prozesuek, ondasunek, produktuek eta zerbitzuek bete behar duten baldintza ulergarriak, erabilgarriak eta praktikagarriak izan daitezen pertsona guztientzat (Errege Dekretua 1/2013). Eta, ulergarritasunaren eta erabilgarritasunaren printzipioetatik abiatuta heltzen da irisgarritasuna arlo guztietara. Baita ikus-entzunezkoetara ere.

2.2. Ikus-entzunezko irisgarritasuna

Eskubide ekonomiko, sozial eta kulturalen nazioarteko hitzarmenak (NBE, 1966) esan zuen adierazpen askatasunak bere baitan hartzen dituela informazioa bilatu, jaso eta zabaltzeko eskubidea. Beraz, egiteko horretan ager daitezkeen mugak gainditzeko eta oztopoak saihesteko, irisgarritasunak berebiziko garrantzia hartzen du. Izan ere, herritartasun aktiboa lortzeko ezinbestekoa da komunitatearen parte izatea eta, horrenbestez, gizartearen parte hartzea eta aitortza, eta hiritarren konpromiso eta ardura behar dira; hori guztia, jakina, aukera berdintasuna bermatuko duen legezko esparrua alde aurretik definituz. Azken batean, eskubide hartzaile izatetik harago, hiritarra eskubide horien egile ere bada, eta ekintzarako eta aldaketarako ardura bere egiten du (Geva-López, 2011: 6).

Aurrez ikusi dugunez, irisgarritasunak desgaitasun fisiko zein sentsorialen bat duten pertsonen integrazio soziala hartzen du bere baitan (Díaz-Cintas, 2010: 157), baina denbora behar izan da, esaterako, informazio eskubidea pertsona ororentzat gauzagarri izan den arte. Izan ere, gaur egun informazio-iturrietara mugarik gabeko sarbidea izatea oinarrizko eskubidetzat jo arren, ez da beti horrela izan. Urte luzez entzumen- eta ikusmen-arazoak zituzten pertsonak ezin izan dute ikus-entzunezko komunikabideetara sarbidea izan. Aldiz, gorago jasotako ikuspegi aldaketak eta teknologiak ekarri duten aukera zabalek asko erraztu dute desgaitasun sentsorial horiek dituzten pertsonen ere informazioa eta aisialdia ikus-entzunezko euskarrietan helarazteko aukera.

Informazio eta Komunikazioaren Teknologien (IKT) arloan honela definitua izan da irisgarritasuna: edozein baliabide, komunikabidearen nolakoari begiratu gabe, pertsona guztientzat eskuragarri egon dadin bermatzeko artea, haiek desgaitasunen bat izan ala ez (Berners-Lee y Fischetti 1999; hemen aipatua: Guenaga *et al.*, 2007: 156).

Ikus-entzunezkoetara irisgarritasuna (MA), beraz, unibertsaltasunaren kontzeptu eta adieratik abiatzen da, eta desgaitasunak dituztenei eta ez dituztenei sarbidea ahalbidetzeko zerbitzuaren orokortze aldera lege eta arauak sustatzeko argudio eraginkor bilakatu da (Romero-Fresco eta Dangerfield, 2022: 31).

2.2.1. Ikus-entzunezkoen irigarritasuna bermatzeko lege eta araudiak

Bistan da anitza eta zabala dela irigarritasunaren inguruan garatu diren lege, dekretu eta bestelako arau multzoak; are, administrazioaren banaketa moduak ere ekarri du lekuan lekuko arauen garapen propioa: espainiar estatuan, esaterako, lege nagusiekin batera, erkidegoetako arauak ere egin dira. Baina marko orokorretik abiatuko gara.

Nazio Batuen Asanblada Orokorrak onartutako “Desgaitasunak Ditutzen Pertsonen Eskubideen Gaineko Hitzarmenean” (2006ko abenduaren 13an) beren-beregi jasotzen da telebista, film, antzerki eta bestelako kultura ekintzetara heltzeko formatu irigarriak sustatzea (30. artikuluan). Ildo horretan, 2007an, Mugarik Gabeko Telebistaren Europar Zuzentzarauak desgaitasunen bat duten pertsonen kulturaren nahiz bizitza sozialean parte hartzeko eta integratzeko eskubidea aitortu zien, eta ikus-entzunezko irigarriekin lotu zuen eskubide hori: “Irigarritasuna lortzeko bitartekoek, horretara mugatu beharrik izan gabe, zeinu-hizkuntza, azpigituluak, audioaren deskribapena eta erraz ulertzeko moduko menuko nabigazioa izan behar dituzte”⁷ (Europako Parlamentua, 2010: 6).

Espainiako estatuan, Zuzentzaruari jarraituz, Ikus-entzunezkoen 7/2010 Legeak arautu zuen ikus-entzunezko irigarritasun-zerbitzua eta ezarri zuen, 2013rako, telebista publikoen (autonomikoak barne) saioen %90 azpidatzita eskaini beharko zela (pribatuetan, %75) eta audiodeskripzioa nahiz zeinu hizkuntza bidezko emanaldiak, astero 10 orduz (pribatuetan, astean ordu bi) izango zirela:

Taula 1: 7/2010 Legearen V. Xedapen Iragankorra

Desgaitasunak dituzten pertsonentzako irigarritasun-zerbitzuak telebista-kateen programazioan (urtero, abenduaren 31 baino lehen, bete beharreko portzentajeak eta balioak).				
Bete beharreko ehunekoak data zehatzerako				
	2010-12-31	2011-12-31	2012-12-31	2013-12-31

⁷ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “The means to achieve accessibility should include, but need not be limited to, sign language, subtitling, audio-description and easily understandable menu navigation”.

Irekian emititzen duten estatu mailako edo erkidegoetako telebista pribatuak				
Azpidatziak	%25	%45	%65	%75
Zeinu-hizkuntza orduak	0,5	1	1,5	2
Audiodeskripzio orduak	0,5	1	1,5	2
Telebista publikoak				
Azpidatziak	%25	%50	%70	%90
Zeinu-hizkuntza orduak	1	3	7	10
Audiodeskripzio orduak	1	3	7	10
Iturria: BOE, 79, 2010/04/01 (13/2022 legeak ordezkatu du.)				

Lege hori 2022an berritu du Espainiako kongresuak eta Ikus-entzunezko 13/2022 Lege Orokorrak *streaming* plataformei ere ezartzen die derrigortasuna: gutxienez, programazioaren % 30 azpidatzi behar dutela dio (104 artikulua). Alabaina, ez da zehazten zein hizkuntzatan izan behar den ehuneko hori. Kopuru berbera aipatzen da, bestalde, Europar Parlamentuaren eta Kontseiluaren 2018/1808 zuzentarauan (2010/13EB aldatzen duena) eta zera dio: *on demand* zerbitzuen katalogoetan, lanen gutxienez, % 30 europarrak izan behar dira eta estatu kideei dagokie horrekin betetzen dela bermatzea Europako merkatu bakarrean. Kasu horretan ere, ez da zehazten zein hizkuntzatan. Hala ere, eta arautua dagoen arren, “oraindik lan handia dago egiteko zeinu-hizkuntza telebistan hizkuntza eskubide auzi bilakatu dadin, eta ez dadin soilik irigarritasun auzi izan”⁸ (Esteban eta Ramallo, 2019: 43).

Euskal Autonomia Erkidegoari dagokionez, 1997an onartu zen irigarritasuna sustatzeko legea (20/1997 Legea, abenduaren 4koa, irigarritasuna sustatzekoa). Lege horren xedea da hiri-ingurunearen, gune publikoen, eraikinen, garraiobideen eta komunikazio-sistemen irigarritasuna bermatzea, pertsona guztiek era autonomoan erabil eta balia ditzaten, eta, bereziki, mugikortasun murriztua, komunikatzeko zailtasunak edo beste edozein muga psikiko edo sentsorial (aldi

⁸ Autorea itzulia: Jatorrizkoa: “*Todavía queda mucho trabajo para que la lengua de signos en la televisión se convierta en una cuestión de derechos lingüísticos y no simplemente de accesibilidad*”.

baterakoa edo iraunkorra) dituzten pertsonak (Eusko Jaurlaritza, 2019: 15); Irisgarritasuna Sustatzeko Euskal Kontseilua sortzea ere aurreikusi zuen legeak. Gerora etorri dira:

- 68/2000 Dekretua, apirilaren 11koa, hiri inguruneen, espazio publikoen, eraikinen eta informazio eta komunikazioko sistemen irisgarritasun-baldintzei buruzko arau teknikoak onartzen dituena.
- 126/2001 Dekretua, uztailaren 10ekoa, Garraioan Irisgarritasun-baldintzei buruzko Arau Teknikoak onesten dituena.
- 6/2016 Legea, maiatzaren 12koa, Euskadiko Hirugarren Sektore Sozialari buruzkoa.
- Irisgarritasun unibertsalaren Euskadiko Estrategia. Irisgarritasuna sustatzeko Euskal Kontseilua, 2020ko urtarrilekoa.

Baina, ikus-entzunezko komunikabideak ez dira aintzat hartu arau eta lege horietan. Are, Irisgarritasun unibertsalaren Euskadiko Estrategiaren B eranskinean esaten da: “Gorrentzako azpitoluak falta dira zineman, telebistan...” (Eusko Jaurlaritza, 2019: 82). Baina ez da horren aurrean inolako neurririk proposatzen, nahiz eta, 20/1997 Legeak esan: Titulartasun publikoa duten komunikabideek neurri teknikoaren plan bat egingo dute, pixkana-pixkana herritar guztiek komunikaziorako duten eskubidea behar bezala bermatu ahal izango duena (Eusko Jaurlaritza, 1997, 6. atala 4) eta lege-hauste larritzat jotzen duen “Komunikabideetan irisgarritasun baldintzak ez betetzea” (*ibid*, 18. atala 2b). Hala ere, aipatzekoa da Euskal Irrati-Telebista (EITB) da titulartasun publikoa duen komunikabidea Euskal Autonomia Erkidegoan. 40 urte bete zituen Euskal Telebistaren sorrera legeak 2022an. Baina urte horietan guztietan ez du lege aldaketarik izan testu legegileak; beraz, irisgarritasunari ez zaio inolako aipamenik egiten. Are gehiago, ez Euskal Telebistak ezta EAEko irisgarritasun unibertsalaren arloko lehen ekintza planak (ISEK-Irisgarritasuna Sustatzeko Euskal Kontseiluaren ohiko bilkuran onartu zen 2021eko ekainaren 24an eta Gobernu Kontseiluan 2021eko azaroaren 2an) ere ez dute aintzat hartzen ikus-entzunezko irisgarritasuna, telebistari eta zinemari dagokionez, irisgarritasuna sustatzeko legeak (2017) jasotzen duen aipamenetik harago.

Hala ere, gizartean kezka egon badago eta horren adierazgarri ditugu, Eusko Legebiltzarrean izan diren hainbat ekimen, ikus-entzunezko irisgarritasuna sustatzeko bidean:

- 2008ko, azaroaren 17an Legebiltzarreko EITBren kontrolerako batzordean 'gorren eskubideak errespetatzeari buruz' legez besteko proposamena onartu zuten legebiltzarreko taldeek, zentzu honetan: "Eusko legebiltzarrak EITBko Zuzendaritzari eskatzen dio helaraz diezaiola 2007-2010 aldirako Programa-Kontratuaren Jarraipenerako Batzordeari, Irisgarritasunaren Legea betetzeko, gorrentzako azpitoludun programazio ordutegi baten proposamen bat, dokumentu horretan ezarritakoa baino dezentez zabalagoa eta sektorearen eskakizunetara eta inguruko beste telebista publiko batzuetan iritsitako mailetara hurbiltzera joko duena. EITBko Zuzendaritzak EITBren Legebiltzar Kontrolerako Batzordeari helaraziko dizkio horri buruzko proposamenak (ordu-zenbatekoa, programa-motak...) legez besteko proposamen hau onesten denetik bi hilabete igaro baino lehen" (Eusko Legebiltzarra, 2018).
- 2019ko ekainaren 10ean, hurrengo agindu zion Eusko Legebiltzarrak Jaurlaritzari eta EITBri: "arautu ditzatela, biztanleriaren irisgarritasun unibertsalerako eskubidearen arabera, desgaitasun sentzoriala duten pertsonen telebista publikoaren albiste zerbitzuak ulertu eta erabili ahal ditzaten ezinbestekoak diren oinarrizko baliabideak, bereziki azpitoluak eta audiodeskripzioa, informazio eskubidea bermatzeko moduan" (Eusko Legebiltzarra, 2011).
- 2021eko urtarrilaren 15ean EITBk jakinarazi zion Legebiltzarrari ari zirela azpidatziak eskaintzen EITBren lau kateetan eta horretarako VICOMTECHEk garatutako plataformaren laguntza erabiltzen zela, ahots ezagutzaren teknika erabiliz azpitoluak egiteko; zehazten zen orduko erantzun hartan "gaztelerazko albistegietako eta gaurkotasun programetako azpitoluzioa zuzenean" egiten zela "respeaking" teknikaren bitartez. Mira lo que te digo SLU enpresa zen "entzumen-desgaitasuna duten pertsonentzako azpidatzi-zerbitzua diferituan" kontratatutako hornitzailea. Erantzun berean zehazten zen "Euskarazko animazio-programen eta euskarazko

artxibo-programen azpitulazioa diferituan egin” zuela Mixer servicios audiovisuales SL enpresak (Eusko Legebiltzarra, 2021a).

- Azpidazketari buruz onartu zen azken legez besteko proposamenak, 2021eko ekainaren 4koak (Eusko Legebiltzarra, 21b), aldiz, ETB1 katean azpidatziak gehitzeko (Ikus-entzunezko legeak agindutako %90era iritsi artea) agindua eman zion Legebiltzarrak EITBri (Eusko Legebiltzarra, 2021b), aurretik aipatutako 2008ko eskariaren bidetik.

Eskari horretan aipatzen den ikus-entzunezko legea 2010eko legea da (7/2010 Ikus-entzunezko lege orokorra). Han jasota geratu zen (Taula 1) irisgarritasunarekiko telebisten betebeharra, izan publiko zein pribatu. Baina gure auzia teknikitik harago doa; alegia, ez da desgaitasun sentsozialak dituzten pertsonen eduki horietara sarbidea bermatzera mugatzen. Hizkuntzarekiko ezezagutzak eragiten duen hasiera bateko langa gainditzeko laguntasun ezari buruz ari gara. Eta, ildo horretan, aipatzeko aurkitu dugun dokumentua bakarria EITBren Estilo Liburua (Sabaris, Cantalapiedra, Salbidea eta EITB, 2021) da. “Adierazpenen hizkuntza-tratamendua” (*ibid*, 2021: 82) atalean zera dio: “Hizkuntza bat baino gehiago dituen gure gizarte honetan, EITBrentzat ildo estrategiko bat da hedabideetan euskara kontsumitzeko jarrera sustatzea eta normalizatzea. Normalizazio horretan, urrats garrantzitsua da euskarari gaztelaniazko kanaletan ere toki bat egitea. Helburua da euskal gizartearen errealitate elebiduna ikusgai egitea eta euskara prestijiatzea, betiere interes informatiboaren eta audientzien kaltetan izan gabe”. Horretarako, eta “printzipio orokor modura, emisioko hizkuntzan ez dagoen materiala azalpen bidez txertatuko da” (*ibid*, 2021: 83) eta horretarako azpidatziak eta bikoizketa proposatzen dira, besteak beste (azpidazketa bidezko itzulpenaren alderdi teknikoa arautzen da Estilo liburuaren II. eranskinean).

Laburbilduz: estatu espainiarreko legeak derrigortu zituen arren erkidegoetako telebista publikoak ere irisgarritasun audiobisuala bermatzera azpidatzi, audiodeskripzio eta zeinu-hizkuntzaren bitartez, gaur gaurkoz ez dago agindu horrekin betetzen dela jarraipena egiten duen organorik EITBri dagokionez.

EITBk 2019-2020 ikasturtean berritu zuen 2005ean onartutako EITBrako hizkuntza-funtsak izeneko dokumentua non “Programazioaren irispen unibertsala” atalean esaten den: “Euskal gizarte heterogeneoan, EITBk, komunikazio-talde publiko

gisa, bere produkzio guztia herritar guztiengana helarazteko ahalegina egin behar du. Hizkuntzari dagokionez, horrek esan nahi du azpidazketa, audiodeskripzioa, irakurketa automatikoa eta antzeko tresnak garatu eta inplementatu behar dituela desgaitasuna duten pertsonentzat” (EITB, 2020: 2). Eta, hala jarraitzen du: “Euskara ikasten edo hobetzen ari diren pertsonak ere onura handia atera dezakete tresna horietatik. Horrez gainera, interesgarria litzateke berorientzat B2 mailako azpidatzen bidea esploratzea. Euskaraz batere moldatzen ez diren pertsonengan pentsatuta, aukera bat izan daiteke euskarazko saio propioak gaztelaniazko azpidatziekin eskaintzea ETB2n edo ETB4n” (*ibid*, 2020: 2).

2019an hasi zen EITB azpidazketa era sistematiko batean eskaintzeko lanean, Vicomtech enpresak garatutako ahots errekonozimendu bidezko azpidazketa automatikoaren bidez. Ekoiztetxeek dute azpidatzi horiek sortzeko ardura, emisio-saioaren hizkuntzan. Alegia, azpidatziak intralinguistikoak dira EITBn. Beraz, aurrez aipatutako dokumentuan proposatutakoa, alegia, ikus-entzunezko irigarritasuna ahalbidetzeko baliabide eta zerbitzuak hizkuntzaren irigarritasuna ahalbidetzeko erabiltzea ez da oraingoz praktikan jarri den bidea EITBn.

2.2.2. Ikus-entzunezko irigarritasun-zerbitzua ahalbidetzeko metodoak

Aurretik aipatu bezala, 2010/13/UE Europako Zuzentarauak irigarritasun-zerbitzutzat jotzen ditu, bestelakoak baztertu barik, zeinu-hizkuntza, azpidatziak, audiodeskripzioa eta ulergarriak eta errazak diren pantaila-menuak; alegia, telebista digitalak berezko dituen elementu interaktiboak. Gaur egun, beraz, metodo horiek erabiltzen dira desgaitasun sensorialak dituzten herritarrek ere izan baduten ikus-entzunezkoen informazioa mugarik gabe eskuratzeko oinarrizko eskubidea bermatzeko —giltzarri bai baita herri edo komunitate baten sistema sozio-kulturalean integratzeko (Díaz-Cintas, 2010: 158)—.

Jarraian metodo horietako bakoitza definitzen saiatuko gara:

- **Azpidatziak (ingelesez, SDH) edo *closed captions*, Estatu Batuetan:** Ikus-entzunezkoen azpidatziek informazioa jasotzea ahalbidetzen diete berba-hizkuntza ulertzeko zailtasunak dituztenei. Moduen arteko soziolinguistika praktika gisa definitu daiteke, ahozkotik idatzizkora

(Díaz-Cintas, 2010 : 160). Alderdi teknikoari dagokionez, azpidatziak irudiarekin sinkronizatuta behar dute eta irakurtzeko nahikoa denbora eman behar du (*ibid*, 2010: 161). Hizketan egiten dena eta entzuten diren gainerako soinuak idatziz jasotzen dituzte azpidatziek (Pereira, 2005). Beraz, ez da hizkuntzen arteko itzulpena, baizik eta modalitate artekoa: ahozkotik idatzizkora. Bigarren ezaugarri horrek bereizten ditu, batez ere, azpidatzi horiek itzulpengintzan erabili izan diren azpidatzietatik, hau da, azpidatzi interlinguistikoez edo hizkuntza artekoek. Izan ere, SDH azpidatziak, normalean, intralinguistikoak izaten dira: medioaren emisioaren hizkuntza berean. Aldiz, eta hasiera batean gorrei edo entzumen-arazoak zituztenei informazioa helarazteko zerbitzu legez sortu baziren ere, azpidatziak lagungarri suerta dakizkieke baita gainerako ikus-entzuleei ere, “filmak jatorrizko bertsioan ikusteko edo gure hizkuntza ikasi nahi duten atzerritarrek erabiltzeko” (Pérez-Ugena eta Coromina, 2005: 56). Estatu espainiarrean, 2010ean onartu zen ikus-entzunezko lege orokorrak arautu zuen lehenengoz ikusmen- edo entzumen-desgaitasuna duten pertsonen eskubidea daukatela ikus-entzunezko komunikaziorako irigarritasun unibertsalerako, “aukera teknologikoen arabera” (7/2010 Ikus-entzunezko lege orokorra, 8.1 artikulua). Legeak dioenaren jarraipena egiteko sortu zen CESyA, Azpidatzi eta Audiodeskripzio Zentro Espainiarra (UC3M unibertsitateak kudeatzen duen Gizarte Gaietarako Ministerioaren Desgaitasunaren Errege Patronatuaren mendeko zentroa), eta UNE 153010 (AENOR, 2012) arauak zehazten du haien nolakotasuna; izan ere, azpidatzi horiek bestelako informazioa ere eskaintzen dute, hala nola pertsonaiak kolore edo etiketa bidez identifikatzeko, zer hizkuntzatan hitz egiten ari diren identifikatzeko edo soinu efektuak adierazteko (Matamala, 2019: 171-195).

- **Audiodeskripzioa (ingelesez, AD):** Komunikazioari laguntzeko ikus-entzunezko edukiaren elementu bisualak deskribatzen dituen narrazioari deritzo audiodeskripzioa. Ikuspegi linguistiko eta semantiko batetik, pertsona itsuei zuzenduta, audio-kanal gehigarri baten bidez, eta elkarrizketen isiluneak baliatuta trama, giroak eta soinu-efektuak kontestualizatzen dira (Díaz-Cintas, 2010: 174) eta off ahots batek pantailan agertzen den eta jakingarria dena azaltzen du (Talaván-Zanón, Ávila-Cabrera eta Costal-Criado, 2016). Beraz,

azpidatziekin ez bezala —han pantailaz baliatzen baikara—, soinu-kanala erabiltzen da komunikazioa irisgarri izateko, hau da, ulergarri egiteko. Erakusten diren datu, egoera eta ulermena ahalbidetzeko baliagarri den informazio oro audiodeskribatzen da. Antzerkiaren arloan sortu zen AEBetan eta Erresuma Batutik hedatu zen Europara, XX. mendeko 80ko hamarkada erdialdean (Díaz-Cintas, 2007) —ezagun dira, ordea, Espainian 40ko hamarkadan egiten ziren irrati bidezko audiodeskripzioak: soinu-bandaren isiluneak kontatzen zitzaizkion entzuleari, zine-pantailan gertatzen ari zen akzioa uler zezan (Arandes, 2007; hemen aipatua: Díaz-Cintas, 2010: 176)—. Espainiar estatuan 2010eko ikus-entzunezko Lege Orokorrak (8.3 artikulua) arautu zuen desgaitasuna duten pertsonen eskubidea dutela telebista bidezko ikus-entzunezko komunikazioa jasotzeko. Kasu horretan ere, CESyA zentroak egiten die telebistei jarraipena, eta UNE 153020 (AENOR, 2005) arauak zehazten du audiodeskripzioaren nolakotasuna.

- **Zeinu-hizkuntza (SL, ingelesez):** Komunikazio-sistema irisgarri horretan interpretearen presentzia ezinbestekoa da, berak adieraziko eta itzuliko baitu zeinu-hizkuntzara pantailan ikusten eta esaten dena. Espainian 27/2007 Legeak arautzen ditu zeinu-hizkuntza erabiltzaileen eskubideak. Hala, gorrentzako zeinu-hizkuntza irisgarritasun baliabide gisa hartzen da ikus-entzunezkoen eremuan. Telebistari dagokionez, pantailaren eskuinaldeko beheko partean leihotxo bat irekitzen da interpretea erakusteko. Gil-Sabroso eta Utray-Delgadok (2015) ikertu izan dute zeinu-hizkuntza hartzaileen asebetetzea zerbitzu horren inguruan. Baina, hortik harago eta kontuan izanik zeinu-hizkuntza beste hizkuntza bat dela (Stokoe, 1961; Padden y Humphries, 1988; NBE, 2006) itzulpenarekin ere badauka lotura eta, beraz, aniztasun linguistikoarekin (Gil-Sabroso eta Utray-Delgado, 2016). Esan genezake, zeinu-hizkuntzak ahalbidetzen diela pertsona gorrei ikus-entzunezko edukietara sarbidea, baina baita hizkuntzen arteko itzulpena ere. Irisgarritasun-zerbitzua, kasu horretan, birritan gertatzen da, ahalbidetzen baita edukira sarbidea, eta ulergarritasuna. Ikuspegi hori, ordea, ez da aintzat hartua izaten eta hori dela eta, autore batzuek salatu egin izan dute modu murriztuan eta bakarrik entzumen murrizketaren defizita duten pertsonen irisgarritasuna eskaintzeko erabiltzen dela zerbitzu hori, kultura-aniztasuna

babesteko ikuspegitik aldenduz (*ibid*, 2014: 119). Alegia, pertsona gorrek komunitate linguistiko minoritarioa osatzen duten arren (Neves, 2008), irigarritasunaren zerbitzua desgaitasunaren aldetik bakarrik ulertzen dela. Baliabide horren inguruan gorrentzako sorkuntza azpidatzen inguruan sortu den ikerketa eta jarduera-korrontea ere aipatzekoa da, ulermen hobe ahalbidetzeko (Romero-Fresco, 2020). Eremu horretan egiten ari dena jaso berri du artikulu batean, hain justu, ALMA sareko beste taldekideetako batek: Ana Tamayok (2022). Sormenezko praktika horien inguruko lehenengo gerturatzea aurkezten du, ikus-entzunezkoetan zeinu-hizkuntza jatorrizko hizkuntza denean zein jomuga denean.

Badira izan irigarritasunaren baitan beste hainbat metodo ere:

- Berresana azpidatziarako (*respeaking*): jatorrizko audioa entzuten den hori ahots errekonozimendua duen software bati errepikatuz, ahalik eta denborarik laburrenean, azpidatziak pantailan erakusten dituen sistemari deritza (Romero-Fresco, 2011: 1). Batez ere zuzeneko saioetan erabili izaten den baliabidea litzateke.
- Audio-azpidatziak: Atzerriko telebista irigarriago egiteko itsuentzako, pertsona nagusientzako eta afasia, dislexia lako hizkuntza desgaitasunak dituzten pertsonentzako, edo desgaitasun kognitiboren bat dutenentzako sortu ziren hitz egindako azpidatziak (Orero, 2007). Aurreko metodoan bezala, kasu honetan ere, ahalik eta denbora atzerapen txikiena egoteko baliatzen da teknologia, pantailan esaten dena irakurri egin behar baita pertsona horientzat edukia irigarri egiteko.

2.3. Ikus-entzunezko itzulpengintza

Teknologiak komunikabideekiko gizartearen jokamoldea aldatu duen bezala aldatu du ikus-entzunezko itzulpengintza, itzulpengintza ikasketen eremu dinamikoena bilakatuz (Orero, 2004). Aipatu lan horretan, 2001ean egindako lanari jarraitu nahi izan zion editoreak eta ordura arte hainbat modutara izendatu zen jarduera, izen bakarraren pean bildu zituen: AVT (*Audiovisual Translation*) edo Ikus-entzunezko

itzulpena. Aurretik hauek izan ziren erabilitako kontzeptuetako batzuk: *film translation, screen translation, media translation, film and television translation* (*ibid*, 2004). Baina autorearen irudikoz, itzulpen mota guztiak barne hartzen ditu AVT izendapenak, baita komunikabide irigarritasunaren (*Media Accessibility, MA*) arlo berriak ere: pertsona gorren eta entzumen-arazoak dituzten pertsonentzako azpidatziak, eta audiodeskripzioa pertsona itsu edo ikusmen-arazoak dituzten pertsonentzako (*ibid*, 2004). Alegia, ikus-entzunezko testu eta hizkuntza eta kultura arteko (interlinguistikoa) transferentzia modu oro edo hizkuntza eta kultura beraren artean (intralinguistikoa), edo SDH, AD, berresana, audio-azpidazketa bezalako modu irigarriak (Chaume, 2012: 108). Ez alferrik, itzulpengintza kulturarteko komunikazio-ekintza bat da, ez gune interlinguistiko hutsa (Díaz-Cintas, 2004: 31).

Hala, asko izan dira ikus-entzunezko itzulpengintzaren diziplinak ikertu dituztenak (Delabatista, 1989; Luyken eta Herbst, 1991; Hurtado, 1994; Díaz-Cintas, 1997; Orero, 2004; Chaume, 2004; Barambones, 2009; Awedyk, 2013) eta berebiziko garrantzia izan du, muga linguistiko eta kulturalak gainditzeko ezinbesteko tresna gisa (Talaván-Zanón *et al.*, 2016: 15). Ez baita ahaztu behar ikus-entzunezko irigarritasuna hizkuntzaren ulergarritasuna bermatzeko metodo gisa ere ulertu izan dela (Díaz-Cintas, 2010). Hala, irigarritasuna ikus-entzunezko komunikabideen baitan txertatzeak bestelako ikerketa-lerroak zabaldu ditu ikus-entzunezko itzulpengintzan (Orero, Pereira & Utray, 2007; Romero-Fresco, 2013; Maszerowska, Matamala & Orero, 2014; Rodríguez, 2014; García-Crespo, López-Cuadrado, & González-Carrasco, 2015; Greco, 2018; Toledo, 2018; Martínez-Lorenzo, 2020; Orero, 2021; Tamayo-Masero eta Ros-Abaurrea, 2024).

Halaber, digitalizazioak ikus-entzunezko edukien itzulpengintzan eta itzulpengintza ikasketetan izan duen eraginaren inguruan zabal ari da Frederic Chaume ikerlaria (2004; 2018). Eta ikus-entzunezkoen irigarritasuna eta ikus-entzunezko itzulpengintza ikerketa akademikoan garatu izan dituzten teoriez luze eta zabal ari dira, berriz, Greco eta Jankowska (2020). Kritiko agertu dira desgaitasun sentsozialak dituzten pertsonen eskubidea artatzeaz ari direnekin (ikuspegi oso murrizta dela esanez), baita irigarritasuna pertsona horientzat, edo bestelako premiaren bat dutenentzat, sarbide gisa definitzen dutenekin ere. Are, ikus-entzunezko irigarritasuna itzulpengintza ikasketetatik harago kokatzen dute, gizarteak dituen erronkei erantzuteko (*ibid*, 2020).

Kontuan izanda irigarritasuna hobetzeko itzulpena guztiz errotu dela ikus-entzunezko itzulpengintzan, askoz ere ageriagoan geratzen da hamarkadatan luzatu den informazio eta komunikabideen kulturarekiko irigarritasun-desoreka (Chaume, 2012: 121). Testuinguru horretan, ikus-entzunezko teknologiak ahalbidetu du diskriminazio horrekin apurtzea. Eta ikus-entzunezko irigarritasuna bermatzeko metodoak ondo zehaztuta geratu dira (lehenago azaldu ditugunak): azpidatziak, audiodeskripzioa, zeinu-hizkuntza eta ahozko azpidatziak (Cabrera Blázquez *et al.*, 2023), ikus-entzunezko itzulpengintzaren modalitate nagusi ere izanik. Díaz-Cintasek adierazi bezala (2007), uztartze harmoniatsu eta emankorra gertatu da ikus-entzunezko itzulpengintzaren eta irigarritasunaren artean, izan oztopo linguistikoa ala sentzoriala gainditzeko: "irigarritasuna jarduera horiei eusten dien izendatzaile komuna da"⁹ (Díaz-Cintas eta Remael, 2014: 13).

Aurrera jarraitu aurretik, Media Accessibility Platform aipatu nahi genuke. Online plataforma horretan medioen irigarritasunaren inguruko ikerketa eta argitalpen zientifikoaren atlas osatzen ari dira 2016ko azaroaren 2tik; orduan ekin zion beta bertsioan bere bideari (Greco *et al.*, 2016). Komunikabideen irigarritasunaren inguruko ikerketak, politikak, trebakuntzak eta landa-praktikak modu egituratuan biltzen ditu plataformak eta ikerketa honetan ere ezinbesteko tresna bihurtu da azterketa bibliografikoa egiteko orduan.

2.3.1 Ikus-entzunezko itzulpengintzaren metodoak

Desgaitasunak dituzten pertsonen ikus-entzunezkoetara sarbidea ahalbidetzeko metodoek, aipatu dugunez, eduki horiek eskuragarri izan ditzaten dute helburu. Metodo horietan (zeinu-hizkuntza alde batera lagata) ez da hizkuntzen arteko itzulpenik egiten. Hori litzateke, beraz, ikus-entzunezko itzulpengintza metodoekiko lehenengo ezberdintasuna. Baina berdin jarraitzen du irigarritasun-metodoa izaten hesi linguistikoa, kultural eta sentzorialak gainditzeko laguntzen baitu ulergarritasuna ahalbidetzeko. Hala, itzulpengintza irigarritasunaren metodoetako bat litzateke eta irigarritasun itzulpengintza giza eskubideak hobetzeko neurria, gizartean parte hartzeko (Hirvonen eta Kinnunen, 2021: 2).

⁹ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: "accessibility becomes a common denominator that underpins these practices"

Kasu horretan, beraz, hizkuntza ulergarritasuna ahalbidetzeko metodoez gari gara, alegia hizkuntza-transferentzia bermatzeko teknikez; eta bikoizketa, azpidatziak eta *voice-over* deiturikoa dira metodorik erabilienak (Pedersen, 2011).

- **Azpidatziak:** Zinema mutuaren garaian intertituluak erabili ziren, informazio osagarri gisa (Díaz-Cintas, 2001). Hainbat autorek XX. mende hasieran sortu zirela diote, arrakasta asko barik (Ivarsson eta Carroll, 1998), baina berez soinu-zinemak ekarri zuen zabalkundea, ingelesetik beste hizkuntzetara itzulpen-metodo gisa. Kasu horretan, soinua jatorrizko bertsioan dago eta itzulpena idatziz ematen da, gehienetan, pantailaren beheko partean agertzen den testu bidez. Beraz, jatorrizko bertsioari eusten zaio, eta itzulpena gehitzen.
- **Bikoizketa:** Jatorrizko bertsioa (JB) ordezkatu egiten da bigarren hizkuntza batekin (Talaván-Zanón *et al.*, 2016: 109). Ondorioz, JB guztiz ezkutuan geratzen da. Bibliografia zabala dago horren inguruan eta, biziki interesgarria da, esaterako, bikoizketa zentsura metodo gisa nola erabili den jasotzen duena; tartean, Gutierrez Lanzaren “Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975)” tesia (1999). Halaber, bikoizketaren teknikaren inguruan garrantzitsuena litzateke, batetik, jatorrizko hizkuntzaren audioa hartzailearen hizkuntza audioarekin ordezkatzeko dela; eta, bestetik, ahotsak eta irudiak, jatorrizkoan bezala, sinkronizatuta egon behar dutela. Filmen kasuan, sinkronizazioa erabatekoa izan behar da aktorearen ahoaren eta audioaren artean.
- **Voice-over:** Bizkoizketan ez bezala, kasu honetan, azpitik entzun egiten da jatorrizko bertsioa; ez da desagertzen. Jatorrizkoari bolumena jaisten zaio, eta itzulpen ahotsa gainjarri. Horregatik ere batzuetan erdi-bikoizketa deitu izan zaio metodo horri (Matamala, 2018). Bikoizketaren kasuan ez bezala, sinkronizaziorik ez da behar izaten ezpain mugimenduaren eta ahotsaren artean. Filmen kasuan gutxietsi egin izan da metodo hau, baina aintzat hartu beharko litzateke ikus-entzunezko itzulpen metodo gisa (Orero, 2009), herrialde batzuetan filmak ere metodo horrekin itzuli izan baitira, hala nola Polonian edo Baltikoko herrialdeetan (*ibid*, 2009: 131).

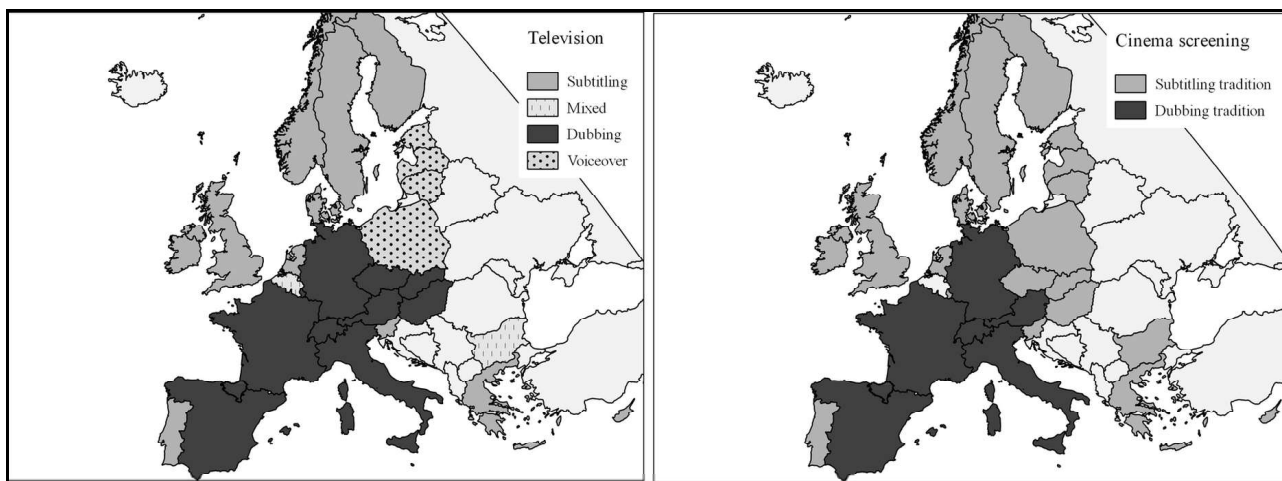
2.3.2 Ikus-entzunezko itzulpengintzaren mapa

Metodo horiek ez dira berdin garatu Europar Batasuneko estatu-nazioen artean. Hala, azpidatzi-herrialde, bikoizketa-herrialde eta *voice-over* herrialdeen arteko banaketa egin izan da. Ez gara gehiegi luzatuko horretan, batetik, OSCEk jada 2003an ikerketa zabala egin zuelako 55 estatutan ikus-entzunezkoen araudien inguruan hizkuntza gutxituekin lotuta (McGonagle, Davis Noll eta Price, 2003) eta bestetik, badelako beste ikerketa zabal aipagarria gaiaren inguruan Europar Kontseiluak aginduta (MCG, 2007). Azken horrek, Europako 33 herrialdetako ikus-entzunezko itzulpengintza metodo nagusiak aztertu zituen: bikoizketa, azpidazketa eta *voice-over*. Hainbat arrazoi jaso ziren txosten horretan azaltzeko zergatik egin zuten bikoizketaren alde Alemania, Espainia, Frantzia eta Italiak. Hizkuntza nazionalaren defentsa sutsua egiten zuten korrante nazionalista oso indartsuak zituzten herrialdeek bikoizketa nahiago izaten zuten (Ivarsson eta Carroll, 1998:10; hemen aipatua: Pedersen, 2011: 5). Eta kointzidentzia historiko horrek, soinu-filmen etorrera eta gobernu faxista edo nazien eratzek, azaltzen du herrialde horien ikus-entzunezko itzulpengintza modu nagusia bikoizketa izatea (Pedersen, 2011: 05). Herrialde horiek, beraz, 1930eko hamarkadan, funtsezko jo izan zuten bikoizketa nazionalismoa hizkuntzaren estandarizazioa gauzatzeko. Halaber, ez dago beti argi metodo baten ala bestearen alde zergatik egin den. Batetik, aurrekoa, gehiegi sinplifikatzea litzatekeelako; batez ere, Frantzia ez delako inoiz herrialde faxista izan (Pedersen, 2011: 05) eta, bestetik, gaur egun zaharkitutako banaketa delako kanpoan geratzen baitira telebista kateak, DVD eta Internet, transmisio-teknologien aldaketak eta merkatuaren presioa ikus-entzunezko edukiak hainbat herrialdetan aldi berean emateko (Gambier eta Jim: 2019: 200). Biek ala biek (bikoizketak eta azpidatziak) bere baitan hartzen dute hizkuntzaren estatusa, finantza-inbertsioa eta botere-borroka (*ibid*, 2019: 200); alegia, bikoizketaren aldeko apustua pizgarri protekzionistek, finantzarioek eta teknikoek bultzatu izan dutela (*ibid*: 2019: 210).

Itzulpengintza audiobisuala gauzatzeko azpidatziaren alde jo zuten herrialdeei dagokienez, aipatu txostenak, azpidazketa-elebiduna ere hartzen du aintzat zinemaren kasuan: flandriera egiten den Belgikako eremuan (frantsesez eta flandrieraz); Finlandian (finlandieraz eta suedieraz); Luxemburgen (frantsesez, nederlandera eta alemanez); Suitzan (frantsesez eta alemanieraz) (MCG, 2007: 7). Hizkuntza-transferentziako metodo bien kostu ekonomikoaz ere ari da txostena,

bikoizketa metodo garestiagotzat joz (*ibid*, 2007: 42). Eta, ikus-entzunezko itzulpengintza ohituren herrialde-mapa ere osatu zuen, erakutsiz telebistan eta zineman ez zutela guztiek berdin jokatzten:

IRUDIA 2: AZPIDATZIAK ETA BIKOIZKETA, TELEBISTAN ETA ZINEMAN



Iturria: MCG-Peacefulfish (2007). Euskal Herriko mugak zehazteko egokitu egin da aipatutako lana.

Beraz, ikus-entzunezko itzulpengintzaren historian hainbat arlo garatu dira paraleloan, Gambier eta Jinek zehaztu moduan (2019: 201)¹⁰:

- Historia politikoa, zentsurarena barne.
- Hizkuntza politika, hizkuntza-estatusaren eta AVT metodoen aukeren arteko harremana, AVTk jokaturako papera hizkuntza gutxituen sustapenean eta ingelesak izandako eragina filmen, telebista-saioen eta serieen nazioarteko elkartrukean barne hartuta.

¹⁰Jatorrizkoa: "In sum, the history of AVT runs in parallel with the following areas: Political history (including the role of censorship) (see Merkle 2018; and on censorship and cinema in France with a focus on 1945–1975, see Garreau 2009; Montagne 2007; Vezyroglou 2014; and Hervé 2015); Language policy (including questions on the relationship between language status and choice of AVT mode, the past and current roles of AVT in promoting or reviving a language minority, and the impact of English on the international exchange of films, TV programmes and series) (see O’Sullivan 2016); Legal history (including issues of copyright law, accessibility, and European Union regulations for the media); and; Technology/media history (including consideration of the materiality of translation, a rather new topic in translation studies) (see Littau 2011)."

- Historia juridikoa, egile-eskubideak, irisgarritasuna eta komunikabideen Europar Batasuneko legedia barne hartuta.
- Teknologia/Komunikabideen historia, itzulpen materialtasunaren kontsiderazioa barne.

2.4. Hizkuntzen tratamendua ikus-entzunezkoetan

Digitalizazioarekin hasitako ikus-entzunezko prozesuari (Teixeira, 2013) gehitu zaio ikus-entzunezko edukien kontsumo-aniztasuna, *on demand* edo *streaming* plataformen eskutik. Film kontsumoa, esaterako, zinema aretoetatik guztiz askatu da eta eskaintza iturriak dibertsifikatu dira, plataforma horiek agintzeraino ikus-entzunezkoen paisaian (Castelló-Mayo, Kääpä, Moffat eta López-Gómez, 2021: 229). Eta geratzeko iritsi dira, gainera; hegemonia are handiagoa izango dute ikus-entzunezkoaren merkatuan (Agirre, 2021: 113). Azken datuen arabera, Europako *on demand* merkatua hirukoiztu egin da 2017tik, eta dagoeneko ikus-entzunezko merkatuaren %13 hartzen du (European Audiovisual Observatory, 2023: 37). Egin kontu: harpidetutako *on demand* zerbitzuen irabaziak Europar Batasunean 11,6 bilioi eurokoak izan ziren 2020an; 10 urte lehenago, aldiz, 388,8 milioikoak (Grece, 2021: 6).

Gehikuntza, ordea, ez da eduki kopuru, merkatu-kuota edo kontsumora mugatu. Aniztasuna hizkuntza aldetik ere nabarmen gehitu da. Nolabait, zinema mututik soinu zinemara igarotzean gertatu zena errepikatu da berriro ere –ahaztu barik zinema mutua ez zela inondik inora soinurik bako zinema izan (Dwyer, 2005: 300); alegia, hizkuntza bakoa.–. Aldaketa hark, baina, bestelako hizkuntzak (eta kulturak) ezagutzera emateko aukera ekarri zuen. Eta, aldi berean, Natàlia Izard autoreak deskribatu bezala (2001: 194), ordura arte ikusezina zen harresi bat eraiki zen kulturen artean. Publikoak beste kultura batzuen inguruan ikasten zuen heinean, isiltasunak ordura arte batutakoa bereizi egin zuen soinuak. Alegia, ezkutuan geratzen zen filmen jatorria bistaratu zuen soinuak (*ibid*, 2001: 195) eta beste kultura, nazio eta, azken batean, identitate geratu ziren agerian. Izan ere, aurretik zinema mutua itzulpenetik harago aritzen zen hizkuntza unibertsal gisa aurkeztu izan

baitzen (Dwyer, 2005: 296); eta irudiak erraz interpretatzen ziren, ikusleen jatorri kulturala edozein izanda ere (Gambier eta Jin, 2019: 197).

Hala, herrialde guztiek itzulpenaren inguruan erabaki beharra izan zuten, zinemak hizkuntza “unibertsala” izateari laga baitzion soinuaren iritsierarekin (*ibid*, 2019: 199). Eta testuinguru hark erronka berria planteatu zien ekoiztetxeei. Soinuak itzulpenaren garrantzia indartu zuen eta zinemagintza industriarentzat oztopo bilakatu zen; berehala konpondu beharreko arazo batekin topatu zen (Romero-Fresco eta Dangerfield, 2022: 16). Hala, garai hartan nagusi zen zinemagintza estatubatuarrak, merkatuari eutsi nahian, filmak modu ekonomiko batean itzultzeari ekin zion. Esportaziorako hiru hizkuntzarekin hasi zen: frantsesa, alemaniera eta gaztelania –gainerako hizkuntzetara itzulpenak ekoiztetxe estatubatuarren atzerriko ordezkartzen esku geratu ziren. Alegia, filmak irisgarri egitea bilakatu zen merkatuari eusteko modua. Baina aukeratutako eredu hura, hainbat hizkuntzatan ekoiztekoa, ez zen errentagarria (Danan, 1991: 607) eta azpidatzien bidez hasi zen egiten ikus-entzunezko edukiaren itzulpengintza. Nolabait, hizkuntzaren aukeraketa ikus-entzunezko ingurunearen parte bilakatu zen (Agost eta Chaume, 2001: 10), hizkuntza-aukera mugatua zen arren.

Gaur egun ikus-entzunezko itzulpengintzak inoizko jauzi kuantitatiborik handiena eman du ingurune digitalean eta, era berean, ate berriak ireki zaizkio hizkuntza-aniztasunari, aukerako azpidatzien eta baita bigarren audio-kanalaren bidez (Deogracias & Amezaga, 2016: 18). Esperantza handiak sortu dizkio hizkuntza ez-hegemonikoen presentziari (Castelló-Mayo *et al.*, 2021: 229). Baina zinema mututik soinu zinemara gertatu bezala (Díaz-Cintas, 2011: 219), orain ere erronka hizkuntza gutxiagotu edo ez-hegemonikoei planteatzen zaie: merkatu txikia duten hizkuntzatan egindako lanei; merkatu txikia duten zinemagintzei, alegia. Ezin baita saihestu zinemaren ekoizpenean finantzaketa dela aurre egin beharreko oztoporik handienetakoa (Manías-Muñoz, 2015). Eta, ekoiztetxe handiek gobernatzen duten eremuan, beharrezkoa bihurtzen dela merkatu nahikoa zabalak bilatzea, gutxieneko errentagarritasunaren bila. Horregatik diogu, erronka bikoitza planteatzen zaiela hizkuntza minorizatuei, hizkuntza oztopotzat jo baitaiteke eta arazoa areagotzen da, bikoizketa-tradizioa duten gurea lako herrialdeetan.

Hala ere, bada aukeratzat ere ikusten duena. Jon Garaño zinema zuzendariak esaterako, *Handia* (Garaño eta Arregi, 2017) filmaren ondoren zioen: “Batzuetan pentsatu izan dugu euskaraz izatea, zerbait izatekotan, lagungarri izan daitekeela, Europatik kanpo batez ere; hainbeste ezagutzen ez den hizkuntza bat da eta badauka ‘puntu exotiko’ bat (...) ikusle bati berdin zaio pelikula bat, azpidatziak irakurri behar baditu, euskaraz izatea edo beste hizkuntza batean ze, azkenean, ez da diferentzia askorik horretan. Beraz, ez da muga bat” (Garaño, 2020¹¹). “Jakitun gara takila apur bat mugatzen duela espainiar estatuan. Baina bokazioa da beste herrialde batzuetara iristea eta hor hizkuntzak ez du hainbeste eragiten. Nazioarteko jaialdietara zoaz eta ez zaie axola filma txekieraz edo errumanieraz den, euskaraz ala gaztelaniaz, berdin tratatuko zaituzte. Are, filma hizkuntza gutxitu batean baldin bada, agian, aldekoa izan daiteke” (Jose Mari Gorroño eta Jon Garañori elkarrizketa (Cabacas, 2014; hemen aipatua: Nerekan-Umaran eta Fresneda-Delgado, 2017: 285-286).

2.5. Hizkuntza-aniztasuna eta hizkuntza minoritarizatuak

Marko teoriko honetan hainbat aldiz baieztatu bezala, irisgarritasuna, eskubide izatetik harago, printzipio bat da. Ondorioz, diskriminazioa litzateke irisgarritasun-eza (Palacios eta Bariffi, 2007: 84). Beste modu batera esanda, irisgarritasuna, alegia, sarbidea izateko aukera izatea, giza eskubideak bermatzeko printzipio proaktiboa da zeinak eskatzen duen, era berean, eskubideen titularrek jarrera proaktiboa izatea beharrezkoa den baldintza horrekin betetzeko (Greco, 2018: 208). Horrela bakarrik saihestuko da ghetto efektua, kontrara, irisgarritasunaren unibertsaltasunaren kontra jotzea litzateke (*ibid*, 2016: 11).

Planteamendu hori hizkuntza gutxituetan egiten den zinemagintzara ekarrita, irisgarritasunak berma dezake eduki horien kontsumoa ez mugatzea hizkuntza ezagutzen dutenei, eta, hortik harago hedatuz, beste hizkuntza batzuetara zabaltzeaz gain, beste hizkuntzetako hiztunak erakartzea (ikus-entzunezko itzulpengintza lagun).

Zinemak mutua izateari laga eta berehala ohartu ziren estatu-nazioak egoera hark zekartzan aldaketa eta arriskuez. Ez baitugu ahaztu behar garai hartan, ekoizpen zinematografiko gehienak ingelesez zirela eta kezka adierazi zuten euren hizkuntzen

¹¹ Elkarrizketa pertsona, 2020/XII/28.

kaltetan izango zelako. Soluzio gisa, atzerriko ekoizpenei kuotak ezartzera jo zuten askok (Burri, 2014: 480). Eta, atzerriko lanen itzulpen-irigarri metodoari dagokionez, berriz, askok bikoizketara jo zuten; ondorioz, jatorrizko bertsioa mututuz. Hortik eratorri ziren gerora erabilitako ikus-entzunezkoen itzulpengintza metodoen araberrako estatuaren banaketa, aurretik aipatutako azpidatzi-herrialdeak, bikoizketa-herrialdeak edo *voice-over*-herrialdeak (MCG, 2007). Hala, alemana, frantsesa, italiarra eta gaztelania darabilten herrialdeak bikoizketa-herrialdeetat jo izan dira (Kilborn, 1993); Europa iparraldekoak edo Portugal, berriz, azpidatzi-herrialdeetat (Díaz-Cintas, 2007).

Euskararen lurraldeak ere bikoizketa lurralde dira, Ipar nahiz Hego Euskal Herrian. Izan ere, frantsesera eta gaztelaniara itzultitako zinema sustatu eta banatu izan da Frantzian zein Espainian, eta bikoizketaren praktikak baztertu egin du euskara, hizkuntza hegemonikoa lehenetsi baitute estatu biek. Ez da kontuan izan jatorrizko bertsioek, edo azpidatzitako jatorrizko bertsioek, kulturen arteko komunikazioaren adierazpen militante eta lagungarriak direla (Castelló-Mayo *et al*, 2021: 226). Eta, euskarazko filmen kasuan, adibidez, ez dago estrategia edo bide legalik zehaztuta Hego Euskal Herriko filmak Ipar Euskal Herrian banatzeko (Martínez, Frances, Agirre & Manías-Muñoz, 2015: 729). Horren inguruan aipatzekoa da hemen UPV/EHU n oraintsu defendatu den tesia: “Hizkuntza gutxituak eta ikus-entzunezkoak Frantzian. Euskal zinemaren garapena eta haren aldeko lurralde politika publiko baten genesisia Ipar Euskal Herrian (2015-2023)¹²” (Irigarai, 2023). Esperimentazioaren bidetik, Hego Euskal Herrian ekoiztutako hamaika ikus-entzunezko lan (dokumentalak eta filmak tartean) Ipar Euskal Herriko zinemetan erakusteko egin beharreko lan guztia jaso du tesian: “Ekoizlea behartua da bere eskubideak saltzera nahi badu filma zabaltu eta ekoizten segitu. Ondorioz, horregatik zaila da Ipar Euskal Herriarentzat eskubideak negoziatzea. Zinema aretoekin negoziatu izan dudalarik, haien arazoekin ere topo egin nuen, banatzaile handien eskakizunei erantzun behar baitiete. Gainera, behar dute ekonomikoki bermatu sartze minimo bat izanen dela: film bakoitzarentzat behar izan dira konbentzitu” (Alzugarai-Etxeberri, 2024). Horregatik, eta Irigarai ondorioztatu duenez, merkatutik harago, politikoki ere eragin beharra dago euskal zineman, ekoizpenak eta zabalkundea sustatzeko orduan.

¹² Frantsesez: “Le cinéma et l’audiovisuel en langues minoritaires en France. Le développement du cinéma basque et la genèse d’une politique publique en sa faveur au Pays Basque Nord (2015-2023)”.

Adostasun zabala dago ikerlari eta akademikoen artean ikus-entzunezko komunikabideek paper garrantzitsua jokatzen dutela ingelesaren zabalkundean, nazioarteko komunikazio-hizkuntza gisa; batez ere, nazioarteko merkatuan film esportatzaile nagusi gisa Hollywooden zinema-industriak duen leku hegemonikoagatik (Martínez-Garrido, 2013). Eta, horrek dakarren inplikazio politiko eta ideologikoek kezka eragin izan dute (Gottlieb, 2004).

Orain, berriro ere ari da bizitzen ekoizpenaren, banaketaren eta ondasun sinbolikoaren apropiazio-paradigmaren aldaketa (Agirre, 2021: 103). Are, ikus-entzunezkoen Europako Behatokiaren arabera, Estatu Batuetako plataformek agintzen dute Europako *streaming* merkatuan eta, ondorioz, hizkuntza-paisaian (Jiménez-Pumares, 2020; hemen aipatua: Castelló-Mayo *et al.*, 2021: 229).

Streaming plataforma nagusienak (Netflix, Amazon Prime eta Disney +) monitorizatu dituen azken ikerketa baten arabera, ingelesa da hizkuntza nagusia hiru plataformen eskaintzan, eta estatu-nazio hizkuntzaren gainetik Europako hainbat herrialdetan. Hizkuntza gutxituei dagokienez, Europako bost hizkuntza minorizatuk bakarrik daukate presentzia, ia testigantza hutsa bada ere (Agirre-Miguel *et al.*, 2023).

Jatorrizko bertsoaren azpidazketa tresna eraginkorra da aniztasun linguistikoaren entzungarritasuna eta ikusgarritasuna gehitzeko; bereziki baliagarria hizkuntza gutxituen kasuan (Monteagudo, 2023: 57). Errealitateak, aldiz, erakusten du hizkuntza hegemonikoek ere euren alde baliatzen dituztela metodo horiek. Aipatu ikerketan, esaterako, ingelesaren nagusitasuna ez da soilik jatorrizko bertsoaren hizkuntzara mugatzen. Azpidatzen artean ere hizkuntza nagusia da hiru plataformetan: azpidatzi guztien %15. Frantsesez dira azpidatzen %9,8 eta alemanez, %9,4. Ikerketaren arabera, gaztelania litzateke hiru plataforma horietan laugarren azpidazketa-hizkuntza nagusia (%8,2) (Agirre-Miguel *et al.*, 2023).

2.6. Hizkuntza gutxituen babeserako arau-esparrua

Jarraian ikusiko dugun bezala, estatu kideen legediek irisgarritasuna eta hizkuntza eskubideak modu berezian arautu izan dituzte. Baina ikuspegi sozio-kultural batetik, zeinu-hizkuntza eta hizkuntza gutxituak hizkuntza eskubide auzia dira, edo baztertutako talde eta dituzten giza eskubideen auzi (Reagan, 2019: 272; hemen aipatua: Hirvonen eta Kinnunen, 2021: 1).

Izan ere, minorien hizkuntza eskubideei dagokienez, alde handia dago hizkuntza gutxituan ari den hiztuna 'eskubideen titular' izan edo 'ezintasunen' bat izan (Córdoba-Serrano eta Díaz-Fouces, 2018). Autoreen arabera, minoria linguistikoak gizartean parte hartzeko gaitasun nahikorik ez duen beste minoria batekin alderatu ahalko litzateke, irisgarritasunaz ari garenean; kontuan izanik, hori bai, hizkuntza nagusian gaitasunik ez izatea zuzendu daitekeela, ez ordea desgaitasun bat. Hizkuntza hegemonikoan gaitasun linguistikorik ez izatea zuzendu beharreko hizkuntza politika arazo gisa ulertzen da, eta itzulpengintza zerbitzuak egokitze-modu gisa (*ibid*, 2018: 7). Ikuspegi horrek, baina, norabide bakarreko irisgarritasuna indartzen du; alegia, hizkuntza minoritarioek hizkuntza hegemonikoetara iristea, eta guk harago jo nahi dugu gure tesiarekin.

Europaz ari garelarik, minoria nazionalak babesteko Hitzarmen Markoa adostu zuen Europako ministro kontseiluak 1994an. Berau litzateke loteslea den lehenengo tresna multilateral juridikoa (Bautista, 2021: 939), aipatu minorien kultura eta identitatea babestu eta garatzeko. Aintzat hartzen dira identitate etnikoa, kulturala edota linguistikoa; diskriminazio eza; kultura, erlijioak eta hizkuntza minoritarioak babestea eta garatzea; komunikabide esparru anitza sustatzea, emanaldiekin hizkuntza gutxituetan eta minoriek sustatutako komunikabideak laguntzea. Halaber, Europar Batasunaren Oinarrizko Eskubideen Gutunak (2000) hizkuntza-aniztasuna errespetatzera behartzen du Europar Batasuna (22. artikulua) eta hizkuntzan oinarritutako diskriminazio oro debekatzen du (21. artikulua). Gutun hori indarrean sartu zen Lisboako hitzarmenaren ondotik. Haren lehenengo artikuluan jaso zen: giza duintasun, askatasun, demokrazia, berdintasuna, zuzenbide estatua eta giza eskubideen errespetuan oinarritzen dela Batasuna, minorien eskubideak barne (Lisboako hitzarmena, 2007).

Bestalde, kultura-industrien (ez bakarrik komunikabideak) esparruan, eta hizkuntza minoritarioei gagozkiola, duda barik, Europako Kontseiluak (1992) adostutako markorik zabalena Eskualdeetako edo Eremu Urriko Hizkuntzen Europako Gutuna da. Bere barne hartzen ditu erregio hizkuntzak eta gutxituak, lurraldekoak ez direnak eta gutxien zabalduetako hizkuntza ofizialak. Hala, Eurogutuna diseinatuta dago, batetik, babesteko eta sustatzeko hizkuntza horiek (mehatxatutako ondare kultural europarraren parte diren heinean) eta, bestetik, hizkuntza horien hiztunek bizitza

pribatuan zein publikoan erabil ahal ditzaten (azken arlo hori zuzenean lotuta komunikabideekin).

Beraz, Eurogutunak aitortzen du hizkuntza horien babesak laguntzen duela Europako ohitura- eta kultura-aberastasuna mantendu eta garatzen eta, era berean, hizkuntza minoritarioen babeserako eta sustapenerako nazioarteko tresna nagusia dela. Baina, berez, ez ditu hizkuntza eskubideak ezartzen, baizik eta derrigortasunak estatu sinatzaileentzat, Europako kultura-ondare diren hizkuntzekiko (Ruiz-Vieytez, 2022: 53). Sinatutako konpromisoekiko betetze mailaren jarraipena egiteko ardura dauka Aritu Batzordeak. Horretarako estatu-sinatzaileek derrigor aurkeztu beharra daukate Eurogutunak jasotzen dituen konpromiso eta betebeharren inguruan hartutako erabakien txosten bana; nahiz eta batzordeak darabilen interpretazio-estrategiak egin zitezkeen ñabardurak ezartzeko aukera mugatzen duen (Ramallo, 2019: 153). Alegia, balorazio orokorregiak egiten direla. Ildo horretan ere dio Ruiz-Vieytezek (2022: 53), hainbat estaturen konpromiso falta arazo izan daitekeela eta agerian geratzen dela aniztasun linguistikoaren babesa ez dela Europar Kontseiluaren lehentasuna.

Horren adibide, esaterako, hizkuntza gutxituak babesteko Europar Parlamentuak onartutako aurrekontu-lerro propioa bertan behera laga izana Europako Justizia Auzitegiak 1998an (Gazzola, Grin, Häggman eta Moring, 2016; hemen aipatua: Kuipers-Zandberg eta Schukking, 2021: 3). Harrezkero, marko zabalago baten baitan hartzen dira aintzat hizkuntza gutxituak, aurrekontuari dagokienez eta horrek hizkuntza nagusiagoekin lehiatu beharra dakarkie (*ibid*, 2021: 3). Izan ere, diru-funtsak lortzeko aukerak zabaldu izanagatik ere, hizkuntza era transbertsanean gehi dakioke edozein proiekturi eta lehia handitzean gutxitu egiten dira hizkuntza gutxituentzako benetako aukerak, ezin baitira aukera berdintasunean hizkuntza hegemonikoekin lehiatu (*ibid*, 2021: 30).

Gure ikerketa honetan, batez ere, Eurogutunaren 11. (Komunikabideak) eta 12. (Kultur jarduerak eta ekipamenduak) artikuluetan jarri dugu fokoa. Lehenengoan, aurreikusten du, aukeran, “gutxienez irrati-estazio eta telebista-kate bana sortzea eskualdeetako edo eremu urriko hizkuntzetan”, “eskualdeetako edo eremu urriko hizkuntzetan gutxienez telebista-kate bat sortzea sustatu eta/edo erraztea”, edo “eskualdeetako edo eremu urriko hizkuntzetako egindako entzunezko eta

ikus-entzunezko materialen ekoizpena eta zabalkundea sustatu eta/edo erraztea” (EEUHEG, 1992: 8). Izan ere, komunikabideen bitartez lortzen dute gizarte bateko kideek giza-jarduera konplexuetan (politikoak edo sozialak) parte hartzeko aukera izateko ezagutza (Cormack, 2007: 53).

Euskal Autonomia Erkidegoari dagokionez, Euskal Telebista euskara hutsez sortu zen orain dela 40 urte pasatxo (5/1982, Euskal-Irrati Telebista Herri-Erakundea sortzeko legea), laster kate homologoa sortuko bazuten ere erakundeek gaztelania hutsez. Ezin esan, beraz, Eurogutunak agindutakoa betetzen ez denik, bigarren kate horren sorrerak euskararen hedapenari nola eragin dion neurtzen zaila den arren. Bibliografia zabala dago euskarazko telebista publikoaren inguruan, gaian sakondu nahi izatera (Etxebarria, 1994; Barambones, Merino eta Uribarri, 2012; Amezaga, 2013; Larrinaga, 2019; Azpeitia, 2022; Urkizu, 2024).

Hala ere, eta Eurogutunaren betetze-mailari buruz, bai gogoratu nahi genuke, adibidez, 2017ko ondorio-txostenak salatu egin zuela komunikabideen esparruan, estatu-lege eta arauak zentralizatzaileak zirela eta komunikabideen gaztelanizatzearen alde egiten zutela (Castelló-Mayo *et al.*, 2023: 8), baita euskarak izan baduela gutxieneko komunikabide sare bat –11. artikulua betetzen dela, horrenbestez–, baina komunikabide horiek desoreka linguistiko handiko presiopean daudela (*íbid*, 2023: 69).

Halaber, 12. artikuluan, besteak beste, esaten da “eskualdeetako edo eremu urriko hizkuntzetan sortutako lanak beste hizkuntza batzuetan eskuratzeko bitartekoak erraztea, eta, horretarako, itzulpen-, bikoizketa-, postsinkronizazio-, eta azpitolazio-lanak lagundu eta garatzea” eta “beste hizkuntza batzuetan sortutako lanak eskualdeetako edo eremu urriko hizkuntzetan eskuratzeko bitartekoak erraztea, eta, horretarako, itzulpen-, bikoizketa-, postsinkronizazio-, eta azpitolazio-lanak lagundu eta garatzea” (EEUHEG, 1992: 9). Hau da, norabide biko ikus-entzunezko itzulpengintzaren alde egitea proposatzen du.

Azpimarratzekoa da Eurogutunak ez duela hizkuntza lotzen beren-beregi irisgarritasunarekin. Auzi partikular gisa erantzuten zaio, babestu behar den objektu gisa; baina bai ematen du ulertzeraz hizkuntza propioan azpidatzitako jatorrizko bertsioetara sarbidea izatea kultura-aniztasunaren sintoma dela (Barreiro-González

eta Pérez-Pereiro, 2023:19). Kultura-aniztasunak erreferentzia egiten dio kultur talde eta gizarteek adierazteko darabilten modu anitzei, zein diren ere darabiltzaten medioa eta teknologia (UNESCO, 2005: 4(2) artikulua).

Europar Batasuna kontziente da horrekin, eta bere parlamentuak, adibidez, onartu izan du komunikabide minoritarioek ezinezko dutela lehiatzea komunikabide handiekin, eta estatu kideei eskatu die erregio hizkuntzan eta hizkuntza gutxituetan sortutako ekoizpenak babestea, baita European ari diren plataformetan haien hedapenean laguntzea ere (Europar Parlamentua, 2021eko urriaren 20an). Ez baitugu ahaztu behar pluralismoa nahiz kultura- eta hizkuntza-aniztasuna Europar Batasunaren sortze-printzipioak direla (EBren ituna, 2012: 13), eta horiek sustatzeko eta zabaltzeko metodo garrantzitsua direla ikus-entzunezkoak. Nahiz eta kezka ere baduen Europar Parlamentuak aniztasun linguistiko guztia ordezkatzeko ote den zabaltzen diren ikus-entzunezko lan europarretan. Hala, AVMSD zuzentaraua inplementatzeko txostenean jaso zen, lan europarrak hedatzeko ahalegin handiagoa egin behar dela Europako hizkuntza-aniztasun guztia ordezkatzeko, hizkuntza ofizialak nahiz erregio eta hizkuntza gutxituak aintzat hartuz. Eta beharrezko jo zuen ikus-entzunezko komunikabide-zerbitzuen hedapen-hizkuntza datuak jasotzea –bikoizketa, azpidazketa eta audiodeskripzioa barne hartuz–, ezinbesteko neurriak hartzeko (Report on the implementation of the revised Audiovisual Media Services Directive (2022/2038(INI))). Hizkuntza-aniztasuna bermatzeko kezkak, beraz, bizirik dirau Europako erakundeetan.

Ikus-entzunezkoen irigarritasunaz ari gara, hortaz, ikerketa honen oinarrian; baina harago joz. Izan ere, historikoki norabide bakarrean ulertu eta erabili den kontzeptua delako ikus-entzunezko irigarritasuna –desgaitasunak dituzten pertsonen kultura hegemonikora hurbilketa errazteko–. Eta kontrara ere uler daiteke: gehiengoari bermatzea gutxiengoaren kulturara heltzea –alegia, hizkuntza eta kultura gutxitua ulertzen eta ezagutzen ez duten horiei–. Jakina, ikuspegi horrek agerian uzten du, baita ere, hiztunak elebidunak diren testuinguruetan hizkuntza gutxitu eta ez-hegemonikoen arazo nagusienetako bat ere landu beharra dagoela: hizkuntza hegemonikoek gutxiengoekiko duten iragazgaiztasuna (Haf Gruffydd Jones, 2013). Alegia, ulergarritasunak eta hiztun kopuruak baldintzatzen dute ekuazioa: zinema-finantzataileek irismena bilatzen dute, eta hizkuntza gutxituek *de facto* kontra duten elementua da hori. Are gehiago, hizkuntza ofizial bat baino gehiago

dituzten estatuetan, eta bietako bat minorizatua denean, hizkuntza hegemonikoak erabilienera izatera jotzen duenean (Pereira, 2013).

Testuinguru horretan diogu ikus-entzunezko irisgarritasuna hizkuntza gutxitu eta ez-hegemonikoetan sortutako ikus-entzunezko edukien ezinbesteko aliatua dela irisgarritasun linguistikoa bermatzeko, hizkuntza horien irismena ahalbidetzeko eta hizkuntza horiek ulertzen ez dituen audientziarentzat ere irisgarri izateko. Modu horretan ulertzen dugu halaber itzulpengintza irisgarritasun-zerbitzu gisa (Martínez-Lorenzo, 2020: 227). Gobernu Kanpoko 61 Erakundek, Idazleen 41 elkarte batzen zituen Idazleen Mundu Klubak (PEN) eta hizkuntza eskubideen 40 adituk idatzi eta sinatu zuten Hizkuntza Eskubideen Adierazpen Unibertsalak jaso bezala, “komunitate linguistiko orok du zuzeneko edo alderantzizko itzulpen-medioez gozatzeko eskubidea adierazpen honetan jasotako hizkuntza eskubideak erabiltzea bermatzen dutenak”¹³ (Bartzelona, 1996: 11. artikulua) eta “komunitate linguistiko orok dauka kultura arteko programazioetara sarbidea izateko eskubidea, informazio nahikoa zabalduz, eta babestu daitezkeen atzeritarrentzako ikaskuntza jarduerak edo itzulpena, bikoizketa, post-sinkronizazio eta azpidazketa” (*ibid*: 44. artikulua)¹⁴.

Beraz, ezkortasunetik harago, aukera gisa planteatzera jo dugu auzi hori guztia. Hainbat autorek defendatu bezala, zineman hizkuntza bat diskriminatzeak eragiten du jatorrizko bertsioaren eta bikoiztuta ez izateko eskubidearen aldeko aldarrikapena, azpidazketa-politikan antzeman daitekeen eskubidea (Ledo-Andión, López-Gómez, eta Pérez Pereiro, 2016: 312). Izan ere, “hizkuntzak modu bitara funtzionatzen du, komunikazio metodo gisa eta taldeen identitate eragile gisa” (Jacobsen, 2018: 618)¹⁵. Azken batean, komunikazio hizkuntzaren aldeko hautua kultura identitatearen ikur baita (Castelló-Mayo *et al.*, 2021: 227). Beraz, hel diezaiozun abantaila horri; eskubide horri.

¹³ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “*Toda comunidad lingüística tiene derecho a gozar de los medios de traducción directa o inversa que garanticen el ejercicio de los derechos recogidos en esta Declaración*”.

¹⁴ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “*Toda comunidad lingüística tiene derecho a acceder a las programaciones interculturales, a través de la difusión de una información suficiente, y que se apoyen las actividades de aprendizaje para extranjeros o de traducción, doblaje, post-sincronización y subtítulo*”.

¹⁵ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “*Language works both as a medium of communication as well as a marker of group identity*”.

3. ATALA: Metodologia eta ikerketa prozesua

Aurkezten dugun tesia, hasieran argitu dugun bezala, uste baino luzeagoa izan den ibilbide baten emaitza da; gorabeheratsua, baina era berean aberasgarria, hasieratik talde-lanean oinarritu delako eta hala garatu delako ondorengo urratsetan ere. Bidelagunak izan ditugu ikerketan zehar, hizkuntza gutxituen eta ikus-entzunezkoen auzia partekatua delako espainiar estatuaren kasuan, Galizian, Katalunian eta Euskal Herrian (EUVOS, 2016-2019) eta, hala sortu zen ere sarean jarduteko beharra (ALMA, 2020-2021).

Hala bada, tesia ibilbide eta ikergai anitzen emaitza da: ikus-entzunezkoak, irigarritasuna, ikus-entzunezkoen itzulpengintza eta hizkuntza gutxituak aintzat hartzen dituenak. Ikerketa hurbilketa, halaber, jada hasita zegoen beste ikerketa-proiektu bati zor dio: MULTILINGUAL TV - Communication spaces in Europe, in the multilingual context of television (MINECO, CSO2011-28060-C02-01, 2012 – 2015). Ikerketa-proiektu haren baitan 2012an egin zen espainiar estatuko telebista jeneralisten emanaldien neurketa eta neu 2014an egindakora gehitu nintzen. Ikerketara egindako lehenengo hurbilketa hark eman zidan tesiari ekiteko aukera.

Neurketa haietan oinarrituta gure ikerketaren hipotesia plazaratu genuen AMADIS ikus-entzunezkoetara irigarritasuna VII. Kongresuan, “Más allá de la discapacidad. Otros objetivos para la accesibilidad de los medios audiovisuales” komunikazioan (Amezaga-Albizu eta Deogracias-Horrillo, 2014).

Biltzarra Desgaitasunaren Patronatoak, Madrilgo Carlos III Unibertsitateak, CESyA (Azpidaketa eta Audiodeskripzioaren Zentro Espainiarra) erakundeak eta RTVEk antolatu zuten ikus-entzunezkoen eta irigarritasunaren testuinguruan. Orduko premisatako bat zen irigarritasun unibertsalaren eta ikus-entzunezko komunikabideen etorkizuna teknologia berrien garapenetik etorriko zela, RTVEko orduko zuzendari orokor Enrique Alejok (2014) adierazi zuenez. Ondorioen artean jaso zen, pertsona guztien aukera berdintasuna bermatzeko –bereziki, ikus-entzunezkoetara sarbidea izan dezaten, eta modu orokorrean, kultura ondasunetara– beharrezkoa dela legedian aurrera-urratsak egitea, Ikus-entzunezko Legeak (7/2010) finkatzen zituen kopuruetatik harago (%80 azpidatzita eta ordu biko audiodeskripzioa). Testuinguru hartan, hortaz, irigarritasunaz mintzo zen, telebistaz

hitz egiten zen, azpidatzi eta audiodeskripzioaz eta haiek ahalbidetzeko teknikez... Baina ez zen hizkuntzaz berba egiten. Hizkuntzaren auzia ez zegoen ezbaian, ez zen ikus-entzunezko irisgarritasunaren auziaren parte desgaitasunaren testuinguru hartan. Horregatik ere, gure orduko planteamenduak ikusmina eragin zuen.

Marko teorikoan luze eta zabal landu da irisgarritasunaren gaia eta uste dugu nahikoa argi geratu dela ez gabiltzala maila berean jartzen desgaitasunak dituzten pertsonen ikus-entzunezkoetara sarbidea izateko eskubidea eta hizkuntza gutxituan ari diren hiztunen hizkuntza eskubideak. Izan ere, hizkuntza minoritarioko hiztunak hizkuntza hegemonikoren bat ere ezagutzen du eta, beraz, abantaila izango du desgaitasunen bat duten pertsonen aurrean, hark bai ala bai, irisgarritasun-metodoren bat beharko duelako ikus-entzunezko eduki horretara heltzeko. Hala ere, irisgarritasun audiobisuala egituratzen duten printzipioak partekatzen dituzte hizkuntza gutxituetan egindako ikus-entzunezko edukiek: sarbidea behar dute; iristeak berebiziko garrantzia hartzen du; bizirauteko baldintza, merkatuan lehiatzeko eta ikusgarritasuna gehitzeko. Horregatik guztiagatik, egin da analisi bibliografiko zabala irisgarritasunaren inguruan, gaiaren egokiera baloratzeko.

Halaber, esan behar da ugaria dela ikus-entzunezko irisgarritasuna eta hizkuntza gutxituak konbinatzen dituen bibliografia ere. Adibidera: *Google Scholar* bilatzailean kontzeptu bi horiek ingelesez bilatuta 24.900 emaitza aurkezten dira; gaztelaniaz, erdia baino gutxiago: 10.500 (azken bilaketa: 2024-03-02). UPV/EHUren liburutegi zerbitzuak eta ADDI gordailuek, berriz, 102 emaitza erakutsi zizkiguten ingelesez egindako bilaketan; bakarra, gaztelaniaz eta euskaraz ez dugu emaitzarik jaso (azken bilaketa: 2024-03-02). MAP datu basean ere 5 erreferentzia ageri dira kontzeptu biak barne hartzen dituztenak (azken bilaketa: 2024-03-31).

Kopuruari azpimarragarria deritzogu, eta horretan zeresan handia izan du ikus-entzunezko itzulpen gintzak akademikoki eta ikasketa arloan izan duen aurrerapenak. 2000ko hamarkada hasieran ikerketa esparru nahiko berria zen eta koherentzia kontzeptual eta terminologikoa falta zuen, uneko emaitza eta transferentzia-moduei zegokienez (Franco, 2001). Hamarkada horretan ere, eta trebakuntzaren beharraz ohartuta (Orero, 2004), eskaintza akademikoa hazi egin zen irisgarritasun audiobisualaren inguruan. Aipagarria deritzogu irisgarritasuna komunikabideetan garatzeko unibertitate eta unibertitatez kanpoko

ikasketa-eskaintzari buruzko Badiak eta Matamalak (2007) egindako ikerketa. Artikulu hartan agertzen diren unibertsitateetako batzuk hemen aipatutako ALMA sareko kide izan dira.

Klientelismoaz dio Díaz-Cintasek (2004: 28) hiru mailatan aritzen dela: ideologikoa, ekonomikoa eta soziala. Eta horretan oinarrituta azaltzen du AVTk ateak irekitzen dizkiola “estatuaren eskuhartzeari zentsuraren edo zinemagintzaren legediaren bidez (pantaila-kuotak, bikoizketa- eta azpidazketa-baimenak, dirulaguntzak); Europar Batasuna moduko goragoko erakundeen parte hartzeari edo erkidegoetakoak¹⁶, telebista-kateen eta bizkoiketa-azpidazketa laborategien paperari; unibertsitateak. Eta garrantzitsua dela ere aintzat hartzea, herrialde edo erregio linguistiko zehatz batean nazioarteko banaketa eta ekoizpen enpresek duten paper erabakigarria; audientziaren beharren eta gustuen eta enpresen interes komertzialen artean sortzen diren tentsioak; ikus-entzule objektiboak kontsumitu nahi duena itzultzen dela dioen falazia erdi-onartua, ez enpresek saldu nahi dutena. Orain arte, faktore hauek ez dira sakoneko analisi-gai izan. Ez dago dudarik, ikuspuntu sistemikoago batek itzulpena zentzu zabalago batean hobeto ulertzen laguntzeko ondorioetara eramango gintuzkeela”¹⁷ (Díaz-Cintas, 2004: 28).

Bistan denez, hari-muturrak asko dira esparru horretan, eta testuinguru horretan kokatzen dut nire ikerketa, hurrengo galderari erantzun guran: teknologiak balio badu ikus-entzunezkoak irigarri egiteko entzumen- eta ikusmen-arazoak dituzten pertsonentzat, zergatik ez baliatu hizkuntza gutxituak irigarri egiteko hizkuntza nagusiagoan ari direnentzat?

Hurrengo ataletan hainbeste hari mutur lotzen dituen ikerketa-esparru zabal horri nola heldu diogun azaltzen saiatuko gara. Europar Batasuneko legedia markoa eta estatu bakoitzaren esku hartzea, teknologiaren garapenak itzulpengintza

¹⁶ Oharra: Kataluniako Generalitatea aipatzen du berak (Díaz-Cintas, 2004).

¹⁷ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: "AVT it opens the doors to the study of the state's interference through film censorship or cinema legislation (screen quotas, dubbing and subtitling licenses, financial subsidies); the participation of higher bodies and authorities such as the European Union or more localised ones such as the Generalitat de Catalunya (Catalan Local Government); the role of the importance of the educational centres like universities. It is also highly interesting to include the study of the decisive role played by the international distribution and production companies in any given country or linguistic region; the tension that arises between the needs and tastes of the audience and the commercial interests of the companies; the semi-accepted fallacy that what is translated is what the target spectator wants to consume and not what the companies want to sell. Until now, most of these factors have failed to receive an in-depth analysis. There is no doubt that a more systematic approach would lead to conclusions that could contribute to a better understanding of translation in its widest sense".

baliabideetan izan duen eragina, ikus-entzunezko kontsumo-ohiturak, merkatua eta zinema-banatzailak, hizkuntza gutxituak eta zinemagintza tarteko. Eta hori guztia oinarrizko eskubideen testuinguruan kokatuta; alegia, desgaitasunak dituzten pertsonen eskubideak eta hizkuntza eskubideak. Biak ere irisgarritasunaren kontzeptuaren baitan.

3.1. Diziplina anitzeko metodologia

Hainbat etapatan garatu den ikerketa-lanaren emaitza denez tesi hau, aplikatu diren jakintza-alorrak ere anitzak izan dira. Hala, diziplina anitzeko metodologia erabili da ikerketa-lana garatzeko eta zati handi batean lan kolaboratiboari esker gauzatu da. Ikerketa kolaboratiboaz mintzo da Lassiter (2021) aurretik erabilitako etnografia kolaboratiboan (*ibid*, 2005) baino modu zabalagoan. Diseinuan, garapenean eta hedapenean espresuki kolaboratiboak diren ikerketa-ikuspuntu eta hedapen-moduez ari da autorea eta ez ditu barne biltzen hainbat ikerlariren arteko lan kolaboratiboak kategoria horretan, beti ere antropologiatik ari baita. Hala ere, eta diziplinarteko ikerketari atea irekitzen dionez, zilegi deritzogu baieztatzea tesi honek ikerketa kolaboratiboari erantzuten diola. Horren adibide, bilduma honetan jaso diren emaitzetako batzuk. Eta lan egiteko molde horrek ere, metodologia anizkoitza erabiltzera garamatza; alegia, gizarte zientzietan nagusi diren metodologia biak uztartzera: kualitatiboa eta kuantitatiboa (Ruiz-Olabuénaga eta Ispizua, 1989).

Azterketa kualitatiboaren barruan, gainera, hainbat diziplina erabili dira, ikuspegi monolitikotik harago mosaiko ikuspegia eskaintzen baitu metodologia kualitatiboak (Patton, 2002: 272). Mosaiko gisa aurkezten baita artikulu bilduma ere. Hala, bibliografia azterketa eta dokumentaletik harago, elkarrizketak eta esperimenezkoak garatu ditugu (Ruiz-Olabuénaga eta Ispizua, 1989) eta kasu azterketa (Ugalde-Binda eta Balbastre-Benavent, 2013) ere egin da: *Pa Negre*, *Handia* eta *O que arde* filmekin; are, kasu azterketa kolektiboa (Stake, 1994; hemen aipatua: Senarro, 1995) izan da, kasu azterketa batetik hasitakoa.

Halaber, metodologia kuantitatiboarekin osatu da ikerketa-lana, geroago ikusiko dugun bezala, telebista jeneralisten hizkuntza-eskaintzaren monitorizazioa eginda. Izan ere, metodologia biak osagarriak dira eta metodologia misto hori lagungarria da

batek izan ditzakeen desabantailak bestearekin konpentsatzeko (Molina, 2010; hemen aipatua: Ugalde-Binda eta Balbastre-Benavente, 2013: 184). Azken batean, neurketa-teknika eta datu-iturri heterogeneoak lagungarri dira konstruktua teorikoa prestatzeko eta aztergaiari hobeto egokitzeko (Donolo, 2009).

Aztergaiaren prestaketan ikergaia bera definitzea izan da lan honetan ere lehenengo erronka. Ruiz-Olabuénagak eta Ispizuak dioten moduan (1989: 60), teknika kualitatiboaren bidezko ikerketak, funtsean, beste edozein ikerketa kuantitatiboren garapen-prozesu bera du: bost alditan garatzen da (arazoaren definizioa, lanaren diseinua, datu-bilketa, datu-analisia, balioztatzea eta txostena) eta horietako bakoitzak bere marka propioa eranstean dio lanari, galdeketek eta esperimenduek egiten duten moduan.

Metodologia kualitatiboaren lehenengo aztergaia definitzea eta formulatzea dela dio Quintanak (2006) dela aztergaia definitzea eta formulatzea, baina arazoaren definizioa, analisi kualitatiboaren ikuspegitik, beti da behin-behinekoa eta helburu du ondo definituta dagoen aztertzea (Ruiz-Olabuénaga eta Ispizua, 1989: 63). Gure kasuan, metodologia kuantitatiboaren ondotik etorri da formulazioa, edo parean. Izan ere, estatu espainiarreko telebista kanalen hizkuntza-eskaintzaren azterketak zehaztu zigun norabidea. Hasierako ikerketa hark eraman gintuen formulatzera gure lehenengo kezka. Ikusi genuen teknologiak ahalbidetzen zuen hizkuntza-aniztasunaren baitan hizkuntza gutxituek ez zutela presentziarik eta, hortaz, irisgarritasun linguistikoa partziala zela oso.

Horri erantzun ahal izateko etorri zen ondorengo azterketa bibliografikoa irisgarritasunaren eta ikus-entzunezko irisgarritasunaren nahiz Europako estatuen hizkuntza-transferentzia audiobisualen ingurukoa. Beraz, ikerketa-diseinua bidea egin ahala joan da forma hartzen; nolabait, esatearren, malgutasuna izan da ikerketa honen diseinuaren ezaugarri. Eta horrela egikaritu dugu metodologia, lurra hartzen joateko hainbat teknika uztartuz: behaketa, elkarrizketak eta landa-lana (Quintana-Peña, 2006). Nolabait gure esplorazio-fasea, alegia, aztertuko den errealitatearen inguruan dagoen dokumentazioaren errebisioa, batetik, eta ikertuko den errealitatearen alde aurreko behaketa (*ibid*, 2006: 52), bestetik, alderantziz gauzatu dira: lehenengo telebisten errealitatea behatu da eta horrek eraman gaitu irisgarritasunaren inguruko literatura errebisatzera.

Jardunbide horrek bide eman digu ikerketaren helburuak definitzeko. Izan ere, helburuetako batzuk guztiz deskriptiboak izanik (legedia, telebistek darabilten irisgarritasun-metodoak eta teknologikoki garatu diren gailuen azalpena, esaterako), parametro horiek era objektiboan aztertu dira, dagoen bibliografia baliatuta eta gaiari estuki lotzen zaizkion erreferentziazko dokumentu eta txosten ofizialak aztertuta. Modu horretan heldu gara helburu deskribatzaileak eta azalpenezkoak definitzera (Alvira, 1986).

Hortaz, metodologia kualitatiboa eta kuantitatiboa erabili ditugu ikerketa garatzeko. Izan ere, metodologia bi horietan antzematen diren desberdintasun epistemologiko eta teknikoak landu nahi diren asmo eta errealitate motatik eratortzen dira (Quintana-Peña, 2006: 48). Eta ikerketa kualitatiboak behaketa, arrazoibide induktiboa eta kontzeptu berrien aurkikuntza azpimarratzen dituen eran, kuantitatiboak teoria zientifikoa, arrazoibide deduktiboa eta hipotesien egiaztatzea bilatzen du (*ibid*, 2006). Eta, hain justu, kontzeptuen eta esanahien inguruan aritu garenez, metodologia kuantitatiboa hasierako partean baino ez da erabili, gaiaren testuingurua osatzen laguntzeko egindako telebisten hizkuntzen neurketetan.

Amadis kongresuaren ondotik, Euskal Herriko Unibertsitateko Euskara Errektoreordetzaren tesiak euskaraz egiteko beka-deialdira aurkeztu genuen gure ikerketa-asmoa. Garai hartan langabezian nengoan, NOR ikerketa-taldeko ikerlari kontratua amaitu berri, eta adinagatik bestelako beka-deialdietatik kanpo geratzen nintzenez, horixe ebatzi genuen tesiari ekiteko modu bakar. Hala, 2015eko martxoaren 2ko deialdira hurrengo ikerketa-laburpena aurkeztu genuen:

*“Hamarkada askotan zehar, euskara bezalako hizkuntza gutxitua duten komunitateen aldarrikapena hizkuntza gutxituan bizi ahal izatea izan da. Ikus-entzunezkoen arloan, horrek zera inplikatzeko zuten: ama hizkuntzazko produktuak jasotzeko eskubidea gauzatzea. Alabaina, Euskal Herrira etorrita, izan diren aldaketa soziolinguistikoak eta euskarak arlo ezberdinetan lortu duen presentziaren ondorioz, gero eta gehiago planteatu behar da beste honako hau: **nola bihurtu euskaraz ekoizten dena hizkuntzaren gaitasun apalagoa edota erabileraren ohitura falta duenarentzat eskuragarri?***

Zentzumen urritasunak dituztenen kasuan, asko aurreratu da ikus-entzunezkoetarako irisgarritasuna bermatzeko: Europa zein estatu mailako

politikak ezarri eta gauzatu dira; teknologia berriak garatu dira; eta ikertu ere egin da. Bestetik, hizkuntza gutxitua ezagutzen ez duen populazioarengana iristeko saioak ere izan dira kontinente zaharrea. Baina asko falta da oraindik orain politika, teknologia zein ikerkuntzan, hizkuntza gutxituan nolabaiteko 'urritasuna' dutenek hizkuntza horretan garatzen den unibertsoa eskura izan dezaten.

Tesi egitasmo honek horixe du helburu: ikus-entzunezkoen inguruan garatu diren irisgarritasunerako esperientziak aztertu (politikatik, teknologiatik eta erabilera sozialetik), eta hizkuntza gutxituak irisgarriago izan daitezten bideak ireki.

Edozelan ere, hemendik aterako diren ondorioak ez dira hizkuntza gutxituetako produktuen irisgarritasunerako soilik baliagarriak izango. Aitzitik, oro har hizkuntzen eta kulturen arteko zubiak eraikitzeke baliagarriak izango dira, eleaniztasuna gero eta presentago dugun garai honetan.”

Ohar bat erantsi nahi dut hemen: ‘urritasuna’ markatuta ageri da jatorrizkoan, ‘desgaitasuna’ artean ez baikenuen erabiltzen. Tesian zehar, ordea, *desgaitasuna* izan da erabili den berba: desgaitasuna duen pertsona, entzumen- edo ikusmen-desgaitasuna duen pertsona. Baztertu egin da ‘urritasuna’, desegokia izateagatik pertsonaz aritzeko. Izan ere, Euskaltzaindiak “urria denaren nolakotasunari” deritzo ‘urritasun’, “zerbait neurri edo kopuru txikian egotea”; eta ‘desgaitasun’ darabil “ezintasun fisiko edo psikikoa” adierazteko.

Abiapuntu haren helburua hauxe zela adierazi genuen UPV/EHUren Euskara Errektoreordetzara aurkeztutako beka-eskarian:

*“Ikus-entzunezkoak eta hizkuntzak gero eta gehiago ukitzen diren garai honetan ukazina da gaiaren interes soziala. Horregatik diogu ikus-entzunezkoen arloan hizkuntza-irisgarritasuna nola aplikatu den ikertzetik eta hizkuntza gutxituko produktuak hizkuntza horretara sarbidea izateko aukerarik ez dutenei bidea nola erraztu ikertzetik iritsi gaitzkeela **hizkuntza-irisgarritasuna kontzeptu gisa definitzera**. Garrantzitsua deritzogu kontzeptu horretan sakontzea irisgarritasuna ez delako mugatzen zentzumen urritasunen bat duten pertsonengana heltzeko, edo haiek gainerako gizartearekin harremana izan dezaten, zubi huts. Komunikazioak norabide bikoitza izan behar du, edo ez da komunikazio. Helburuak, hortaz, euskaraz bizi bagara, euskaraz komunikatzea behar du izan eta ikerketa gaiaren aurrekoek erakutsi digute teknologia ari dela egiten bitartekaritza edo zubi lan hori: jatorrizko hizkuntzatik beste hizkuntzarako trantsizioa, alegia. Baina proposatzen duguna da*

*irisgarritasunaren gaineko gogoeta horretatik ikerketaren muina hizkuntzen irisgarritasunean ezartzera jauzi egitea. Era horretan, hizkuntza ez da muga gisa ulertuko gure ikerketan, hizkuntza horixe komunikaziorako tresna nagusi bihurtzen delako. Praktikak egon badira, esaterako, hizkuntza gutxituko produktuak hizkuntza horretara sarbiderik ez duten pertsonen bidea errazten dietenak, irisgarritasunaz baliatuz. Teknologian asko aurreratu da zentzumen urritasuna dutenek ikus-entzunezko produkzioetan murgil daitezten. Arauak ere eman dira murgiltze hori gauza dadin, azpituazio edo audiodeskripzioaren kasuan. Beraz, irisgarritasuna zentzumenen gutxitasunari lotua egon bada ere oinarrian, dagoeneko komunikatzeko zailtasunak dituzten pertsonen eskubideak aldarrikatzeko testuinguruan ere hartu du lekua eta **hizkuntza gutxituen kasuan ere sinergia horietatik probesten ikasi behar dugu. Ildo horretan, ikerketa honen helburua da paradigma aldaketa gauzatzea.***

Beltzez markatu ditugu ikerketa-lan horren muina egoki laburbiltzen dituzten ideiak: galdera, kontzeptualizazioa eta helburua.

UPV/EHUren Euskara Errektoreordetzak onartu egin zidan beka (UPV/EHU, 2015) eta buru-belarri ekin genion lanari: aurretik egindako datu-bilketarekin jarraitzeko aukera izan genuen eta esperimentazioaren fasea lantzeko aukera.

3.2. Neurketak. Irisgarritasuna telebistan

Durkheimen arabera, egitateak edo fenomeno sozialak pertsonengan kanpo-eragina duten gauzak balira legez hartu behar ditu aintzat ikerlari sozialak (hemen aipatua: Castaño-Garrido eta Quecedo-Lecanda 2002: 7). Eta teknika kualitatiboek lortu dute, kritikak kritika, ikerketa-estrategia formala garatzea modu erraz batean sistematizatu eta estereotipatu daitezkeenak (Ruiz-Olabuénaga eta Ispizua, 1989). Eta horretarako erabili ohi dira analisi estatistikoak ahalbidetzen dituzten teknikak.

Ohikoa izaten da analisi kuantitatiboak pakete estatistikoaren bitartez egitea, lagundu egiten baitute datu kantitate handiak erabiltzen eta antolatzen. Estatu espainiarrean, CESyA azpidatzi eta audiodeskripzio zentroak egiten du estatu espainiarreko telebista-kate jeneralisten azterketa, SAVAT zerbitzuarekin. Erakunde horren aburuz, 2021ean, esaterako, TDT kateen emisioaren % 90,41 azpidatzi zen, 2020an baino %

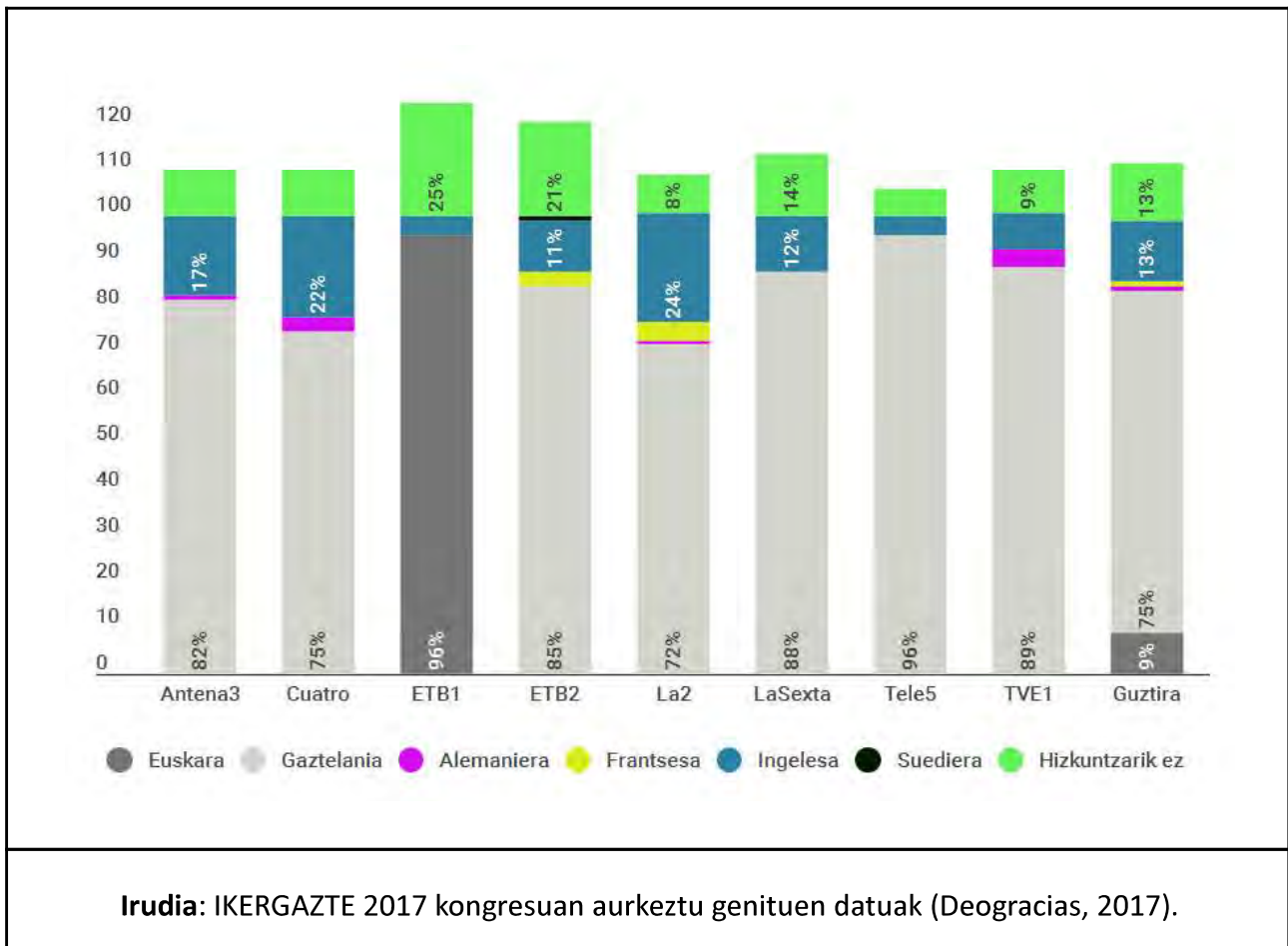
4,57 gehiago. Audiodeskripzioa ere hazi egin zen, neurri txikiagoan bada ere: % 4,57, 2020an; % 5,37, 2021ean (lan honetan ez da ikus-entzunezko irisgarritasun-metodo horretan sakondu; ikusiko dugun bezala, horretarako telebistek darabilten audio-kanalean eskaintzen dena aztertu da). Jarraipena egiten hasi zenetik, gehitzen joan da emisio irisgarrien kopurua, urterik urte (CESyA, 2022).

Gure kasuan, ordea, metodologia horren aitzindariak egin legez, eskuz aritu gara datuen hustuketan, hainbat telebista-kate jeneralisten emanaldien ikuskatzetik lortutako datuen hustuketan. Hori bai, modu egituratu batean antolatu genituen datu-bilketak, kontuan izanda 2012an eta 2014an Multilingual TV iker-lerroaren baitan sortutako ereduari jarraipena eman geniola. Gainera, datu-bilketatik eta analisitik eratortzen den teoriak lagungarri dira hurrengo datu-bilketak egiteko (Gil, 1994) eta 2017an, hirugarrenez errepikatu genuen teknika bera. Hala, azpidatzen hizkuntzari eta berez audiodeskripzioa eskaintzeko bigarren audio-kanal horretan bestelako hizkuntzarik eskaintzen ote den aztertu genuen.

Grabaketak NOR ikerketa taldean egin ziren 2017ko urtarrilaren 15etik urtarrilaren 22ra bitartean. Horretarako grabagailu digitalak erabili ziren: grabagailu digitalak programatu ziren astebetetz lanean egoteko, etengabe. Hustuketa egiteko, berriz, Ubuntu sistema eragile librearekin ari zen ordenagailua erabili zen, hark ematen baitzigun aukera audio-kanal guztiak eta azpidatziak datu-pakete desberdinetan eskuragarri izateko; gainerako sistema operatiboak ez ziren gai grabaketak irakurtzeko. Batutako datuak, esan bezala, aurretik definitutako eredukoak izan ziren: katea, eguna, ordua, saio-mota, saio-iraupena, azpidatziak bai/ez, bigarren audio-kanala bai/ez eta zeinu-hizkuntza.

Hain justu, azken neurketaren datuak ekarri ditugu hona, bilduman aurkeztutako artikulutik kanpo geratu baitziren (geroago egin zirelako). Gainera, orokortzeko aukera eman digute (Gil, 2003: 11), joera finkatu dela baieztatzeko; alegia, atzerriko hizkuntzen presentziaren hazkundea telebisten bigarren audio-kanalean, batez ere, fikziozko eduki eta dokumentaletan. Datuen arabera, gaztelaniaz ez diren hizkuntzen artean, ingelesa zen nagusi bigarren audio-kanalean, %13 (asteen, 199 ordu); maila txikiagoan, alemana (16,9 ordu astean) eta frantsesa (13,5 ordu astean):

IRUDIA 3: HIZKUNTZA NAGUSIA ETA 2. AUDIO-KANALA TELEBISTAN, 2017KO URTARRILA (%)



Batutako datu haiek adierazi zigitenez, emisioen % 24 gaztelania ez zen beste JB batean entzun ahal izan ziren bigarren audio-kanalean: fikziozkoak izan ziren erdiak baino gehiago (% 55), lehiaketak % 4 eta kultura-erreportajeak % 22 (Euskal Telebistaren ingelesezko eskaintza kategorian sartzen da).

Jaso genuen beste datu aipagarri bat izan zen kanalaren beraren hizkuntza ezkututzen zuten emanaldiena; alegia, musika-emanaldiak edo umore-saio mutuak. Horretan, nagusi zen garai hartan Euskal Telebistaren euskarazko kanala; emanaldien laurdena euskara barik emititzen zen (batez beste, bost ordu eta erdi egunero). Musika-emanaldiei eta ahotsik gabeko umore-saioen kopuruak azaltzen du % 25 hori. Eta gainerako telebista kanaletan baino maizago gertatu zen: ETB2n % 21, LaSextan % 14, Antena3n eta Cuatron %10, TVE n % 9, La2n % 8, Tele5n % 6.

Era berean, neurketa hark bistaratu zuen telebista-kanalek ez dutela baliatzen bigarren audio-kanala pertsona itsuen irigarritasuna ahalbidetzeko (gutxienez, 10 ordu astero publikoek; gutxienez, ordu bi pribatuek). Baina, hain justu horregatik, ahalbidetzen dutela hizkuntza-aniztasuna edo irigarritasun linguistikoa. Alegia, datuek agerian utzi zuten digitalizazioak eta ikus-entzunezko teknologia berriek nazio-hizkuntzetatik harago bestelako hizkuntza-aukerak ireki dizkietela telebistei, ingelesari batez ere –ageriago utziz ikus-entzunezko sektorearen hegemonia anglo-saxoia–. Izan ere, Europar Batasunaren helburu den eleaniztasuna sustatzeko tresna garrantzitsua da telebista eleanitza. Ildo horretan, hizkuntza gutxituetako emisioetan hizkuntza nagusian egindako azpidatzen erabilera gaitasun gutxiko edo hizkuntza ezagutzen ez dutenengana iristeko modua ere bada, bestela jasoko ez lituzketen edukietara gerturatzea ahalbidetzen baitu. SC4, BBC Alba edo Yle Fem kateek horrela jokatzeko dute (Amezaga *et al.*, 2013).

Egindako esplorazio-azterketak izaera prospektiboa izan zuen, jakinda datuek uneko argazkia bakarrik ematen zigutela eta telebistaren digitalizazioak eta ordurako hasita zegoen azpidatzi sistemaren automatizazioak laster aldatuko zituela datuak. Jarraian batu ditugu 2017ko laginketan jasotako datuak (2014koak jasota daude 1. eranskinean).

Taula 2: Azpidatzen presentzia telebista kateetan, 2017

Antena 3	%77
Cuatro	%78
ETB1	%1
ETB2	%19
La2	%80
LaSexta	%72
Tele5	%84
TVE1	%76
Guztira	%61

Antena 3	%77
Iturria: Norberak egina. 2017an egindako laginketan batutako datuak.	

Telebisten bigarren audio-kanalen eta azpidatzi-eskaintzaren neurketa-emaitzek bide eman ziguten ikerketa-lerro horretan sakontzeko, hizkuntza bat baino gehiago aldi berean transmititzea egingarri dela erakutsi baitu teknologia digitalak, hasierako intuizioa, edo nahi bada subjektibitatea datuetan oinarritutako ezagutza bilakatur (Mendoza, 2006). Ez baikara ikuspegi itxiarekin aritu metodologia kuantitatiboaren alde egin dugunean, atal honetan. Autore batzuen ustez, kuantitatiboa eta kualitatiboa bateraezinak direla iritzi arren, hipotesi edo maiztasuna berresteko balio dute (Ugalde eta Balbastre, 2013: 185). Baina gure lanak positibismoaren (datuen analisi estatistikoen bidez lortutako ezagutzatik) eta hermenautikaren (errealitatea ulertzeko prozesu interpretatzailea) alde egin du (Del Canto eta Silva, 2013: 30), datu-bilketa horretatik abiatuta telebistei hizkuntza bat baino gehiago eskaintzea ahalbidetzen dien teknologian sakontzen. Izan ere, ikus-entzunezkoen eta teknologiaren esparrua zerbait bada errealitate dinamikoa da, eta hori gehiago lotu izan da metodologia kualitatiboarekin (Fernandez eta Diaz, 2002; hemen aipatua: Del Canto eta Silva, 2013: 31).

Hala, telebista-kateekin harremanetan jarri ginen, erantzun ziezaguten 10 galderez osatutako galdetegi baten bidez (eranskina 1). Jakin nahi genuen telebista-kateek, orduan indarrean zegoen Ikus-entzunezko Legearen derrigortasunarekin betetzetik harago, bestelako motibaziorik edo asmorik zeukaten bigarren audio-kanalaren bidez gaztelaniatik aparteko beste hizkuntza bat eskaintzeko hautuarekin, edo azpidatzen kasuan zein zen jokabidea.

A3Mediak izan ezik (Antena3 eta LaSexta), gainerako kateen erantzunak jaso genituen: e-mail bidez Mediaset (Tele5 eta Cuatro) eta RTVE (La1 eta La2) enpresen kasuan; aurrez aurreko elkarrizketa bidez, EITBren kasuan. Ez ditugu erantzun guztiak ekarriko hona, baina zerbait argi laga baziguten izan zen, batetik, teknologiak ahalbidetzen zuen aukera bat zela eskaintzea JBa bigarren audio-kanalean eta

banatzaileei erositako produktuek JB zuten guztietan, baliatu egiten zela bigarren audio-kanalean emateko.

Azpidazketaren kasuan, kate bakoitzak bere metodoa erabiltzen zuen. Mediasetek merkatuan erositako tresna zerabilen garai hartan azpidatziak sortzeko eta zuzeneko kasuan berrikusi egiten ziren, akatsak saihesteko. RTVEren kasuan, berriz, zehaztu zigitenez, albistegietako piezen azpidatziak alde aurretik prestatzen ziren eta, gainerakoa, berresandako (*respeaking*) teknikaren bidez, horretarako egokitutako sistema sintetizatu baten bidez (Orero, 2006). Gainerako saioetan (film edo dokumentalak) transkripzioaren bidezko azpidatziak zirela adierazi ziguten: bikoizketa gidoia azpidatzi, eta errotuluetara pasatuta.

Oraindik finkatu gabe zegoen zerbait zen azpidatzen eta bigarren audio-kanalaren bidezko JBa eskaintza eta telebista-kateek bezala, guk ere esperimendazioari leiho bat zabaltzea erabaki genuen.

3.3. Esperimentazioa, Whatscine baliatuta



Irudia: Whastcine aplikazio egokituarekin egindako 2. saioko argazkia (2016-02-24).

Carlos III Unibertsitateak garatutako Whatscine (García-Crespo, López-Cuadrado eta González-Carrasco, 2013) teknologiaren berri izan genuenean argi ikusi genuen telebistan bezala, audio bi aldi berean eskaintzeko aukera izan genezakeela aplikazioaren bidez, emanaldi bakarrean.

Burutazio horrekin, esperimentazio-aldiari ekin genion. Film biren –*Bypass* (Mazo & Telleria, 2012) eta *Loreak* (Goenaga & Garaño, 2014)– emanaldi elebidunak bideratu ziren desgaitasun sentsozialak dituzten pertsonei filmak jarraitzea ahalbidetzen dien Whatscine teknologia baliatuta. Tresna horrek aukera ematen du zinema aretoko wifi sare biez telefonoan filmaren azpidatziak ikusi ahal izatea edo audiodeskripzioa jasotzea, entzungailuen bitartez.

Gure kasuan tresna egokitu genuen. Hala eskatu genien Carlos III Unibertsitateari eta audiodeskripzioa eskaini ordez filmaren bikoizketa eta jatorrizko bertsiorearen audioak eskaintzeko prestatu zuten sistema.

Ordenagailu bidezko eta “Sistema de verificación para la transmisión de elementos de accesibilidad” izeneko programa erabiltzeko baimena lortuta, emanaldi elebidunak egiteko materiala bidali ziguten: Rourte WIFI1 (ASUS RT – N66U) eta ordenagailu portatil bat (ACER E1-571. Intel HD Graphics 4000). Hilabeteko epea izan genuen sistema erabiltzen ikasi, taldeak antolatu, emanaldiak egin eta ekipoak itzultzeko. Gainerakoan, entzungailuak erosi genituen emanaldietara etorriko zirenei banatzeko eta bakoitzak bere mugikorra erabiliko zuen entzungailuak lotu eta wifi bidez jasoko zuen audioa entzuteko.

Aitortu behar dut emozio handiko garaia izan zela ez baikenekien sistema ondo ibiliko ote zen eta audientziak ulertuko ote zuen frogatu nahi zena. Gure asmoa argia zen: publikoari pelikularen hizkuntza hautatzeko aukera ematea eta publikoaren jarrera behatzea eta, galdeketa labur baten bidez, emanaldi eleanitzak eragindako arazo teknikoez eta hizkuntza-hautuaren motibazioez ere galdetzea. Publikoa diogunean, UPV/EHUko ikus-entzunezko ikasleek ari gara. Horretarako hainbat irakasleren konplizitatearekin, 4 talde antolatu genituen Gizarte eta Komunikazio Zientzien fakultatean.

Galdetegiak eratu genituen (eranskina 2) datu kuantitatiboak jasotzeko (analisi estatistikoa egiteko galdera itxiekin), baina baita motibazioak ezagutzeko ere (Meneses eta Rodriguez-Gómez, 2011: 12). Hala, Barnes, Britton eta Torberen (1969) galdera taxonomian ezarritako ereduari jarraitu genion galderak diseinatzeko.

Esperimentuan 141 lagunek parte hartu zuten, baina (arazo teknikoak tarteko) aplikazioa erabiltzeko aukera izan zutenek bakarrik osatu zuten gure lagina. Izan ere, wifi seinaleak kale egin zuen hainbat aldiz eta horrek, gainera, sinkronizazio arazoak eragin zituen emanaldian zehar. Bestalde, bolumen mailarekin ere arazoak egon ziren: aretoko soinua jaitsi behar zenez, entzungailuak erabiltzen ari zirenek ez zitzaten audio biak entzun; eta egon zen publikoan aretoko soinua entzuteko arazoa izan zuenik.

Gorabehera guztiak aintzat hartuta ere, datuen arabera, euskarazko proiektzioan izan zirenen % 49k jarraitu zuen filma euskaraz; % 43k, gaztelaniaz. Aldiz, gaztelaniazko proiektzioan, % 54k euskaraz jarraitzea hautatu zuen eta % 37,5k, gaztelaniaz –ikusleen % 7k hizkuntza biak tartekatu zituen—. Beraz, gure laginaren % 47k aplikazioa baliatu zuen emanaldia aretoko ez zen beste hizkuntzan jarraitzeko.

Del Canto eta Silvak diotenez (2013: 28), ikuspegi kuantitatiboaren arabera, teoria, ikerketa eta errealitatearen arteko harremana hipotesi batean islatutako ikertzailearen errealitatearen pertzepzioa eta teoria bat fenomeno gisa onartzeko kointzidentzian oinarritzen da; hala ere, garrantzitsua da azpimarratzea ikerketa kualitatiboan hasierako hipotesiak erabilera estentsiboan egoten direla ikerketaren oinarri diren kasuetan –prozesu kualitatiboa hasteko erreferentzia-puntu gisa–, eta horiek aurkitu eta frogatu nahi izaten dela. Are, gizarte zientzietan fenomenoak ezin dira bere osotasunean ulertu informazio kuantitatibotik, horregatik ere ikerketa kualitatiboa irekiago eta malguagoa izanik, ikerketa lerro berrien jarraipena egitea eta ikerketak aurrera egiten duen bitartean datu gehigarriak biltzea ahalbidetzen du (Ugalde-Binda eta Balbastre-Benavent, 2013: 182).

Ikasi eta ulertu nahi izan genituen esperimentuan parte hartu zutenen asmo eta hartutako erabakiak zeintzuk izan ziren, bestela azalekora mugatuko ginatkeelako (Ibañez, 1979; hemen aipatua: Borràs-Català, López eta Lozares-Colina 1999: 532). Beraz, eta kontuan izanik emanaldi elebidunen asmoa hain justu horixe zela, alegia gure hasierako hipotesia frogatzeko bidean egindako galderari erantzutea, aukera baliatu genuen laugarren galderari erantzuteko: Teknologia baliatu badu ikus-entzunezkoak irigarri egiteko entzumen- eta ikusmen-arazoak dituzten pertsonentzat, zergatik ez baliatu hizkuntza gutxituak irigarri egiteko hizkuntza nagusiagoan ari direnentzat?

Bada, esperimentuan parte hartu zutenen erantzunen arabera, hizkuntza-hautuari dagokionez, euskaraz ikusi zutenen motibazio nagusia izan zen jatorrizko bertsioan ikusi nahi izatea (% 89). Halaber, euskararekiko gaitasun mugatua izan zen bikoiztutako bertsioaren alde egiteko arrazoi nagusia, parte-hartzaileen % 66ren kasuan. Alderdi nagusi bi horiez gainera, esperimentatzeko desira eta teknologiarekin (eta hizkuntzekin) jolasteko gogo aipatu zituzten erdiek baino gehiagok, hizkuntza bat ala bestea hautatu izan.

3.4. Etengabeko behaketa bibliografikoa

Marko teorikoan azaldu dugu, eta hainbat aldiz adierazi, zabala izan dela behaketa bibliografiko eta dokumentala. Izan ere, bizirik dagoen ikerketa eremua izanik sarritan atzera eta aurrera jo behar izaten delako eta horrek eskatzen du, hain justu, gaiaren inguruko literaturaren berrikusketara iratez eta harremana izan dezakeen gainerako literaturara irekia egotea, lortutako informazioa interpretatzeko eta aztertzeko esparru bakar eta itxi bat izan nahi ez badugu (Quintana-Peña, 2006: 55). Halaber, analisi dokumentalari dagokionez, lagungarria da dauden dokumentuak inbentariatzea eta klasifikatzea, eta horretan MAP (Media Accessibility Platform) datu basea biziki lagungarria izan da (Greco, *et al.* 2016) etengabe berritzen doan datu basea izanik, irisgarritasunaren eta ikus-entzunezkoen inguruko argitalpen eta bestelako lanak, esku-eskura izan ditugulako. Argitalpenen artean, erreferentziatuta dagoen zaharrena 1939. urtekoa da eta argitalpenekin batera, konferentzietara aurkeztutako ponentziak eta diziplina horietan abian dauden edo gauzatu diren proiektuen berri ere jasotzen du. Quintana-Peñak dioenez (2006: 68), laginketa teorikoa ez-probabilitate laginketa modu bat da eta honetan oinarritzen da: ikertzaileak zer behatu erabakitzeke dituen gaitasunen eta aukerak, interes pertsonala, eskura dituen baliabide eta ikertzen ari den arazoaren izaera, bestak beste. Modu horretan, hainbat eszenatoki kultural, sozial eta pertsonal aztertzen dira hainbat unetan elementu aldakor eta ez aldakorretara gerturatzea lortzeko.

3.5. Elkarrizketak

Bestalde, tesi honetan hainbat aldiz jo da elkarrizketaren teknikara, ikerketaren azterketa analitikoa egiteko edo diagnostiko edo tratamendu sozialetan laguntzeko pertsona batekin edo hainbatekin izaten den solasaldi profesionala izanik (Ruiz-Olabuénaga, Aristegui eta Melgosa, 2002: 76). Ez gara gehiegi luzatuko atal honetan, baina aipatu nahi genituzke ibilbidean zehar, une desberdinetan egin diren hainbat. Izan ere, elkarrizketa ezagutza lortzeko modurik zaharretakoa da, dialektika sokratikoa, adibide (Kavale, 1998; hemen aipatua: Meneses eta Rodriguez, 2011: 32). Eta, ikerketa lan honetan, metodologia anitzaren barruan, elkarrizketek ere izan dute beren lekua.

Jon Garaño zine zuzendariarekin izandakoa da egindako elkarrizketetako bat. Elkarrizketa 2020ko abenduan egin zen, artean pandemiako murrizketak indarrean zirela, eta ondorioz bideo-konferentzia bidez egin behar izan zen. Hala ere, Mejiak (1999) adierazi bezala, era librean egin zen *Handia* (Garaño eta Arregi, 2017) filmerako hartutako hizkuntza-hautuen inguruan, haren diskurtsoa lagungarri izango zitzaigulakoan (Quintana-Peña, 2006: 71). Izan ere, Garaño, Jose Mari Goenaga eta Aitor Arregirekin batera, azken 15 urteetako euskarazko zinemagintzaren ordezkari nagusi dira eta *Handia* filmean, harago joan ziren film eleanitza osatzeko. Lan horren inguruan artikulua aipagarria da “La creación, la traducción y el tratamiento lingüístico en *Handia*” (Tamayo-Masero eta Manterola-Agirrezabalaga, 2019).

Garañok hainbat aldiz parte hartu izan du UPV/EHUtik sustatutako ikerketa lanetan eta 2017an ere “Trasvases culturales: accesibilidad y traducción en entorno multilingües” izeneko simposioan parte hartu genuen biok ala biok, TRALIMA/ITZULIK (UPV/EHU) ikerketa-taldeak antolatua. Elkarrizketa hark balio izan zigun “Filmes-insignia, políticas audiovisuales y circulación. Los casos de *Pa negre*, *Handia* y *O que arde*” artikuluan (Pérez-Pereiro; Deogracias-Horrillo; Barreira-Gonzalez, 2021) informazioa osatzeko.

Elkarrizketa, hein batean, fokalizatutako elkarrizketa (Merton eta Kendall, 1946) izan zen, nahiz eta ez ziren erantzun aukerak eskaintzen. Nolabait, alde aurretik itxitako eskema bati jarraitu genion, baina ordenari estuki lotu beharrik izan barik (Valles, 2000: 204). Izan ere, hizkuntzaren erabileraren inguruan hartutako erabakiak eta horren ondorio eta erantzunak interesatzen zitzaizkigun, eta horretara mugatu genuen solasaldia (aurretik jaso izan da gaiaren inguruan adierazi zizkigunak), baina tartean bestelako informaziorik ere agertu zen, hala nola espainiar estatuko hainbat zinema-aretoetako JBaren aldeko zaletasuna.

Bigarren elkarrizketa sakonak, berriz, egituratutako galdetegi bidez egin ziren, EUVOS ikerketa-proiektuaren baitan. Pattonek (1990: 288) adierazitako lau elkarrizketa motetatik elkarrizketa estandarizatu irekia aukeratu zen horretarako; galdera-zerrenda ordenatua, sektore bakoitzeko elkarrizketatu guztientzat berdina, baina era librean eta modu irekian erantzuteko. Izan ere, jasotako informazioa DELPHI metodologiarekin balioztatu nahi zen eta horrek ere elkarrizketa-eredua finkatu zuen, iritzi ahalik eta adostuena lortzeko metodo gisa (León eta Montero,

2003) aditu talde bati egindako elkarrizketetatik. Gure lana, proiektu horretan, Euskal Herrian adituak proposatzea eta ondoren elkarrizketak egitea izan zen. Aurretik, baina partekatutako dokumentuetan, sare bidez, galdetegiak prestatzeko proposamen eta hobekuntza prozesuan parte hartu genuen, ikerketa-proiektuan parte hartu zuten gainerakoekin batera.

Azkenean 31 sakoneko elkarrizketa egin ziren eta ATLAS.ti programa erabili zen analisi kualitatiboa errazteko, analisirako eginkizun asko sistematizatzen laguntzen baitu modu eraginkorrean.

Elkarrizketatuaren profil profesionalaren arabera, sei talde handitan kategorizatu ziren elkarrizketak: akademikoak eta kritikoak; kargu politikoak eta administrazioarekin lotutakoak; zinemagileak edo elkartutako sortzaileak; zinema-jaialdietako zuzendariak; banatzaileak edo ekoiztetxeak; bikoizketa eta azpidazketa profesionalak. Eta hortik abiatuta, lehenengo, memoriak sortu ziren eta gero, memorien kodetzea. Hala, 14 taldetan banatutako 71 kode sortu ziren.

Ikerketa-metodologia horren inguruan, eta EUVOS proiektuaren gainean gehiago sakontzeko:

- 1) Grupo do estudos audiovisuais (Departamento de de Ciencias da Comunicación. Facultade de Ciencias da Comunicación):
<https://estudiosaudiovisuais.org/es/investigacion/euvos/>
- 2) Enrique Castelló Mayo. (2023). *EUVOS: La aportación de las pequeñas cinematografías al patrimonio cultural inmaterial europeo*. Tirant lo Blanch.
<https://open.tirant.com/cloudLibrary/ebook/info/9788419825056>
- 3) Zabalondo, B., Deogracias, M., Azpillaga, P. (2020). *EUVOS. Europako Kultur Ondare Immateriala. Europako hizkuntza ez-hegemonikoetan azpidazteko egitarau baterantz*:
<https://eizie.eus/eu/argitalpenak/senez/senez-51-2020/euvos-europako-kultur-ondare-immateriala-europako-hizkuntza-ez-hegemonikoetan-azpidazteko-egitarau-baterantz>

3.6. Kasu-azterketa

Bilduman jasotako artikulu bitan baliatu da kasu-azterketa. Hiru film aukeratu ziren horretarako: *Pa negre* (Villaronga, 2010); *Handia* (Garaño eta Arregi, 2017) eta *O que arde* (Laxe, 2019). Lehenengoa, katalanez sortua; bigarrena, euskaraz; hirugarrena, galizieraz.

Kasu-azterketaren teknikak, oro har, aztertzeko dagoen errealitatea ulertzea errazten du, bere ñabardura guztiak aintzat hartuz, modu globalean; halaber, egokiak dira behatu nahi den egoera horren zergatia bere kontestuan eta perspektiba dinamiko batetik ulertzeko (Swanborn, 2010 eta Yin, 1994; hemen aipatua: Neiman eta Quaranta, 2006: 223). Gainera, aukera ematen dute bestela ezagutuko ez liratekeen kasuen berri izateko. Horregatik esaten da ikasketa maximizatu nahi denean egokia dela teknika hori aplikatzea (Stake, 1995 eta Swanborn, 2010; hemen aipatua: *ibid*, 2006: 223), partikularra lehenetsi eta orokorra ordezkatzeko duelako kasu-azterketak. Hala ere, kasu-azterketa ez da informazio-bilketa teknika partikular bat, baizik eta informazioa antolatze eta aurkezteko modu bat, egoera edo gertaera zehatz baten inguruan (Stake, 1994: 236; hemen aipatua: Serrano-Blasco, 1995: 2003). Hala, aukera ematen du kasuaren beraren ezagutzan sakontzeko eta lan horretan, gainera, prozedura kuantitatiboak eta kualitatiboak konbinatu ohi dira. Halaxe egin dugu guk ere “Barriers and opportunities for cinema distribution in European minority languages. The case of *O que arde* in the Digital Market” eta “Filmes-insignia, políticas audiovisuales y circulación. Los casos de *Pa negre*, *Handia* y *O que arde*” artikuluetan. Eta lagungarri izan zaigu kontzeptu berriak sortzeko (Eisenhardt, 1989; Dooley, 2002; hemen aipatua: Neiman eta Quaranta, 2006: 231) *Pa negre*, *Handia* eta *O que arde* pelikula film-ikur gisa definitzeko. Halaxe izendatu genituen aipatutako hiru filmak: nazioarteko zine-jaialdietan jatorrizko hizkuntzan eskaini eta saritutako pelikulak, hizkuntza gutxituetan egindako zinemagintzari ikusgarritasuna ematen lagundu dietenak. Alegia, JBa ezkutatu barik, aukera eman ziguten ikusteko hizkuntza gutxituetan sortutako zinemagintzak zer-nolako harrera duten espainiar estatuan; hau da, bikoizketa-estatuan.

Hiru lan horien ekoizpenak aztertuta ondorioztatu genuen badagoela publikoa filmak bere hizkuntzan ikusi nahi dituen eta txarteldegian ere nabari dela hori, hiru kasu horiek erakutsi zuten. Jakina, estrategia horren atzean, erakutsi genuen

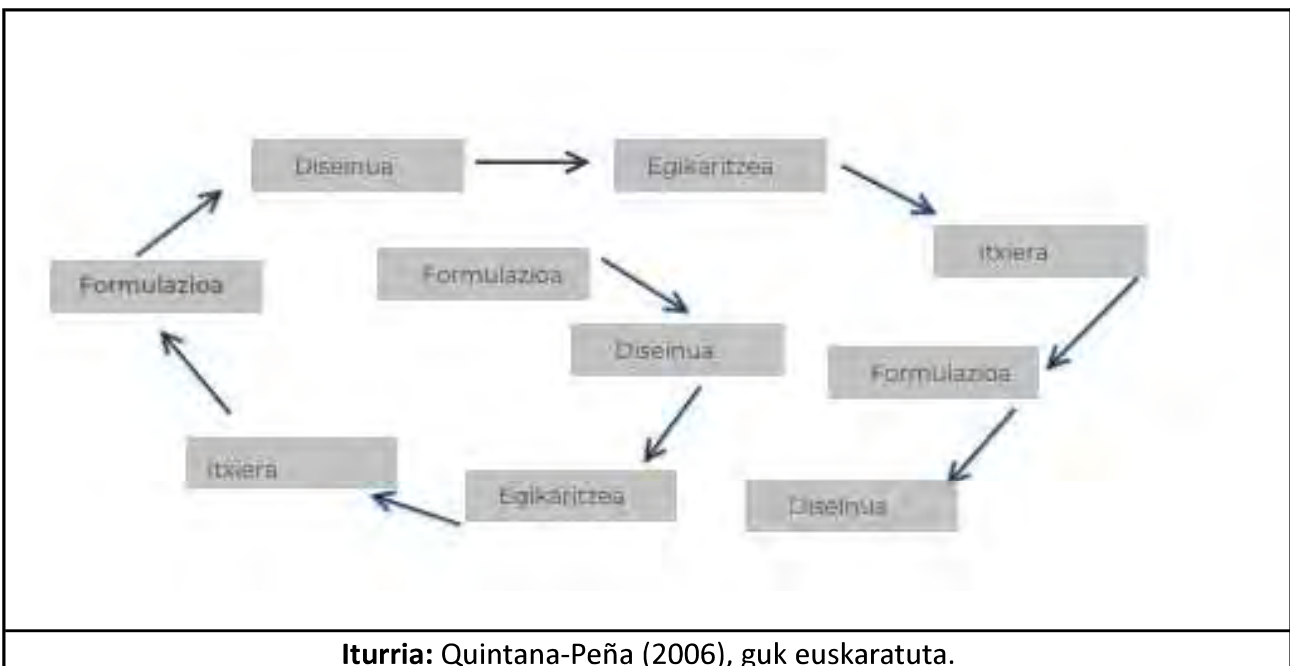
erakundeetatik planifikatutako politika publikoek pisu handia izan zutela film horien aldekotasuna bistartzeko orduan, eta azpidazketa hiru kasuetan aliatu izan zela publiko gehiagorengana iristeko.

Nolabait, EUVOS proiektuak bilatzen zituen erantzunetako batzuk islatzea lortu genuen lan haietan.

3.7. Itxiera

Ikerketa prozesua eta emaitzen sistematizazioa litzateke ikerketaren azken atala, edo itxiera. Gurea artikulu-bilduma bidezko tesia denez, bitarteko itxierez (Quintana-Peña, 2006: 50) osatutako tesia dela esatera ausartuko gara. Formulazioa, diseinua, egikaritzea eta itxieraren ondotik, atzera letorke formulazioa, diseinua, egikaritzea eta itxiera... eten-bako kate batean bezala. Hala irudikatu zuen Quintana-Peñak berak (2006: 50):

IRUDIA 4: METODO KUALITATIBOAREN LOGIKA ZIKLO-ANITZA



Modu horretara kontzeptuen arteko harremantzeak eginez eraikitzen dira proposamen teorikoak (Glaser eta Strauss, Sandovalék 2002 jaso eta hemen aipatuta: Quintana-Peña, 2006: 79). Eta gu ere horretan saiatu gara ibilbide honetan, desgaitasunak dituzten pertsoneri zuzendutako ikus-entzunezko irisgarritasuna oinarri hartuta hizkuntza gutxituentzat baliabide gisa planteatzen.

Laburbilduz, artikulua bilduma honetan jaso diren lanek askotariko metodologietan oinarritu dira. Hala deitu diogu guk, hainbat autorek mistoa edo sozio-kritikoa ere deitzen dioten arren (Corona-Lisboa, 2016). Ikusi dugu aztergaia bizirik dagoela eta etengabe aldatzen doala. Ikerketaren atal bakoitzak hurrengoa elikatu duela, baina, aldi berean, aurrekoa berritzen joateko beharra egon dela, aldiro. Agian, horregatik ere deritze hainbat autorek gizarte eta humanitate zientziei “eztabaida zientziak” (Hoyos eta Vargas, 1997; hemen aipatua: Quintana-Peña, 2006: 50), horixe eragitea ere izan baita tesi honen helburuetako bat, aukera bat mahai-gaineratzea.

4. ATALA: Elkarlana oinarri

Orain baino lehen ere aipatu dugu ikerketa hau, nolabait, lan korala izan dela; elkarlanean gauzatu den ikerketa baten ondorioa. Maltan egin zen Small Cinemas nazioarteko kongresu hartan hasi zena (2015) “Linguistic accesibility for minority language cinema” (Amezaga eta Deogracias, 2015) izeneko aurkezpenarekin eta handitzen eta loturak egiten joan dena denbora honetan guztian. Haren ondotik etorri ziren Bilbo (2017), Lisboa (2019) eta Santiago (2021) hirietan egindako hurrengo Small Cinemas biltzarrak (guztietan eman dugu gure ikerketaren berri) eta triangulazio horretatik sortu zen, esaterako, aurretik hainbatetan aipatutako EUVOS proiektuan parte hartzeko aukera eta Vigoko unibertsitateak antolatutako lehenengo Media Accessibility Platform International Conference (2017) biltzarraren ostetik, ALMA sarea osatzea.

Hizkuntza gutxituetan egindako zinemagintzatik irisgarritasun audiobisualera eta ikus-entzunezko itzulpengintzara konexioa ibilbide horretan gauzatu da, eta aurretik fokoa horretan ez zuten ikerlariak gehitu ditugu gure planteamendura. Horren adibide azpimarragarriena, akaso, izan da ALMA sarea. Hor batu baitira, ikerketa prozesuaren atalean azaldu bezala, hizkuntzaren, teknologiaren eta irisgarritasunaren esparruetan lanean ari diren ikerlariak eta ikerketa-taldeak. Hari-mutur anitzez jardun garenean hori ere adierazi baikenuen: ikuspegi eta helduleku asko direla lan-eremu honetan bateratu daitezkeenak. Eta, hor bai, diziplina arteko elkarlana, lan metodologia gisa (Maldonado, 2015), bete-betean gauzatu da, alderdi teknikoari heldu ahal izan baitzitzaion Valentziako unibertsitate bien profilari esker. Izan ere, hasieratik aipatu dugu tesi honetan alderdi teknikoak berebiziko garrantzia duela egiten dugun proposamena gauzatzeko. Gurea, ordea, ez da izan ikerketa teknikoa eta, beraz, aurrera begirako iker-lerroetara garamatza hari-mutur horrek.

5. ATALA: Aztergaiak eta emaitzak

Modu batera esanda, ikus-entzunezkoetan hizkuntza-aniztasuna gehitzen joan den heinean, batez ere teknologiaren aurrerapausoei esker, jakin nahi izan dugu hizkuntza gutxituen presentzia ere gehitzen doan, edo baliatu daitezkeen aurrerapen

horiek euren presentzia gehitu eta zabaltzeko. Hala, aurretik ikusi bezala, azterketa horrek adar bi izan ditu orain arte: telebisten eta irisgarritasun-metodoen azterketa, batetik, eta hizkuntza gutxituetan egindako zinemagintza babesteko laguntza publikoen azterketa (azpidatziak barne), bestetik. Izan ere, gure hipotesi nagusia izan da hizkuntza gutxituek ere irisgarritasuna balia dezaketela, printzipio gisa, bazterketatik atera eta hizkuntza ez ezagutzeak ekar dezakeen oztopoa gainditzeko; ahal dela, inor bazterrean ez lagatzeko. Gizarte inklusiboa eraikitzea delako, besteak beste, soluzio egokiak sortzea testuen eta informazioaren hautemangarritasun, ulermen eta onargarritasun eskasak eragindako komunikazio-oztopoak gainditzeko (Maaß, 2020; hemen aipatuta: Şimon, Dejica, Fărcaşiu eta Kilyeni, 2022: 460).

Alegia, ikus-entzunezko irisgarritasunak hizkuntza-ulergarritasuna bermatzeaz gainera, hizkuntza minoritarioen eta minorizatuaren ikusgaitasuna ere berma dezakeela. Izan ere, ikus-entzunezko irisgarritasunaren erabilera egokiak eta hizkuntza-estrategiek hizkuntza gutxitu eta ez-hegemonikoen ikusgaitasuna eta sustapena bermatzen dute.

5.1. Auzi linguistikoak badu lekua telebistan?

Gure neurketetatik abiatuta hainbat telebista arduradunekin izandako elkarrizketek erakutsi ziguten, lehentasuna, desgaitasunak dituzten pertsonen telebista-dukietara sarbidea ahalbidetzea zela irisgarritasun-audiobisuala ahalbidetzeko zerbitzuak abiaraziz, legeak hala agintzen zuelako. Eta, era berean, agerian geratu zen hizkuntza-aniztasuna aukera bat izan arren ere, teknikoki gauzagarria, lehentasuna hizkuntza hegemonikoak zuela; alegia, gaztelaniak.

Ikuspegi hori, ordea, labur geratzen da *streaming* bidezko plataformen kasuan. Teknikoki posible dute, eta horrela egiten dute hizkuntza-eskaintza, azpidatzi eta bikoizketa bidez ahalbidetuz. Beraz, auzi linguistikoak bere lekua hartu du pantailetan, bai telebistan (euskarri digitaletan ere emititzen dutelako eta balia ditzaketelako aukera teknologikoak hizkuntza-eskaintza gehitzeko), bai zineman (JB emanaldiak eskaintzen dituzten zinema-aretoak oraindik ere gutxi diren arren, ikus-entzulearen kontsumo-ohiturak aldatzen doazelako) eta baita *streaming* plataformetan ere (ingeleza moduko hizkuntza hegemoniko baten aurrean, hizkuntza

gutxituen kontzeptua ere modulatzeko delako; baina hori beste eztabaida luzeago bat litzateke).

Bilduman jasotako lehenengo artikuluan genioenez, zineman auzi linguistikoa hizkuntza gutxitura sarbiderik ez dutenen irisgarritasun auzi gisa landuz gero, hizkuntza eta zinemaren arteko harremanaren hurbilketan aldaketa egiten lagunduko luke. Kontua ez da zinea gutxiengo linguistikoarentzat egitea, baizik eta zinea egitea hizkuntza gutxituan, eta publiko zabalagoak bilatzea, gure hipotesiari jarraituta. Eta berdin litzateke telebistan ere, oro har, pantaila guztietan.

Tamalez, baina, desgaitasunak dituzten pertsonen ikus-entzunezko irisgarritasuna bermatzeko legeak, politika publikoak eta teknologiak garatu badira ere, ez da oraindik aitortza hori egin irisgarritasun linguistikoari dagokionez.

Saiatu ginen frogatzen hizkuntza ez ulertzea ez dela oztopo ikus-entzunezko edukiaz gozatzeko eta zinema-emanaldiak partekatzeko; eta badagoela hizkuntza gutxituaren ikusgaitasuna bermatzea, teknologia baliatuta (gure kasuan, Whatscine aplikazioa). Alegia, hizkuntza-irisgarritasuna sustatzea interesgarria dela ez bakarrik hizkuntza gutxituentzat baizik eta kultura-aniztasunarentzat, ahalbidetzen duelako hizkuntza ez ofizialetan egindako ekoizpenetara hurbiltzea, bikoizketa araua den herrialdeetan.

Gainera, ikusita atzerriko zinearen presentzia Europako herrialdeetan –eta, oro har, herritarrek duten gaitasun linguistikoen aniztasuna–, irisgarritasun linguistikoan ematen diren aurrerapausoek aukera berriak eskaini ditzakete, eleaniztunaren aldeko jarrera berriak sustatuz.

5.2. Zinemagintza txikiak sustatzeko programak

Hainbat autorek dioten bezala, lan zinematografikoek duten osotasun linguistikorako eskubidea are gehiago murrizten da hizkuntzaren beraren tamaina txikiagatik, ez baititu finkatzeko eta hezurramitzeko baldintza onak (López-Gómez *et al.*, 2015: 36). Eta, ildo horretan, aldarrikatzen dute hizkuntza gutxituak komunikazio-hizkuntza izatea eta, beraz, azpidatzen erabilera baliatzea jatorrizko bertsioren opakotasun semantikoa ekiditeko (*ibid.*, 2015: 36).

Izan ere, arazo izaten jarraitzen du hizkuntza gutxituetan ekoiztako filmek euren lurraldeari lotutako zinema nazional gisa identifikatzea. Ez bakarrik aurrekontu txikiagoak darabiltzatelako, baizik eta estatu politiken mende daudelako (Ledo-Andión *et al.*, 2016). Are, hizkuntza gutxituak babestuta egonagatik ere (Eremu Urriko Hizkuntzen Europako Gutuna, 1992), film-banaketak arazo izaten jarraitzen du; baita sustapen-politikak ere (Manías-Muñoz *et al.*, 2017), –jakin arren, administrazioek sustapenean eta banaketan inbertitzen dutenean, inpaktua badagoela txarteldegian (Ledo-Andión *et al.*, 2016: 327).

Baina hizkuntza horietan egindako azpidatzitako jatorrizko bertsoaren (AJB) ageriko orokortze eskasa (Castelló-Mayo *et al.*, 2018: 50) nabaria da gaur gaurkoz. Beste modu batera esanda, “kultura-industriek merkatu-nitxotzat jotzen dituzte hizkuntza minoritarioak, hau da, irabazi gutxiagoko jarduera bat, kostu handiko ekoizpenekin eta audientzia murriztuekin” (Guyot, 2007: 15)¹⁸. Ondorioz, nagusi izaten segitzen dute –estatu espainiarrean bederen–, bikoiztutako bertsoaren eskaintzak eta kontsumoak. Eta, joera aldatzeko, are beharrezkoagoak dira AJBak sustatzeko politikak.

Tesi honetan aztertu ditugu Europatik zer-nolako erabaki eta neurriak hartu izan diren hizkuntza- eta kultura-aniztasuna sustatzeko, zinemaren bitartez. Hala ere, asko izan diren arren txostenak, eta baita Europar parlamentuaren erabakiak, hizkuntza gutxituak ez dira beren-beregi aipatu hizkuntza-hautuaz ari direnean. Aitortu izan da, esaterako, filmen banaketa gehitzeko neurri baliagarria izan daitezkeela azpidatziak (Action on Subtitling, Europar Batzordea, 2017), baina hizkuntza minoritarioak aipatu gabe. Europa Creativa planak (Europar Batzordea, 2014) berak ere –kultura- eta hizkuntza-aniztasuna babesteko sortu bazen ere– ez ditu aintzat hartzen jatorrizko bertsoa eta eleaniztasuna. Ondorioz, zinemagintza txikiak jada ez dira balizko solaskide Europar Batasunaren ikuspegitik, eta politika nazionalek bakarrik ekin ahal diote beren kultura-egintzak bultzatu eta babesteari (López-Gómez *et al.*, 2015: 54).

Horregatik gertatzen da, esaterako, zinema-ekoizleek hizkuntza gutxituen aldeko hautua egin ostean, pareko islarik ez izatea zinema aretoetan, non AJBa salbuespena den. *O que Arde* (Laxe, 2019) galizieraz filmatutako pelikulak banaketa mugatua izan

¹⁸ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “Minority language programmes are viewed by cultural industries as a niche market, i. e. a less lucrative activity with high-cost productions and small audiences”.

zuen espainiar estatuan. AJBa erakusteko hautua egiten duten aretoen kopuru murrizta nolabaiteko sabai bihurtzen da horrelakoetan, espainierazko jatorrizko bertsio edo espainierara bikoiztutako bertsioen zenbakiak parekatzea ezinezko bihurtuz (Perez-Pereira & Deogracias-Horrillo, 2020: 160). Baina ez da salbuespena. *Pa Negre* (Villaronga, 2010) eta *Handia* (Garaño eta Arregi, 2017) filmek ere, antzeko zortea pairatu behar izan zuten (Pérez-Pereiro *et al.*, 2021). Adierazgarriak, ildo horretan, Garaño zinema-zuzendariaren berbak: “Toledo batean ez dago zinerik pelikulak azpidatzita ikusteko. Beraz, horra iristeko bikoiztu egin behar duzu. Baina hori horrela izanda ere, datuak ikusten badituzu, ehunekoak, esaterako, askoz altuagoak dira kopiako euskaraz azpidatziekin, bikoiztutakoak baino. Askoz hobeto funtzionatzen dute, gure kasuan, Euskal Herritik kanpo azpidatziekin, bikoiztuta baino” (Garaño, 2020; elkarrizketa pertsonala, *Handia* filmaren inguruan).

Aipatutako film horiek guztiek amankomunean dute espainiar estatuan ofizialak diren hizkuntza gutxituetan direla nagusiki eta, merkaturatzeko orduan, azpidatzitako bertsioa aukera minoritarioa izan dela estatu espainiarrean. Bikoizketa nagusitu da zinema-aretoetan, nahiz eta nazioarteko zinema-jaialdietan aitortza izan duten eta, han bai, AJBn eskaini diren. Baina hori ez da nahikotzat jo espainiar estatuko zinemagintza-sektorean ikusgarritasuna izan zezaten jatorrizko bertsioetan. Tamalez, gainera, bikoizketa herrialdearen tradizioa eta hizkuntza gutxituekiko ikuspegi hori ez da zinemara mugatzen. Espainiako telebista publikoak ere gaztelaniara bikoiztutako bertsioaren alde egiten du. *Loreak* (Garaño eta Goenaga, 2014) filmarekin egin zuen 2017an, eta *20.000 especies de abejas* filmarekin egingo du orain¹⁹. Ia hamarkada bat igaro den arren film bat eta bestearen artean, egoera ez da aldatu estatuko gainerako hizkuntza ofizialekiko bikoizketa nagusi den herrialdean.

Aztertu dugu, besteak beste, zein garrantzitsua den ezagutzea Europar Batasunak hizkuntza gutxituen, edo ekoizpen txiki horien, alde sustatzen dituen politikak. Eta jakitea zinemak zer garrantzi duen hizkuntza gutxituen politiketan. Ez baitugu ahaztu behar Europar Batasunak, hizkuntza-aniztasuna sustatzen duen bitartean (European Council, 1966²⁰), bere aurrekontuaren % 1 baino ez duela inbertitzen

¹⁹ Esti Urresola zinegileak baieztatu zuen Languages Lanean kongresuko mahai inguruan, Bilbon, 2024ko urtarrilaren 19an.

²⁰ Article 27 of the Universal Covenant signed in 1966 says: “in those states in which ethnic, religious or linguistic minorities exist, persons belonging to such minorities shall not be denied the right, in community with other members of their group, to enjoy their own culture, to profess and practise their religion, or to use their own language”.

hizkuntza-politikan²¹. Eta kontraesan horren beste adibide bat dira zinema txiki edo hizkuntza ez-hegemonikoetan egiten diren filmak sustatzeko laguntza programak. MEDIA azpiprogramak, azpituluei eta bikoizketei laguntza ematen dien berberak, aukera ematen du, halaber, hizkuntza gutxituak komunikazio-hizkuntza gisa erabiltzea onartzen duen hein berean, Europako filmen eskuragarritasun osoa sustatzeko bikoizteko bidesaria bere gain hartzeko (Ledo-Andión *et al.*, 2016: 318). Alegia, hizkuntza gutxituen ikusgarritasuna berma dezakeen AJBren alde irmoki egin ordez, ikus-entzunezko itzulpengintza metodo guztiak hartzen dituela kontuan, merkatua baitauka oinarri, eta ez aniztasun linguistikoa; are gutxiago, hizkuntza gutxituak.

Ez dago, beraz, harreman zuzenik Europak sustatu eta defendatzen duen hizkuntza-aniztasunaren eta zinema europarraren banaketaren artean, ezta Europako ikus-entzunezkoen neurri arautzaile nagusia den zuzentarauan (AVMSD, 2010 eta 2018). Gutxienerako harmonizazioa ahalbidetzen du estatu kideen arauen artean, baina hortik aurrera estatu kideak dira neurri osagarriak har ditzaketanak, adibidez, kultura-aniztasunaren bila (Irion & Valcke, 2015: 5)–.

Zuzentarauak babesten du zinema europarra. Helburu nagusitzat dauka ikus-entzunezko industria europarraren lehiakortasuna indartzea, Europako kultura-aniztasuna eta ondarea sustatzeko. Baina –Europar Parlamentuak asmoa adierazi zuen arren (2017) herrialde hizkuntzan egindako filmak ere aintzat hartzeko– AVMSDren azken bertsioan ez zaio hizkuntzari aipamenik egiten. Kultura-aniztasunaz ari da, baina ez hizkuntza-aniztasunaz eta, ondorioz, ezta Europako hizkuntza gutxituez ere. Are gehiago, oraindik ere, europar produkzioak garestitzat jotzen dira eta audientzia nazional zabalago bati saltzeko zailak (Werkers & Valcke, 2012: 14).

Hala ere, ez dugu modu hertsiki batean baieztatuko Europatik ez dela sustatzen politikarik hizkuntza-aniztasuna babestu eta hedatzeko ikus-entzunezkoen bidez. Izan ere, eta bakanak diren arren, egon badaude jatorrizko bertsioa errespetatzeko azpidatzen erabilera aldarrikatzen duten programa edo ekimen zehatzak. Lux Prize da horietako bat. Europar Parlamentuak abiarazi zuen 2007an, eta aukeratutako

²¹ Nazionalitate europarren Batasun Federalaren aholkulari Johann Hägmannen esanetan, herritar bakoitzeko euro bi urtean (Bilbon, 2024ko urtarrilaren 18an, Languages Lanean kongresuan).

filmak 24 hizkuntza ofizialetara azpidazten dira, nahiz eta, hor ere, hizkuntza gutxituak kanpo geratzen diren. Bide batez, lehen aipatutako *20.000 especies de abejas* (Urresola, 2023) da Lux Prize 2024ko hautagaietako bat. Eta, lehen azaldutakoa kontuan izanda, gerta liteke, euskara lako hizkuntza gutxitu bat komunikazio-hizkuntza ere baduen filma (euskarazko eta gaztelaniazko elkarrizketak ditu filmak) Europako 24 hizkuntza ofizialetara azpidatzita hedatzea Europako zinema-aretoetan zehar (ez, ordea, Eurogutunak babestea agintzen dutenak), baina espainiar estatuan, kasurik gehienetan, bikoiztutako bertsioa izatea gehien erakutsiko dena. Bere estreinaldian, 2023ko apirilaren 21eko asteburuan (apirilaren 17an estreinatu zen), 105 kopia banatu zituen BTeam Pictures banatzaileak; 2024ko urtarrilaren 26ko asteburura bitartean, 158.730 ikusle izan ditu eta 910.882,32 euro batu ditu (ICAA eta Taquilla España, 2024) . Gaztelania, euskara eta frantseseko azpidatziak ditu filmak.

Horrelakoak gertatzen direnean, agerian geratzen da Europar Batzordeak 2015etik sustatu duen Merkatu Digital Bakarrak aukerak izan badituen arren, oraindik ez dela garatu behar bezala aukera ekonomiko eta kultural gisa. Nahiz eta zine europarren zuzendari-agentzien helburua izan Europaren aniztasuna eta identitate kulturalak islatzen dituzten kalitatezko lanak sortzea, kultura aniztasuna babestu eta sustatzeko UNESCOren adierazpenarekin lerratuta (European Film Agency Directors, EFAD, 2015). Beste kontraesan bat litzateke, esaterako, Report on European in the Digital Age (2014) txostenak dioen bezala, film europarrek lagundu dezaketela kultura- eta hizkuntza-aniztasuna ikusarazten, baina, hein berean, onartzea aniztasun horrek merkatua are gehiago zatikatzen duela eta, ondorioz, pelikulen sustapena eta banaketa ahultzen direla.

Argi geratzen da, beraz, merkatu digital bakarrak hainbat kezka eragiten dituela hizkuntza gutxituetan ekoiztutako filmen inguruan, eta Europar Batzordeak ez duela oraingoz asmatu alternatibarik. Izan ere, Europar Batasunak eskumen gutxi batzuk ditu medioetan funtzio kultural eta demokratikoei dagokienez, eta hori aintzat hartzekoa da ikus-entzunezkoen eta online sektoreetan kultura-aniztasuna sustatzeko egiten dituen ekarpenak aztertzean (Irion & Valcke, 2015: 9).

Are, merkatu-kuoten politikak ez du bermatzen aurrekontu baxueneko lanen banaketa. Eta hori ere bada kontraesan bat, kontuan izanda Europako zinema

ekoizpenaren sektorea, batez ere, enpresa independentez osatzen dela. Lanak sortu eta banatzeko finantzazio publikoari esker aritzen diren enpresak dira, izan laguntza nazionala ala komunitarioa. Europar filmen kuota gehitu dezakete estatu kideek ekoizpen independenteen alde, eta horrek ere pentsaraz dezake ikus-entzunezko sektorean sormen independenteari leiho bat irekitzen diola (*ibid*, 2015: 6). Baina, gaur-gaurkoz, zinema-jaialdien zirkuituak ezin dira era horretako filmak ezagutzera emateko modu antolatu bakarra.

Bilduman aurkezten den artikuluetako batean (3. artikuluan) aztertu bezala, izan dira espainiar estatuaren baitan, hizkuntza ofiziala duten erkidegoetan, hizkuntza horietan egindako filmak sustatzeko politikak. Katalunian, esaterako, zinemaren legeak azpidatzi eta bikoizketari laguntza zuzenak arautzen ditu eta neurri baliagarria izan da film eta ikus-entzunezko edukiak katalanez jaso ahal izateko (Pérez-Pereiro *et al.*, 2021: 16). Aldiz, ekoizpen propioan inbertitzeak beharko luke erakundearen apustua, hizkuntza propioan aniztasun filmikoa nahi bada (Castelles, 2018; hemen aipatua: *ibid*, 2021: 16).

Lan-zinematografiko eta ikus-entzunezko sektorearen beste lanek estatu kideen aldetik jaso ditzaketen laguntzen harira (Europar Batzordea, 2013ko azaroak 15, 2013/C 332/01), bereziki hartzen dira aintzat “lan zaila” izaera dutenak. Eta horren baitan sartzen dira “lurralde, biztanle edo hizkuntza eskualde mugatuak dituzten estatu kide bateko hizkuntza ofizial batean jatorriko bertsio bakarra duten filmak”²² (*ibid*, 2013: 10). Halaber, gehitzen du, “subsidiarotasun-printzipioaren arabera, estatu kide bakoitzari dagokiola film zaila definitzea”²³. Estatu espainiarrean, 1090/2020 Errege Dekretuak (1084/2015 Errege Dekretua berritzen duenak) dio, “ikus-entzunezko lan zailak”²⁴ direla, besteak beste, “gaztelania ez den hizkuntza koofizialetako batean errodatu eta hala, edo azpidatzita, erakutsiko diren ikus-entzunezko lanak”. Alegia, diskriminazio positiboa egiten duela espainiar estatuko hizkuntza gutxitu ofizialekin. Diskriminazio positiboak, ezberdintasunak

²² Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “Films whose sole original version is in an official language of a Member State with a limited territory, population or language area may be regarded as difficult audiovisual works in this context”.

²³ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “Such as short films, films by first-time and second-time directors, documentaries, or low budget or otherwise commercially difficult works. Under the subsidiarity principle, it is up to each Member State to establish a definition of difficult film according to national parameters”.

²⁴ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “Las obras audiovisuales rodadas íntegramente en alguna de las lenguas cooficiales distintas al castellano que se proyecten en España en dicho idioma cooficial o subtulado”.

murrizteko tresna giltzarri gisa, konpentsazio logikari jarraitzen dio eta, beraz, lehentasunezko tratua ezartzeari (Urteaga, 2009: 181). Lehentasunezko tratu hori, ordea, ez da egoki arautu, ez da estrategia politiko gisa lehenetsi hizkuntza gutxituetan ekoiztu eta lan horiek merkaturatzeko orduan. Are gehiago, Katalunian, esaterako, judizializatu egin zen auzia eta zinemaren legea lausotu egin behar izan zuten, hasierako asmo haietatik (Pérez-Pereira, *et al.*, 2021: 16). Beraz, Eurogutunak lagundu duen arren eremu urriko hizkuntzen aldeko diskriminazio positiboa egiten eta lagundu duen arren, “hizkuntza ofizial edota indartsuen hiztunek dauzkaten aurreiritzi batzuei aurre egiten” (Ramallo, 2017: 78), oraindik orain badago erakundeetatik hartzen diren neurrien kontra jotzeko joera eta, hain justu horregatik diogu, politika publikoak are ausartagoak izan beharko lirakekeela “ikur filmak” (Pérez-Pereira *et al.*, 2021) sortzeko erabakiek erakutsi duten bezala. Ikusi baitugu, Europako zuzentzaruek ez dutela bermatzen hizkuntza gutxituen ikus-entzunezko edukien zabalkundea eta horregatik hartzen dute berebiziko garrantzia tokian tokiko dirulaguntzek. Horri heltzen dio 4. eranskineko artikulua: hizkuntza minoritarioan eragiteko ahalmena, eta ardura, duen administrazio zehatz baten jardunari, euskarazko ikus-entzunezkoak sustatzeko finantzazioa eta gainerako politikak oinarri hartuta.

5.3. Euskarazko zinema eta irismena. Eta etxean zer?

Euskarazko zinemagintza sustatzeko dirulaguntza publikoak ere aztertu dira tesi honetan; bai Eusko Jaurlaritzarenak, bai beste erakunde batzuenak ere. Fokoa auzi linguistikoan jarri dugu eta ikusi dugu, argi eta garbi adierazteko, hizkuntza ez dela faktore erabakigarria laguntza publikoen diseinuan.

Euskal zinemagileen hasierako lanetan hautu linguistikoa ez zen lehentasunezkoa izan, ezta dirulaguntzak ematen hasi zen euskal gobernu sortu berriarentzat ere, aurreko mendeko 80 hamarkadan. Bigarren etapa batean (1996tik aurrera), laguntza publikoak hiru motatakoak izan dira nagusiki: 1) gidoigintza; 2) proiektuak garatzea; 3) produkzioak sustatzea. Baina berriro ere hizkuntza irizpidea, euskara sustatzekoa, ez da lehenetsi. Are, gidoigintzari lotuko zaio modu erabakigarri batean % 30eko dotazioa gordez euskarazko gidoientzat. Aldiz, proiektuen garapenean inoiz ez da erreserba espezifikorik egin euskarazkoentzat. Eta produkziara zuzendutako

laguntzetan euskarak trataera berezitua izan badu ere, murrizten joan da deialdiz deialdi, lekukotza huts izaten amaitzeko.

Egindako azterketan, diruz lagundutako eta emandako diru kopuru orokorrak jaso ziren, 2002tik 2021era bitartean, dirulaguntzek izan dituzten moldaketak islatzeko. Jasotako emaitzak aintzat hartuz, egokia litzateke, argazki zehatzagoa egin ahal izateko, alderaketa produkzio-datuekin egitea, ez laguntzen artean bakarrik.

Dena dela ere, baieza genezake euskal laguntza sistemak berez ez dakarrela euskarazko ekoizpenen aldeko eredurik. Hizkuntza-faktorearena ez da nahikoa modulazio euskarazko ekoizpenen sustapenean benetan eragiteko, lagundu duen arren. Beste modu batera esanda: euskaraz filmatzea erabakitzen duten sortzaileek ez dute finantzazioa bermatzeagatik egiten; are, askotan, hautuak berak bestelako arazoak eragiten dizkie. Horren adibide, esaterako, Joanes Urkixo zinema-gidoilariak azaldutakoa (Urkixo, 2014): euskarazko laguntzetara aurkezteko, gidoi-elkarrizketen, gutxienez, % 50 euskaraz izan behar denez, horrek aukera narratiboak mugatzen ditu, itzulpenak dakarren gainkargaz landa. Argi dago, beraz, hizkuntza-hautuaren atzean bestelako arrazoiak daudela, baina politika publikoek ez dituztela aintzat hartzen.

Europar Batasuneko estatu kideen ikus-entzunezko zerbitzuak, gutxienez, AVMSD Zuzentarauari egokitzen zaizkion lege nazionalen atxiki behar zaizkie, baina estatu kideek baldintza gehigarriak agindu ditzakete, adibidez, kultura-aniztasuna bilatzeko. Bada, kostata izan bazen ere, Euskal Autonomia Erkidegoan 2007an zehaztu zen estatuko hizkuntza ofizialetan egindako produkzioei zuzendutako % 50eko finantzazio-kuota. Horrek, jauzi kuantitatibo nabarmena ekarri zuen euskarazko pelikulen sorkuntzan. Izan ere, Euskal Irrati Telebistak (aurrerantzean, EITB Media) ikus-entzunezko ekoizle elkarteekin 2000. urtean akordioa abiarazi zuen, urtero, gutxienez, bina film luze eta labur euskaraz ekoizteko. Eta, gerora ikusi da, laguntza mota hori askoz eraginkorragoa izan dela euskarazko lanak sortzeko, Eusko Jaurlaritzak sustatutako dirulaguntza-lerroak baino. Hala, 2005etik aurrera, esaterako, urtero, gutxienez, pelikula bat filmatu zen euskaraz aipatu akordio horri esker, eta bikoiztu egin zen film kopurua 2008tik aurrera, EITB Media oinarriko finantzazio iturri bilakatuz (Manías-Muñoz, 2013: 92).

Hala ere, berriro izango dira banaketa eta emanaldiak Akilesen orpo, bikoizketaren estatuaren pisua handiegia baita. Hainbeste ze, hizkuntza gutxituak desagerrarazten dituzten zinema aretoetan, hizkuntza gutxituetan egindako lanak behartutako bikoizketekin aritzen diren, ustezko berdintasunean, gaztelaniazko produkzioekin lehiatzen (Pérez-Pereiro & Deogracias-Horrillo, 2021). Eta karteldegian ‘film bikoiztua’ jarri arren, gerta daiteke inor ere ez joatea berau ikustera eta, ondorioz, zinema-aretoek euskarara bikoiztutako lanak eskaintzeari lagatzea (Joxetxo Montero, 2011). Gainera, sarritan, banatzaileek jatorrizko bertsioa eta bikoizketa aldi berean eskaintzen dituzte, baina hainbat autorek azpimarratu bezala, eskaintza bikoitzak ikusleei hautatzeko aukera ematen badie ere, ikusle askok ez du jakiten aukera biak daudela eta gerta daiteke jatorrizko bertsioa ikustera joan, eta bikoiztutakoa ikusten amaitzea (Manterola, 2019: 128-129).

Desoreka horren adibide dira, esaterako, zinema-jaialdiak ere. Report on European Film in Digital Age (EB, 2014) txostenak europar filmek jasaten duten sustapen- eta banaketa-mugak gainditzeko aukerako tresnatzat jo zituen zinema-jaialdiak. Euskarari dagokionez, Donostiako nazioarteko zinema-jaialdia (SSIFF) erreferente izan zitekeela pentsa lezake inork. Baina errealitatea bestelakoa da. 2015era arte ez zen euskarazko film bat erakutsi sail ofizialean. *Loreak* (Goenaga eta Garaño, 2014) izan zen lehenengoa. Azpidatziei dagokienez ere, SSIFFk ez du euskararen aldeko jarrera irmoa izan, ondorioz, euskarak ez du behar besteko presentziarik izan, ezta irisgarritasun linguistikoa ahalbidetzeko ere: 2018ko jaialdian, emanaldi guztien % 20tik behera eskaini zen euskaraz azpidatzita. Eta 2019an askoz gutxiago: % 5 inguru (Zabalondo-Loidi, Deogracias-Horrillo eta Azpillaga-Goenaga, 2020). Egoera errepikatu zen 2022an egindako neurketan ere: “2022ko (Donostiako) zinemaldian emanaldien % 10 inguru ikusi ahal izan zen euskaraz. 573 emanalditik, jatorrizko bertsioa euskaraz 5 filmek izan zuten; euskarazko azpidatziak izan zituzten saioak 37 izan ziren; euskarara bikoiztuta, haurrentzako 5 saio egon ziren, eta Zinemaldiko atalik garrantzitsuena den Sail Ofizialean, 109 emanalditik, 0 ikusi ahal izan ziren euskaraz edo euskarazko azpidatziekin” (Pantailak euskaraz, 2023).

Egoera horren aurrean, eta urteetako aldarrikapenen ondotik, 2023ko jaialdian iragarri dute antolatzaileek sail ofizialeko film guztiak euskaraz azpidatzita ikusi ahal izango direla aurrerantzean. “Euskal kritika zinematografikoaren eskaria zela” aitortu zuen jaialdiko zuzendari Jose Luis Rebordinosek, eta gehitu, “jaialdiko taldearen

desioa ere bazela, baina aurrekontu faltagatik ezin izan dena orain arte gauzatu”²⁵ (Ferreira, 2023). Donostiako zinemaldiaren aurretik, ordea, euskarazko azpidatzen aldeko apustu sendoa egin zuen ZINEBI Bilboko Dokumentalen eta Film Laburren Nazioarteko Jaialdiak. Donostiako Zinemaldia bezala, FIAPFko goi kategoriako jaialdia da, baina dokumental eta film laburren alorrean. 2019ko emanaldi guztiak euskaraz azpidatzita eskaini zituen (Zabalondo-Loidi *et al.*, 2021).

Bistan denez, oraindik ere, urratsak bakanak eta alde bakarrekoak dira euskararen presentzia bermatzeko ikus-entzunezko sektorean; izan euskaraz sortzeko hautua egiteko, izan euskara ikusgarri egiteko irigarritasun linguistikoa bermatzeko hautua egiteko. Oraindik zinema-banatzailleek eta enpresariak interes gutxi erakusten dute hizkuntza gutxituekiko, ez bakarrik EAEn; Katalunian eta Galizian ere ardura eragiten du auziak (Pérez-Pereiro *et al.*, 2021) eta erakundeetatik politika eraginkorrek falta dira eta lege aldetik babes gutxi dute. Eta kezkek bizirik dirau baita hizkuntzaren normalizazioan paper garrantzitsua jokatu duten telebista publikoetan ere, batez ere, ikus-entzunezkoen esparruan gertatzen ari den aldaketaren. Huguetek (Partal, 2024) esaterako, katalanari buruz dio, plataformekin eta sareekin egoera hainbeste aldatu dela ze, katalana leku guztietan berriro agertzea lortu beharra dagoen, galdu egin baitu presentzia ikus-entzunezkoen eskaintzan.

Euskal Autonomia Erkidegoan, esaterako, haurrentzako nahiz helduentzako filmak bikoizten ziren arren, 2003tik aurrera umeentzako filmak bakarrik bikoizten hasi ziren erakundeak. Gaur egun Zineuskadiren bidez kudeatzen dira haurrentzako filmen bikoizketak, “Zinema euskaraz” programaren baitan. Hala, euskarara bikoiztutako nazioarteko hamabi estreinaldi aurkezten ditu zinema-aretoetan, urtero; gehienak animaziozkoak. Bere azken deialdian “Zinema euskaraz” programaren barruan, “hautatutako filmen merkataritzako ustiapenerako film luzeen, animazioen eta dokumentalen bikoizketa- eta azpitolu-zerbitzua” kontratatzea aurreikusi zuen (Zinema euskaraz, 2023).

Gainerakoan, azpidatziak euskaraz sustatzeko ekimenen artean, Movistar + enpresarekin Eusko Jaurlaritzak adostutako akordioa eta Filmazpit ekimena lirateke azpidatziak sortzeko eta zabaltzeko erakundeetatik sustatutako jarduerak:

²⁵ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “Esta era una demanda de la crítica cinematográfica en euskera, y también un deseo del equipo del festival, que hasta ahora no había abordado por falta de presupuesto”.

- Eusko Jaurlaritzak 2014an pilotajea egin ondoren, Movistar + ordainpeko telebista-plataforma pribatuarekin hitzarmena 2015etik aurrera finkatu zen. 369.332 euroko aurrekontua adostu zen, hasieran, hiru urterako; diru horretatik 200.000 euro inguru Jaurlaritzak jarriko zituela hitzartu zuten. 1.600 film eta 265 serieren 2.359 atal eskaini dira euskarazko azpidatziekin plataforman (Kultura sailak Eusko Legebiltzarrera helarazitako erantzuna, 2022ko martxoaren 15ean). Idatziz egindako galderari erantzunez, besteak beste, Kultura sailak zioen, “Egia da indarra jarri dela batez ere eduki kopuru esanguratsua lortzen, eta ez hainbeste zerbitzuaren eskaintza zabaltzen” (Eusko Legebiltzarra, 2022: 12\10\05\03\01258). Hitzarmenaren arabera, denbora batera, azpidatziak publiko guztiaren esku jarriko ziren; hala, 2017an, esaterako, 279 filmen eta 24 serietako 225 kapituluren azpitoluak jarri ziren eskuragarri [Open Data Euskadin](#) (Eusko Jaurlaritza, 2017).
- Filmazpit ekimena 2011n sustatu zuten Zinemaldia Sozietateak, Euskadiko Filmategia Fundazioak eta Tabakalera Kultura Garaikidearen Nazioarteko Zentroak, “euskarazko azpitoludun zinema zabaltzeko” (Filmazpit, 2020). Azpidatzen bere katalogoak zinemaldietan eskainitako azpidatziak gehitzen ditu eta emanaldi ez-komertzialetan eskuragarri jartzen ditu, doan. Izan ere, nazioarteko zinemaldiarekin hitzarmena dute eta euskarazko azpidatzi guztiak euren webgunean gehitzen dituzte “behin zinemaldia pasata, edo filmak estreinatzen direnean” (Beltran-Sanchez, 2019; elkarrizketa pertsonala). 500 titulu inguru ditu gaur egun katalogoak (Maiteny Munoa; elkarrizketa pertsonala 2022).

Testuinguru horretan, euskarazko azpidatziak sustatzeko estrategia definitu bat falta dela igartzen da. Jaurlaritzaren Kultura Sailak berak ezinbestekotzat jotzen du, ingurune digitala aintzat hartuta, “plataforma eta zerbitzu horiek euskarazko edukia eskaini edota euskaraz erabili ahal izateko aukera ematea, erabiltzaile horiek guztiak gaztelaniara edo beste hizkuntza batzuetara pasatu ez daitezen ekidin nahi bada” (Eusko Jaurlaritzaren Kultura saila, 2021: 70). Are gehiago, kontsumitzaileak dagoeneko pasibo izatetik aktibo izatera igaro direnean, garai batean ekoizleen eskuetan bakarrik zegoen arduraren zati bat dutelako orain euren esku, teknologia tarteko, eta hasi diren *fansub* fenomenoari jarraituz, azpidatziak sortzen eta

ikus-entzunezko itzulpengintzaren eraldaketa soziala eragiten (Chaume, 2018: 47). Euskaraz, *azpituduluak.eus* ekimena da aipagarria lan horretan. 2008tik, eta 10 urtetan, 1.000 tituluren azpidatziak sortu eta bildu ditu bere atarian eta etengabe ari da izenburuak gehitzen: 2023an 250 eduki gehiago (Azpituduluak Euskaraz, 2023).

Baina, ikusi dugunez, ekimen hauek guztiak bateratzen dituen azpidatzien aldeko politika definiturik ez dago EAEn. Katalunian, aldiz, 3Cat Ikus-entzunezkoen Kataluniako Korporazioak, erakunde publiko gisa kudeatzen ditu Kataluniako Generalitatearen ikus-entzunezko komunikabideak. Bada oraintsu aurkeztu du hizkuntza sustatzeko plana eta, hartutako neurrien artean, katalanezko edukiak bikoiztea eta TV3 telebistak bikoiztutako eta sortutako azpidatziak guztiontzat eskuragarri jartzea daude (2023ko datuekin alderatuz, % 34 hazi da katalanez dauden nazioarteko film eta serie arrakastatsuenen kopurua), (Lleonart, 2024).

Eusko Jaurlaritzak 2023ko urtarrilaren 30ean “Aroa. Euskara indarberritzeko eta euskaldunok ahalduzko marko estrategikoak” (2012-2022 Euskara Sustatzeko Ekintza Plana ordezkatzeko duen plana) onartu berri du. Planaren AMIAk “ikus-entzunezkoak eta sare sozialak euskararen erabileran eragiteko tresna indartsu” gisa identifikatzen ditu eta “euskarazko eduki, tresna, aplikazio eta baliabide digitalen eskaintza eta kontsumoa areagotzeko estrategiak garatu” lan-ildoaren baitan proposatutako ekimenen artean jasotzen du: “Euskarazko ikus-entzunezkoen eskaintza handitu, bereziki fikziozkoa; horrekin batera, plataformetarako estrategiak landu eta gauzatu”. Aldiz, aukera galdutzat jotzen dugu ez baita inon zehazten eskaintza hori handitzeko zer-nolako neurriak hartuko diren, ezta handitzea nola egin nahi den ere.

II. ZATIA

1. ATALA: ARGITALPENAK

Deogracias-Horrillo, M., & Amezaga-Albizu, J. (2016). Linguistic Accessibility for Small Language Cinema. *International Journal of Sociotechnology and Knowledge Development*, 8(2), 16–26.

<https://doi.org/10.4018/IJSKD.2016040102>
[Linguistic-Accessibility-for-Small-Language-Cinema.pdf](#)

Pérez-Pereiro, M., & Deogracias-Horrillo, M. (2021). Barriers and opportunities for cinema distribution in European minority languages. The case of O que arde in the Digital Single Market. *Language & Communication*, 76, 154–162. <https://doi.org/10.1016/J.LANGCOM.2020.11.006> [artikuluua L and C-2021.pdf](#)

Pérez-Pereiro, M., Deogracias-Horrillo, M. eta Barreiro-González, M. (2021). Filmes-insignia, políticas audiovisuales y circulación. Los casos de *Pa negre*, *Handia* y *O que arde*. *Quaderns Del CAC*, (47), 13-24. DOI: 10.34810/qcac47id404672. [QuadernsdelCac47 PerezPereiro etal ES.pdf](#)

Deogracias-Horrillo, M.; Zabalondo-Loidi, B.; Azpillaga-Goenaga, P. (2023). ¿Se Apoya Al Euskera En El Sistema Cinematográfico Y Audiovisual De La Comunidad Autónoma De Euskadi?. En Castelló-Mayo (Ed.), *EUVOS: La aportación de las pequeñas cinematografías al patrimonio cultural inmaterial europeo* (73-89 or.). Tirant humanidades, Valencia. [EUVOS-artikuluua.pdf](#)

1. ARTIKULUA

Deogracias-Horrillo, M., & Amezaga-Albizu, J. (2016). Linguistic Accessibility for Small Language Cinema. *International Journal of Sociotechnology and Knowledge Development*, 8(2), 16–26. <https://doi.org/10.4018/IJKD.2016040102>.

Linguistic Accessibility for Small Language Cinema

Marijo Deogracias, University of the Basque Country UPV/EHU, Leioa, Spain

Josu Amezaga, University of the Basque Country UPV/EHU, Leioa, Spain

ABSTRACT

Audiovisual accessibility is considered as a basic right. In a world where audiovisual material is more and more present, several measures have been taken in order to facilitate the access to it by people living with sensory disabilities; some of them at the regulatory level and others at the technological level. As a part of a wider project, this article addresses the issue of the accessibility to the audiovisual material from another perspective: that of the small languages. From this point of view, language is a barrier which prevents potential viewers from watching cinema in small languages. This is a major concern especially in contexts where dubbing is the norm for language-transfer. This paper presents and discusses some results of the analysis of the regulation and practices of audiovisual accessibility, as well as the outcome of some experiments conducted by applying the technology for the audiovisual accessibility in the field of the linguistic accessibility. The case of cinema in Basque language is considered for this purpose.

KEYWORDS

Audiovisual Accessibility, Basque, Cinema, Language-Transfer, Minority Languages, Mobile Applications, Small Languages

INTRODUCTION

Funding is one of the most evident obstacles faced by anyone who wants to produce cinema. In a field dominated by big production companies, it is necessary to search for markets wide enough to generate a minimum profitability for cinematographic products. In the case of cinema produced in small languages (whether these have a minority character or are simply languages with a low number of speakers), language can be an obstacle for achieving such minimum market quotas, especially in those places where there is a strong tradition of dubbing films produced in foreign languages. Cinema has become a highly monopolized industry and a small number of companies concentrates the greatest part of production and distribution. In this context, language diversity is considered as an obstacle for globalised markets, and minority and small languages are viewed as niche markets (Guyot, 2012).

In Europe, the tradition of dubbing is very deeply rooted in many countries, affecting regions in which there is a slight production of cinema in minority languages. This is, for example, the Basque case in the context of Spain and France. In comparison to subtitling and voice-over, the tradition of dubbing imposes two economic difficulties on cinema in small languages. On the one hand, it is more expensive than subtitling. On the other, unlike subtitling, it does not allow screening in two languages simultaneously, since both require the same audio channel. This becomes a handicap for the productions in small languages; indeed, these companies face the problem of how to target greater audiences whose linguistic skills in that language are low or null.

DOI: 10.4018/IJSKD.2016040102

Copyright © 2016, IGI Global. Copying or distributing in print or electronic forms without written permission of IGI Global is prohibited.

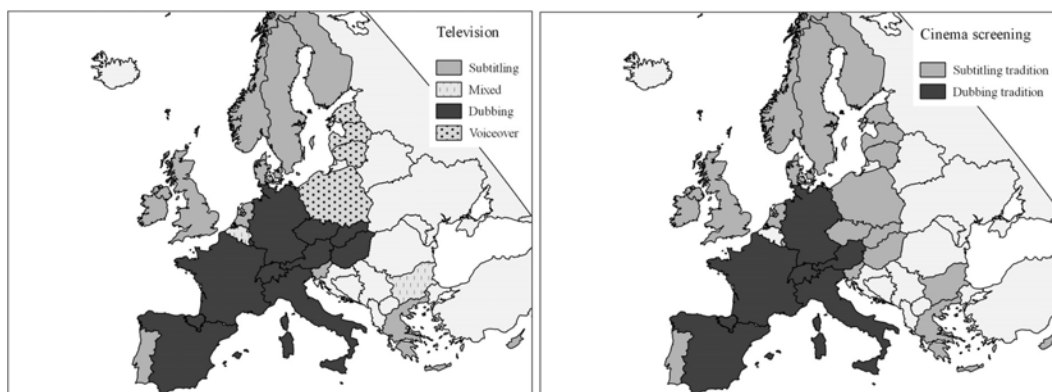
In this article the authors try to address this problem from the perspective of accessibility. This concept has been largely applied in order to ensure that people with sensory disabilities have access to audiovisual productions. Similarly, it can be useful to deal with the issue of accessing contents in a language in which several potential viewers have not enough linguistic competence. In this case, the main difference with the paradigm of audiovisual accessibility is that, while this term has been mainly understood in one direction (i.e., how to facilitate the access to mainstream culture for the minority living with disabilities), the problem can be approached from the inverse perspective, that is to say, how to guarantee the access to the minority culture to the majority (i.e., those who cannot understand the small language). This approach addresses also one of the main problems faced by minority languages in contexts where the speakers are usually bilinguals: the impermeability of hegemonic languages towards minority –or minoritised- ones (Jones, 2013).

From this start point, in the following, firstly, the context in which some minority languages must face the issue of widening their audiences will be analysed. The focus will be on the case of Basque cinema in Spain as a good example of a country of hard dubbing tradition where some experiments are being conducted. Secondly, the concept and the practice of audiovisual accessibility will be considered, in order to find out which theoretical ground and which good practices could be implemented in the field of linguistic accessibility. The regulation of audiovisual accessibility in the European and Spanish contexts will be also focused, as well as the outcomes of such regulation. To this aim, data collected from an exhaustive account of the main Spanish television channels' practices (subtitling and audio-description, as well as second audio channels) will be presented, as well as the results of some tests conducted in cinema showings, where two films were screened in different linguistic versions and viewers were allowed to use a smartphone application in order to hear the film in the language of their choice. Finally, the results of the analysis will be discussed and some conclusions drawn.

DUBBING AS A PROBLEM FOR MINORITY LANGUAGES: THE CASE OF THE CINEMA IN BASQUE

Like other European countries, Spain has a long tradition on dubbing as the preferred system to address the issue of language transfer of audiovisual productions. Figure 1 illustrates this fact. According to a report that was published in 2007 (Media Consulting Group, 2007), at the time the main traditions in Europe were dubbing, subtitling, and voice-over. Dubbing and subtitling were used in television broadcasting and cinema screening, while the technology of voice-over was not used in cinema theatres. Practices in television seemed to be more homogenous than in cinema screening, since here different techniques coexisted into the same country. Moreover, the report remarked that at that

Figure 1. Language transfer on TV (left) and in cinemas (right)¹



time there was already a trend to move towards subtitling in cinema screening in some countries of dubbing tradition, as it was the case of France, Germany, Hungary, and some others. Only Spain and Italy remained almost exclusively attached to dubbing, which is important to note because it affects directly the Basque case.

It must be noted that the changes that took place in broadcasting during the last decade, especially digitalisation, have opened the door to new practices, as the spreading of optional captioning, second audio channels, and so. This means that the panorama of language transfer is even more complex now than it was a decade ago. Some data on the traditionally homogenous Spanish broadcasting will illustrate this fact in the next section.

As to the Basque case, a remarkable sociolinguistic change has taken place in the last three decades. Briefly, the percentage of people who can speak the language moved from 22% in 1981 to 31% in 2011 (Basque Government, 2012; EUSTAT, 2011; Instituto de Estadística de Navarra, 2011). More significantly for our purposes, if those who are not able to speak but can understand Basque are included, the percentages grew from 37% to 53%. This increase has been due, to a big extent, to the introduction of education in Basque (Arana, Amezaga, & Azpillaga, 2010). As a consequence of the linguistic policy in favor of the Basque language (which has recognized it as a co-official language in the Basque Autonomous Community and in some parts of the Charter Community of Navarre²), Basque has been introduced in areas and environments which have been mainly Spanish speaking in the last century. This has provoked a weakening of the boundaries between the linguistic zones and the spreading of a great amount of Basque speakers (actually, new speakers) in areas where the Spanish language is hegemonic. Thus, nowadays, half of the Basque speakers live in villages and cities where the percentage of speakers is less than 50%, that is to say, outside from those which can be considered more or less as 'physical breathing spaces' (Fishman, 1991: 58). On the other hand, the figure for the speakers living in villages with a density over 80% (the core breathing spaces) has declined from 15% to 7% in the last thirty years (Salces-Alcalde & Amezaga, 2016).

In this contexts of recovery of the Basque language, it must be noted that the impact of social and technological changes on minority languages is far from being homogeneous (Jones & Uribe-Jongbloed, 2013). Opposite to other situations, there is a general trend to extend the language to the whole Basque society. Indeed, some authors have remarked the existence, in other minority contexts, of tensions between native and new speakers, due to the perception by the formers of the changes that can challenge the nature of the language and the linguistic community (Sallabank, 2013); some others have noted a kind of "Fearful Archetype" towards new media and technology (Kaarst-Brown & Dolezal, 2016). Contrarily, the wish to reach new speakers and to extend the use of the Basque language in all levels of the society is shared between activists, policy makers, and a great part of the population. This fact makes even more urgent the need to find out strategies to widen the scope of the cinema in the Basque language.

In this sense, the scattering of the Basque speakers amongst the total population becomes a challenge for the screening of films in the Basque language. Indeed, the Basque speakers are barely one million (one and a half if including those who can understand the language) and half of them live in areas where they are a minority. On the other hand, all the Basque speakers are also Spanish–or French-speakers. This means that cinema programmers and exhibitors face the dilemma, if they have the option of the two linguistic versions, of whether to project a film in the original–minority–language or in the dubbed–hegemonic–language. This often works against the minority language in those towns where there is a low density of speakers. The film is screened in the language understandable by 100% of the potential public, i.e. in the hegemonic language.

This dilemma affects not only the scheduling of films that have been originally produced in the minority or small language, but also the exhibition of films that might have a dubbed version in it. In the case of Catalonia, for example, over 770.000 showings were featured during 2013 and only 3% of them were accessible in Catalan, both dubbed or subtitled (Plataforma per la Llengua, 2014). This practice, even if it collides with the sociolinguistic reality of the country, leads to avoid the dubbing

of foreign films into the Catalan, prioritising the dubbing—thus the exhibition—into Spanish. This also makes a difference with other realities of minority and regional languages in Europe (Plataforma per la Llengua, 2014). Moreover, the Spanish legislation does regulate the use of languages on screening; however, there is no specific requirement for the use of languages other than Spanish. In fact, only “any of the official languages” is mentioned in different texts, which results in the monopoly of Spanish (Cordonet & Forniès, 2013: 204) and the lack of presence of the other co-official languages, as Catalan, Galician, and Basque.

In reference to the cinema in the Basque language, apart from the dubbing of foreign films (about a dozen films every year, mainly targeting children and young audiences), there has been an increase in the original production in the 2010s. Thanks to the changes in the cinema policy in the Basque Autonomous Community (Manias, 2015), about thirty feature films have been produced in the Basque language in the last six years, including documentary, animation, and fictional. Even if this is not enough to talk of a great industry of cinema in the Basque language, undoubtedly these changes have been helpful to put together several human resources (producers, technicians, actors, etc.) who until now had no other choice than looking at the Spanish industry.

On the other hand, the quality of some of the productions has contributed to the visibility of the cinema in Basque. The last and probably main example of this visibility has been the election, by the Spanish Academy of Arts and Cinema, of the film *Loreak* (Flowers), directed in 2014 by J. Garaño and J. M. Goenaga, as the representative of Spain in the 2015 edition of the Oscar Awards. It did not gain the last filter in Hollywood, but it had a significant repercussion on the public image of the cinema in Basque.

FROM AUDIOVISUAL ACCESSIBILITY TO LINGUISTIC ACCESSIBILITY

The term accessibility has traditionally been understood as the way in which an attempt is made to overcome the architectonic barriers faced by people with some motor disability (Alonso López, 2007). This need to overcome architectonic barriers served as a basis for the emergence of the International Convention on the Rights of Persons with Disabilities in 2006, under the auspices of the United Nations (United Nations, 2006). Article 9 of this Convention establishes that “States Parties shall take appropriate measures to ensure to persons with disabilities access, on an equal basis with others, to the physical environment, to transportation, to information and communications, including information and communications technologies and systems”. Thus, accessibility should be interpreted in a wider way than it was originally understood (Díaz-Cintas, 2010).

Therefore, not only physical space, but also the space of information and communication has to be accessible. Accessibility, thus, becomes a basic right (Palacios & Bariffi, 2007). As a result of this proposal, in 2007 the European directive *Television without Frontiers* (Council of the European Union, 1989) recognized the right of disabled people to participate and be integrated in social and cultural life, and linked this right to the existence of accessible audiovisual media. Since then, this has resulted in a series of regulations, developed within each European state, intended to guarantee such accessibility through different systems (subtitling, audio description, sign language, etc.) to people living with some sensory disability (Orero et al. 2014).

In the case of the Spanish state, Law 7/2010 established a series of quotas and rhythms, so that within a certain period 90% of public television broadcasts and 75% of private television broadcasts should be accompanied by subtitles, and for 10 hours a week (2 hours in the case of private channels) broadcasts should also have an audio description channel.

The development of this regulation coincides in time with the process of digitalisation of the TV signal. This not only facilitates the inclusion of subtitles, audio description, or even sign language windows on the screen, which are optional for the viewer, but also introduces the possibility of broadcasting programs with two or more different audio signals. This, in its turn,

enables multilingual broadcasting, leaving the decision of which language to listen in to the person holding the remote control.

Thus, combining the impetus provided by legislation, on one hand and by technology, on the other, we currently find ourselves facing a panorama that is shown in Figure 2 and Figure 3, which illustrate the case of generalist television channels in Spain.

A rapid reading of the charts enables us to draw certain conclusions. The first is that the adoption of regulatory measures combined with the introduction of digital technology has made it possible not only to significantly widen access to subtitles (with between 70 and 80% of subtitled broadcasts), but also to introduce audio channels in second languages (mainly English), reaching about 40% on some channels. A second conclusion is that access through subtitles is only guaranteed in Spanish and access to second languages does not open the door to any co-official language of Spain. This is striking in a country where, besides Spanish, nearly a third of the population speaks another co-official language (Catalan, Galician, or Basque). The conclusion that can be drawn from these data concerning television is that advances in audiovisual accessibility are altering the schema, which had been in force until now, of *one channel = one language*; however, to date these advances do not appear to have worked in favour of minority languages. In this sense, interviews that have been conducted with television managers in Spain suggest that, even though technology has opened the door to rethink the linguistic uses of television broadcasting, there is not a defined strategy regarding the role that television channels could play in the support of small and minority languages or even in the promotion of multilingualism.⁵ The interviews evidence that, while the presence of subtitling is the consequence of applying the European and Spanish regulation in order to meet the requirements of the audiovisual accessibility, the presence of other languages on the broadcasts (apart from sign languages) is not the result of any explicit policy; it seems to be the resort to a choice given by technology and broadcasting rights that allow to include a second audio track in the programmes, with no extra cost.

In the case of cinemas, advances in accessibility are slower and have been produced exclusively by technology, as this field has not been regulated. Different applications have appeared facilitating access

Figure 2. Presence of subtitles on the main TV channels in Spain (November 2014)³

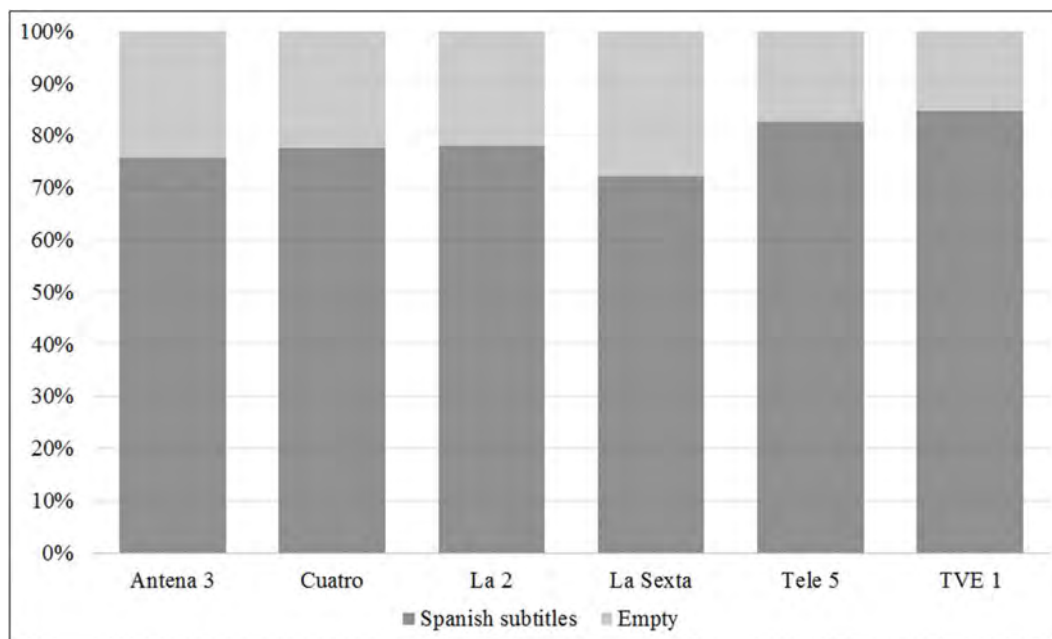
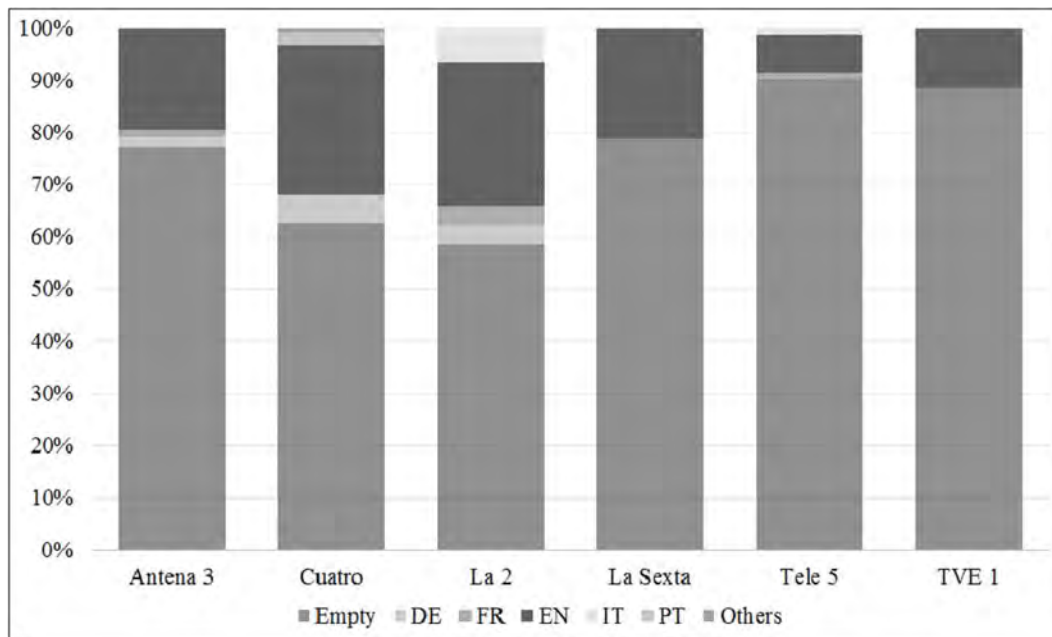


Figure 3. Presence of the second audio channel on the main TV channels in Spain (November 2014)⁴

to audio description or subtitle files via mobile devices and Wi-Fi networks, thus allowing to follow the film that is being projected on the screen⁶. Several mobile applications have been designed in the last years for this purpose; some of them have been oriented to people living with sensory disabilities (Delgado, Matamala, & Serrano, 2015), as for example *WhatsCine* (University Carlos II), *ArtAccés* (Government of Catalonia), *AuDescMobile* (ONCE-Vodafone), *CinemaConnect* (Sennheiser), and many others. The mobile applications that are intended to guarantee access to people with vision or hearing difficulties to the cinema screening usually provide connection to a server via Wi-Fi in order to download the relevant audio description or subtitle file and to reproduce it on a mobile device in a synchronised way with the live projection. In order to synchronise the reproduction of the audio or text signals with the sequence projected on the screen, some of the systems emit the signal in the projection room at the same time, while others transfer the whole file from an external server to the mobile device and synchronise the reproduction through the recognition of the voice screened. These systems allow the users to read the subtitles or to hear the audio description of the movie from their own smartphones, without any extra cost and with an affordable budget for the cinema theatre.

TESTING THE TECHNOLOGY FOR AUDIOVISUAL ACCESSIBILITY AS A TOOL FOR LINGUISTIC ACCESSIBILITY

As a part of this study, the suitability of the systems intended for audiovisual accessibility as tools for the linguistic accessibility has been tested. In order to do so, some experiments have been conducted where a film has been screened and viewers have been given the choice to follow it in the linguistic version of their choice: one of them onscreen and the other through their smartphone. In this case, *WhatsCine* application for mobile devices, developed by the University Carlos III of Madrid (RAP, 2013) and originally designed to facilitate access by people with sensory disabilities, was used.⁷ In this experiment, the audio description file for people with visual impairment was replaced by a second audio track of the film (in some cases the dubbed version and in others the original one), in order to

allow the viewers to choose the audio version they preferred. During the showing, their behaviour was observed and after it a small questionnaire was submitted, in order to get some information about both the technical issues and the motivations that led them to hear one or another version.

Five showings were arranged with different groups of students (four at the Faculty of Social and Communication Sciences of the University of the Basque Country and the fifth at a Basque language academy for adults). Two different films were projected: *Bypass* (Mazo & Telleria, 2012) and *Loreak* (Goenaga & Garañano, 2014). Both of them are produced in Basque, with a dubbed version in Spanish intended to be screened in the Basque Country and Spain.⁸ A total of 75 viewers had the choice to use the app, so to choose one or another sound track. Other 66 were discarded because of technical problems with the application or with the mobile device. In some of the groups the original version (Basque) was screened on the cinema theatre and the dubbed version (Spanish) was provided through the app; in the other groups it was the dubbed Spanish version which was screened, while the app was needed to follow the Basque original edition.⁹ Taking into account that two thirds of the participants were able to understand the Basque original version and all the participants were able to understand the Spanish version, the authors of this study aimed to check which of the following factors seem to determine the option of the sound track:

- **Technical issues:** Quality of the sound, accuracy of the performance of the app, comfortability of hearing with or without earphones, etc.;
- **Issues related to the experience of watching a movie:** Priority given to the original version, habits of watching films in Spanish rather than in Basque, etc.;
- **Linguistic issues:** Skills in both languages, preference for one or another language, etc.;
- **Other motivations:** e.g., the wish to play with the technology or with the languages, etc.

As to the results of the survey, 86% of the participants attended Basque showings and 24% Spanish showings. However, 42% followed the Spanish dubbed version, some on the direct screening in this language and some—when needed—through the app. On the other hand, 51% of the participants followed the Basque version. Finally, 7% alternated both audio tracks. This data means that 43% of the attenders to the Basque screening sessions used the app to switch to Spanish and watch the film in the dubbed version, and that 57% of those who attended a dubbed Spanish screening session used their smartphone to have access to the original track in Basque.

As far as the motivations for the language choice are concerned, different reasons are the most mentioned in the survey: the wish to watch the film in its original version appears to be important for the wide majority (89%) of those who watched the film in Basque. On the other hand, the limited skills in Basque language are mentioned as a significant reason for two thirds (66%) who watched the film in the dubbed version. Together with these main factors, the wish to experiment and to play with the technology and even with the languages is mentioned in over half of the cases—whatever the language choice was. This last result suggests that further analysis should be conducted in order to avoid the bias that the experiment itself could cause on the collection of the data.

Finally, during the sessions different technical problems appeared: the app could not be properly installed in some devices (in most of the cases because of the low memory available in the device), it stopped due to some errors, the synchronisation was not accurate, the sound of the room and the sound of the earphones overlapped, etc. As it has already been noted, these malfunctions caused that a significant part of the originally intended participants (66 out of 141) were not able to run the experiment. However, these issues are significant because they indicate the importance of technological factors.

DISCUSSION

After having analysed the evolution of the concept of accessibility, the concept of audiovisual accessibility can be understood as an outcome of the more general idea of the right to access communication and information by people living with sensory disabilities, in a society where the audiovisual culture is more and more present. At the same time, this general idea comes from a specific development of accessibility as a way to overcome architectural barriers by people with motor disabilities. In the same way, the concept of linguistic accessibility can be proposed now as useful to address the issue of access to audiovisual productions in small languages by people with low or null relevant language skills. This means that developments in regulations, technology, and social practices oriented to facilitate access by people with sensory disabilities to audiovisual are of interest for the access by people with less linguistic competence in a certain language, insofar as they suggest parallel forms of intervention. As it has been observed regarding the presence of second audio channels and subtitles on television broadcasts, technology is nowadays being used to meet the requirements of the regulators in order to ensure access to audiovisual. However, despite the same systems could be used to promote small languages, there is not any explicit policy addressing this issue. The lack of regulation in this area causes that several opportunities for small languages in the field of audiovisual (television and cinema) are being missed.

At technological level, the tests conducted with different linguistic versions of the same films suggest that the technology for audiovisual accessibility can be used also for linguistic accessibility. Mobile devices like smartphones allow a low cost solution to choose the preferred audio channel when watching a film in public spaces like cinema theatres, thus helping overcome the linguistic barriers and opening new markets to products in small languages. However, further tests should be carried out in order to get a better understanding of the audiences' responses to these new opportunities. Similarly, technology should be improved in order to avoid the problems that arose during the tests that were conducted in this study and to provide a reliable and easy-to-use comfort system for the users.

On the other hand, it can be concluded that promoting linguistic accessibility is of interest not only for small or minority languages—as in the case that our work focuses on—but also for the promotion of multiculturalism, insofar as it would enable access to productions in non-official languages in countries where dubbing films is the norm. Considering the great presence of foreign cinema in many European countries, as well as the increasing diversity with respect to their population's linguistic skills, advances in linguistic accessibility can open up new possibilities and promote new attitudes towards multilingualism.

Last, but not least, the fact of observing accessibility not as a need for the minority—in our study, the linguistic minority—, but precisely as a need for the majority—which is prevented from accessing broadcasts in the minority language—can serve to rethink accessibility as a two-way path, in relation to sensory disabilities as well: for example, accessibility for those with full hearing abilities to the conversations of those who can hear little or nothing. In order to paraphrase the communicologist Jesús Martín Barbero, the great virtue of the Brazilian literacy campaigns inspired by Paulo Freire was not to teach the peasant masses to read, but instead to write, that is, to tell their own story (Martín Barbero, 2004). Our work, thus, aims to apply accessibility as a path not to make small language communities be able to listen, but to make them able to speak, exploiting regulation and technological advances for this purpose.

ACKNOWLEDGMENT

This article was elaborated within the MULTILINGUAL TV research project (CSO2011-28060-C02-01/COMU), of the R+D+i Plan of the Ministry of Economy and Competitiveness of the Spanish Government. The authors must also thank the University of the Basque Country UPV/EHU for the concession of a four-year grant for Marijo Deogracias's pre-doctoral research.

REFERENCES

- Alonso López, F. (2007). Los ejes determinantes de las políticas de igualdad de oportunidades: la accesibilidad universal y el diseño para todos. In R. Lorenzo García & L. C. Pérez Bueno (Eds.), *Tratado sobre discapacidad* (pp. 1209–1234). Madrid: Aranzadi.
- Arana, E., Amezaga, J., & Azpillaga, P. (2010). *Euskarazko komunikabideak / Los medios de comunicación en euskera / Basque Media / Les Médias Basques*. Leioa: Editorial Service. University of the Basque Country UPV/EHU.
- Basque Government. (2012). *Fifth Sociolinguistic Survey*. Retrieved from http://www.euskara.euskadi.eus/r59-738/en/contenidos/informacion/sociolinguistic_research2011/en_2011/2011.html
- Cordonet, J., & Forniès, D. (2013). Legislating the Language of Cinema: Developments in Catalonia. In E. H. G. Jones & E. Uribe-Jongbloed (Eds.), *Social Media and Minority Languages: Convergence and the Creative Industries* (pp. 202–211). Bristol, Buffalo: Multilingual Matters Ltd.
- Council of the European Union. (1989). Council Directive 89/552/EEC of 3 October 1989 on the coordination of certain provisions laid down by Law, Regulation or Administrative Action in Member States concerning the pursuit of television broadcasting activities (Television Without Frontiers). *Official Journal of the European Communities*. Retrieved from <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=celex:31989L0552>
- Delgado, H., Matamala, A., & Serrano, J. (2015). Speaker diarization and speech recognition in the semi-automatization of audio description: An exploratory study on future possibilities? *Cadernos de Tradução*, 35(2), 308–324. doi:10.5007/2175-7968.2015v35n2p308
- Diaz-Cintas, J. (2010). *La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtítulo y de la audiodescripción*. London: UCL.
- EUSTAT. (2011). *Population and Housing Census 2011*. Retrieved from <http://eu.eustat.es>
- Fishman, J. A. (1991). *Reversing language shift: theoretical and empirical foundations of assistance to threatened languages*. Clevedon, UK: Multilingual Matters.
- Goenaga, J. M., & Garaño, J. (Directors). (2014). *Loreak* [DVD]. San Sebastian; Pasaia: Irusoin, Moriarti Produzioak.
- Guyot, J. (2012). Planning policies for language diversity: The weight of national realities in applying international conventions. *Journal of Applied Journalism & Media Studies*, 4(1), 49–67. doi:10.1386/ajms.4.1.49_1
- HBB4ALL. (n. d.). *Hybrid Broadcast Broadband For ALL*. Retrieved from <http://www.hbb4all.eu/>
- Instituto de Estadística de Navarra. (2011). *Censo de Población 2011*. Retrieved from <http://www.navarra.es/AppsExt/GN.InstitutoEstadistica.Web/ramas.aspx>
- Jones, E. H. G. (2013). Permeable and Impermeable Linguistic Boundaries: From Mass Media to Social Media in Policy and Practice in Minoritised Language Contexts. *ZER Journal of Communication Studies*, 18(35), 29–45.
- Jones, E. H. G., & Uribe-Jongbloed, E. (Eds.). (2013). *Social Media and Minority Languages: Convergence and the Creative Industries*. Bristol, Buffalo: Multilingual Matters.
- Kaarst-Brown, M. L., & Dolezal, J. (2016). Situating Kaarst-Brown's 'IT Culture' Theory for anticipatory design: the value of localized symbols and myths. *Paper presented at the conference CATaC '16*, London.
- Manias, M. (2015). *Basque Language Film Production and Financing (2005-2012): Economic Analysis of Eleven Fictional Feature Films* [Unpublished doctoral dissertation]. University of the Basque Country UPV/EHU, Leioa.
- Martín Barbero, J. (2004). Communication and Cultural Diversity. *Paper presented at the conference Forum '04*, Diàlegs, Barcelona.
- Mazo, A., & Telleria, P. (Directors) (2012). *Bypass* [DVD]. Bilbao: Abra Prod, EITB.
- Media Consulting Group. (2007). *Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry. Final Report*. Paris: Media Consulting Group.

Orero, P., Serrano, J., Soler, O., Matamala, A., Castella, J., Soto, M. T., & Mangiron, C. (2014). Accessibility to Digital Society: Interaction for All. *Paper presented at the conference The Eighth International Conference on Digital Society/ICDS '14*, Barcelona.

Palacios, A., & Bariffi, F. (2007). *La discapacidad como una cuestión de derechos humanos. Una aproximación a la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Madrid: Cinca.

Plataforma per la Llengua. (2014). *Actualització del estudi sobre les pràctiques i legislacions de cinema*. Barcelona: Plataforma per la Llengua. [An older English version of this report is available: Plataforma per la Llengua (2007). *Summary of the Study on language in the cinema in different countries and in Catalonia*. Barcelona: Plataforma per la Llengua]

RAP. (2013). Investigadores de la Universidad Carlos III de Madrid crean Whatscine, herramienta única en el mundo para acercar el cine a personas sordas o ciegas. *Revista Autonomía Personal*. Retrieved from http://www.autonomiapersonal.imsero.es/rap_01/actualidad/2013/septiembre/IM_078124?dDocName=IM_078124

Salces-Alcalde, G., & Amezaga, J. (2016). Mediacentric spaces and physical spaces in minority language use. *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, 8(2).

Sallabank, J. (2013). *Attitudes to Endangered Languages: Identities and Policies*. New York: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139344166

United Nations. (2006). *Convention on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD)*. Retrieved from <https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities.html>

ENDNOTES

¹ Source: adapted from the Study on dubbing and subtitling needs and practices in the European audiovisual industry (Media Consulting Group, 2007). The maps have been re-elaborated by the authors in order to outline the borders of the Basque Country.

² The Basque Country is divided into three different political regions. In Spain, the Basque Autonomous Community (formed by the provinces of Araba, Bizkaia, and Gipuzkoa) with 71% of the total population and the Chartered Community of Navarre (formed by the province of Nafarroa Garaia) with 21% of the population; and in France, three provinces (Lapurdi, Behe Nafarroa, and Zuberoa) with 8% of the population and embedded—without any autonomous power—into the Department of Pyrénées Atlantiques. The percentages of Basque speakers are 37%, 14%, and 21% respectively. Basque is a co-official language together with Spanish in the Basque Autonomous Community and in some parts of the north of the Chartered Community of Navarre, and lacks of any official recognition in the southern part of this region and the three provinces of France.

³ Source: Elaborated by the authors based on a constructed week sampling (24/7).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Interviews were conducted in 2014 and 2015 with the heads of broadcasting of ETB (Basque public television, including the channels ETB1 in Basque and ETB2 in Spanish), RTVE (Spanish public television, including the channels TVE1 and La 2), and Mediaset (Spanish private company, owner of Tele 5 and Cuatro).

⁶ Some of the advances in this field can be observed within the European Project HBB For All (HBB4ALL, n. d.).

⁷ Nowadays the system is used in over 20 cinema theatres of Spain, providing subtitles and audio description to some of the regularly scheduled films.

⁸ Even if the figures of the box office are small compared to the mainstream cinema (around 40.000 and 52.000 viewers respectively), they hold a good position in the ranking of films that were made in Spain in 2012 and 2014 (almost all of them in Spanish): 38 out of 96 for the former and 29 out of 112 for the latter.

⁹ The showings were held during 2015/2016. The participants varied from 17 to 53 years old, however the average was 21 years. 69% of them declared they had good or very good skills in Basque (being all of them bilinguals), while 21% declared they had null or very poor skills in Basque.

International Journal of Sociotechnology and Knowledge Development

Volume 8 • Issue 2 • April-June 2016

Marijo Deogracias is a PhD student whose research project addresses the uses of the technology for audiovisual accessibility in order to promote the accessibility to cinema in small languages. As a result of her work in this field, she has presented some papers in international conferences, as well as published some research articles. She has two postgraduates in communication studies, and has previously worked in the field of communication. She is also a member of the NOR Research Group, where she has held different positions and collaborated in some of its projects.

Josu Amezaga is a Professor at the Department of Audiovisual Communication and Advertising of the University of the Basque Country (UPV/EHU), and Head of the NOR Research Group (nortaldea.eus). He has published several works and taken part in many research projects about the relationships between language, communication and identity, especially regarding minority languages (both Immigrant and Regional Minority Languages). His last research project (Multilingual TV) deals with the changes happened in the national spaces of communication after the introduction of multilingual broadcasting, due to social (globalization and migrations) and technological (digitalization) processes. He has been visiting fellow at the University of Glasgow, Macquarie University in Sydney, and Victoria University of Technology in Melbourne.

2. ARTIKULUA

Pérez-Pereiro, M., & Deogracias-Horrillo, M. (2021). Barriers and opportunities for cinema distribution in European minority languages. The case of O que arde in the Digital Single Market. *Language & Communication*, 76, 154–162. <https://doi.org/10.1016/J.LANGCOM.2020.11.006>

Contents lists available at [ScienceDirect](https://www.sciencedirect.com)

Language & Communication

journal homepage: www.elsevier.com/locate/langcom

Barriers and opportunities for cinema distribution in European minority languages. The case of *O que arde* in the Digital Single Market

Marta Pérez Pereiro^{a,*}, Marijo Deogracias Horrillo^b

^a University of Santiago de Compostela, Facultade de Ciencias da Comunicación, Santiago de Compostela, Galicia, 15782, Spain

^b University of the Basque Country, Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea, Leioa, 48940, Spain

ARTICLE INFO

Article history:

Available online 14 December 2020

Keywords:

Diversity
Cinema
Distribution
Audiovisual policies
Language policies
Audiovisual translation

ABSTRACT

The barriers which exist for European cinema distribution - problems with international distribution, and different practices of audiovisual translation - have a great impact in films produced in European minority languages, meaning that they find it hard to compete with larger-scale productions. Although minority and regional languages are protected by EU legislation and diversity is a key element in the Union's narrative, audiovisual policies do not directly address this protection. This article examines legislation connected with minority languages, on the one hand, and cinema, on the other, and presents a case study on the film produced in Galician *O que arde* (Oliver Laxe, 2019) to analyse the challenges that small cinemas face in the Digital Single Market.

© 2020 Elsevier Ltd. All rights reserved.

1. Introduction

Although 'Unity in Diversity' has been the motto of the cultural philosophy of the European Union in recent decades, those words are in clear contrast with the economic vocation of the single market, and also the unequal conditions faced by the arts in different member states. Concerns about the 'erosion of the cultural dimension upon which European public service tradition has been based' (Burgelman and Pauwels, 1992, p. 169) have increased with the launching of the Digital Single Market (DSM) for the arts. The DSM considers access, environment, and economy & society to be the three pillars on which the distribution of cultural goods in the EU is based. Among the 16 key actions designed to improve digitalisation, the DSM envisaged a review of the audiovisual media framework "focusing on the roles of the different market players in the promotion of European works" (European Commission, 2015a) and "comprehensively analyse the role of online platforms (...) in the market" (European Commission, 2015a). Cultural diversity is also mentioned in connection with the demand for a more harmonious copyright regime which 'provides incentives to create and invest while allowing transmission and consumption of content across borders, building on our rich cultural diversity' (European Commission, 2015b).

The idea of a digital single market raises some concerns about films in minority languages on the European market. If distribution is considered the Achilles' heel of European cinema due to 'huge organisational and economic difficulties, which are rendered even more difficult by language barriers' (European Parliament, 2020), there are even greater obstacles to the distribution of films in minority and regional languages throughout this market. Although these languages are protected in

* Corresponding author.

E-mail address: marta.perez.pereiro@usc.es (M. Pérez Pereiro).

the European Charter for Regional or Minority Languages (ECRML), but it is even harder for them to obtain audiovisual translation (AVT) than for state languages.

Different AVT practices act as barriers in spite of the idea of linguistic diversity as an inherently positive value. The Scandinavian countries and Holland, Belgium, Portugal and Greece generally subtitle films (Gottlieb, 1992:169), whereas dubbing is the preferred practice in countries where there is strong defence to the national language for political reasons – for instance, in Germany, Italy, France and Spain. These different translation models for audiovisual contents can create further difficulties for minority languages in the European Union, but, at the same time, language transfer could help ‘to promote the international sales potential of productions, especially from the smaller linguistic communities’ (Luyken, 1991:4–5).

This paper studies how diversity narrative in the EU affects films produced in minority languages by examining the legal texts that regulate distribution and screening in the European market and the protection of minority languages. It also analyses the strategies for producing and distributing *O que arde* (Oliver Laxe, 2019 – *Fire will come*), a film produced in Galician, which is a European minority language. This independent film can serve to illustrate the difficulties and opportunities that a film produced in a European minority language faces in the competitive European market.

2. The concept of diversity in European Union arts policies

The origin of the concept cultural diversity can be traced in the debate about trade and the arts which took place in negotiations over the World Trade Organization’s (WTO) General Agreement on Tariffs and Trade (GATT) after World War II. The concept of ‘cultural exception’, especially applied to audiovisual production, and defended by Canada and France, led to a re-conceptualization that ‘gave the expressed cultural aspirations a more positive (but also more proactive) connotation’ (Burri, 2010:1063). The defence of cultural diversity appeared, then, to address the dangers of global trade which the arts were faced with, particularly bearing in mind the unsurmountable force of American audiovisual culture. UNESCO’s Convention on Cultural Diversity in 2005 institutionalised the meaning of diversity internationally, and it was ratified by a great number of countries, but ‘the rather weak binding power of the Convention and its substantive and normative incompleteness show no real advance in this regard but spreading a manifesto with mere rhetorical charge’ (Burri, 2010:1072).

The EU adopted the Convention’s commitments and also inherited the weakness of its position. The European audiovisual sector faces the same contradiction between the ‘free market philosophy pursued within the EU economic integration process’ (Herold, 2004:6) and the already mentioned ‘united in diversity’ mantra. The quite open economic orientation of the EU’s audiovisual policies has been counterbalanced with a quota mechanism, along with several film aid schemes for stimulating production and distribution (Herold, 2004) that have been evolved concurrently with market and technology transformations.

A quota regime was implemented as part of the Television without Frontiers Directive in 1989, and it has been adapted to changing circumstances in subsequent regulations. The market transformations were the reason for establishing measures to guarantee cultural diversity: the quota regime demands the participation of media operators in independent European cinema by funding production with 10% of their programming budgets, and also by providing it with 10% of its broadcasting time (European Commission, 1989). These quotas, which are updated in various different directives, operate to protect European cinema and are enforced by the member states.

Examining the aid scheme led to the launching of the Culture Sub-programme of the Creative Europe Programme in 2013, focusing its narrative on creativity, and separating the arts from MEDIA sub-programmes. It included a Cross-sectoral Strand ‘that illustrates the proposed orientation towards more inclusive treatment of cultural and creative sectors’ (Primorac et al., 2017: 12), but the ‘merger of two strands that was supposed to bring more synergies to the sector has not delivered fully its promises’ (Primorac et al., 2017: 18). Although cultural and linguistic diversity are objectives of the 2014–2020 Creative Europe Programme, the need for competitiveness dilutes its effectiveness.

The result of the compromise between culture and trade ‘satisfies neither the proponents of “cultural exception” nor the proponents of free market. Whereas the first regret the often hypocritical affirmation of cultural diversity and the excessive impact of the forces of free market on the film sector, the other criticise the inconsistent and protectionist characters of such a policy’ (Herold, 2004: 16). In the same way, some voices acknowledge the utility of these tools and demand that the EU ‘keep its position around the “cultural exception”’ (Casado del Río, 2004: 17), while others find screen quotas and protectionism inefficient. Pager (2011) rejects European protectionism and proposes the transformation of quotas ‘into mechanisms for global distribution’ (Pager, 2011: 131), calls for ‘diversity quotas’ not to be restricted to domestic markets, which ‘would greatly expand the pool of “diverse content” available to meet such quotas, reducing the vagaries of supply caused by restricting eligibility to producers in a single country’ (Pager, 2011: 131).

Other scholars as Burri consider not just political measures but also digital transformations in terms of production, distribution and consumption, and how they can affect cultural diversity. The use of algorithms and new digital intermediaries can help to introduce cultural diversity and prevent films going unscreened or unseen in a saturated market. Productions in minority cultures could benefit from the use of ‘editorial intelligence’ (Burri, 2016: 13).

2.1. Small cinemas, minority languages and the narrative of diversity

In recent decades, while media products in minority languages have obtained a certain degree of visibility and recognition in the European market, there has been sustained yet scarce production of academic research on the subject. Some monographs

have dealt with media production in minority languages in a broad sense (Cormack and Hourigan, 2007), but most studies have focused on a single minority language, particularly those of stateless nations (Roca Baamonde et al., 2016; Barreiro and Clares-Gavián, 2020; Macdougall, 2012). Television and broadcasting have been the major topics for discussion and analysis (Amezaga and Arana, 2012; Sampedro Blanco and Van den Bulck, 1995), while work on cinema and European minority languages has not been prolific. Nevertheless, some studies have discussed the way that European audiovisual policies affect the production of minority cinema in particular territories (Azpillaga and Idoyaga, 2000; López Gómez et al., 2015).

More interesting for the purposes of the current study is the academic literature which has developed a comparative analysis of different small European cinema policies. Manias-Muñoz et al. (2017) compared the audiovisual policies of Catalonia, the Basque Country and Galicia – significantly different although dependant on Spain – and noted that ‘it can be detected in all cases a lack of distribution and promotion policy strategically integrated into the digital sphere, together with technological innovation problems due to economic constrains’ (2017:127). In the same vein, Ledo Andión et al. (2016) analysed and compared the audiovisual policies of Finland, Wales and Galicia to ‘show that stateless nations face greater difficulties in creating the “national cinema” brand associated with their territory due to significantly lower budgets and dependency on state policies’ (Ledo Andión et al., 2016: 331). Besides, there is a “direct relationship between institutional investment in promotion and distribution, and the impact of that investment on the box office, particularly domestic ticket sales” (Ledo Andión et al., 2016: 331).

European states, as it will be shown in the analysis of the ECRML reports, have been developing dissimilar measures to guarantee a certain degree of linguistic diversity in cinema production and exhibition, but a unified strategy is required, and that can only be created under EU leadership.

3. Material and method

3.1. Objectives

Taking into account the difficulties facing films produced in minority languages to position themselves in the market, and their dependence on institutional support, it is important to examine how the EU policies address the most precarious productions and their distribution. The main objective, therefore, is to study the construction of the narrative of diversity in the policies, as well as its implementation in practical terms. In parallel, the second objective is to examine the relevance of cinema in policies for minority languages. Cross-checking mentions to diversity and languages in these legal texts will reveal the actual relevance of linguistic minorities in audiovisual policies. Finally, a case study will show how films in minority languages perform in the European single market.

3.2. Methodology

This research conducted documental analysis of two types of legal texts:

1. Reports drawn up by member states to justify their policies within the framework of the European Charter for Regional or Minority Languages.
2. Different regulations, directives and actions developed within the EU to improve the distribution of European films.

References to diversity and minority languages in both areas are compared in order to determine whether there is a tangible plan for the protection of these languages or whether, on the other hand, linguistic and audiovisual regulations turn their back on each other.

With regard to the European Charter for Regional or Minority Languages, 78 reports were reviewed. In all of them, careful analysis was carried out on the justification of the activities specified in Article 12, entitled ‘Cultural Activities and Facilities’, paying particular attention to audiovisual translation in each state.

With regard to audiovisual regulations, the two most recent Audiovisual Media Services Directives (2010 and 2018) were analysed, as was distribution funding from the MEDIA sub-programme, the *European Film in the Digital Age* report, and steps were taken as a result of it, especially in AVT, and particular initiatives such as the Lux Prize in order to know how this set of rules and actions could effectively help to promote and distribute films produced in minority languages.

Finally, we present a case study of the Galician film *O que arde* (Oliver Laxe, 2019 – *Fire will come*). The example of *O que arde* is worth examining as it reached a larger audience than that expected for this kind of productions. Data was gathered from the official records of the Spanish Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), and personal interviews were carried out with the film producer, Xavi Font, and the distributor from Numax, Ramiro Ledo.

4. The European charter of regional and minority languages

The European Charter of Regional and Minority Languages is the most wide-reaching legal framework for the protection of non-hegemonic languages in the EU. Since it was passed in June 1992 it has been ratified by 25 member states. The Charter promotes the use of these languages in public life, thus boosting linguistic and cultural diversity. In Article 12, particularly in

sections B and C, member states are urged to foster ‘translation, dubbing, post-synchronisation and subtitling activities’ in minority languages (Council of Europe, 1992: 10); this is the only mention of cinema in the Charter.

In the analysis of the 78 reports drawn up by 25 countries, initiatives resulting from article 12 mostly relate to translations in libraries, theatre, museums and arts festivals, and there are very few references to audiovisual translation. So, as Table 1 shows, only a small percentage of the ratifying states have developed initiatives or assigned public funds to subtitling and other areas of cinema production carried out in the minority and regional languages of their territories.

Table 1
Mentions of article 12, subtitling and film production in member-state reports.

State	Periodical reports	Period	Art. 12	Subtitles mentioned	Film production mentioned
Armenia	4–5	2015–2019	Yes		
Austria	1–4	2002–2017	Yes	Report 4	Reports 2, 4
Bosnia and Herzegovina	1–2	2012–2015	Yes		
Croatia	1–6	1999–2019	Yes	Report 5	Reports 4, 6
Cyprus	3–6	2011–2019	No		
Czech Republic	4	2018	Yes	Report 4	Report 4
Denmark	4–5	2017–2020	Yes		
Finland	1–5	1999–2020	Yes	Reports 2, 4	Reports 3, 5
Germany	1–6	2000–2018	Yes	Reports 1, 2, 4, 6	Report 4
Hungary	7	2018	Yes		
Liechtenstein	7	2017	No		
Luxembourg	4–5	2015–2018	No		
Montenegro	5	2019	Yes		Report 5
Netherlands	1–6	1999–2019	Yes	Report 6	Report 2, 3
Norway	1–7	1999–2017	No	Reports 1, 3, 5, 6	Reports 2, 4, 5, 6
Poland	2–3	2015–2019	Yes	Reports 2–3	
Romania	2	2016	Yes		
Serbia	5	2020	Yes	Report 5	Report 5
Spain	1–5	2002–2018	Yes	Reports 2, 4, 5	Reports 1–5
Slovak Republic	5	2018	Yes		
Slovenia	4–5	2013–2019	Yes	Report 5	Report 5
Sweden	1–7	2001–2019	Yes	Reports 1, 4, 6	Reports 1–5
Switzerland	7	2018	No		
Ukraine	4	2019	Yes		
United Kingdom	1–5	2002–2018	Yes	Reports 1, 3	Reports 4, 5

Source: Author's research.

The initiatives mentioned in the reports to justify the promotion of audiovisual products in minority and regional languages mostly cover television programmes, which are not the subject of this research, or film festivals and finance for production or distribution.

Film festivals are among the initiatives mentioned for fostering minority languages in the audiovisual sector; they can increase productions' visibility and also promote certain cultural values. Over recent years film festivals have become ‘nodal points for the negotiation of cinematic culture insofar as they serve as meeting points for professionals working in production, distribution, and criticism’ (Vallejo, 2014: 66). An award at a festival, or just mere participation in the competition sections, is crucial for the distribution of films, particularly for small productions. Norway reports that the International Sami Film Institute has held a film festival since 2009 for the local community, featuring Sami productions made in Norway, Sweden, Finland, and Russia. The state reports mention at least nine other film festivals that pay attention to minority languages such as Sami (Umeå European Film Festival in Sweden, Skåbmagovat Film Festival in Finland), Yiddish (Jewish Film Festival Zagreb in Croatia) and Roma (Opre Roma Film Festival in Austria).

State reports also mention funding for production and distribution in minority languages as required in article 12 of the Charter. Most of the initiatives reported are aid schemes for television and cinema production, and only a few concerns distribution and AVT. This is the case in Croatia, which promotes cinema production by financing different institutions connected with the country's minorities, and in Montenegro, where a series of documentaries about personalities in minority cultures have been produced. Other countries as the United Kingdom and Spain have some substantial initiatives for developing measures to encourage international competition in markets and festivals. The Spanish reports detail strategies for three minority languages: while Catalan is seen as added value to production, the Basque authorities have to promote commercial releases dubbed or subtitled in Basque, and also ensure the presence of the language; the Galician Agency for Cultural Industries has several schemes for financing the promotion of Galician cinema at international festivals.

Finally, subtitles are mentioned in the reports of 13 countries, and references to AVT are connected with television, mostly news broadcasts in territories where there are two or more languages, such as in Sweden, Finland, Holland, Germany, the United Kingdom and Poland. Cinema subtitling is marginal in these reports, but it is interesting to note that countries like Norway developed AVT initiatives for children and young people.

Although the European Charter is an international legal instrument, the initiatives developed by each member-state are substantially different, as is the amount of information detailed in their reports. The Charter leaves compliance with its

principles in the hands of the signing parties and does not establish any kind of penalty for non-fulfilment of the commitments made by the states.

5. Regulation and funding of audiovisual productions in the UE

The distribution of European cinema is the weakest link in the audiovisual production chain: 'European films travel less than US films and are available in fewer countries' ([The European Film Forum, 2020a](#)). One of the priorities of EU audiovisual policies is to achieve better distribution for its products. In this sense, regulations have introduced measures to increase the distribution of European cinema, with the ideas of access and diversity in the background. Successive directives have dealt with distribution as a central concern, while, at the same time, the MEDIA Sub-programme finances distribution, and has developed specific initiatives following the recommendations of the *Report on European Film in the Digital Age* (2014). Among the measures adopted, the most relevant with regard to this area of research is the creation of the European Film Forum and, in particular, the Action on Subtitling, including crowdsourcing to increase the distribution of European works in 2017. Although minority languages are not mentioned in this legal text, there are direct implications for linguistic diversity.

5.1. The audiovisual media services directive

In 2010, the Audiovisual Media Services Directive (AVMSD) integrated the provisions described in the European Convention on Transfrontier Television and defined media services as being 'as much cultural services as they are economic services' ([AVMSD, 2010](#)).

Although AVMSD does not mention minority languages explicitly, there is an ambiguous reference to them in the idea of adopting 'suitable measures to encourage the activity and development of European audiovisual production and distribution, particularly in countries with a low production capacity or a restricted language area' ([AVMSD, 2010](#)). The mention of these restricted language areas might take into account regional languages or minority co-official languages in a territory and might also refer to the languages of migrant or refugee communities. This ambiguity was not resolved in the 'in view of changing market realities' update of the Directive in 2018 ([AVMSD, 2018](#)). This market-based perspective has two fundamental features in the update of the directive: on the one hand, the development of a digital single market particularly related to the changes in copyright legislation for the circulation of cultural goods; on the other, a necessary change with regard to Video on Demand, forced to contribute financially to the production of European cinema.

The main novelty of the 2018 regulation was the demand that all the media services 'secure at least a 30% share of European works in their catalogues and ensure prominence of those works' ([AVMSD, 2018](#)). This demand is the final version of the amendments to the 2010 Directive of the Commission of Culture and Education, which also included the provision: 'That share shall include works in the official languages of the territory in which they are distributed' ([European Parliament, 2017](#)). This and other mentions of language in the amendments are not in the final text of the AVMSD. Among those debates in the European Parliament there was only one proposal with an explicit defence of languages: 'Such obligations should be proportionate and meet general interest objectives, such as media pluralism, freedom of speech, cultural and regional diversity, as well as language preservation, clearly defined by Member States in conformity with Union law' ([European Parliament, 2017](#)). The inclusion of regional diversity and the preservation of the language are expressions excluded from the definitive version of the AVMSD, which circumvents any mention of languages, except sign language. The AVMSD therefore does not develop a direct relation between linguistic diversity and the distribution of European cinema.

5.2. The MEDIA sub-programme and the financing of distribution

MEDIA is the sub-programme dependent on Creative Europe which, since 1987, has supported the development of a European audiovisual space in a series of five-year plans in order to adapt to the market and to transformations in the industry. The *Report on European Film in the Digital Age* (2014) supported the idea that 'public funding needs to be better balanced and should focus to a larger extent on expanding the audiences of European films and boosting support for activities such as project development, promotion and international distribution. According to the report, nearly 70% of public funds is allocated to production, and not to maximising the film's potential audience' ([European Parliament, 2014](#)).

The MEDIA sub-programme launched a line of finance specifically for distribution, which is additional to programmes for subsidising European cinema in markets and festivals. MEDIA has budgeted to provide automatic support for distribution companies and sales agents, and selective support to 'help groups of at least five to seven European companies from countries participating in the MEDIA programme' ([Juan Lima, 2017:92](#)). Furthermore, this selective support finances the circulation of films with a budget of under 15 million euros, so it is supposed to be aimed at medium budget productions.

Common objectives of this automatic and selective support include: the 'development of pan-European distribution strategies for non-national European films' ([European Commission, 2019](#)); an increase in investment in promotion and distribution; and the development of links between production and distribution. Automatic support cites another objective related to AVT: 'establishing systems of support for the distribution of non-national European films through theatrical distribution and on all other platforms as well as for international sales activities, in particular the subtitling, dubbing and audio-description of audiovisual works' ([European Commission, 2019](#)).

One of the most explicit actions in linguistic diversity, promoted by the European Parliament, is the Lux Prize. Since 2007, a commission of 21 experts from the audiovisual industry chooses ten films, and three finalists from among them which receive subtitling in the 24 official languages of the Union as a prize. This action allows the films to circulate in different member states, and they also benefit from the prize's appeal to the audience. During the thirteen years the prize has been awarded, a few winners have been films produced in minority European languages, namely Icelandic, Macedonian and Sami. The Danish, Norwegian and Swedish production *Sámi Blood* (Amanda Kernell, 2017), awarded a prize in 2017, can serve as an example of effective promotion for a European minority language. The film, which was shot in Swedish and Sami, tells the story of the loss and uprooting from her language and culture of a young Sami girl, and can be understood as a warning of the dangers that face European minority languages.

5.3. *The European Film in the Digital Age report and resulting initiatives*

The scenario of digital convergence, together with the financial crisis of 2008, was the main reason for the implementation of the *Report on European Film in the Digital Age* in 2014. The report, drawn up by the Commission of Culture and Education, defines European films as cultural and economic goods that help to 'shape European identities by reflecting cultural and linguistic diversity, promoting European cultures across borders and facilitating cultural exchange and mutual understanding among citizens (...)' (European Parliament, 2014). Nonetheless, according to the report this diversity generates a 'naturally fragmented' market (European Parliament, 2014), in which films 'suffer from limited promotion and distribution across the Union' (European Parliament, 2014).

In order to overcome these limitations and favour the promotion and distribution of European films in the EU, the report mentions three instruments: film festivals, the Lux Prize, and audiovisual translation. The final section of the report argues that the costs of subtitling have fallen considerably in recent years, and proposes, in order to limit costs and stimulate the popularity of European cinema, that 'a pilot project could be carried out to investigate the possibility of an online platform where subtitle translations are crowd-sourced' (European Parliament, 2014).

This idea is partially developed in the Action on Subtitling including crowdsourcing to increase the distribution of European works. This European Commission initiative was launched in 2017 with a budget of one million euros. It is one of the most concrete EU plans together with the creation of the European Film Forum. Although the report demands linguistic diversity, it does not mention minority or regional languages. The report takes a clear stand against the weaknesses of European cinema, but as a simple motion it lacks the legal power to change the rules of the game.

5.3.1. *Crowdsourcing for the production of subtitles*

The Action on Subtitling including crowdsourcing subtitling to increase the distribution of European works is the first specific EU plan to favour subtitling rather than dubbing because of its lower production costs, and in order to guarantee a version of the film that is more respectful with the original. In its introduction, the Action acknowledges 'inefficiencies' (European Commission, 2017) that prevent operators from 'proposing versions of films in a language other than the official language(s) of the territory where they are shown' (European Commission, 2017). These operators are even less eager to translate into languages 'spoken by a small number of people' (European Commission, 2017).

To provide incentives for the production of subtitles for films in circulation in the EU, the Action proposes two lines of finance: one for 700,000 euros, aimed at developing 'innovative solutions/processes/models for obtaining high-quality and cost effective language versions of films' (European Commission, 2017); and the second to 'develop a tool/database that enables to track all languages versions available for any given film in as many official languages as possible' (European Commission, 2017). Its provision, allowing for a certain flexibility in the use of language versions regardless of the official language(s) of the territory, could be interpreted as an open door to finance the creation of subtitles in minority languages, although, again, they are not mentioned.

The Action resolved to finance three projects in 2017, two of them for technology innovation for the production of subtitles - Subtitle Bot and Compass. Computer Assisted Subtitling - and the third for the VoD platform MUBI. The second line of finance was obtained by Cinando, a professional online network. Cinando obtained a budget to become a subtitles provider in different European languages as a database mainly designed for 1700 festivals, 1500 distributors and 300 VOD platforms (Cinando, 2020), but its catalogue only provides subtitles in three European minority languages, which makes minority languages clearly underrepresented, considering that there are many more of them.

5.3.2. *The European Film Forum and the debate about subtitling*

The *European Film in the Digital Age* report included a proposal for the creation of a European Film Forum (EFF), a tool to 'help the European audiovisual sector adapt to the digital shift through a structured dialogue with industry professionals and public authorities' (The European Film Forum, 2020a). The report on activity during 2015 and 2016 identifies subtitling and dubbing as 'key elements' for taking part in non-national markets and demands a certain flexibility in using language versions. The report also mentions that digital technology can enable the organization of 'specific screenings of films in the language of expat communities' (The European Film Forum, 2020a), but minority languages are not taken into consideration as possible beneficiaries of this technology.

Subtitles and their potential were the topic of the meeting held at the 2019 Berlinale under the title 'Subtitling and dubbing: using technology to help European films travel'. Significantly, culture was not one of the central issues of the

meeting, which focused on the economy given that lowering the costs of subtitling is ‘imperative because it will directly impact the circulation of films’ (The European Film Forum, 2020b).

Over the last decade there have been initiatives for promoting debate and collaboration among producers in non-hegemonic European languages. The Glocal Cinema platform was set up in 2017 to bring together different agents from the industry and encourage the production and distribution of cinema in minority languages, to draw a new map for peripheral production in Europe. The network set up by Glocal Cinemas has been growing weaker ever since but has been reduced to bilateral agreements due to the lack of commitment from the agents involved and the limitations caused by different national regulations.

6. The success of *O que arde* (Oliver Laxe, 2019): a remarkable exception?

In the photo shoot of the presentation of *O que arde* at Cannes in 2019 an old lady, with long silver hair and curious eyes, danced a *muiñeira*, a traditional dance, and insisted on speaking in her language, Galician, although she was aware that no one would understand her. Benedicta is one of the non-professional actors who lead the film, the story of a pyromaniac who returns from jail to his home in the mountains to live with his aged mother. Awarded with the Un Certain Regard Jury Prize, *O que arde* had from its embryonic stage a clear strategy for production and distribution. As the producer Xavi Font sustains, *O que arde* was originally conceived as a film closely linked to reality in all its terms: that characters, locations, story and the language, which had to be Galician.

Its ethnographic touch and the decision to shoot entirely in Galician were not obstacles to financing of the project, which raised 1,220,000 euros from different sources, ranging from local authorities such as the provincial council of Lugo, to European institutions. Galician being the production language was a requirement from the Galician audiovisual agency, AGADIC, but it had an unclear status in the conditions stipulated by the Spanish Film and Audiovisual Arts Institute (ICAA), as Font declared. The film obtained part of its budget from the French National Centre for Cinema (CNC) through the Cinémas du Mondeaid scheme, which takes a particular interest in minority cultures and languages. The production reached a landmark when it was given grant money by Euroimages. Although the scheme does not mention minority languages, Font explained that they had noticed a certain sensibility at Euroimages with regard to the particularities of the project, whose scores were rebalanced in order to include minority as a value, but in an unofficial manner. For distribution, as Ramiro Ledo explains, the film obtained regional aid from the Deputación d'A Coruña, but small companies such as Numax do not have access to the mentioned MEDIA programmes because the aid schemes are addressed to big companies, those which could distribute a certain number of films in the previous year.

The distribution strategy was to participate in as many film festivals as possible, and to release the film in a subtitled original version (SOV). *O que arde* took part in at least 90 film festivals, and the Cannes award and the participation at the Donostia Festival, both A-Type festivals, were crucial for the screening of the film, particularly in Spain. The stamps collected in competitive sections are important for small productions, but that does not guarantee that they will be screened in theatres.

The boldness of the decision in favour of SOV distribution has to do with limitations in countries with dubbing or voice-over traditions, in which the number of theatres is drastically reduced for release, meaning that film revenue is too. In Spain, the Galician-based company Numax opted for release with half of the copies, 49, several weeks after the debut of the film in France. Although the Spanish audience feels inhibited when seeing subtitled versions, the film had 71,037 spectators in 90 theatres in 2019, and got to position number 30 in the ranking of the most watched films (ICAA, 2020). The reduced number of theatres that screen VOD establishes a ceiling for national production in minority languages, which can never reach figures equivalent to Spanish or dubbed versions. It is significant to note that the success of *Handia* (Aitor Arregi, Jon Garaño, 2017), produced in Basque, and *Estiu 1993* (Carla Simón, 2017), in Catalan, was due to national screenings in dubbed and subtitled versions.¹

The distribution figures in Europe for *O que arde* were far more modest. In France, *O que arde* was screened in 54 theatres and had around 25,000 spectators, a small figure that Font attributes to a bad weekend release. Releases in Portugal, Poland and the United Kingdom, at the beginning of the COVID-19 pandemic, were marginal.² These figures, when compared with those the film obtained in Spain, are evidence of the difficulties small productions face to be screened in the European market.

7. Discussion and conclusions

Current regulations for audiovisual and minority languages in the EU, along with their practical application, show a clear distance between the wishful thinking expressed in reports and legal texts, and the real efficiency in protecting linguistic diversity as economic and technological perspectives prevail over any cultural approach to cinema distribution.

The nature of the legislation is eminently economic and aimed at achieving better film distribution, for which linguistic diversity is perceived as a barrier. EU initiatives have only recently accepted that investment in audiovisual translation is

¹ In 2017, *Estiu 1993* had 162.181 spectators (21st in the ranking) while *Handia* made 87.353 (29 in the ranking) (ICAA, 2018).

² At the closure of this article, *O que arde* had distribution agreements with the USA and 13 other countries but the close of cinemas provoked by the COVID-19 leaves in the air the exhibition of the film in these new territories.

essential for the distribution of European cinema. Therefore, the provisions made to improve the production of subtitles at lower costs, or to increase the budget for distribution, demonstrate a change of strategy on this issue. Nonetheless, these measures only consider the 24 official languages of the Union, and neglect regional and minority ones, which are not mentioned in audiovisual regulations. The *Report on Language Equality in the Digital Age*, endorsed by the European Parliament in September, 2018, states that the development of language technologies will also facilitate the production of AVT for minority and less used languages. However, there are no specific initiatives to mitigate the imbalance between the more and the less-spoken languages.

Although protection is envisaged for regional and minority languages in the ECRML, and explicit mention is made of dubbing and subtitling in Article 12, these European languages barely receive attention in cinema distribution as member states do not seem to appreciate a clear social return from films in minority languages. Facing the pressure of the global market, the promotion of official states' languages 'might imply weakening other languages and cultures also present in the territory' (Amezaga-Albizu and Martínez-Martínez, 2019, p. 106).

Policies for audiovisual distribution in the European Union do not contemplate any special protection for films produced in minority languages, which, from time to time, can become visible in the European market as fortunate exceptions, as the case study of *O que arde* demonstrates. The financing of *O que arde* shows that although there is not a clear mention of minority languages in the policies, there is also a subtle sensibility towards their protection that should be made explicit in the legal texts. This case study also proves that small distribution companies are unable to meet the requirements of the MEDIA aid schemes. Unable to cross this threshold, films in minority languages, which are more than often independent productions, cannot compete with commercial cinema. MEDIA should address this imbalance with particular measures from which low budget productions could benefit.

In order to increase the visibility of these precarious productions, the EU could develop a two-fold strategy: for one thing, the ECRML should be updated to recognise the relevance and impact cinema can have on minority cultures, and establish compulsory achievements for the countries in this area; for another, and for audiovisual policy, as the AVMSD include a percentage that the operators should dedicate to financing European productions, it would be useful to set aside a small percentage for films in minority languages as well. In this way, the economic dimension of the measure would definitely show a commitment to real diversity in European culture(s).

Financing projects

EUVOS. Intangible Cultural Heritage. For an European Programme for Subtitling in Non-Hegemonic Languages FEDER/ Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación/ ref. CSO2016-76014-R and Department of Education, Culture and Language Policy of the Basque Country (IT-881-16).

References

- Amezaga, J., Arana, E., 2012. Televisión y lenguas minorizadas en Europa: similitudes y diferencias entre las lenguas minoritarias regionales y las lenguas minoritarias de la inmigración. *Zer Rev. Estudios Comunicacion* 17 (32), 89–106. Retrieved April 15 2020 from <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/6558/5988>.
- Amezaga-Albizu, J., Martínez-Martínez, J., 2019. The question of linguistic minorities and the debates on cultural sovereignty. *Catalan J. Commun. Cult. Stud.* 11 (1), 99–114. https://doi.org/10.1386/cjcs.11.1.99_1.
- AVMSD, 2010. Directive 2010/13/EU of the European Parliament and of the Council of 10 March 2010 on the Coordination of Certain Provisions Laid Down by Law, Regulation or Administrative Action in Member States Concerning the Provision of Audiovisual Media Services (Audiovisual Media Services Directive). <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=CELEX:32010L0013>. (Accessed 15 February 2020).
- AVMSD, 2018. Directive 2018/1808 of the European Parliament and of the Council of 14 November 2018. Retrieved February 16 2020, from <https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2018/1808/oj>.
- Azpillaga, P., Idoyaga, P., 2000. Sistema de protección y ayudas al sector audiovisual. *Zer Rev. Estudios Comunicacion* 5 (5). Retrieved March 29 2020 from <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/17424>.
- Barreiro, M.S., Clares-Gavilán, J., 2020. Public policies and strategies to foster access to films in a minority language. *Catalonia and film subtitling 2015–2017*. *Int. J. Cult. Pol.* <https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1743698>.
- Burgelman, J.-C., Pauwels, C., 1992. Audiovisual policy and cultural identity in small European states: the challenge of a unified market. *Media Cult. Soc.* 14, 169–183.
- Burri, M., 2010. Cultural diversity as a concept of global law: origins, evolution and prospects. *Diversity* 2, 1059–1084.
- Burri, M., 2016. Cultural diversity in the Internet Age: in search of new tools that work. *Commun. Strat.* 1 (101), 63–85.
- Casado del Río, M.A., 2004. El programa MEDIA y la diversidad cultural europea. In: *Conference: Forum Internacional de las Culturas, Barcelona, January 2004*.
- Cinando, 2020. Retrieved February, 20, 2020, from <https://cinando.com/>.
- Cormack, M., Hourigan, N., 2007. *Minority Language Media. Concepts, Critiques and Case Studies*. Multilingual Matters LTD, Clevedon.
- Council of Europe, 1992. *European Charter for Regional or Minority Languages. Report and Recommendations*. Retrieved February 20, 2020, from <https://rm.coe.int/168007bf4b>.
- European Commission, 1989. *Television Broadcasting Activities: "Television without Frontiers" (TVWF) Directive*. Retrieved July, 5, 2020, from <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=LEGISUM%3AI24101>.
- European Commission, 2015a. *A Digital Single Market for Europe: Commission Sets Out 16 Initiatives to Make it Happen*. Retrieved October 28, 2020, from https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_15_4919.
- European Commission, 2015b. *Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions: A Single Digital Market*. Retrieved February, 25, 2020, from <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN-ES/TXT/?uri=CELEX:52015DC0192&fro>.
- European Commission, 2017. *Preparatory Action "Crowdsourcing Subtitling to Increase the Circulation of European Works"*. Retrieved February, 25, 2020 from <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/preparatory-action-crowdsourcing-subtitling-increase-circulation-european-works>.

- European Commission, 2019. Support for the Distribution of Non-national Films - the Distribution Selective Scheme (Call EACEA 28/2018). European Commission. Retrieved February 26 2020 from https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/actions/media/media-sub-programme-calls-for-proposals-work-programme-2019-guidelines/8-support-for-distribution-non-national-films-distribution-selective-scheme-call-eacea-282018_en.
- European Parliament, 2014. Report on European Film in the Digital Era. Retrieved February, 25, 2020, from https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-8-2015-0123_EN.html.
- European Parliament, 2017. Report on the Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council Amending Directive 2010/13/EU on the Coordination of Certain Provisions Laid Down by Law, Regulation by Law, or Administrative Action in Member States Concerning the Provision of Audiovisual Media Services in View of Changing Market Realities. Retrieved February, 28, 2020, from https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-8-2017-0192_EN.html.
- European Parliament, 2020. Lux Prize Website. Retrieved February, 20, 2020. <https://luxprize.eu/why-and-what>.
- Gottlieb, H., 1992. Subtitling. A new university discipline. In: Dollerup, C., et al. (Eds.), *Teaching Translation and Interpreting*. John Benjamins, Amsterdam, pp. 161–170.
- Herold, A., 2004. EU Film Policy: between Art and Commerce. *European Diversity and Autonomy Papers*, EDAP 3/2004. Retrieved July 6, 2020, from http://aei.pitt.edu/6160/1/2004_edap03.pdf.
- ICAA, 2018. Recaudación Y Espectadores Cine Español Año 2017. Retrieved July 10, 2020, from <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:1a2c3ba0-9538-47ab-83e3-679d007a4cc8/recaudacion-espectadores-cine-espanol-2017.pdf>.
- ICAA, 2020. Recaudación Y Espectadores Cine Español Año 2019. Retrieved July 10, 2020, from <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:ccb30543-9003-4722-a7fa-4534dfc708c5/acumulado-2019-icaa.pdf>.
- Juan Lima, F.E., 2017. *Ayudas administrativas a la cinematografía*. Editorial Reus, Madrid.
- Ledo Andión, M., López Gómez, A., Pérez Pereiro, M., 2016. Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones. *Rev. Lat. Comunicación Soc.* 71, 309–331.
- López Gómez, A., Castelló Mayo, E., Arias Iglesias, I., 2015. Las cinematografías minoritarias y minorizadas en la política cultural de la Unión Europea. *Fonseca. J. Commun.* 11, 32–59.
- Luyken, G., 1991. *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. The European Institute for the Media, Düsseldorf.
- Manias-Muñoz, M., Soliña-Barreiro, M., Rodríguez, A.I., 2017. Public policies, diversity and national cinemas in the Spanish context: Catalonia, Basque Country and Galicia. *Commun. Soc.* 21–30, 125–145.
- Macdougall, H., 2012. *Finding a Voice: the Role of Irish-Language Film in Irish National Cinema*. PhD thesis. Concordia University.
- Pager, S.A., 2011. Beyond culture vs. commerce: decentralizing cultural protection to promote diversity through trade. *Northwest. J. Int. Law Bus.* 31, 63–136, 2011; MSU Legal Studies Research Paper No. 12-06. Retrieved July 2020, from <https://digitalcommons.law.msu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1417&context=facpubs>.
- Primorac, J., Koržinek, N.O., Uzelac, A., 2017. The place and role of culture in the EU agenda. *Policy implications of the culture sub-programme of the creative Europe programme*. *Media Res.* 23 (1), 5–23.
- Roca Baamonde, S., Pérez Pereiro, M., Rodríguez Vázquez, A.I., 2016. Cines nacionales y lenguas no hegemónicas. La invisibilidad del gallego frente a las políticas de diversidad cultural. *Cuad. Inf. Comunicación* 20, 157–177.
- Sampedro Blanco, V., Van den Bulck, J., 1995. Regions vs states and cultures in the EC media policy debate: regional broadcasting in Belgium and Spain. *Media Cult. Soc.* 17, 239–251. <https://doi.org/10.1177/0163443995017002005>. Retrieved July, 5, 2020 from
- The European Film Forum, 2020a. *Conclusions of the European Film Forum 2015-2016*. Retrieved February, 20, 2020, from https://ec.europa.eu/digital-single-market/sites/digital-agenda/files/bozar-2016-conclusionseff-a4-01_for_ec.pdf.
- The European Film Forum, 2020b. *Subtitling and Dubbing: Using Technology to Help European Films Travel*. Retrieved February, 25, 2020, from <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/european-film-forum-kicks-2019-during-berlinale>.
- Vallejo, A., 2014. Industry sections. *Documentary film festivals between production and distribution*. *Illuminace* 26 (93), 65–82 n° 1.

3. ARTIKULUA

Pérez-Pereiro, M., Deogracias-Horrillo, M. eta Barreiro-González, M. (2021). Filmes-insignia, políticas audiovisuales y circulación. Los casos de Pa negre, Handia y O que arde. Quaderns Del CAC, (47), 13-24. <https://doi.org/10.34810/qcac47id404672>.

Filmes-insignia, políticas audiovisuales y circulación. Los casos de *Pa negre*, *Handia* y *O que arde*

MARTA PÉREZ PEREIRO

Profesora de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidade de Santiago de Compostela

marta.perez.pereiro@usc.es

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5260-4485>

MARIJO DEOGRACIAS HORRILLO

Doctoranda en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco (EHU/UPV)

mariajose.deogracias@ehu.eus

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6297-8579>

M^a SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ

Profesora de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidade de Santiago de Compostela

mariasolina.barreiro@usc.es

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8932-6474>

Artículo recibido el 05/04/21 y aceptado el 12/07/21

Resumen

El cine en las lenguas minoritarias del Estado español ha permanecido invisibilizado por las dificultades de circulación de filmes pequeños y por la necesidad de doblarlos para su inclusión al mercado español, en el que la versión original subtitulada es una opción minoritaria. La presencia de los que denominamos filmes-insignia, premiados en festivales internacionales y exhibidos en su lengua original, contribuye a una cierta visibilidad de estas cinematografías. En este ensayo analizamos tres casos —*Pa negre* (2010), *Handia* (2017) y *O que arde* (2019)— y las políticas audiovisuales que hicieron posible su producción y visibilización en festivales y carteleras.

Palabras clave

Cine, subtitulación, circulación, lenguas minoritarias, políticas audiovisuales.

Abstract

Cinema in minority languages in Spain has remained invisible due to the difficulties entailed in circulating small films and the need to dub them in order for their inclusion in the Spanish market, where the subtitled original version (SOV) is a minority option. The presence of what we call flagship films, which have won awards at international festivals and exhibited in their original language, contributes to bringing these films some visibility. In this essay, we analyse three cases —*Pa negre* (2010), *Handia* (2017) and *O que arde* (2019)—and the audiovisual policies that made it possible to produce them and give them visibility in festivals and film listings.

Keywords

Cinema, subtitling, circulation, minority languages, audiovisual policies.

1. Introducción

En las dos últimas décadas, la industria cinematográfica europea se ha visto sometida a profundas transformaciones tecnológicas (la irrupción digital y la llegada de las plataformas de vídeos bajo demanda (*video on demand*), económicas (la crisis del 2008 y la provocada por la Covid-19 en 2020) y legislativas (directivas de servicios de comunicación audiovisual de 2010 y 2018). Si la nueva realidad del mercado único digital europeo (Comisión Europea 2015) y las complicaciones de los filmes comerciales para hacerse hueco en la distribución y exhibición internacionales es difícil, la situación del cine producido en lenguas minoritarias es mucho más compleja. La transformación léxica de lo global a lo transnacional parecía haber desterrado la tensión entre centro (entendido como los

denominados *West European big five*, a saber, Reino Unido, Francia, Alemania, Italia y España) y periferia, en la que se ubican cinematografías de países más pequeños, de naciones sin Estado o de comunidades lingüísticas minoritarias, pero el debate geopolítico se ha complicado, y “las jerarquías y diferencias de escala aún importan, y quizás importen aún más que en la era analógica” (Szczepanik *et al.* 2020: 1).

Así, son escasas las ocasiones en las que un filme en una lengua minoritaria consigue hacerse visible tanto en su territorio nacional como en el europeo, a pesar de la protección de la que gozan las lenguas minoritarias y regionales europeas desde 1992 a través de la Carta europea de las lenguas regionales y minoritarias y de los intentos de los programas europeos de financiación del audiovisual, sobre todo a través del programa MEDIA. La distribución es el “talón de Aquiles” del cine europeo

(Parlamento Europeo 2020) que se enfrenta a la producción hollywoodiense y a los productos de plataformas como Netflix o HBO que, además de tratar de incumplir las normas de cuota de pantalla para producciones europeas establecidas por la Comisión Europea, intentan sortear las leyes audiovisuales de cada territorio.

Los *small cinemas*, denominación que usaremos desde Hjort y Petrie (2007) para definir a estas cinematografías de pequeña escala, bajo presupuesto y producidas, en muchos casos, en lenguas minoritarias, encuentran dificultades para mostrarse no solo en los mercados internacionales, sino también en los nacionales. En el caso de las naciones sin Estado, la pertenencia a un Estado que regula el audiovisual y tiene una lengua dominante, la exclusión se hace aún más notable. En el Estado español, y a pesar de pequeñas correcciones operadas en las sucesivas legislaciones, como la recogida en la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, que establece cuota de pantalla doble para versiones subtituladas a las distintas lenguas oficiales, el cine de las lenguas cooficiales y minoritarias se hace difícil de ver en los cauces tradicionales de distribución y exhibición cinematográficas. La tradición, firmemente asentada del doblaje audiovisual, 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. Hay, con todo, notables excepciones a las que en este trabajo denominaremos *filmes-insignia*, que presentan modelos exitosos de producción y distribución, de manera que pueden marcar nuevas rutas para filmes pequeños. Escogemos las películas *Pa negre* (2010), *Handia* (2017) y *O que arde* (2019) como filmes-insignia, no solo por su significación cultural, sino porque presentan los resultados de distintas políticas audiovisuales y estrategias de visibilización, decisivas para la transformación de redes de distribución y exhibición e incluso la relación de la audiencia con sus hipotéticos cines nacionales.

2. Talento, políticas y festivales de cine

El éxito de los *small cinemas* está supeditado a una serie de condiciones que pasan por cuestiones económicas, pero también relativas al capital cultural de las producciones:

Diversidad de la expresión cinematográfica, asegurar un más que respetable porcentaje de la taquilla nacional, ganar numerosos premios en el circuito internacional de festivales, alcanzar algunas medidas para la distribución en los niveles nacional, supranacional e internacional, y proporcionar una plataforma para actores, directores, directores de fotografía y otros profesionales para tener oportunidades cinematográficas dentro y fuera de la industria nacional de forma regular para mantener y desarrollar sus habilidades (Hjort 2007: 26).

Entre esas condiciones para la producción de cine en pequeñas naciones destacan el impulso del talento y la potenciación de las ayudas públicas. El ejemplo que ofrece Hjort es el de Dinamarca que, a pesar de ser un país con una tradición cinematográfica cimentada en las primeras décadas del siglo XX, aumentó el apoyo público al talento en un sistema mixto de ayudas públicas promovido por el Danish Film Institute (DFI) a finales de la década de 1980 con la intención de internacionalizar su producción. Así, la Ley del Cine de 1989 eliminaba la condición de rodar en lengua danesa para atraer coproducción internacional y, al mismo tiempo, financiaba el talento joven por medio de unas ayudas en las que no se demandaba retorno económico. Si bien la financiación del talento supuso el nacimiento de movimientos premiados y reconocidos internacionalmente como *Dogma95*, en el que destacaron figuras ya consolidadas como Thomas Wintenberg o Lars von Trier, Hjort advierte de que la apuesta global por rodar en lengua inglesa podría mermar el capital cultural de las producciones, limitando así la presencia de elementos identitarios.

Tanto las distintas políticas y leyes audiovisuales orientadas a la protección de un cine nacional, como la proyección de este talento cinematográfico pueden, por un lado, generar una etiqueta visible, básicamente la de un cine nacional y, por otro, caer en algunos peligros. La compleja idea de nación, en el sentido de “imagined community” (Anderson 1983) que traslada el cine en el competitivo mercado internacional puede desarrollar, al mismo tiempo, una estrategia de exotización (Figuerola 2001) cuando se reducen a clichés los distintos elementos nacionales al destacar los considerados más diferentes. En el mismo sentido se pronuncia Elsaesser (2015) quien habla de “autoexotización” cuando son las y los cineastas quienes incorporan estos aspectos, a veces pintorescos, para poder mostrarse como distintos tanto en el mercado internacional como en los nacionales. Las dificultades para que las pequeñas cinematografías se hagan visibles han sido demostradas en trabajos previos (Ledo, López y Pérez 2016; Manias-Muñoz, Barreiro, Rodríguez 2017; Pérez Pereiro, Deogracias Horrillo 2021) en los que se sostiene que las naciones sin Estado encuentran más problemas para desarrollar “la etiqueta de ‘cine nacional’ asociada a su territorio, debido a presupuestos significativamente inferiores y a la dependencia de políticas estatales” (Ledo, López y Pérez 2016). Es preciso que estas cinematografías desarrollen en sus propias políticas audiovisuales una propuesta para su crecimiento y posicionamiento, ya que “existe una relación directa entre la inversión institucional en promoción y distribución y el impacto de esta inversión en las taquillas, particularmente la nacional” (Ibid 2016).

Precisamente esta presencia en las taquillas nacionales es uno de los condicionantes del éxito de un cine nacional, tal y como indicaba Hjort, y, al mismo tiempo, otra de las singulares

dificultades de las producciones de las naciones sin Estado. En este sentido, el éxito en taquillas estatales contribuye de forma positiva en las de las naciones que forman parte del Estado. Siguiendo el argumento de Higson (1989), que se preguntaba por la posible existencia de un cine nacional sin una audiencia nacional, conviene analizar cómo el cine de las naciones sin Estado se comporta en las taquillas del Estado y cómo las políticas desarrolladas por sus respectivas instituciones audiovisuales contribuyen a mejorar su presencia en las salas de cine.

A la formación de la etiqueta “cine nacional” contribuyen, con todo, factores externos al sistema audiovisual propio. El sistema de festivales, que ha crecido y desarrollado un circuito global, sirve como elemento sancionador de la cinematografía contemporánea, aunque esta importancia en la creación de éxito global no se ha reconocido hasta fechas recientes. Así, “el papel de los festivales se ha subestimado: festivales tradicionales como los de Cannes y Venecia han sido siempre el auténtico origen de las nuevas olas de cine nacional, de la misma forma que han sido los creadores reales de los autores” (Elsaesser 2015: 187). Además, y debido a la hegemonía en la distribución de las grandes empresas americanas, los festivales actúan como circuitos alternativos en los que la diversidad lingüística y artística están garantizadas, pues “los múltiples niveles de intervención cultural (entre lo internacional-global y lo nacional, regional y local) han dado lugar a una presencia más amplia de filmes de diversos orígenes geográficos, presentando múltiples lenguas. El carácter internacional de los festivales de cine, por tanto, los posiciona como espacios privilegiados para la preservación de la diversidad lingüística” (López-Gómez, Vallejo, Barreiro, Alencar 2020: 241-242).

3. Metodología

El presente ensayo es parte de la investigación desarrollada en el proyecto EUVOS. Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtítulo en lenguas no hegemónicas,¹ en el que se analizaba la influencia de la traducción audiovisual, preferentemente el subtítulo, como uno de los elementos facilitadores de la circulación de las cinematografías producidas en lenguas minoritarias. En esta ocasión, se explorarán tres casos de estudio, los modelos de producción, distribución y exhibición de los filmes *Pa negra* (2010), *Handia* (2017) y *O que arde* (2019), prestando especial atención a las políticas que propiciaron el éxito de estos filmes en las taquillas del Estado español. Además del análisis de datos de financiación, distribución y taquilla de los filmes, se han realizado 31 entrevistas a sus directores, productores, distribuidores y gestores culturales para una correcta interpretación de estos datos.² La comparación de los tres modelos permitirá no solo valorar las transformaciones del mercado audiovisual español en la última década, debido a la cronología de producción de los tres casos, sino también comprobar cómo las políticas

desarrolladas en cada territorio han contribuido al desarrollo de filmes-insignia que pueden servir de modelo para nuevas producciones. También permitirá explorar la aceptación por parte del público de la versión original subtitulada y en otras lenguas oficiales del Estado español.

4. *Pa Negra*, el catalán suena en los Goya

Pa Negra (Villaronga 2010) gana en 2011 el Goya a la mejor película. Es la primera vez, en los entonces 23 años de existencia de estos premios, que una película en una lengua propia que no es el castellano obtiene ese galardón. Incluso el inglés había aparecido años antes que el catalán, el gallego o el euskera cuando *El sueño del mono loco* (Trueba 1989) y *Los Otros* (Amenábar 2001) habían sido premiadas como mejor película española. El éxito de *Pa Negra* visibilizó la existencia de otros cines hablados en nuestras otras lenguas. Su reconocimiento fue institucional y también popular: recaudó 2.680.155 € y la llegaron a ver 439.744 espectadores (ICAA 2021) en España. En Cataluña fue la segunda película en recaudación en 2011 después de *Midnight in Paris* (Allen 2011) (Caballero 2013: 108), obtuvo 9 premios Goya y 13 premios Gaudí y fue la película seleccionada para representar a España en los Óscar.

Pa Negra es el resultado de unas políticas públicas desarrolladas desde la Generalitat de Catalunya para, financiando menos películas, pero dotándolas mejor, obtener filmes de calidad, mayoritarios y con amplio recorrido. *Pa Negra* parece haber inaugurado el camino a la visibilidad de las lenguas y cinematografías vasca con *Loreak* (Garaño y Goenaga 2014) y *Handia* (Arregi y Garaño 2017) o gallega con *O que arde* (Laxe 2019).

4.1 De una ley de cine integral a subvencionar versiones

Una ratio muy baja de personas espectadoras por subvención y la voluntad de dar visibilidad a un cine hecho en lengua catalana provocaron un cambio en la financiación de la producción cinematográfica en Cataluña durante el gobierno tripartito de PSC, ERC e ICV-EUiA (2006-2010): más presupuesto a menos películas para mejorar su circulación. Según Antoni Lladó, director del Instituto Catalán de las Industrias Culturales (ICIC) entre 2007 y 2011, esta financiación fue “muy interesante porque sin perjudicar al cine más de autor se quiso dar un soporte especial a un cine que tenía una voluntad de difusión más masiva” (2014). Conscientes de que el cine precisa de financiación, pero que esa financiación ha de dar “visibilidad al producto” para hacerlo “rentable socialmente (...) se apostó mucho por la calidad y por la difusión y hubo suerte. Hubo cinco o seis producciones de una cierta envergadura” (2014). Esas producciones fueron *Pa Negra* (Villaronga 2010), *Bruc* (Benmayor 2010), *Herois* (Freixas 2010) y *Eva* (Maíllo 2011). *Pa Negra* ha sido la de mayor recorrido, recaudación y público.³

Esta política de financiación formaba parte de una *Llei del*

cinema que pretendía reorganizar y potenciar la cinematografía catalana en todas sus fases, desde la producción hasta la exhibición. Pero esas actuaciones se vieron frustradas por conflictos políticos, legales y económicos. La *Llei de cinema*, aprobada por el Parlament de Catalunya en 2010, fue la primera que legitimó sus objetivos de acceso fílmico en lengua propia recurriendo en su preámbulo a la convención de la Unesco sobre la diversidad cultural (BOE 2011, núm. 191: 69.175). Sus objetivos básicos eran, además del fomento y promoción de un número de producciones propias en VOC (versión original en catalán) menor, pero de mayor repercusión, la mejora de la distribución y exhibición en catalán, para lo que se proponía la creación de una red de salas público-privada que priorizaría la exhibición de filmes producidos en Cataluña, en Europa y filmes de interés artístico y cultural producidos fuera de Europa con subtítulos en catalán. Se quería garantizar un 50% de las sesiones cinematográficas en catalán en un plazo de cinco años (BOE 2011, núm. 191: 69.183).

El Partido Popular y Ciutadans recurrieron ante el Constitucional⁴ la *Llei del cinema* y la Comisión Europea la consideró en 2012 “discriminatoria” para con los filmes europeos por el sobrecoste de traducción que implicaría un 50% de proyecciones en catalán, entendiendo la Comisión que el cine es una mercancía y que la protección del cine en lengua propia se opone a la libre competencia en Europa. Se opuso también el Gremi d’Empresaris de Cinemes de Catalunya (81% de la cuota de pantalla), con un cierre patronal en febrero de 2010. A este contexto conflictivo se unió la crisis económica con sus drásticos recortes presupuestarios en política audiovisual —52,64% en 2011 (Barreiro 2015)— y un cambio de gobierno del tripartito a un gobierno de derechas (CiU). La ley pronto cayó en la inoperancia presupuestaria y en la parálisis judicial sin apenas haberse aplicado.

El Parlamento de Cataluña reformó la ley en abril de 2014. Excluyó de las cuotas a las películas europeas, hizo desaparecer los plazos para alcanzar el equilibrio lingüístico en la exhibición y dejó a la voluntad de los empresarios el acceso al cine en catalán (BOPC 2014: 27).

Este nuevo régimen se vehicula desde 2015 a través de convocatorias anuales de subvenciones y de acuerdos bilaterales orientados desde el Servicio de Fomento del Uso del Catalán tanto a las salas tradicionales como a las nuevas ventanas de difusión digital (VoD, televisión conectada, etc.) (Departament de Cultura 2015, 2016, 2017 y 2018). Esta estrategia se complementa con una serie de acuerdos bilaterales con Movistar+ o con Filmin, coadyuvando al nacimiento de FilminCat. La distribución tradicional también entró en estos acuerdos bilaterales (Cines Texas) y no se descuidaron los festivales, destacando el Festival Internacional de Sitges, con un 60% de sus proyecciones subtituladas en catalán en 2017 (Barreiro y Clares-Gavilán 2020).

De una ley integral se pasó a ayudas directas al subtulado y doblaje, se asumieron las constricciones del libre mercado y se suavizaron los principios que animaban las intervenciones

políticas. Esta estrategia se ha demostrado útil para incrementar el número de películas y audiovisuales a los que se accede en lengua catalana. Desde la aplicación de estas ayudas en 2015 el número de público espectador en Cataluña de películas subtituladas en catalán aumentó un 500% (de 24.123 en 2014 a 133.346 en 2016 [Idescat: 2020]), pero si miramos las películas en VOC se observa un declive de espectadores sin recuperación. El punto álgido fue en 2010-2011, cuando las políticas de apoyo a la producción de menos filmes con más dinero comenzaron a dar sus frutos, el año de *Herois* (2010), *Bruc* (2010), *Eva* (2011), *Pa Negre* (2010), y su reestreno tras los Goya de 2011.

La actual política aumenta la cantidad de filmes en catalán en distintas pantallas, pero no necesariamente la diversidad cinematográfica, porque son las productoras quienes eligen qué se traduce, las que configuran la oferta en catalán. En este sentido apunta Ramon Castells, director del área de estudios del ConCA (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts), quien plantea centrar los esfuerzos en la producción propia si lo que se quiere es fomentar la diversidad fílmica en lengua propia:

“Si queremos productos de calidad en lengua catalana es más importante que haya productos propios y relacionar la creación propia del territorio con la lengua del mismo territorio antes que hacer una trasposición de esos productos que nos llegan y adaptarlos a nuestra lengua para hacerlos más accesibles” (Castells 2018).

4.2 Lengua, circulación, diversidad

En septiembre de 2010 se estrena *Pa Negre* en el Festival de Donostia. En octubre llega a las salas con 70 copias dobladas al castellano y 30 en versión original catalán, de las cuales 40 se proyectan en Cataluña. Antes de finalizar el año había conseguido 139.000 personas espectadoras y 870.000€ (Corbella: 2017). Las 14 nominaciones a los Goya facilitan una segunda ronda de distribución en salas, cuando apenas se podía ver en Barcelona, Madrid, Valencia y Baleares; llegan entonces 36 copias dobladas y 4 en VOC. Este número se ampliará hasta las 100 una vez reciba los 9 Goyas, entre ellos mejor película, mejor dirección y mejor guion adaptado. Los premios fueron una promoción fundamental que facilitó prácticamente un reestreno de una película que, pese a todo, estaba consiguiendo un buen recorrido. Según su productora, Isona Passola, en febrero de 2011 “en las 17 semanas nunca hemos bajado de estar entre las 20 películas con mayor recaudación por copia” (González 2011).

Pa Negre parece haber iniciado el camino a la visibilidad de nuestras otras lenguas en el cine en España. El filme fue apoyado económicamente de manera prioritaria por la administración para conseguir una película en catalán relevante, con recorrido y que permitiera el acceso no solo en lengua propia sino a la cultura propia. Su presupuesto ascendió a cuatro millones, de los cuales Massa d’Or Produccions aportó medio millón y las ventas internacionales, 200.000 €; el resto fueron subvenciones, derechos de antena o créditos públicos

con garantía. El esfuerzo de las políticas públicas, aplicadas a un buen producto, facilitó la visibilidad de un filme, de una cinematografía, de una lengua y de una cultura. El número de espectadores en Cataluña de filmes en lengua propia no ha vuelto a ser el mismo que en 2010-2011.⁵

5. *Handia*, la más grande

Handia (Garaño y Arregi 2017) se estrenó en la 65.^a edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián y fue premio especial del público. A las salas llegó el 20 de diciembre; recaudó 750.072,15€ y obtuvo 133.296 personas espectadoras (ICAA 2021), convirtiéndose en la película más taquillera en euskera hasta la fecha. También ha sido la segunda cinta en euskera candidata a la mejor película en los Goya, después de *Loreak* (Garaño y Arregi 2014). Ninguna se hizo con ese premio, pero *Loreak* fue elegida para competir en la 88.^a edición de los Óscar, en la categoría a la mejor película de habla no inglesa, y *Handia* ganó 10 de las 13 nominaciones que tenía, siendo la cinta más premiada. Sin duda un gran éxito para la pareja de directores que volvieron a repetir la fórmula en *La trinchera infinita* (Garaño, Arregi, Goenaga: 2019): 15 nominaciones, 4 premios Goya; esta vez sumando a Jose Mari Goenaga al equipo de dirección. La lengua principal en *Handia* es el euskera, pero se intercalan conversaciones en castellano como segunda lengua, e incluso se oye inglés y francés y algo de árabe y portugués, hecho novedoso en el cine en lengua vasca y que rompe con la tendencia seguida hasta la fecha en la producción de cine en euskera. Según Tamayo y Manterola (2019: 287), “abre paso al multilingüismo y se suma a la tendencia actual de reflejar la realidad de las sociedades bilingües y multilingües en la ficción”. De este modo, el subtítulo se convierte en aliado del euskera. Está presente desde el inicio mismo del proyecto, algo que los directores ven como natural y necesario, debido en parte, a su cultura de festivales de cine. Afirman que “si el espectador ha de leer subtítulos no le suele importar que la película sea en euskera; no supone un obstáculo” (Garaño 2020).

Handia se distribuyó en VOS-euskera, VOS-castellano y doblada al castellano, además de VOS-inglés (fuera de España). Salió con 92 copias (30 en euskera, el resto en castellano). Los directores de *Handia* recuerdan que, en su primer largometraje, *80 egunean* (2010), imaginaron una película bilingüe, pero se vieron obligados a elegir, ya que en aquel entonces se consideraba más difícil programar una película en VOS, y finalmente se rodó en euskera. Han pasado 10 años desde *80 egunean* y el número de películas rodadas en esta lengua ha ido en aumento, en respuesta a las medidas y a los convenios adoptados por el Gobierno Vasco junto a la televisión pública vasca en apoyo al cine en euskera (Manias Muñoz 2015). Y los datos así lo demuestran. Garaño afirma que “el porcentaje del público que ha visto las copias en euskera con subtítulos es mayor que el porcentaje de las copias dobladas. De hecho,

ha funcionado mejor la VOS que la doblada” (Garaño 2020). Según datos de la distribuidora A Contracorriente Films, el 79,42% del público vio *Handia* en salas en VOS.

5.1. Políticas de apoyo al cine en euskera

Al contrario que en Cataluña y Galicia, el País Vasco no cuenta con una ley propia de cine. Sin embargo, el Plan vasco de la cultura (2013) ya planteaba la “nueva generación de cineastas, con gran éxito y experiencia adquirida en el campo del cortometraje”, y que desarrolla su trabajo en euskera, generaría “una oportunidad de abordar definitivamente la cuestión pendiente del Zinea Euskaraz (cine en euskera)” (Gobierno Vasco 2003: 6). Esa nueva generación de cineastas estaba ligada a la iniciativa Kimuak, impulsada por la administración vasca a través de Etxepare Euskal Institutua-Instituto Vasco y de Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, para realizar cortometrajes en euskera. La cuestión de Zinea Euskaraz hacía referencia a cómo desarrollar una política estable de apoyo al cine en lengua vasca porque rodar en euskera no ha sido nunca una exigencia para acceder a las subvenciones de la administración vasca, aunque en un principio sí se planteaba, para su financiación, que los exteriores fueran rodados en Euskadi, o que el 75% del personal técnico y actoral fuera residente en la comunidad autónoma vasca (Roldán 1996). No se plantea impulsar la producción regular en euskera hasta que se defina la estrategia audiovisual a través del Libro Blanco de 2003 (Azpillaga 2013). Por lo que no ha existido un requerimiento lingüístico de manera sistemática para acceder a dichas ayudas, exceptuando la serie documental *Ikuska* (1970-1985) y las versiones cinematográficas de obras literarias de los 80, como *Ke arteko egunak* (Eceiza: 1989), que obtuvieron gran eco tanto en el País Vasco como en el Estado español, aunque no precisamente la producción en euskera. De hecho, la temática de aquellas películas y los métodos de producción provocaron gran discusión respecto a la identidad y carácter de aquel cine (Macías: 2010).

Actualmente, y aunque en la convocatoria de subvenciones sí se hace una discriminación positiva respecto al uso del euskera, se refiere al interés artístico global del proyecto (en largometrajes, 10 puntos como máximo sobre 75; además, los proyectos en euskera gozan de límites de ayudas más flexibles y quedan libres de la exigencia de primera o segunda película del director o directora que se aplica a los proyectos de bajo presupuesto). Solo en la creación de guiones se ha establecido, desde 2008, una política específica de cuotas con una reserva de ayudas para la creación en euskera (en torno al 50%). En este sentido, más significativas que las ayudas del Gobierno Vasco resultan las contribuciones de EITB a la producción audiovisual vasca. Además, desde 2007 estas sí están sujetas a cuotas de inversión en producción en euskera (30%); lo que se ha traducido en un mínimo de dos largometrajes de ficción y uno de animación en euskera anuales. EITB realizó una inversión de 4,3 millones de euros en 2017 (EITB 2019: 38-39) y de 5,7 millones en 2019.

5.2 Nuevos inversores

Gracias al éxito que obtuvo la cinta *Loreak* los directores pudieron rodar *Handía* con el doble de presupuesto (3,7 millones de euros), convirtiéndose en la segunda producción en euskera más cara de la historia después de *Dragoi ehizaria* (Barko 2012) (Espinel 2018) y superando la media de coste de producción de largometrajes de años anteriores (MCUD 2018: 343).

La cinta contó con subvenciones de la Diputación Foral de Gipuzkoa (80.000€), el Gobierno Vasco (345.000€) y el Ministerio de Cultura, a través del ICAA (980.000€), que supusieron el 37,8% del presupuesto (Heredero 2019: 99). Además, contó con la participación de EITB, TVE, Euskaltel y Film Factory Entertainment. La plataforma Netflix se sumó, más o menos, con una tercera parte del presupuesto (Garaño 2020). A pesar de que la participación de Netflix ha supuesto ampliar o asegurar el presupuesto, también ha condicionado su distribución, que en Europa corrió a cargo de Netflix, quien se encargó de subtítular la película a las distintas lenguas de los países donde la plataforma oferta su catálogo. Actualmente, *Handía* está en la plataforma Netflix en VOS en todos los países en los que tiene presencia. Como apunta Katixa Agirre (2021), “desde el punto de vista de la lengua vasca, y en tanto lengua minoritaria, estar presente en una plataforma que llega a hogares de todo el mundo supone un espaldarazo y un primer paso para su conocimiento”, aunque son los entes públicos a quienes corresponde apostar por el cine en lenguas minoritarias (Agirre 2019).

Conviene destacar que desde *Aupa, Etxebeste!* (Asier Altuna y Telmo Esnal 2005), el cine en euskera vivía por primera vez en la historia una producción y exhibición regular de largometrajes (Agirre 2021) apoyada, como apuntábamos, por la corporación pública EITB, las ayudas del Gobierno Vasco y también, de forma efímera, por el nuevo fondo de financiación de cine en lenguas cooficiales con cargo a los presupuestos generales del Estado, recogido en la Ley del cine de 2007 e instaurado en 2009, pero que el Partido Popular retiró en 2013. Aunque recientemente se ha hecho público que la modificación del Real Decreto 1090/2020 que regula dicha ley prevé ampliar los límites de las ayudas, sería conveniente que se definieran de manera que no quedasen al albur del gobierno de turno porque, como se ha visto, el apoyo de las políticas públicas, más allá de ser necesario para garantizar la financiación, ayuda a normalizar el cine en lenguas minoritarias tanto a la hora de producirlo como de consumirlo. Sería, también, interesante impulsar ayudas al subtítulado para que las salas puedan apostar por la VOS.

6. *O que arde* (2019). De las ayudas al talento a la confirmación de un modelo autoral

En la primavera de 2019, el premio Un Certain Regard del Festival de Cannes a *O que arde* no solo confirmaba a Oliver Laxe como el autor más reconocido del momento del Estado

español, sino que ratificaba la presencia del cine gallego como una constante en los principales circuitos del cine europeo. El premio supuso el apoyo definitivo para que el público español se atreviera a ir al cine a ver una película en VOS, una experiencia que ha sido progresivamente menos marginal. Todas las copias de *O que arde* se exhibieron en esta versión, de modo que, el fin de semana de estreno, 54 salas proyectaban el filme en lengua gallega subtítulada al español. Así, *O que arde* tuvo en 2019 71.037 espectadores (ICAA 2020) en su estreno en salas y otros 24.394 en 2020 (ICAA 2021), al aprovechar el impulso de los premios Goya a la mejor dirección de fotografía para Mauro Herce y a la mejor actriz revelación para Benedicta Sánchez, en el primer trimestre del año, y antes de que las salas de cine cerrasen durante el confinamiento provocado por la Covid-19. Los datos de taquilla, con una recaudación de 530.110 € en el territorio español, situaban además en los primeros puestos de distribución a una empresa pequeña radicada en Galicia, Numax, y la convertían en la película gallega más vista de la historia. Estos datos confirmaban el éxito de una política audiovisual dedicada al apoyo al talento.

6.1 Política audiovisual gallega: entre el cine comercial y la financiación del talento

La política audiovisual desarrollada por los sucesivos gobiernos gallegos, con más articulación a partir de 2005, ha incorporado la tensión arte-industria a la hora de financiar proyectos. El evento CineGalicia en 1989, en el que se llevaron a las salas tres filmes, dos en VO gallega, *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro 1989), *Urxax* (Carlos Piñeiro y Alfredo García Pinal 1989) y uno doblado al gallego, *Continental* (Xavier Villaverde 1989), ponía en evidencia la ambición de que el cine gallego se hiciese presente en las pantallas en la propia lengua. Sin embargo, la siguiente década sería particularmente estéril para el cine realizado en lengua vernácula. La aprobación de la *Lei 6/1999 do audiovisual* reconocía “la importancia cultural, social y económica, como instrumento para la expresión del derecho a la promoción y divulgación de su cultura, su historia y su lengua, como datos de autoidentificación” (1999: 11.033) y la Xunta de Galicia dotaba, en el periodo 2000-2001, con 2 millones de euros las subvenciones, pero se presentaba una carencia, que el sector denuncia en los siguientes años, en el apoyo a la circulación de las películas. Así, la Asociación Gallega de Productoras Independientes (Agapi) presenta un plan estratégico reivindicando la “implantación de fórmulas más proteccionistas (...), de fomento de la colaboración con multinacionales de distribución, ayudas para la promoción y difusión” (Roca et al. 2016: 163). Además, el sistema de ayudas en este periodo no consideraba obligatorio la producción en lengua gallega, por lo que muchos de los rodajes se realizaban en español. El gallego aparecía, en buena parte de los casos, en la versión doblada obligatoria para justificar el apoyo de la Televisión de Galicia que, en virtud de la cesión de derechos, realizaba una serie de pases de esta versión.

Es en el periodo 2005-2009, y bajo la estructura bicéfala

del Consorcio del Audiovisual y la Axencia Audiovisual Galega, cuando se inicia una apuesta más decidida por las producciones en lengua gallega, al ser este un requisito imprescindible, o al menos puntuable, en alguna de las convocatorias. Estas se desdoblaron desde entonces en un modelo pensado para administrar la mencionada tensión arte-industria e incluyen un apoyo explícito a la promoción y circulación de las obras financiadas. Por una parte, se mantienen las ayudas a producciones y coproducciones “de contenido cultural gallego” (AGADIC 2020), en las que se hace una distinción entre las que aspiran a realizarse con un presupuesto inferior a 1.200.000 €, en las que se valora primordialmente la diversidad cinematográfica, y aquellas con un presupuesto superior, que han de presentar “especial valor cinematográfico, cultural y social” (AGADIC 2020). En ambos casos, el uso de la lengua gallega es un elemento positivo, en la medida en la que pueden obtenerse puntos por su uso en el rodaje.⁶ En cambio, el uso de la lengua gallega es obligatorio en la convocatoria de “Subvenciones de creación audiovisual para el desarrollo y promoción del talento audiovisual gallego”. Este sistema de ayudas, que se inicia en 2007 y se convoca anualmente excepto en 2012,⁷ se organiza en tres modalidades: ayudas a guion, a realización de cortometrajes y de largometrajes, dotadas con 5.000, 6.000 y 30.000 €, respectivamente. Puede establecerse, por lo tanto, “una correlación entre la dimensión económica del proyecto audiovisual y la elección de la lengua, de forma que el español se relaciona con las producciones de mayor presupuesto, mientras que el gallego se asocia a los films de presupuesto más reducido” (Roca *et al* 2016: 174).

En lo que respecta al apoyo directo a la circulación del audiovisual gallego, en 2014 se convocan las “Subvenciones para la promoción, comercialización e exhibición do produto audiovisual galego”, entendiéndose la necesidad acuciante de que las producciones adquieran visibilidad en los mercados internacionales. El objetivo principal de estas ayudas es que las películas puedan presentarse en los festivales de cine reconocidos por la International Federation of Film Producers Associations (FIAPF), lo que ha permitido que producciones pequeñas, pero con potencial artístico, hayan podido tener presencia en festivales como Locarno, Rotterdam, Cannes o la Berlinale. En este sentido, y de la mano de las ayudas al talento audiovisual, se gestó el éxito internacional del llamado Novo Cinema Galego (NCG), que demostró, a efectos de visibilidad, la mayor rentabilidad de unas ayudas orientadas a una producción más artística y experimental que la financiación pensada para producciones más convencionales.

Los autores y las autoras noveles vieron impulsadas sus carreras con las ayudas del talento y permitieron que, con la presencia de sus filmes en los principales festivales y mercados, la etiqueta de Novo Cinema Galego fuese reconocida internacionalmente. El triunfo en premios y taquilla de *O que arde* no es, por tanto, un elemento sorpresa, sino que son políticas y talento las que pueden impulsar la botadura de un

filme-insignia que, además, desequilibra por primera vez esa pugna entre lo artístico y lo industrial al conseguir que un filme de autor sea abrazado por la crítica y por el gran público.

6.2 Financiación y distribución de *O que arde*

O que arde se articula como una coproducción hispana (50,13%), francesa (30,75%) y luxemburguesa (18,90%), por tanto, obtuvo financiación de instituciones en los tres países y, en un nivel supranacional, ayudas europeas. En este sentido, uno de los apoyos fundamentales de la cinta fue el proporcionado por el programa de coproducción europea Euroimages, que dotó la producción con 200.000 €. Esta ayuda pública, al igual que la concedida por Cinémas du Monde (CNC), el programa del cine francés para financiar cine internacional, tuvo en cuenta que el filme era parte de una cultura minoritaria e iba a ser rodado en una lengua minoritaria europea.⁸ El programa AFS CineWorld de Luxemburgo también dotó el filme con 200.000 €. Sin embargo, la ayuda pública más cuantiosa fue la de AGADIC, que financió la película con 209.109 € en la modalidad de largometrajes de menos de 1.200.000 €. El filme obtuvo también una de las mencionadas ayudas para la promoción y difusión del audiovisual gallego. Resulta significativo que el ICAA sea el organismo público que concede una ayuda más baja al filme (103.654 €), cuando la calificación final de la película sea española, quizás debido a cierta indefinición del estatuto “obra difícil” que se modifica en las ayudas en 2015.

7. Discusión y conclusiones

La comparación de los procesos de producción y distribución y los resultados de exhibición de los tres casos de estudio, *Pa negre* (2010), *Handia* (2017) y *O que arde* (2019), permite arrojar algunas conclusiones sobre la evolución que en los últimos años ha tenido la producción y recepción del cine en lenguas minoritarias del Estado español.

En primer lugar, conviene destacar la importancia de lo que hemos denominado filmes-insignia, que sirven para marcar un camino para otras producciones en las lenguas cooficiales del Estado. Los datos de producción de los tres filmes, propios de una producción europea de tamaño medio, demuestran que existe un retorno de espectadores que buscan ver sus culturas y lenguas en la gran pantalla (Tabla 1).

En este sentido, *Pa Negre* (2010) parece haber abierto la veda a los filmes en lenguas minorizadas del Estado en los Goya, contribuyendo a popularizar los cines fuera de sus territorios y a fomentar la diversidad. El éxito de la película se debió a unas políticas públicas pensadas para potenciar la visibilidad de la cinematografía catalana que llevaron las cotas de espectadores de filmes en lengua propia en Cataluña a niveles que no se han vuelto a alcanzar y que parecen haber llegado a audiencias menos especializadas el cine en las lenguas del Estado que no son el castellano.

Tabla 1. Datos de producción y exhibición en España

	Presupuesto producción	Número de espectadores	Recaudación
<i>Pa negre</i> (2010)	4.000.000 €	439.744	2.680.155 €
<i>Handia</i> (2017)	3.700.000 €	133.296	750.072,15 €
<i>O que arde</i> (2019)	1.219.991 €	95.431	530.110 €

Fuente: ICAA, 2021. Elaboración propia.

La cinta sobre el gigante de Aia, *Handia* (2017), ha supuesto un cambio respecto al uso del euskera como lengua vehicular de la película, al mostrarla tanto como lengua local como internacional. El euskera es parte importante en una cinta multilingüe donde comparte espacio con otras lenguas hegemónicas con total normalidad. De ese modo, el subtítulo se convierte en aliado natural del consumo de cine en euskera. Ya *Loreak* (2014) se había convertido en un filme-insignia gracias a su éxito, del que los directores se aprovecharon para llevar a cabo un proyecto mucho más ambicioso como es *Handia* (2017). Pero más allá de lo que la plataforma Netflix ha podido aportar en su producción, una vez más se evidencia que el apoyo institucional, en este caso vía EITB, es clave para normalizar el cine en lenguas minoritarias, un apoyo que ha de ser constante y regular.

El éxito de *O que arde* (2019), tanto en festivales como Cannes como en taquilla, la convierte en un filme-insignia, que viene a sustituir a *Sempre Xonxa* (1989) como emblema del cine gallego treinta años después. Además de mostrar el resultado positivo de las ayudas al talento creadas por la administración gallega, que impulsaron la obra de autores como Oliver Laxe, uno de los representantes del Novo Cinema Galego, demostraron que existe un público para el cine en versión original subtulado. En este sentido, la película ha permitido que la lengua gallega sonase en salas de todo el Estado, lo que la situó entre las 20 más vistas del año 2019.

Aun así, el número de salas que ofrecen VOS, así como el número de personas espectadoras, que continúa siendo marginal con respecto a aquellos que ven películas dobladas, hace pensar que son necesarias medidas para impulsar la versión original subtulada de filmes rodados en las lenguas minoritarias del Estado. De hecho, tanto Passola como Goenaga consideraban que sus películas habían funcionado muy bien en versión original en las salas de Madrid, debido, en parte, a la cultura cinéfila en VOS y concentración de la población. Como Barcelona, que contaba a inicios de 2020 con 13 salas en versión original.

Las políticas autonómicas para el fomento de su cinematografía, más o menos eficaces, se enfrentan a una desidia estatal para contribuir a la diversidad fílmica en el territorio, para potenciar una cinematografía en todas las lenguas del Estado y relativa a toda su diversidad cultural. De hecho, desde 2013 los distintos gobiernos de España han incumplido la obligación de

subvencionar las producciones en lenguas cooficiales, recogida en la Ley 55/2007. La modificación de esta ley, mediante el Real Decreto 1090/2020, de 9 de diciembre, prevé ampliar los límites de dichas ayudas: “las obras audiovisuales rodadas íntegramente en alguna de las lenguas cooficiales distintas al castellano que se proyecten en España en dicho idioma cooficial o subtulado podrán contar hasta un 80% de financiación” (BOE 2020: 112857). Esta ampliación del porcentaje subvencionable puede permitir explorar la aceptación de las lenguas cooficiales, respetando la versión original, y compensar las complicaciones derivadas de unas políticas europeas que centran sus acciones en lenguas con Estado, dejando desamparadas las políticas para lenguas de naciones sin Estado, y validan principios como la libre competencia frente a la diversidad. Sin embargo, el Anteproyecto de Ley General de Comunicación Audiovisual (Gobierno de España 2021) no recoge ninguna indicación expresa al respecto de implementar una política de cuotas para las producciones en lenguas minoritarias, a pesar de defender a lo largo de su articulado la importancia de la diversidad. En cualquier caso, el impulso a las producciones cinematográficas en lenguas cooficiales no solo ha de recaer en las instituciones autonómicas, sino que se ha de aceptar que son lenguas igual de oficiales que la lengua del Estado-nación.

Además, teniendo en cuenta que la distribución es uno de los puntos más débiles del cine europeo, entendemos que un programa específico para contribuir a la creación de subtítulos en lenguas minoritarias sería el siguiente paso lógico al éxito de los filmes-insignia analizados. En este sentido, este programa podría formar parte de las medidas para mejorar la circulación del cine europeo promovidas por el subprograma MEDIA, ya que, al tratarse de medidas supranacionales, podrían ofrecer cobertura a las lenguas recogidas en la Carta europea de las lenguas regionales y minoritarias. En ese sentido, que el propio ICAA ofreciera datos de las versiones dobladas y subtuladas, junto a los datos de cuota de pantalla, ayudaría en futuros análisis de filmografías en lenguas minoritarias, y otras lenguas extranjeras.

La importancia del talento y los programas destinados a impulsarlo, junto con políticas audiovisuales que favorezcan la visibilidad de producciones minoritarias, pueden contribuir a que la expresión cinematográfica sea más diversa y a que los filmes-insignia en lenguas minoritarias dejen de ser excepciones a la norma.

Notas

1. FEDER / Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - Agencia Estatal de Investigación / ref. CS00216-76014-R.
2. Estas entrevistas son parte de la investigación desarrollada en el proyecto EUVOS, además de las realizadas ex profeso para este trabajo. En la bibliografía se recogen solo aquellas de las que se extraen citas o cuyos entrevistados se citan en el cuerpo del texto.
3. *Bruc* recaudó 1.187.515,31€ y sumó 188.653 personas espectadoras; *Herois* sumó en taquilla 470.202,35€ y fueron a verla 76.549 personas; *Eva* obtuvo 904.675,54€ y contó con 142.261 personas espectadoras; *Pa Negra* recaudó 2.680.155€ y llegaron a verla 439.744 personas.
4. En su totalidad o por artículos, en concreto aquellos que apoyaban esa política cultural propia en el nuevo Estatut d'autonomia (2006), recurrido por el PP y declarado parcialmente inconstitucional en 2010 por el Tribunal Constitucional.
5. Aunque el Idescat no tiene disponibles todavía (a día 23/06/2021) los datos de 2017 completos ni los de 2018, podemos suponer que pese a la gran circulación y premios de Estiu 1993 (SIMÓN 2017), no se alcanzaron tampoco las cifras de 2010-2011 porque no había un grupo de filmes destacados y por los indicios de unos datos más reducidos en el conjunto de España (197.592 personas espectadoras según el ICAA).
6. Conviene indicar que el uso del gallego como lengua de rodaje suponía en 2008 25 de los 60 puntos necesarios para conseguir financiación, mientras que en la convocatoria de 2020 se reducían a 10 puntos en un máximo de 150.
7. El hecho de que no se hubiesen convocado las ayudas al talento de 2012 suscitó una reacción de preocupación en el sector que se canalizó en un manifiesto firmado por 41 de los cineastas beneficiarios en años anteriores (PÉREZ PENA 2012).
8. Estos datos se obtuvieron en una entrevista realizada al productor de la película, Xavi Font, en julio de 2020.

Referencias

AGIRRE, K. "Streaming Minority Languages: The Case of Basque Language Cinema on Netflix". *Communication & Society*, vol.34, nº. 3, 2021. DOI: [10.15581/003.34.3.103-115](https://doi.org/10.15581/003.34.3.103-115) [Consulta: 31 de mayo 2021].

AGIRRE, K. "Basque language on Netflix: the extraordinary case of *Handia* (2017)". [En línea]. En: 17th International Conference on Minority Languages (ICML XVII). *Book of abstracts. Thursday 23 May 2019*. Leeuwarden (Países Bajos): Mercator – European Research Centre on Multilingualism and Language Learning, Friske Academy, 2019. https://icml.eu/fileadmin/mercator_conference/icml/schedule/Abstracts_23-05.pdf [Consulta: 27 de diciembre de 2020].

AZPILLAGA, P. "Euskadiko ikus-entzunezko industriaren erronkak". *Jakin*. 2013, nº. 194/195, 61-76.

BARREIRO, M.S. "Crise e conflito. A oportunidade perdida da Lei do Cine. A industria cinematográfica catalana 2008-2012". En: LEDO ANDIÓN, M. (coord.) *"eDCinema: Cara o Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en versión orixinal"*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2015, 53-77.

BARREIRO, M.S.; CLARÉS GAVILÁN, J. "Public policies and strategies to foster access to films in a minority language. Catalonia and film subtitling 2015-2017". *The International Journal of Cultural Policy*, 2021, vol 27(3), publicado en 2020. DOI: [10.1080/10286632.2020.1743698](https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1743698)

CABALLERO MOLINA, J.J. "El sector cinematogràfic". EN: CIVIL SERRA, M.; BLASCO GIL, J.J.; GUIMERA ORTS J.A. (eds.). *Informe de la comunicació a Catalunya 2011–2012*. Barcelona: Incom-UAB, Generalidad de Cataluña, 2013, Colección Lexikon Informes, nº. 3, 97–114. <http://www20.gencat.cat/docs/EADOP/Publicacions/Continguts/epubs/lexikon/InformeDeLaComunicacioACatalunya11-12.epub> [Consulta: 4 de enero de 2021].

CATALUÑA. Resolución CLT/265/2015, de 29 de enero, por la que se da publicidad al Acuerdo del Consejo de Administración de la Oficina de Apoyo a la Iniciativa Cultural por el que se aprueban las bases específicas que deben regir la concesión de subvenciones en el ámbito del fomento de la lengua catalana. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (23 de febrero de 2015), nº. 6816 <https://dogc.gencat.cat/es/document-del-dogc/?documentId=685312> [Consulta: 5 de enero de 2021]

CATALUÑA. Resolución CLT/1438/2016, de 27 de mayo, por la que se da publicidad al Acuerdo del Consejo de Administración de la Oficina de Apoyo a la Iniciativa Cultural, de 26 de mayo de 2016, de modificación de las bases específicas que deben regir la concesión de subvenciones en el ámbito del fomento de la lengua catalana. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (13 de junio de 2016), nº. 7140. https://dogc.gencat.cat/es/pdogc_canals_interns/pdogc_resultats_fitxa/?action=fitxa&documentId=742983&language=es_ES [Consulta: 5 de enero de 2021]

CATALUÑA. Resolución CLT/782/2016, de 22 de marzo, por la que se da publicidad al Acuerdo del Consejo de Administración de la Oficina de Apoyo a la Iniciativa Cultural de 22 de marzo de 2016, por el que se aprueba la convocatoria para la concesión de subvenciones en el ámbito del fomento de la lengua catalana para el año 2016. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (4 de abril de 2016), nº. 7091. https://dogc.gencat.cat/es/pdogc_canals_interns/pdogc_resultats_fitxa/?action=fitxa&documentId=721838&language=es_ES [Consulta: 5 de enero de 2021]

CATALUÑA. Resolución CLT/948/2017, de 2 de mayo, por la que se da publicidad al Acuerdo del Consejo de Administración de la Oficina de Apoyo a la Iniciativa Cultural, por el que se aprueba la convocatoria para la concesión de subvenciones en el ámbito del fomento de la lengua catalana para el año 2017. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (8 de mayo de 2017), nº. 7364. https://dogc.gencat.cat/es/pdogc_canals_interns/pdogc_resultats_fitxa/?action=fitxa&documentId=785551&language=es_ES [Consulta: 5 de enero de 2021]

CATALUÑA. Resolución CLT/612/2018, de 26 de marzo, por la que se da publicidad al Acuerdo del Consejo de Administración de la Oficina de Apoyo a la Iniciativa Cultural, por el que se aprueban las bases específicas que tienen que regir la concesión de subvenciones en el ámbito del fomento de la lengua. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (5 de abril de 2018), nº. 7592. https://dogc.gencat.cat/ca/pdogc_canals_interns/pdogc_resultats_fitxa/?action=fitxa&documentId=813911&language=ca_ES [Consulta: 5 de enero de 2021]

CATALUÑA. Ley 20/2010, de 7 de julio, del cine. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (16 de julio de 2010) nº. 5672. <https://dogc.gencat.cat/es/document-del-dogc/?documentId=551193> [Consulta: 20 de abril de 2019]

CATALUÑA. Proyecto de Llei de modificació de la Llei 20/2010, de 7 de juliol, del Cinema. *Butlletí Oficial del Parlament de Catalunya* (14 de abril de 2014), nº. 301. https://www.parlament.cat/document/nom/23.Pjllej_cinema.pdf [Consulta: 20 de abril de 2019]

COMISIÓN EUROPEA. *A Digital Single Market for Europe: Commission sets out 16 initiatives to make it happen*. Bruselas: Comisión Europea, 2015. https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_15_4919 [Consulta: 28 de octubre de 2021]

CONSEJO DEL AUDIOVISUAL DE CATALUÑA. *Boletín de información sobre el audiovisual a Cataluña* (BIAC). Núm. 7. Primer cuatrimestre de 2017. Barcelona: CAC, mayo de 2017. < https://www.cac.cat/sites/default/files/2017-11/BIAC_ES.pdf >

CONSEJO VASCO DE CULTURA – GOBIERNO VASCO. *Informe realizado en base a las reuniones del grupo de trabajo de Audiovisuales del Plan Vasco de la Cultura*. País Vasco: Gobierno Vasco, octubre de 2003. https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/pv_audiovisual/es_6630/adjuntos/Grupos_audiovisual.pdf [Consulta: 7 de diciembre de 2020]

CORBELLA, J.M. “Llums i ombres en les sales de cinema”. Barcelona: Observatorio de la Producción Audiovisual, Universidad Pompeu Fabra, 2017. https://www.upf.edu/web/opa/blog//asset_publisher/yQKw17oByteS/content/id/8382633/maximized#.X_LsVOB7m_s [Consulta: 4 de enero de 2021]

DEPARTAMENTO DE CULTURA – GENERALIDAD DE CATALUÑA. *Informe de Política lingüística 2018*. Barcelona: Generalidad de Cataluña, 2019 <https://llengua.gencat.cat/web/content/documents/informep/axius/IPL-2018.pdf> [Consulta: 6 de diciembre de 2019]

DEPARTAMENTO DE CULTURA – GENERALIDAD DE CATALUÑA. *Programa de soporte a la subtitulación en catalán*. Barcelona: Generalidad de Cataluña, 2019.

DIPUTACIÓN FORAL DE GUIPÚZCOA. “149.000 euroko ekarpena Gipuzkoako bost ekoizpen zinematografiko finantzatzen laguntzeko”. [En línea]. Donostia: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2016. <https://www.gipuzkoa.eus/eu/-/cine> [Consulta: 24 de enero de 2021]

EITB. “EITB Memoria Integrada RSE/EINF 2019” [En línea]. Bilbao: EITB, 2019. https://www.eitb.eus/multimedia/corporativo/documentos/Memoria_Integrada_RSE_EINF_EiTB_2019.pdf [Consulta: 18 de enero de 2021].

ELSAESSER, T. “Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital”. *Fonseca, Journal of Communication*, 2015, nº. 11, 175-196. <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13440>

ESPAÑA. Anteproyecto de Ley General de Comunicación Audiovisual. <https://avancedigital.mineco.gob.es/es-es/Participacion/Paginas/DetalleParticipacionPublica.aspx?k=355> [Consulta: 16 junio 2021]

ESPAÑA. Real Decreto 1090/2020, de 9 de diciembre, por el que se modifica el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. BOE (9 de diciembre de 2020), nº. 322. <https://www.boe.es/boe/dias/2020/12/10/pdfs/BOE-A-2020-15877.pdf> [Consulta: 14 de enero de 2021]

ESPAÑA. Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. BOE (29 de diciembre de 2007), nº. 312. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-22439-consolidado.pdf> [Consulta: 10 de enero de 2020]

ESPINEL, R. “Ander Sistiaga se alza con el Goya a Mejor Dirección de Producción”. [En línea]. Producción Audiovisual.com, 2018. <https://produccionaudiovisual.com/produccion-cine/ander-sistiaga-goya-mejor-direccion-produccion/> [Consulta: 7 de enero de 2021].

EUROPA. Directiva 2010/13/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 10 de marzo de 2010, sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual (Directiva de servicios de comunicación audiovisual). *Diario Oficial de la Unión Europea* (15 de abril de 2010), nº. 95/1. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32010L0013&from=ES> [Consulta: 9 de enero de 2021]

EUROPA. Directiva (UE) 2018/1808 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 14 de noviembre de 2018, por la que se modifica la Directiva 2010/13/UE sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual (Directiva de servicios de comunicación audiovisual), habida cuenta de la evolución de las realidades del mercado. *Diario Oficial de la Unión Europea* (28 de noviembre de 2018), nº. 303/69. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018L1808&from=ES> [Consulta: 9 de enero de 2021]

FIGUEROA, A. "Nación, literatura, identidad: comunicación literaria e campos sociais en Galicia". Vigo: Xerais, 2001.

GARCÍA, S. "Pa Negre costó cuatro millones de euros, financiados en un 82% con fondos públicos". *Expansión*, 18 enero 2011. <https://www.expansion.com/2011/01/18/catalunya/1295387939.html> [Consulta: 5 enero 2021]

GONZÁLEZ, L. "Pa Negre vive su segundo 'efecto Goya'". *El Mundo*, 14 de febrero de 2011. <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/14/cultura/1297672546.html> [Consulta: 4 de enero de 2021]

HEREDERO, C.F.; CAIMÁN CUADERNOS DE CINE (eds.). *Industria del cine y el audiovisual en España. Estado de la cuestión. 2015-2018*. Jaén: Festival de Málaga, 2019. ISBN: 978-84-09-09451-6 https://festivaldemalaga.com/Content/source/img/superdestacados/20200401110850_159_super_destacado_descarga.pdf [Consulta: 2 de febrero de 2021]

HIGSON, A. "The concept of National Cinema". *Screen*, 1989, volumen 30, tema 4, 36-47.

HJORT, M. "Denmark". En: HJORT, M.; PETRIE, D. (eds.). *The cinema of small nations*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

HJORT, M.; PETRIE, D. *The cinema of small nations*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

INSTITUTO DE ESTADÍSTICA DE CATALUÑA (IDESCAT) – GENERALIDAD DE CATALUÑA. *Anuario Estadístico de Cataluña 2017: Cine en catalán. Películas, sesiones, espectadores y recaudación. Por tipo de versión*. Barcelona: Generalidad de Cataluña, 2019 <https://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=778> [Consulta: 5 de enero de 2020]

LEDO ANDIÓN, M.; LÓPEZ-GÓMEZ, A.; PÉREZ PEREIRO, M. "Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones". *Revista Latina de Comunicación Social*, 2016, nº. 71, 309-331. DOI: [10.4185/RLCS-2016-1097](https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1097)

LÓPEZ-GÓMEZ, A.; VALLEJO, A.; BARREIRO, M.S.; ALENCAR, A. "Found in Translation: Film Festivals, Documentary, and the Preservation of Linguistic Diversity". En: VALLEJO, A.; WINTON, E. (eds.) *Documentary Film Festivals. Vol 1. Methods, History, Politics*. Cham (Suiza): Palgrave MacMillan- Framing Film Festivals Series, 2020. ISBN-10: 3030173194. ISBN-13: 978-3030173197 pp. 241-263.

MACIAS, J. "Cine vasco: ¿un debate cerrado?". *Zer: Revista de estudios de comunicación / Komunikazio ikasketen aldizkaria*, 2010, nº. 28, 31-48. ISSN-e 1137-1102. DOI: [10.1387/zer.2342](https://doi.org/10.1387/zer.2342)

MANÍAS-MUÑOZ, M. *Euskarazko zinemaren produkzioa eta finantzazioa (2005-2012): Hamaika fikziozko film luzeren azterketa ekonomikoa* [tesis doctoral], Bilbao: UPV/EHU, 2015. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/18536/TESIS_MANIAS_MU%c3%91OZ_MIREN.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 7 de enero de 2021]

MANÍAS-MUÑOZ, M.; SOLIÑA-BARREIRO, M.; RODRÍGUEZ, A.I. "Public policies, diversity and national cinemas in the Spanish context: Catalonia, Basque Country and Galicia" *Communication & Society*, 2017, nº. 21-30, 125-145. DOI: [10.15581/003.30.1.125-145](https://doi.org/10.15581/003.30.1.125-145)

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE - GOBIERNO DE ESPAÑA. *Anuario de Estadísticas Culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2018. DOI: [10.4438/030-15-291-3](https://doi.org/10.4438/030-15-291-3)

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE – GOBIERNO DE ESPAÑA. *ICAA Catálogo de cine español. Películas clasificadas*. Madrid: ICAA, 2021. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=133910> [Consulta: 7 de enero de 2020]

OBSERVATORIO VASCO DE LA CULTURA – GOBIERNO VASCO. *Plan de actuación. Ejercicio 2013*. País Vasco: Gobierno Vasco, 2013. https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_planak/es_plan_mem/adjuntos/plan_actuacion_2013.pdf [Consulta: 7 de diciembre de 2020]

PAÍS VASCO. Orden de 25 de junio de 2019, del Consejero de Cultura y Política Lingüística, por la que se convoca y regula la concesión de subvenciones, en el ejercicio 2019, a la producción audiovisual. BOPV (8 de julio de 2019), nº. 128. <https://www.euskadi.eus/y22-bopv/es/bopv2/datos/2019/07/1903336a.pdf> [Consulta: 7 de enero de 2021]

PAÍS VASCO. Orden de 29 de enero de 2020, del Consejero de Cultura y Política Lingüística, por la que se regula y convoca el régimen de concesión de subvenciones durante el ejercicio 2020 a la creación cultural. BOPV (17 de febrero de 2020), nº. 32. <https://www.euskadi.eus/y22-bopv/es/bopv2/datos/2020/02/2000862a.pdf> [Consulta: 7 de enero de 2021]

PARLAMENTO EUROPEO. *Lux Prize Website*, 2020. <https://luxprize.eu/why-and-what> [Consulta: 20 de febrero de 2020]

PÉREZ PENA, M. “Lanzan unha campaña para recuperar as axudas ao talento”. *Praza Pública*, 20 de junio de 2012. <https://praza.gal/cultura/lanzan-unha-campana-para-recuperar-as-axudas-ao-talento> [Consulta: 22 de enero de 2021]

PEREZ 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 & Communication*, 2016, nº. 76, 154-162. DOI: [10.1016/j.langcom.2020.11.006](https://doi.org/10.1016/j.langcom.2020.11.006)

ROCA BAAMONDE, S.; Pérez Pereiro, M.; Rodríguez Vázquez, A.I. “Cines nacionales y lenguas no hegemónicas. La invisibilidad del gallego frente a las políticas de diversidad cultural”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 2016, nº. 21, 157-177.

ROLDÁN LARRETA, C. “Euskera y cine: una relación con ictiva” *Fontes Linguae Vasconum*, 1996, vol. 71, 163–176.

SZCZEPANIK, P.; ZHRÁDK, P.; MACEK, J.; STEPAN, P. *Digital Peripheries. The online circulation of audiovisual content from the small market perspective*. Nueva York: Springer, 2020. ISBN: 978303448509

TAMAYO, A., MANTEROLA, E. “La creación, la traducción y el tratamiento lingüístico en *Handia*”. *Hikma*, 2019, 18 (1), 283-314. DOI:[10.21071/hikma.v18i1.11407](https://doi.org/10.21071/hikma.v18i1.11407)

Entrevistas

BARREIRO, M.S. Entrevista realizada a Ramon Castells Ros, director de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y de les Artes (CoNCA) de la Generalidad de Cataluña. Marzo de 2018 [Sin publicar].

DEOGRACIAS HORRILLO, M. Entrevista realizada a J. Garaño, director de cine. 28 de diciembre de 2020 [Sin publicar].

PÉREZ PEREIRO, M. Entrevista realizada a Xavi Font, productor y compositor musical. 7 de enero de 2020 [Sin publicar]

PÉREZ PEREIRO, M. Entrevista realizada a Ramiro Ledo, director y programador de Dúplex Cinema. 8 de enero de 2020 [Sin publicar]

SOLIÑA BARREIRO, M. Entrevista realizada a Antoni Lladó, director del Instituto Catalán de las Industrias Culturales (ICIC) del Departamento de Cultura de la Generalidad de Cataluña (2007-2011). 13 de marzo de 2014 [Sin publicar]

4. ARTIKULUA

Deogracias-Horrillo, M.; Zabalondo-Loidi, B.; Azpillaga-Goenaga, P. (2023). ¿Se Apoya Al Euskera En El Sistema Cinematográfico Y Audiovisual De La Comunidad Autónoma De Euskadi?. En Castelló-Mayo (Ed.), *EUVOS: La aportación de las pequeñas cinematografías al patrimonio cultural inmaterial europeo* (73-89 or.). Tirant humanidades, Valencia.

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 ayudas¹ 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.

¹ 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 podamos 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	200.000	200.000	200.000	437.718
	Nº pr.	5	5	4	9	8	13	10	14	20
	EUS	0	24.000	0	33.000	37.500	59.000	84.188	45.900	79.000
Producción largos ficción	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
	EUS		180.000	180.000	0	0	0	793.981	907.000	850.000
Producción animación	Total	150.253	240.000	240.000	240.000	240.000	290.000	338.000	440.810	560.000
	Nº pr.	1	2	2	2	2	2	2	3	3
	EUS	150.253	240.000	240.000	240.000	240.000	290.000	338.000	440.810	292.052
Producción documentales de creación	Total	90.152	120.000	120.000	120.000	120.000	150.000	184.000	181.190	170.264
	Nº pr.	1	4	4	7	4	7	6	7	12
	EUS	0	0	15.000	0	36.838	0	0	41.973	143.545
Producción cortometrajes	Total	120.200	120.000	120.000	120.000	129.000	160.000	162.000	210.000	180.504
	Nº pr.	11	13	11	11	11	13	12	15	12
	EUS	18.030	33.000	0	18.000	36.000	46.000	84.392	47.000	57.700
Creación guiones	Total	36.060	36.000	36.000	36.000	40.000	80.000	82.000	105.000	119.700
	Nº pr.	3	3	3	3	3	9	8	10	9
	EUS	0	12.000	12.000	0	13.333	38.000	56.475	48.540	39.900
	Nº pr.	0	1	1	0	4	5	3	3	4

	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Desarrollo	Total	100.000	100.000	99.990	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	828.689	1.306.824	-	300.000
	Nº pr.	2	2	2	2	2	3	4	.	2
	Total	200.000	226.000	400.000	400.000	200.000	500.000	500.000	500.000	500.000
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
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	3	4	5
	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	8	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 Estado².

² 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 series³.

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

³ 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 subtulado 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 subtuladas 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 subtulado 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 Fimoteca 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 subtulado. 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 EUVOS⁴: “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 subtulado. Unas provienen del espacio social, de proyectos colaborativos en Internet. El referente es *azpitudluak.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 subtulado 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 subtular 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 subtular 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.

⁴ 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. CS02016-76014-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 *azpituduluak.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 (doblaje 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>. [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%C3%9C%C3%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>. [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>. [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>. [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.

2. ATALA

2.1. EZTABAIDA

Tesi honen helburu nagusia maila filosofikoan kokatzen dela esan genezake. Alegia, desgaitasunen bat duten pertsonen komunikabidetara eta, oro har, kulturara sartu eta parte hartzeko –eta horretarako erakundeek zer nolako neurriak eta legeak onartu dituzten– legez duten eskubidea ulertzea, eta hizkuntza gutxitu nahiz minoritarioen irigarritasun auziarekin bateratzea. Are gehiago kontuan izanda, herrialde gehienetan, eta giza eskubide linguistikoaren harira, hiztun komunitate minoritarioak –entzumen desgaitasunak dituztenak, etorkinak eta indigenak– ez direla oso kontuan izan (Grinevald, 1998; Ahmad, 2008; hemen aipatuak: Melendez-Labrador, 2022: 3).

Nik neuk, hizkuntza gutxitu eta minoritario bateko hiztuna izanik –zeinak bere egunerokoan, kontzienteki, euskaraz bizitzeko eskubidea praktikatzeko ahalegina egiten duen–, hautu pertsonaletik harago, lagungarri deritzot bazterketa jasaten duten giza-taldeek egin duten bideari erreparatzea. Eta ikus-entzunezkoen esparruan, ikus-entzunezko medioak irigarri egiteko hartutako neurriez eta berau ahalbidetzeko garatutako baliabideek horretan lagungarriak zaizkigu. Aintzat hartuz, halaber, ikus-entzunezkoetara irigarritasunak (MA), ikuspegi unibertsal batetik begiratuta, eduki irigarriaren hazkundera ekarri duela (itzulpengintzaren bitartez), baina Romero-Fresco eta Dangerfieldek (2022: 18) azpimarratzen dutenez, MA zerbitzuek asebetetzen ez dituzten pertsonen beharrak birritan baztertzen direla: filmaren JBtik (ustez unibertsala) lehenengo, eta MAk hitz emandako ‘denontzat’ filmaren bertsio irigarritik, gero. Hein baten, irigarritasun audiobisuala eta irigarritasun linguistikoa berriro ere bereizita ulertu direlako sektore audiobisualean.

Irigarritasun linguistikoa hizkuntza politiken estrategia

Iraultzat hartu behar da ez bairik gabe irigarritasunaren esparruan gertatutakoa, adiera eta eremu anitzagoetara zabaltzen joan den bitartean. Hala, ikusi dugunez, irigarritasunaren inguruko definizio ugari eman dira urte hauetan guztietan. Baina,

agian, hedatuena ‘Denontzat Diseinua’ (Design for All) kontzeptuak barne hartzen duena litzateke: giza aniztasuna, gizarteratze eta berdintasunerako diseinua (Persson, Åhman, Yngling, Gulliksen, 2015). 2004an sortutako Diseinu eta Desgaitasunaren Europako Institutuak (EIDD) eman zuen, zeinak 2006tik Diseinua Europa guztirako (Design for All Europe) izena hartu zuen. Egitasmoaren helburuak zera zioen: ingurumena, eguneroko gailuak, zerbitzuak, kultura eta informazioa –alegia, pertsonen pertsonentzat diseinatzen eta egiten duten oro– irigarri izan behar dira; egokiak, gizarte guztiak erabili ditzan, eta giza aniztasunaren eboluzioari erantzuten diotenak. Horregatik Denontzat Diseinuak gizakiaren analisi eta beharren erabilera kontzientea egiten du eta azken erabiltzaileen parte hartzea behar du diseinu prozesuaren etapa bakoitzean (Estocolmo, 2004). EIDD, esan bezala, Europako plataforma da eta Europako 19 herrialdeetako eta Europaz kanpoko 4 herrialdeetako 44 erakundek osatzen dute.

Bada, ordea, kezka bat irigarritasunaren definizioaren inguruan, Perssonek eta besteek (2015) luze eta zabal lantzen dutena, eta dudan jartzen duena irigarritasuna definizio bakar batera mugatzea. Hala, post-estrukturalismotik abiatuta (Michel Foucault eta Jacques Derrida oinarri hartuta) ondorioztatzen dute, irigarritasunak definizio berri eta zabala behar duela non adieraziko den “produktuak, sistemak, zerbitzuak, inguruneak eta azpiegiturak ahalik eta ezaugarri eta gaitasun (fisiko, kognitibo, finantzario, sozial, kultural eta abar) mota zabalena duen gizartearentzat izan behar direla erabilgarri, helburu zehatz bat lortzeko testuinguru zehatz batean”²⁶ (Persson, *et al.*, 2015: 524).

Ikuspegi horrek ere adierazten digu zein bizirik dagoen gaia eta zein labainkorra izan daitekeen desgaitasunak dituzten pertsonentzat pentsaturiko neurriak oinarri hartzea eta auzi linguistikoan aplikatzea. Baina, era berean, irigarritasuna eta hizkuntza eskubideen auziak osagarriak eta bateragarriak dira (Esteban eta Ramallo, 2019: 40) eta horregatik da garrantzitsua, autoreen arabera, nortasuna, hizkuntza eta irigarritasunari intersektionalitatek begiratzea. Hala, autoreek aldarrikatzen dute hesi komunikatiboak gainditzeko irigarritasunak ahalbidetzen duenetik harago, hizkuntza eskubideak babesten dituen marko juridikoak ere gorren hizkuntza eskubideak babestea (*ibid*, 2019:40).

²⁶ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “the extent to which products, systems, services, environments and facilities are able to be used by a population with the widest range of characteristics and capabilities (e.g. physical, cognitive, financial, social and cultural, etc.), to achieve a specified goal in a specified context.”

Melendez-Labradorrek (2022: 6), esaterako, dio ‘pertsona gorrak’ eta ‘entzumen desgaitasunak dituzten pertsonak’ berdinean erabili izan diren terminoak direla eta ‘Irisgarritasun Komunikatibo Unibertsala’ proposatzen du komunikazio-modu, -baliabide eta -formatuetatik harago joateko eta informazioa eskuratzeko aukeraz aritzeko (*ibid*, 2022: 7). Izan ere, komunikazio-irigarritasunak kultura gaiak biltzen ditu, baita eremu politikoan ere (Bonito eta dos Santos, 2018: 208; hemen aipatua: *ibid*: 2022: 07). Hala, ‘pertsona gorra’ terminoa aldarrikapen politikoa litzateke berez, haren hizkuntza eskubideei erreferentzia egiten diolako eta ‘desgaitasun’ terminoarekin etiketatzen da irigarritasun-prozesuetan komunikazio-oztopoei erreferentzia egiteko (Melendez-Labrador, 2022: 5-6).

Bistan denez, auzi biak elkar-loturik daude eta ikerketa honetan zehar aplikatutako metodologiak aukera eman digu azalpen adierazgarriak lortzen, fenomeno edo egoera horren aurrean (Lee eta Lings, 2008). Hau da, gure hasierako planteamendua berresten: baliabide horiek ez daudela mugatuta desgaitasunak dituzten pertsonen erabilerara, eta hizkuntza gutxituen ulergarritasuna eta hedapenaren bidean aintzat hartu behar direla.

Metodologia kualitatiboaren inguruan teorizatu izan duten autore eta ikerlari asko bat datoz esaten, ikerketa-metodo egokia dela berori kuantifikagarriak ez diren fenomenoak ikertzeko, baita ikergaia berraztertzea izan behar dela uste denean ere (Morse, 2003: 833; hemen aipatua: Vasilachis de Gialdino, 2006: 30). Are gehiago, egungo gizartearen errealitate sozialak sustatzen ditu metodo, estrategia, prozedura, teknika eta tresna anitz uztartzea errealitate sozial horri erantzun ahal izateko (Martínez, 2006). Eta irigarritasunaren arloa zerbait bada aldakorra eta berritzailea da. Eta hizkuntza gutxituak babesteko eta sustatzeko araudiek aintzat hartu beharko lituzkete, are eta gehiago Europar Batasunaren erreferentzia markoan kultura aniztasunaren aldeko diskurtsoetatik harago joan nahi bada hizkuntza gutxituen babesean (Ruiz-Vieyetez, 2022: 62).

Hortaz, irigarritasun audiobisuala desgaitasunak dituzten pertsonen eskubideak gidatuta gauzatu bazen ere, ez da hor amaitu bere bidea eta geroz eta audiobisualagoa den gizarte-kultura honetan ezinbesteko baliabide bihurtu da, era guztietara eta herritar guztientzat.

Ikerketak ahalbidetu digu irisgarritasun linguistikoa eta medioen irisgarritasuna batera ulertzen, aukera ematen digutelako euskaraz dakitenek eta ez dakitenek batera jarduteko ikus-entzunezkoen kontsumoaren eremuan. Ikusi dugu zinema-aretoetan gorrentzat eta itsuentzat ikus-entzunezko irisgarritasuna ahalbidetzeko Whatscine moduko teknologiek aukera eman diezaguketela aldibereko emanaldi elebidunak eskaintzeko eta, modu horretan, audientziak bereiztu beharrik ez izateko. Berba bitan, publikoa aberasteko. Teknologia horrek aukera ematen du JB ezkutatu beharrik ez izateko eta hizkuntza gutxituen kasuan, publikoari emateko hizkuntza hautatzeko aukera. Alegia, entzumen- eta ikusmen-desgaitasunaren eta hizkuntza gutxituen ikus-entzunezko irisgarritasunaren auziek puntu komunak dituztela eta hori, hizkuntza hegemonikoak eta hizkuntza gutxituak aldi berean bizi diren herrialdeetan aintzat hartu beharko litzateke hizkuntza politikaren estrategiak definitzeko orduan telebistan, zinematan eta gainerako pantailatan neurri egokiak hartu ahal izateko irisgarritasun linguistikoari erantzuteko.

Esan nahi baita, publiko zabala hizkuntza gutxituan egindako JBra erakartzea dela erronka. Izan ere, espainiar estatua moduko bikoizketa estatu batean, non gaztelania den JB edo bikoizketa-hizkuntza hegemonikoa, gainerako hizkuntzak ez dira, orokorrean, erakusten; ezkutatu egiten dira. Eta bikoizketa-kultura batetik etortzea ezin da aitzakia gisa erabili hizkuntza ofizial bat baino gehiago dituen estatu bateko hizkuntza minorizatuak ezkutatzeko. Kontrara, jatorrizko bertsioan dauden ikus-entzunezko edukietara sarbidea beharrezko osagarri behar du izan kultura zibikodun gune ireki batean, sozialki kohesionatuagoa den gizarte batek aurrera egin dezan eta, era berean, Europako herritar eskumeneko eta plural izan nahi dutenek partekatzen duten komunikazio kontzeptuak modu egokiagoan erantzun diezaiela kontzientzia meta-komunikatiboaren alderdi ulergarri, dibertsifikatzaile eta soziokulturalei (Muñoz eta Ilinares, 2011: 3; hemen aipatua: Ledo-Andión, López-Gómez, eta Castelló-Mayo, 2017: 74). Izan ere, “estatu eleanitz batean juridikoki pribilegiatua den hizkuntza bat egoteak ez du esan nahi hizkuntza hori hizkuntza komuna denik, hau da, ustez ‘batzen’ duen hizkuntza denik, desberdintasunak alde batera utzita. Kontrakoa da, hain zuzen ere: ‘komunaren’,

alegia, ‘batasunaren’ alde argudiatzea indarkeria sistemiko modu bat da, eta horren ondorioa da desadostasuna indartzea” (Esteban eta Ramallo, 2019: 25)²⁷.

Zinemagintzak mutua izateari laga zionetik –eta Estatu Batuetako zinema zenez, alegia, ingelesez sortutakoa, beste herrialdeetara zabaldu zena–, itzulpengintza audiobisuala hizkuntza hegemoniko batetik abiatuta egiten zen. Aldiz, zinemagintza txikiek itzulpengintza audiobisuala baliatu dute txikitik handirako norabidean. Hala, baliabide berberak erabili dituzte bai, baina oinarrian dagoena ez da gauza bera. Izan ere, hizkuntza hegemonikoak merkatu ikuspegitik, nahikoa hiztun ditu eta ez du publiko eleaniztunago, edo hizkuntza minoritarioetan ari den publiko batera iritsi beharra bere lehentasunen artean. Aldiz, hizkuntza gutxituan egindako lanei beharrezko zaie publiko zabalagoetara iristea, errentagarritasunaren izenean.

Azterketa dokumentalak erakutsi digunez, askotarikoak dira bai legeak eta baita hartutako konpromisoak ere Europako erakundeen aldetik kultura eta hizkuntza-aniztasunaren alde egiteko. Zinemagintzak dauka, agian, paper erabakigarriena. Horren adierazle da MEDIA programa, zine europarren ekoizpena eta hedapena garatzeko finantzazio programa gisa. Izan ere, hizkuntza gutxituetan egiten den zinemagintzaren arazoetako bat da egindako inbertsioa errentagarria izatea ekarriko dion publiko zabalagoetara iristea. Auzia, ordea, ez daiteke izan hizkuntza gutxituan sortzen duenarena, ezin daitekeen bezala izan desgaitasun sensorialen bat duen pertsonaren ardura oztopoak gainditu behar izatea.

Arazo horri heltzeko, hortaz, irisgarritasuna litzateke publikoak ezagutzen ez duen hizkuntza batean dauden edukietara iristeko erraztasuna ahalbidetzea. Eta, auzi linguistikoa zineman eta, oro har, ikus-entzunezkoetan irisgarritasun auzi gisa begiratzea aldaketarako bide izan daiteke. Horretarako, jakina, legeen garapenean, kultura politiketan eta garapen teknologikoan aldaketa eragin beharko litzateke. Ibilbide horretan zehar nire tesi zuzendariak hainbat aldiz aipatu didan eran, kontua da munduari gure hizkuntzan egitea, ez munduak gurean.

²⁷ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “El hecho de que en un Estado plurilingüe haya una lengua jurídicamente privilegiada no debe suponer asumir que esa sea la lengua común, es decir aquella cuyo uso supuestamente “une” obviando las diferencias. Es justamente lo contrario: argumentar a favor de “lo común”, de la “unidad” supone una forma de violencia sistémica cuya consecuencia es fortalecer la desunión”.

Noranzko biko irisgarritasuna

Ikus-entzunezko irisgarritasuna orain arte planteatzen eta arautzen den modua, hizkuntza gutxituen kasuan bezala, kultura hegemonikoa gutxiengoaren esku jartzeko dago pentsatua. Kultura *mainstreamera* sarbide gisa. Baina, aintzat hartuta irisgarritasun audiobisualak hizkuntza-eleaniztasuna bermatu dezakeela eta, ondorioz, bestearen, minorizatuaren, kulturara gerturatzeko bide ematen digula noranzko biko irisgarritasunaz hitz egin beharko genuke. Alegia, “erabiltzaile guztiek aukera izatea era guztietako informazioa jaso eta bidaltzeko, dena delakoa dela formatua edo erabiltzailearen desgaitasuna” (Zaki eta Forbrig, 2011: 320)²⁸. Autoreek ingurune adimentsuen testuinguruan darabilte definizio hori. Diotenez, gailu teknologikoak irisgarri izateko ez da nahikoa erabilgarri izatea, erabiltzaileak ere beharko duelako hainbatetan informazioa helarazi eta informazio hori ere irisgarria izan behar denez, irisgarritasunak beste dimentsio bat hartzen du. “Noranzko biko irisgarritasunaren beharrari aurre egiten ari gara ingurune adimentsuan dagoen edozein erabiltzailearengana doan edo erabiltzailearengandik datorren informazioari dagokionez” (*ibid*, 2011: 320)²⁹.

Ez dugu noranzko biko irisgarritasunari erreferentzia egiten dion bibliografia zabalik aurkitu; are gutxiago, hizkuntza gutxituen eta ikus-entzunezkoen esparruan. Baina, Zaki eta Forbrige (2011) planteatzen duten irisgarritasunaren beste dimentsio hori ere bada ikerketa-lan honek ikusarazi nahi izan duena diogunean, kultura hegemonikoetatik minorizatueta ikus-entzunezko edukiak helarazteko irisgarritasun metodoak erabili diren bezala erabil daitezkeela kultura hegemonikoak ezagutu ditzan kultura ez-hegemonikoak ere. Azken batean, pobreagoa delako komunikabideetara irisgarritasuna ahalbidetzen ez duen gizarte bat, ez baitio aukera ematen herritar talde guztiei gizartean parte hartzeko (Remael, Orero, Black & Jankowska, 2019: 134). Eta ildo horretan ulertu dugu Reaganek (2019; hemen aipatua: Esteban-Ramallo, 2019: 28) proposatutakoa ere: politika linguistikoak hurbildu behar direla zeinu-hizkuntza darabilten gorren komunitatera eta gorren komunitateak hizkuntza politiketara.

²⁸ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “The opportunity for all the users to receive and to deliver all kinds of information, regardless of the information format or the type of user impairment”.

²⁹ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “And so here we are dealing with a need for bidirectional accessibility concerning any information coming from or going towards any user in the smart environment”.

Badira urte batzuk hainbat autore eta ikerlari ari direla lanean desgaitasunak dituzten pertsona horiek irisgarritasun audiobisualaren erdigunean jarrita. Eta beste ikuspegi batekin ari dira ikus-entzunezko itzulpengintza eta medioen irisgarritasuna lantzen. Romero-Fresco (2013) ausartu zen “accessible filmmaking” kontzeptua garatzen eta proposatzen; hau da, ikus-entzunezko itzulpengintza eta irisgarritasuna zinemagintzaren prozesuan integratzea proposatzen. Ezinbesteko deritzo autoreak, irisgarritasun audiobisual osoa egoteko, ikus-entzunezkoaren sortze prozesutik bertatik lantzea irisgarritasunaren auzia. Teorizazio eta praktika luzea egin du Romero-Frescoren proposamenak eta badira bide horretan lan interesgarriak, sormenezko azpidatzen inguruan ere (*ibid*, 2020, 2021, 2022). Autoreak egiaztatu duen planteamendu horrek ere badu oinarrian ezagutzera iristen ez garen errealitatera gerturatzea; alde batera lagaz, beste behin ere, *mainstream* hizkuntzan egin den horren itzulpena edo egokitzapenaren prozedura. Aurre hartzen dio eta hasieratik zinemagintzaren prozesu bihurtzen ditu itzulpena eta egokitzapena. Modu berean, sormenezko azpidatzi eta zeinu-hizkuntza jarduerak erakusten digute norabide biko irisgarritasunaren beharra: gehiengoak parte har dezan gorren komunitate minorizatuan, beti eurak izan beharrean kultura *mainstreamera* hurbidu behar dutenak.

Zioen Anna Jankowskak (2019: 233) biziki zaila dela ikus-entzunezko itzulpengintzaren baitan laburbiltzea, kategorizatzea edo sendoki deskribatzea komunikabideen irisgarritasunaren ikerketa. Eta arrazoi bi aipatzen zituen. Batetik, etengabeaurreraten ari dela eta, ondorioz, gaiaren inguruko ikerketak sakabanatuta eta metodologia eraikitze etengabea daudela. Eta, bestetik, ia ezinezkoa dela ikerketa hori egitea eskusiboki ikus-entzunezko itzulpengintzaren baitan; geroz eta heterogeneoagoa bilakatzen ari den landa baita.

Planteamendu hori, aurretik aipatutako Romero-Frescok egiten duenarekin bezala, ondo ezkontzen da gure ikerketa lerroarekin. Itzulpengintzaren mugak gaintzen ditu eta beste diziplina batzuetara iristen da. Ikus-entzunezkoetarako irisgarritasuna kontzeptu konplexua baita eta teoria, praktika, zerbitzu, teknologia eta tresna ugari nahasten baititu (Greco, 2016: 23), aurkeztu den bilduman ikus daitezkeenez.

Ikusi dugu, alde batetik, ikus-entzunezko itzulpenean hizkuntzaren trasbasean tradizionalki erabili diren metodoak genituzkeela: azpidazketa, bikoizketa eta

voice-over izenekoak. Eta, bestetik, ikus-entzunezkoen irisgarritasunean edukietara sarbidea ahalbidetzeko erabiltzen direnak: GA, AD eta ZH, aurretik aipatutako berezitasunarekin. Baina finean soluzio horiek diziplina artekoak dira, hau da, itzulpen- eta interpretazio-ikasketen eremuan sortu dira eta bitartekaritza linguistiko eta kulturalean; baina teknologia berrietara egokitzen dira, beste hartzaile talde baten esku jartzeko (Şimon *et al.*, 2022 : 461). Horregatik diogu, oinarrian, berdinez hitz egiten arituko ginatekeela: ikus-entzunezkoen ulergarritasuna bermatzeko metodoez. Halaber, eta modu desberdinetan garatu diren arren, bakoitzaren helburua izan da, ustez, premia desberdinak asebetetzea; hau da, erabilgarritasuna bermatu nahi izatea helburu (Gerber, 2002). Izan ere, irisgarria ez bada, erabilgarritasuna mugatzen da eta ulergarria ez bada, alferrikakoa izango da edukia jasotzea. Horregatik hartzen du berebiziko garrantzia irisgarritasuna ulertzea noranzko bikoan, modu horretan minoriengana hurbiltzeko eta ez bakarrik gutxiengoak hemegonikora.

Hala, Esteban eta Ramallok (2019: 40) adierazi bezala zeinu-hizkuntzaz ari zirela, “ez da nahikoa marko juridiko zabalak izatea zeinu-hizkuntzarekin lotutako arazo linguistikoak konpontzeko; halaber, esanguratsua da gogoratzea kultura-nortasun sentimendu indartsu batez batutako berezko komunitate batek duen hizkuntza batekiko atxikimendua”³⁰.

Eta filosofia horrek garamatza ikus-entzunezko irisgarritasunari ahalik eta modurik zabalenean begiratzera eta oztopo, hesi, arazo, gaitasun, trabatik haragoko bidea egin zen bezala, kultura minorizatueta, hizkuntza gutxitueta hurbiltzeko aukera gisa planteatzera.

Ikus-entzuntzekoa euskaraz izango da, ala ez da irisgarria izango

Zinema-areto komertzialetan euskaraz sortutako lanen bertsio bi eskaintzen dira oraindik orain gurean: JB gaztelaniazko azpidatziekin, bata, eta gaztelaniara

³⁰ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “No es suficiente con poseer marcos jurídicos amplios para solucionar todos los problemas lingüísticos relacionados con las lenguas de signos, sino que también resulta significativo recordar la fuerza de reafirmación relativa a una lengua como propia de una comunidad unida por un fuerte sentimiento de identidad cultural”.

bikoiztuta, bestea. Salbuespena da espainiar estatuko zinema-aretoetan bikoiztutako bertsioaren ordez AJB eskaintzea. Are gehiago, euskaraz sortutako filmak Ipar eta Hego Euskal Herrian aldi berean estreinatzea ere ezohikoa izaten da, tarteka gertatzen den arren: *Nora* (Lara Izagirre, 2020) pelikula Ipar eta Hego Euskal Herriko zinema-aretoetan estreinatu zen 2021eko irailaren lehenengo asteburuan, aldi berean; baina, esan bezala, hori ezohikoa da.

Halaber, eskaintza bikoitza (AJB eta bikoizketa) publikoari aukeran ematea ez da beti benetakoa izaten. Areto komertzialek ez dute beti egoki informatzen bertsio bakoitza noiz edo non emango den, ezta gorrentzako irisgarri dagoen ere (Martínez-Amador, 2016: 144); eta sarritan publikoa ez da jakitun izaten bertsio bi dituela aukeran. Bistan da agertoki horrek ez diola batere laguntzen euskarazko zinemagintzari.

Telebistari begiratzen badiogu, EITBri gure kasuan, bikoizketa-tradizioa atzerriko filmekin bakarrik erabili izan da; batez ere, gaztelaniaz. Eta euskaraz sortutako telebistarako ekoizpenak euskarazko katean eskaintzen dira euskaraz, inoiz gaztelaniazko katean ere eman diren arren; beti ere, gaztelaniara bikoiztuta. Horretarako, baina, hizkuntza bitan ekoizti behar izan da filma. Hala egin zen, esaterako, *Erlauntza* (Gabilondo, 2020) eta *Hil kanpaiak* (Rayo, 2020) filmekin. Are, EITBren edukien *Nahieran streaming* plataformak ere ez du hizkuntza irisgarritasunaren aukera baliatzen, ezta bere ekoizpenen kasuan ere, hizkuntza aniztasuna gehitzeko. Eta agertoki horrek ere ez dio batere laguntzen euskarazko filmografiaren merkaturatzeari, ezta euskal eremuan ere.

Eta, egoera aldatuko ote den, *streaming* plataforma komertzialen jardueraren ondorioz, ikusteko dago. Alegia, oraindik ezin da baloratu zer eragin izango duen 13/2022 Ikus-entzunezko Legeak plataformei agindutakoak, bosgarren xedapen gehigarriaren bitartez. Hau da, hizkuntza-aniztasuna eta hizkuntza gutxituen presentzia sustatzeko laguntza-lerroak ezarri izanak, azpidatziak edo bikoizketa sustatzeko eta *on demand* plataformetan zabaltzeko.

Baliteke, beraz, hizkuntza irisgarritasuna bermatzeko erabakiek eragina izatea emisio-politikan eta film-banaketan, hizkuntza eta kultura minoritarioak ikusgarriago egiteko; baina, gaur gaurkoz ezinezko zaigu hori baieztatzea.

Bere egunean ikus-entzunezkoetan irigarritasuna lortzeko presio taldeek egindako lanari esker, eta hainbat erakundetan garatutako legediari esker zioen Díaz-Cintasek (2010: 179), lortu ziren aurrerapausoak ematea komunikabideetara sarbidea ahalbidetzeko pertsona guztientzat –nahiz eta ‘guztientzat’ hori ez den gaur gaurkoz aldi berean ematen (Romero-Fresco eta Dangerfield, 2022)–. Hala ere, bidea erakutsi dute, eta informazioaren zabalkundea handiagoa izan daitekeela balioztatu, modu horretan ikus-entzule gehiagorengana hel daitekeelako.

Gaur egun ikus-entzunezkoetan euskararen presentzia aldarrikatzeko eta sustatzeko presio taldeak indartu dira Euskal Herrian (Pantailak euskaraz, Aldatu Gidoia...) eta une egokia deritzogu erakundeetatik ere irigarritasun audiobisuala ahalbidetzeko baliabideei begirada irekiago batekin erreparatzeko, hizkuntza gutxituaren, euskararen, mesedetan aplikatzeko.

Halaber, gure eremuan, eta legediaren aldetik, ezinbesteko deritzogu EITBren legeak bere egitea irigarritasunaren printzipio eta definizioak, eta Irigarritasun unibertsalaren Euskadiko Estrategiak (Eusko Jaurlaritza, 2019) ikus-entzunezkoak aintzat hartzea, bere ekintza-planean neurriak zehaztuz. Izan ere, eta Alonsok (2007: 17) adierazi bezala, gainditu egin behar baita irigarritasunaren eta oztopo nahiz desgaitasunaren arteko lotura automatikoa, bere esanahi eta onura guztiak pertsona guztiei zabaltzeko.

Audientzia berriak erakartzeko aukera ere pisuzko argumentua deritzogu egiten dugun planteamenduan: irigarritasuna onuragarria litzateke ulertuta hizkuntza-komunitateak elkartzeko tresna gisa. EITBren kasuan, esaterako, irigarritasun linguistikoa aktiboki erabilita euskara ez litzateke arrotza izango gaztelaniazko kanalean, eta euskal kultura eta euskarara gerturatzeko metodo gisa azpidatzi interlinguistikoa finkatzea ez daiteke ekimen negatibotzat jo (publikoa uxatuko den beldur). Jakin badakigun arren, ikus-entzunezko itzulpengintza metodo bat guztiz errotuta dagoen komunitate linguistiko batean oso zaila dela ohiturak aldatzea, gutxienez telebistari dagokionez (Pedersen, 2011: 07), ezin dugu alde batera laga teknologiak ahalbidetzen digula eleaniztasunari lekua egitea, gure esperimentuan erakutsi genuen moduan, eta *streaming* plataformei erreparatuta. Horregatik ere, EITBri dagokionez, abiarazi berri duen *Primeran* plataforman, nahiz bere programazioa sareratzeko darabilen *Nahieran* webgunean, azpidatzi aukera

bikoitza ahalbidetzea zilegi litzateke; telebistan, oraingoz bederen, teknikoki ezinezkoa dena. Egokia litzateke euskarari dagokionez eta, batez ere, euskara ezagutzen ez duen publikoari begira, aukera ematea euskara entzun eta azpidatzi bidezko itzulpena jarraitzeko. Ikuspegi ekonomiko batetik, Alonsok (2007) egindako irisgarritasunaren onuraren inguruko argumentazioari jarraituta, onurak ekarriko lizkioke hizkuntza gutxituaren, euskararen, ikusgarritasunari (onura intangiblea) eta euskararen ikasketari (onura tangiblea).

Argumentu horrek ez du bikoizketa baztertzen, jakina. Bikoizketak bere lekua izan behar du euskarara ekartzeko beste hizkuntzatan sortutako edukiak, hasteko eta behin, azpidatziak ez direlako publiko guztiarentzat hizkuntza-transferentzia metodo egokiena (umeen kasuan, adibidez). Baina ez bakarrik. Esperimentazio-fasean ikusi genuen bezala, zinemaren kontsumoan emanaldi elebidunak egitea aisialdia partekatzeko modu irisgarria izan daitekeelako. Gurea bezalako egoera diglosiko batean bizi den gizarte batek aukera izan beharko luke teknologia baliatzeko horretarako. Gaur gaurkoz asko dira oraindik umeekin euskaraz aritzeko gaitasunik ez duten gurasoak, baina emanaldi elebidunek aukera emango liekete elkarrekin ikus-entzunezkoek gozatzeko. Eta, bide horretan, Zineuskadiren inplikazioa lagungarria litzateke gure eremuan.

Azken batean, onura sozialaz ari baikara; hau da, kolektibitateari edo politikari lotutako ondasunez, ez eskari indibidualei lotutakoez (Bowen, 1943; hemen aipatua: Alonso, 2007: 26)³¹.

Eskaintzaren beharrezko behaketa

Tesian zehar erakutsi denez, argumentu zientifikoak baino ebidentziak izan ditugu oinarri gure hipotesiak garatzeko. Ikus-entzunezko edukien hazkundera egitate bat da, are gehiago, *streaming* plataformen zabalkundearekin. Horrekin batera, hizkuntza-eskaintza bera ere areagotu egin da, ingelesak hizkuntza hegemoniko izaten jarraitzen duen arren. Legediak eta arauak garatu dira irisgarritasun audiobisuala finkatzeko eta hizkuntza minoritarioak eta ez-hegemonikoak babestu eta sustatzeko. Aldiz, ez dira martxa berean garatu lehenengoak eta bigarrenak.

³¹ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “*Los bienes sociales están sujetos a la colectividad o a la política, más que a la demanda individual*”.

Gainera, legeak agindu arren European egindako lanak erakutsi behar direla baita plataforma horietan ez da, ordea, zehazten zein hizkuntzatan izan behar diren. Horrek arriskua dakarkie hizkuntza ez-hegemoniko eta minorizatuei, lehen aipatutako argumentu ekonomikoengatik.

Bestalde, gaur gaurkoz, Europar Batasunak ez du *on demand* plataforma horietan eskaintzen diren edukien hizkuntzen behaketarik egiten; ez ditu eskaintzen diren azpidatzi- eta bikoizketa-hizkuntzak monitorizatzen. Eta, justuki, neurriak hartzeko ezinbestekoa litzateke ezagutzea zein den egungo egoera. Tesi honetan aipatu dugu oraintsu egindako ikerketa bat (Agirre-Miguel *et al.*, 2023) monitorizatu dituen European ari diren plataformetako hiru nagusienak. Emaitzek erakutsi dute Europaren motore den hizkuntza-aniztasuna ez dela eskaintza horren oinarri, ez behintzat, modu orekatu batean, eta ezta Europako hizkuntzen artean ere.

Ikus-entzunezkoen Europako Behategiak *streaming* plataforma horien inguruko informazioa jasotzen eta aztertzen du, eta datu-base baten bidez (Lumiere VOD) plazaratzen du lan europarren presentzia. Baina, batzen duen informazioak ez duenez edukien hizkuntzaren inguruko informaziorik jasotzen, ezta irisgarritasun baliabideez ere, oso zaila da irudikatzea ikus-entzunezkoen kontsumo-ohiturek zer nolako eragina duten Europaren hizkuntza-aniztasunean. Europako Parlamentuak agerian laga zuen informazio falta hori (Europako Parlamentua, 2021) eta komenigarri jo zituen datuak izatea ikus-entzunezko politikak bideratzeko, baita desgaitasun sentsozialak dituzten pertsonen irisgarritasuna sustatzeko ere; beste behin ere agerian utziz etengabe aldatzen eta berritzen ari den esparrua dela irisgarritasunarena eta, nola ez, eskubidea den heinean, hizkuntza eskubideak legez, beti borrokatu behar den auzia dela. Arriskua baitago, hizkuntza eskubideak aitortu ezean, eta Eurogutunak egiten duen eran, bizirik mantendu nahi den paisaia babesteko neurriak bakarrik ezartzea –natur-guneak babesten diren gisara–, eta hizkuntza minoritarioak eta haien hiztunak babeserako objektu huts bilakatzea (Ruiz-Vieytez, 2022: 61). Are gehiago, “globalizazioaren garaiotan, non erabiltzaile eta prosumerrak ugari diren eta eleaniztasuna eta kultura aniztasuna hazten ari den, aktate berriak ari dira bere egiten ikus-entzunezko modu eta formatu berriak”

(Remael *et al.*, 2019: 139)³². Eta ikusi dugun moduan ezinbestekoa da irisgarritasuna giza eskubideak bermatzeko printzipio proaktiboa gisa ulertzea (Greco, 2016: 11).

2.2. ONDORIOAK

Artikulu bilduma bidezko tesia, hortaz, hainbat ikerketa arlo eta diziplina aintzat hartuta garatu da. Ikus-entzunezkoen irisgarritasuna ezin baita desgaitasunak dituzten pertsonen duten informazio eta entretenimendura heltzeko zerbitzu gisa bakarrik ulertu. Irisgarritasun linguistikoa ere aintzat hartu behar dela azaltzen saiatu gara; azken batean, ulergarritasuna ahalbidetzea baita bilatzen dena.

Ondorioz, ikerketa abiatzean egindako lanerako hipotesiak ikerkuntza prozesuan zehar balioztatu direla irizten diogu.

1) Ikus-entzunezko irisgarritasuna, desgaitasunak dituzten pertsonen informazio-eskubidetik harago, kultura- eta hizkuntza-aniztasuna ahalbidetzeko printzipioa da. Baina, gure ustez, norabide bitan ulertu beharra dago ikus-entzunezko irisgarritasuna, batez ere, hizkuntza gutxituak aintzat hartzean: hizkuntza horretako hiztunek euren hizkuntzan kontsumitzeko eta hizkuntza hori ulertzen ez dutenek ere aukera izan dezaten ezagutzeko eta ulertzeko. Horregatik diogu hizkuntza-irisgarritasunak ikus-entzunezko itzulpengintzaren hizkuntza-transferentzia metodoek telebistaren, zinemaren nahiz *streaming* plataformen kontsumo eleanitza berma dezaketela.

2) Izan ere, ikus-entzunezkoak, hizkuntza gutxituen berme dira, hizkuntza-irisgarritasunaren bidez. Ikerketaren hasieran egindako esperimendazio-fasean frogatu genuen baliabide teknologikoek aukera eman dezaketela hizkuntza ez ulertzea ez dadin oztopo izan ikus-entzunezkoen gozatzeko, eta teknologiak ahalbidetzen duen heinean, ezta emanaldi eleanitzak partekatzeko ere. Horregatik berresten dugu hizkuntza-irisgarritasuna sustatzea interesgarria dela ez bakarrik hizkuntza gutxituentzat baizik eta baita kultura-aniztasunarentzat ere,

³² Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “Today, in the era of globalisation with its multiplicity of users and prosumers, as well as growing multilingualism and multiculturalism, new form of audiovisual translation and new formats are being appropriated by new actants”.

ahalbidetzen duelako hizkuntza ez ofizialetan egindako ekoizpenetara sarbidea, baita bikoizketa araua den herrialdeetan ere.

3) Kultura- eta hizkuntza-aniztasuna sustatzeko eta babesteko egiten diren politika publikoetatik erabaki irmoagoak beharko lirateke; batez ere, hizkuntza gutxituetan egindako ikus-entzunezko edukien zabalkundea bermatzeko. Ikuspegi ekonomikoetatik harago, eskubideak ere badira jokoan: Europar Batasunaren aniztasun-printzipioa onartzeak hizkuntza gutxituen aldeko Eurogutunak jasotzen duena betearazteko neurri sendoagoak onartzea ekarri beharko luke.

Euskarazko ikus-entzunezkoak eta, oro har, hizkuntza gutxituetan egindako edukiak ezin dira, bakarrik, tokian tokiko erakundeen nahierara utzi; desoreka areagotzeaz gainera, ez du bermatzen eduki horien zabalkunde egokia.

4) Ez alferrik, euskal zinemari dagokionez, Espainia eta Frantziako estatuetan zinema legeek baldintzatzen dute, kasu bietan, hizkuntza hegemonikoen aldeko zinemagintzak, baita zinema-aretoetan ere, non bikoizketaren tradizioak ezkutatu egin duen hizkuntza ez-hegemonikoa.

5) Horregatik, berebiziko garrantzia hartzen dute film ekoizpenak bermatzeko laguntza publikoen sistemak. Nahiz eta Euskal Autonomia Erkidegoaren kasuan, Europako proiektuak sustatzeko telebistei ezarritako derrigortasunak emaitza hobek eman dituen.

6) Gaur egun *streaming* plataformek agertoki berri bat sortu dute, eta horrek euskarazko sorkuntzari era eragin dio. Ikusteko dago, baina, europar produkzioen aldeko Europako Batasunak ezarritako kuotek zer-nolako eragina izango duten plataforma horietan. Horregatik jarraitzen du izaten ezinbesteko banaketa-sistemaren antolaketak, hizkuntza irizpideak aintzat hartuz, eta hor ikus-entzunezko irisgarritasunak berebiziko garrantzia izatea hizkuntza gutxituen irisgarritasuna bermatzeko eta Europaren oinarrizko printzipio den aniztasun linguistikoa errealagoa izatera iristeko.

2.3. AURRERA BEGIRAKO PROPOSAMENAK

Hizkuntza gutxitua oztopo izan daiteke ikus-entzunezko edukiez gozatzeko, batez ere hizkuntza ezagutzen ez denean. Egia da, ordea, ezintasun hori ez dela hizkuntza gutxituen ezaugarri eksklusiboa: hizkuntza handien artean ere gertatzen da. Baina are nabarmenagoa da hizkuntza gutxituetan sortutako ikus-entzunezkoen zabalkundean edo, beste modu batera esanda, hizkuntza gutxituetan sortutako edukietara ailegatzeko orduan. Izan ere, gurea moduko errealitate soziolinguistikoko batean, non ofizialtasuna hizkuntza biek izan arren hizkuntza nagusienak hartzen duen hegemonia, hizkuntza ulertzeko ezintasunetik harago, bestelako arrazoiak azaleratzen dira hizkuntza gutxituan egindako ikus-entzunezkoen ikusgarritasunaz gabiltzanean. Zinema-emanaldien errentagarritasuna hiztun-kopuruak baldintzatzen duenean gertatzen da hori; hau da, zinema-banatzailleek ikusle gehien batuko dituen hizkuntzaren alde egiten dutenean.

Jakina, aldaera hori ezin da modu isolatuan hartu. Zinemaren kontsumo-ohiturek ere zeresan handia daukate aukera horretan; alegia, gurean bikoizketa da hizkuntza-transferentziarako metodo nagusia zinemari gagozkiola: zinema-aretoetan ez dago ohiturarik gaztelania ez den bestelako jatorrizko hizkuntza batean egindako filmak ikusteko. Era berean, ohitura ezari hizkuntza bien arteko ezagutza-maila desorekatua gehitzen badiogu, hizkuntza hegemonikoan egindako bikoizketa da zinema-aretoan entzungo dena; gaztelania, alegia. Eta hori, halabeharrez, hizkuntza gutxituan sortutako edukiaren kontra dator.

Zentzu horretan diogu irisgarritasuna erabilgarri zaiola hizkuntza-gaitasun nahikorik ez duen ikus-entzuleari eduki horietara sarbidea izateko, edukiaren irismena bermatzen baitu. Eta horrek, adibidez, gurea lako telebista publikoaren kasuan (hizkuntza bat, kate bat) bestelako planteamenduak egitera garamatza: euskarazko edukiak gaztelaniazko katean azpidazketa bidez eskaintzeko aukera. Hori, irudikatu dugu lan honi jarraipena emateko lan ildo gisa (Deogracias, 2021). Izan ere, EITB Mediak euskarazko zinemagintza sustatzeko egindako inbertsioak ez dauka parekorik azpidatzen politikan.

Azken hausnarketa bat: EITB Mediak euskarazko ikus-entzunezkoak zabaltzeko *Primeran* plataforma digitala sortu zuen iaz (EITB Media, 2023). Atari bakar izan nahi du, euskarazko ikus-entzunezko edukiena. Baina edukiak ez dira irisgarriak;

azpidatziak ez daude bermatuta eduki guztietan. Aukera galdu bat euskara bera hizkuntza ezagutzen ez dutenei zabaltzeko, audientzia berriak taxuz erakartzeko. Halaber, kontuan izanik gainerako *streaming* plataformak ere hasi direla ez bakarrik euskarazko edukiak gehitzen euren katalogoetan (Agirre, 2021), baizik eta azpidatziak (eta baita bikoizketak ere) eskaintzen euskaraz, indar gehiagorekin aldarrikatu beharra dago *Primeran* plataforman ere euskarara sarbidea ahalbidetzeko aukera guztiak bermatzea.

Irisgarritasun-audiobisuala euskaraz ere ahalbidetzeko ikerketa lerro eta baliabideak sortu dituzte, esaterako, Vicomtech teknologia zentroak eta Elhuyar Fundazioak. Biek ala biek, adimen artifiziala oinarri duten itzultzaile neuronalak garatu dituzte. IDAZLE (2022) izenekoa garatu du Vicomtechek. RTVEarekin batera hobetu berri duen tresna, eta lortu dutena automatikoki sortutako azpidatzen % 20k bakarrik behar izatea eskuhartzea, gaztelaniazko azpidatziatan (RTVE, 2023). Prestatzen ari garen hurrengo artikuluko batean, EITBk bere euskarazko katean eskaintzen dituen hainbat saioetako azpidatziak aztertu ditugu. Gaur egun, ekoiztetxeak dira azpidatzen arduradunak eta automatikoki sortzen diren azpidatzen kalitatea ere euren arduradunak da. Ikerketaren aurrerapen txiki gisa: elkarrizketatutako ekoiztetxeetako ordezkariak kezka adierazi digute azpidatzen egokitasuna ebaluatzeko tresnarik ez dutelako, ezta azpidatzen inguruko gidarik ere. Jasotako laginean antzematen da, bestalde, bateratasun falta dagoela saioen arteko azpidatzen inguruan. Hori dela eta, euskarazko azpidatzen gida bat sortzeko lanean ari gara.

Euskaraz ere azpidatzi eta transkripzio automatikoak sortzeko Elhuyarrek darabilen tresna ADITU da. EITBren kasuan *Teknopolis* saioaren azpidatziak (euskaraz zein gaztelaniaz) sortzeko erabiltzen da; izan ere, Elhuyarrek ekoizten du EITBrentzat zientziari buruzko saio hori hizkuntza bietan emititzeko (ETB1 eta ETB2). Euskarazko azpidatzi horiek aztertu berri ditu ikerketa batek, non azpimarratzen den ahots errekonozimenduaren akats maila handiagatik beharrezko dela azpidatzi horiek editatzea emititu aurretik eta horregatik oraingoz, bederen, teknologia hori alde aurretik grabatutako saioetan bakarrik erabiltzen dela (Tamayo-Masero eta Ros-Abaurrea, 2024: 51). Baina autoreek aipatzen dutenez, tresnari azkar ari zaizkie hobekuntzak egiten eta horrekin batera, baliteke laster zabaltzea bestelako azpidatziatarara ere (*ibid*, 2024: 69).

Bistan denez, hizkuntza teknologien garapenak berebiziko garrantzia dauka gaur egun eta, oro har, adimen artifiziala aurrerapauso izugarria eragiten ari da hizkuntza gutxituen zabalkundean ere. Ildo horretan, erakundeek eta ikerketa-zentroek hainbat plan sustatu dituzte (Aldabe, Farwell, Rigau, Rehm eta Way, 2023). Elkarlanean egindako lan horretan, Europar Batasunean garatzen ari diren ekimenen inguruko argazkia osatu dute eta jaso dituztenen artean, hizkuntza gutxituekin lotutakoak ere badaude, besteak beste: euskara (GAITU), katalana (AINA) eta galiziera (Nós) sustatzeko hizkuntza teknologiak (*ibid*, 2023: 378).

Orerok (2021: 386) dioen legez, “ikus-entzunezkoen eta formatu digitalen indarra eta euren arteko elkarrekintzak zuzentzen du informazioren gizartea; dagoeneko arrakala digitala edo alfabetatze digitala ez dira neologismoak eta gizarte digitalera sarbidea izatea giza eskubide bilakatu da”³³. Zentzu horretan, berebiziko garrantzia hartzen du akademiaren aldetik ere ikerketa-lerro berri eta hibridoetan murgiltzea (Matamala eta Orero, 2013). Eta ildo horretan sortu dira ikerketa-lerro berriak hizkuntza eskubideak eta teknologia uztartzen dituztenak aztertzeo –geroz eta interkonektatuago dagoen gure munduan–. Jomugan dituzte itzulpen- eta interpretazio-automatikoak nahiz komunikazio digitalek nola eragiten duten hizkuntza-aniztasunean eta irisgarritasunean, baita hizkuntza komunitate eta politika linguistikoetan ere (Giustinti eta Jiménez-Andrés, 2024). Eta beharrezkoa da fokoa hor ere jartzea, Europar Batasunetik kanpoko agenteek agintzen baitituzte gaur egun hizkuntza teknologien merkatuak, Europa eleanitzaren behar espezifikoak aintzat hartu gabe; eta merkatu zatiketak, finantzazio eskasa eta lege-mugak traba dira, batez ere, Europar Batasunak ez duelako hizkuntza berrien arazoari aurre egiteko politika proposamenik egin arlo horretan (Aldabe *et al.*, 2023: 381).

Aurrera begira, beraz, egoki deritzogu euskaraz sortutako fikzioaren irisgarritasuna zineman, *streaming* plataformetan eta EITB Mediaren pantailetan eskaintzen dena aztertzea, horrela saiatuko baikara erantzuten ea *streaming* plataformak hizkuntza gutxituen irisgarritasunaren aliatu diren, eta ea horrek aldaraz ditzakeen telebista konpainien eta film-banatzailen hizkuntza politikak (Deogracias *et al.*, 2021).

³³ Autoreak itzulia. Jatorrizkoa: “The power of the audiovisual and the digital formats and their many interactions is what leads the information society. Concepts such as digital divide or digital literacy are no longer neologisms, and access to the digital society is now considered a human right”.

Interesgarria litzateke, jarraipen lan horretan, aintzat hartzea ere *fansub* (Jiménez-Crespo, 2019) fenomenoaren baitan sortzen ari diren azpidatziak, batez ere, normalizazio bidean dagoen euskara lako hizkuntza minoritario baten kalitatean eragin dezaketelako eta Ferrer Simók (2005) aipatu bezala (hemen aipatua: Matamala, 2009: 56) kultura-erreferentzia eta izen ugari egokitu barik egoten direlako, itzulpen-irizpideak ez direlako jarraitzen.

Bistan denez, beraz, ekimenak egon badaude, interesa ere bai, baina ez estrategia irmo eta argia. Merkatu ikuspegiak, gaur gaurkoz, pisu gehiegi izaten segitzen du, baita ikus-entzunezko itzulpengintzan ere, eta ez dira politika ausartak sustatzen bikoizketa-tradizioari ihes eginez, jatorrizko bertsioaren alde egiteko zinema-aretoetan eta, era horretan, euskara ere irisgarri izan dadin azpidatzen bitartez. Eta ikuspegi horrek bere isla dauka baita telebista publikoetan; *streaming* plataformak hizkuntza gutxituen erakusleihen izateko aukera sortu den honetan, are eta ezinbestekoagoa da euskararen presentzia bermatzea, eta horretarako irisgarritasun linguistikoa aintzat hartzea. Garrantzitsua baita bistatik ez galtzea irisgarritasunaz ziotena Berners-Leek eta Fischettik (1999): edozein baliabide, edozein bitarteko erabiliz, edozein pertsonarentzat eskuragarri dagoela bermatzea, desgaitasunen bat izan ala ez.

3. ATALA: Erreferentzia bibliografikoak

(Bildumako artikulua bakoitzak bere bibliografia darama artikuluan bertan, argitalpenari dagokion eran)

AENOR, Asociación Española de Normalización y Certificación (2005): Norma UNE 153020:2005. Audiodescrición para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescrición y elaboración de audioguías, Madrid. Asociación Española de Normalización y Certificación.

----- **(2012).** Norma UNE 153010:2012. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva, Madrid: Asociación Española de Normalización y Certificación.

Agirre-Miguel, K. (2021). Streaming Minority Languages: The Case of Basque Language Cinema on Netflix. *Communication & Society*, 34(3), 103-115. DOI: 10.15581/003.34.3.103-115.

Agirre-Miguel, K., López-Gómez, A. M., Larrakoetxea-Salgado, N., Arias-Badia, B., Deogracias-Horrillo, M., Amezaga-Albizu, J., Burreso-Pardo, N. & Martínez-Juez, A. (2023). Monitoring language diversity and accessibility of streaming platforms in the EU. The Greens / EFA in the European Parliament.

Agost, R., & Chaume, F. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales* (Ser. Estudios sobre la traducción, 7). Universitat Jaume I.

Aldabe, I., Farwell, A., Rigau, G., Rehm, G. & Way, A. (2023). Strategic Plans and Projects in Language Technology and Artificial Intelligence. In *European Language Equality: A Strategic Agenda for Digital Language Equality* (361-386). Cham: Springer International Publishing.

Alma Sarea. (2020-2021). [<https://webs.uab.cat/alma/eu/>].

Alonso, F. (2007). Algo más que suprimir barreras: conceptos y argumentos para una accesibilidad universal. *Trans. Revista de traductología*, (11), 15-30.

Alvira, F. (1986). Diseños de investigación social: criterios operativos. El análisis de la realidad social. *Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza Editorial.

Alzugarai-Etxeberri, X. (2024ko urtarrilak 22). Graxi Irigarai: «Ez da merkatuaren esku utzi behar euskal zinemaren garapena». *Ipar Euskal Herriko Hitza*. [<https://iparraldeko hitza.eus/2024/01/22/graxi-irigarai-ez-da-merkatuaren-esku-utzi-behar-euskal-zinemaren-garapena/>]

Amezaga-Albizu, J. (2004). *Satelite bidezko nortasunak: Latinoamerikan Canal Vasco ikusten*. Utriusque Vasconiae.

----- **(2013).** Euskal Telebista 30 urteren ostean. *Jakin aldizkaria* 194/195, 11-50.

Amezaga-Albizu, J., & Deogracias-Horrillo, M. (2015eko irailak 24-26). *Linguistic accessibility for minority language cinema* [Komunikazioa]. Conference: Filming Locations: The Fabric of Culture, Myth & Identity in Small Cinema, Malta. [<http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/cfp-small-cinema-filming-locations-malta-sept-2015/>].

Amezaga, J., Arana, E., Narbaiza, B. & Azpillaga, P. (2013). The public sphere and normalization of minority languages. An analysis of Basque Television in light of experiences in Europe. *Tripodos*, (32), 93-112.

Arzelus, H., Torres, I. G., Martín-Doñas, J. M., González-Docasal & A., Alvarez, A. (2022). The Vicomtech-UPM Speech Transcription Systems for the Albayzín-RTVE 2022 Speech to Text Transcription Challenge. *Proceedings of the IberSPEECH, Granada, Spain*, 14-16.

Awedyk, W. (2013). Subtitling standards in Norway. *Folia Scandinavica Posnaniensia*, 15, 4-14.

Azpeitia Iruretagoiena, I. (2022). Euskal Telebista, la televisión pública vasca: el entretenimiento como factor clave para los medios de comunicación audiovisual en lenguas minoritarias. *Zer aldizkaria* 27(53), 125-144.

Azpitituluak euskaraz (2023ko abenduak 31). 250 eduki gehiago aurten Azpigituluak Euskaraz webgunean [<https://sustatu.eus/azpigituluak/1704369592>]

Astiz, I. (2011ko urriak 11). *Zeluloidea euskalduntzen.* [https://www.berria.eus/euskal-herria/zeluloidea-euskalduntzen_1126088_102.html].

Badia, T. & Matamala, A. (2007). La docencia en accesibilidad en los medios. *Trans: Revista de traductología*, 11, 61-71.

Barambones Zubiria, J. M. (2009). *La traducción audiovisual en ETB-1: un estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil.* Euskal Herriko Unibertsitatearen Argitalpen Zerbitzua.

Barambones, J., Merino, R., & Uribarri. (2012). Audiovisual Translation in the Basque Country: The Case of Basque Television-Euskal Telebista (ETB). *Meta*, 57(2), 408-422.

Barnes, D., Britton, J. & Torbe, M. (1969). *Language, the Learner and the School.* Harmondsworth: Penguin.

Barreiro-Gonzalez MS. & Pérez-Pereiro, M. (2023). La circulación del subtulado cinematográfico en lenguas no hegemónicas: la oposición entre los derechos autor y el derecho a la diversidad en el acceso fílmico. En Castelló-Mayo, E. (Ed.), *Euvos la aportación de las pequeñas cinematografías al patrimonio cultural inmaterial europeo*, (91-104 or.). Editorial Tirant. [<https://open.tirant.com/cloudLibrary/ebook/show/9788419825056>].

Bautista Jiménez, JM. (2021). *El Convenio marco para la protección de las minorías nacionales: Construyendo un sistema europeo de protección para las minorías* [<https://www.cepc.gob.es/sites/default/files/2021-12/28337rie022003187.pdf>].

Berners-Lee, T. & Fischetti, M. (1999). Weaving the Web: the past and present and future of the World Wide Web by its inventor.

Brea, J. A. F., González, M. E. A. & Vila, T. D. (2008). La accesibilidad como nexo de unión entre la universidad y la sociedad: la creación de mercados globales e integradores. In *Universidad, Sociedad y Mercados Globales* (409-420 or.). Asociación Española de Dirección y Economía de la Empresa (AEDEM).

Borràs Català, V., López, P. & Lozares Colina, C. (1999). La articulación entre lo cuantitativo y lo cualitativo: de las grandes encuestas a la recogida de datos intensiva.

Buda, M. (2018). Minority languages in Europe. Sign language, from European regulations to national decisions. *Analele Universitații din Oradea. Relații Internationale și Studii Europene*, 10, 131-139.

Burri, M. (2014). Trade versus Culture: The Policy of Cultural Exception and the WTO. *Social Science Research Network*, 479-492. [<https://api.semanticscholar.org/CorpusID:168177021>].

Cabrera Blázquez, F. J., Cappello M., L. A., Munch, E., Radel-Cormann, J. & Valais, S. (2023). *Accessibility of audiovisual content for persons with disabilities*. Council of Europe. [<https://rm.coe.int/iris-plus-2023-01en-accessibility-of-audiovisual-content-for-persons-w/1680ab1bdc>].

Cabrera Blázquez, F. J., Cappello, M., Ene, L., Fontaine, G., Grece, C., Kanzler, M., Lacourt, A., Radel, J., Schneeberger, A., Simone, P. & Valais, S. (2023). Yearbook 2022/2023. In Gilles Fontaine, Head of Department for Market Information (Ed.), *Yearbook 2022/2023* (1-64 or.). European Audiovisual Observatory. [<https://rm.coe.int/native/0900001680aa9f02>].

Castaño-Garrido, C. M. & Quecedo-Lecanda, M. R. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de psicodidáctica* (14), 5-40.

Castelló-Mayo, E., Käätä, P., Moffat, K. & López-Gómez, A. (2021). Posicionament de veus alternatives a l'Europa audiovisual. *Quaderns del CAC*, 24(47), 25-36.

Castelló-Mayo, E., Ledo-Andión, M., López-Gómez, A. & Baamonde, S.R. (2021). Key Challenges and Recommendations to Provide Europe With a Film-Subtitling Protocol in the Digital Era Through Three Case Studies. *Comunicação E Sociedade*, [<https://www.semanticscholar.org/paper/Key-Challenges-and-Recommendations-to-Provide-With-Castell%C3%B3-Mayo-Ledo-Andi%C3%B3n/da8fd42beee97d7876cb34e4ea10a6384628b43d>].

Castelló-Mayo, E., López-Gómez, A. & Roca-Beamonde, S. (2018). 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), 39-55. doi:10.15581/003.31.1.39-55.

CESyA (d.g.) Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción. [<https://cesya.es/servicios/2832-2/savat/>].

----- **(2022ko abenduak 16).** *La programación con subtitulado y audiodescripción en la TDT aumenta durante 2021.* [<https://cesya.es/la-programacion-con-subtitulado-y-audiodescripcion-en-la-tdt-aumenta-durante-2021/>].

Chaume, F. (2004). Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation. *Meta*, 49(1), 12-24.

----- **(2012).** La traducción audiovisual: Nuevas tecnologías, nuevas audiencias. In *12 congresso dell'associazione Italiana di linguistica applicata*, 143-159.

----- **(2013).** The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces*, 2, 105-123. doi: 10.1075/ts.2.06cha [<https://benjamins.com/catalog/ts.2.06cha>].

----- **(2014).** Cine y Traducción. Madrid: Cátedra.

----- **(2018).** An overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 40-63.

Cordoba-Serrano, M. S. & Díaz-Fouces, O. (2018). Building a field: translation policies and minority languages. *International journal of the sociology of language*, 2018(251), 1-17.

Cormack, M. (2007). Introduction: Studying Minority Language Media. In N. Hourigan & M. Cormack (Arg.), *Minority Language Media. Concepts, critiques and Case Studies* (or. 1–16). Multilingual Matters Limited.

Corona Lisboa, J. (2016). Apuntes sobre métodos de investigación. *Medisur*, 14(1), 81-83.

Danan, M. (1991). Dubbing as an Expression of Nationalism. *Meta*, 36(4), 606-614.

Del Canto, E. & Silva Silva, A. (2013). Metodología Cuantitativa: Abordaje Desde La Complementariedad En Ciencias Sociales. *Revista De Ciencias Sociales*, (141). doi: 10.15517/racs.v0i141.12479.

Delabatista, D. (1989). Translation and mass-communication: Film and TV translation as evidence of cultural dynamics, *Babel* 35.4, 193-218.

Deogracias-Horrillo, M. (2017ko urriak 5-6). *A guarantee of the integration-inclusion of minority languages in audio-visual media* [Komunikazioa]. I. Media Accessibility Platform International Conference, Vigo.

----- **(2017ko azaroak 17).** *Accesibilidad lingüística. Consumo audiovisual sin barreras. Acceso a/para las lenguas minoritarias.* [Komunikazioa]. Simposio Sobre Trásvases Culturales: accesibilidad y traducción en entornos multilingües. Letren Fakultatea. UPV/EHU. Vitoria-Gasteiz. [<https://ehutb.ehu.es/video/5a171993f82b2bf0378b45d0>].

----- **(2021eko martxoak 24-26).** *Hizkuntza gutxitu eta ez-hegemonikoak ikusarazteko estrategiak ikus-entzunezkoetan: euskara, galiziera, katalana eta zeinu hizkuntzak* [Komunikazioa]. Hizkuntza Gutxituen XVIII Nazioarteko Biltzarra. Bilbo.

----- **(2021eko ekainak 9-11).** *ETB ingurune inklusiboa euskararentzat* [Posterra]. Ikergezte 2021 Nazioarteko ikerketa euskaraz biltzarra. Vitoria-Gasteiz.

Deogracias-Horrillo, M., Amezaga-Albizu, J. (2017ko irailak 20-22). *Hizkuntza ez da oztopo ikus-entzunezkoen kontsumoa partekatzeko* [Komunikazioa]. Conference: VIII Annual International Conference on Small Cinemas, Diversity in Glocal Cinemas: Language, Culture, Identity. Bilbo.

Deogracias-Horrillo, M., Azpillaga-Goenaga, P. & Zabalondo-Loidi, B. (2017ko uztailak 12-20). *Políticas de apoyo al euskera en el sistema cinematográfico del País Vasco* [Komunikazioa]. Conference: Conferencia de La IAMCR 2017. Cartagena-Bolívar, Colombia.

Deogracias-Horrillo, M.; Zabalondo-Loidi, B., Azpillaga-Goenaga, P. (2021eko urriak 28-30). *Toward accessibility of Basque language on VOD and cinema. Snapshot of the film and audiovisual fiction in Basque* [Komunikazioa]. 12^a edición del congreso internacional Small Cinemas. Santiago de Compostela, 2021eko urriak 29.

De Ridder, R. & O'Connell, E. (2018). Minority languages, language planning and audiovisual translation. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, 401-417.

[<https://text2fa.ir/wp-content/uploads/Text2fa.ir-Minority-languages-language.pdf>].

Design for all (d.g.). *What is DfA*. [<https://dfaeurope.eu/what-is-dfa/>].

Díaz-Cintas, J. (2005). Nuevos retos y desarrollos en el mundo de la subtitulación. *Puentes: Hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural*, 6, 13-20.

----- **(2010).** La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtitulado y de la audiodescripción. *ESLEtRA*.

----- **(2011).** Dealing with multilingual films in audiovisual translation. In W. Pöckl, I. Ohnheiser & P. Sandrini (Ed.), *Translation-Sprachvariation-Mehrsprachigkeit. Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag*, (215-233 or.). Peter Lang.

----- **(2012).** Clearing the smoke to see the screen: Ideological manipulation in audiovisual translation. *Meta*, 57(2), 279-293.

----- **(2017).** Un ejemplo de explotación de los medios audiovisuales en la didáctica de lenguas extranjeras. Universidad de Valencia.

Díaz-Cintas, J. & Remael, A. (2014). *Audiovisual translation: subtitling*. Routledge.

Díaz-Cintas, J, Orero, P. & Remael, A. (2007). *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description, and sign language*, 30, 11, Rodopi, Amsterdam.

Donolo, D. S. (2009). Triangulación: Procedimiento incorporado a nuevas metodologías de investigación. *Revista Digital Universitaria, Volumen 10, Nº 8*, 1-10.

Dwyer, T. (2005). Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema. *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies*, 4.

----- (2021). Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, (4), 295-310. doi: 10.52034/lanstts.v4i.143.

EITB (2020). *EITBrako Hizkuntza Funtsak.*
[<https://www.eitbtaldea.eus/pdf/EITBRAKO-HIZKUNTZA-FUNTSAK.pdf>].

EITB Media (2023). *Abian da PRIMERAN, euskarazko eta euskal edukien streaming plataforma berria.*
[<https://www.eitb.eus/eu/eitb-taldea/osoa/9305488/primeran-euskarazko-eta-euskal-edukien-streaming-plataforma-berria-irailaren-15etik-aurrera-izango-da-ikusgai/>].

Espainiako Gobernua (2003). Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad. [<https://www.boe.es/eli/es/l/2003/12/02/51/con>].

----- (2010). Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. (2022an onartutako lege orokor berriak indargabetua). [<https://www.boe.es/eli/es/l/2010/03/31/7/con>].

----- (2022). Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual.. [<https://www.boe.es/eli/es/l/2022/07/07/13/con>].

Esteban, M. L. y Ramallo, F. (2019): “Derechos lingüísticos y comunidad sorda: claves para entender la minorización”. *Revista de Estudios de Lenguas de Signos REVLES: Aspectos lingüísticos y de adquisición de las lenguas de signos*, Morales López, E. y Jarque Moyano, M. J. (eds.), 1: 20-52.

Etxebarria, I. (1994). Doblaje y subtitulación en Euskal Telebista en Eguiluz, F.; Merino, R.; Olsen, V. & Pajares, E. (Ed), *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción* (191-197 or.). UPV/EHU. Filología Ingelesa eta Alemaneko Fakultatea.

Europako Batzordea (1989). Mugarik gabeko telebistaren zuzentaraua. Television Broadcasting Activities: "Television without Frontiers" (TVWF) Directive. [<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:31989L0101>].

----- (2010). Directive 2010/13/EU of the European Parliament and of the Council of 10 March 2010 on the coordination of certain provisions laid down by

law, regulation or administrative action in Member States concerning the provision of audiovisual media services (Audiovisual Media Services Directive) (Codified version) (Text with EEA relevance) [<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=celex%3A32010L0013>].

----- **(2013)**. 2013/C 332/01 Comunicación de la Comisión sobre la ayuda estatal a las obras cinematográficas y otras producciones del sector audiovisual [<https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2013:332:0001:0011:ES:PDF>].

----- **(2015)**. *A Digital Single Market for Europe: Commission Sets Out 16 Initiatives to Make it Happen*. [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_15_4919].

Europar Batasuna (2007). *Tratado de Lisboa* por el que se modifican el tratado de la Unión Europea y el tratado constitutivo de la Comunidad Europea, firmado en Lisboa el 13 de diciembre de 2007, OJ C 306, 2007/c 306/01. [<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex%3A12007L%2FTXT>].

----- **(2012)**. *Treaty on the European Union*, OJ C326, 2012/C 326/01. [<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=OJ:C:2012:326:FULL>]

Europar Kontseilua (1992). Eskualdeetako eta Eremu Urriko Hizkuntzen Europako Gutuna. Estrasburgon onartua, 1992ko azaroaren 5ean. [https://www.euskadi.eus/web01-a3elebze/eu/contenidos/informacion/euskera_en_administracion/eu_6151/eu_euskara_administrazioan_04.html].

Europako Parlamentua (2018). Directiva (UE) 2018/1808 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 14 de noviembre de 2018, por la que se modifica la Directiva 2010/13/UE sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual (Directiva de servicios de comunicación audiovisual), habida cuenta de la evolución de las realidades del mercado [<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/ALL/?uri=CELEX%3A32018L1808>].

----- **(2021)**. *Regulation (EU) 2021/818 of the European Parliament and of the Council of 20 May 2021 establishing the Creative Europe Programme (2021 to 2027) and repealing Regulation (EU) No 1295/2013* [<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32021R0818>].

----- **(2021)**. European Parliament resolution of 20 October 2021 on Europe' s Media in the Digital Decade: An Action Plan to Support Recovery and Transformation.

-----**(d.g.)**. *Publikoaren Lux sariak 2024*. [<https://lux-award.europarl.europa.eu/es/films>].

----- **(2023)**. *Report on the implementation of the revised Audiovisual Media Services Directive (2022/2038(INI))* [https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-9-2023-0139_EN.pdf].

Euskal Herriko Unibertsitatea (2015). "Tesiak euskaraz egiteko doktorego aurreko ikertzaileak prestatzeko kontratazio-deialdia". Euskara errektoreordearen erabakia 2015ko ekainaren 1ekoa.

Gizarte Komunikazio Masterra (d.g.). *Gizarte Komunikazioa Masterra*. UPV/EHU. [<https://www.ehu.eus/eu/web/master/gizarte-komunikazioa-masterra>]

Eusko Jaurlaritza (1982). "Euskal-Irrati Telebista" Herri-Erakundea sortzeko maiatzaren 20ko 5/1982 Legea [<https://www.euskadi.eus/web01-bopv/es/p43aBOPVWebWar/VerParalelo.do?cd1996005170>].

----- **(2000)**. 68/2000 Dekretua, apirilaren 11koa, hiri-inguruneen, espazio publikoen, eraikinen eta informazio eta komunikazioko sistemen irisgarritasun-baldintzei buruzko arau teknikoak onartzen dituen a [https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/cvpa_normativa/es_ncvpa/adjuntos/anexo_decreto_68_2000.pdf].

----- **(2001)**. 126/2001 Dekretua, uztailaren 10ekoa, Garraioan Irisgarritasun-baldintzei buruzko Arau Teknikoak onesten dituen a [<https://www.euskadi.eus/web01-bopv/es/p43aBOPVWebWar/VerParalelo.do?cd2005001181>].

----- **(2016)**. 6/2016 Legea, maiatzaren 12koa, Euskadiko Hirugarren
Sektore Sozialari buruzkoa
[<https://www.legegunea.euskadi.eus/eli/es-pv/l/2016/05/12/6/dof/eus/html/webleg00-contfich/eu/>].

----- **(2017)**. 20/1997 Legea, abenduaren 4koa, Irigarritasuna
Sustatzekoa.
[<https://www.legegunea.euskadi.eus/eli/es-pv/l/1997/12/04/20/dof/eus/html/webleg00-contfich/eu/>].

----- **(2017ko otsailak 3)**. *Kultura eta Hizkuntza Politika Sailak erabiltzaile guztien eskura jarri ditu 279 filmen eta 24 serietako 225 kapituluren azpitoluak.*
[<https://www.euskadi.eus/eusko-jauraritza/-/filmen-eta-telesailen-euskarazko-azpituluak/>].

----- **(2019)**. Irigarriatsun unibertsalaren Euskadiko Estrategia.
[<https://www.euskadi.eus/irigarritasun-unibertsalaren-euskadiko-estrategia/web01-a2aces/eu/>].

----- **(2020)**. Irigarritasun unibertsalaren Euskadiko Estrategia. Irigarritasuna sustatzeko Euskal Kontseilua, 2020ko urtarrila
[<https://www.euskadi.eus/irigarritasun-unibertsalaren-euskadiko-estrategia/web01-a2aces/eu/>].

----- **(2021)**. *Euskararen ingurune digitala. Gomendioak 2021-2024.*
Eusko Jauraritza, Vitoria-Gasteiz.

Eusko Legebiltzarra (2008). Legez besteko proposamena [EITBren Legebiltzar Kontrolerako Batzordea, Eusko Legebiltzarra]. Euskal telebista publikoan gorren eskubideak errespetatzeari buruz (08/11.02.01.0511). 2008ko azaroak 17.

----- **(2019)**. Legez besteko proposamena [EITBren Legebiltzar Kontrolerako Batzordea, Eusko Legebiltzarra]. 60/2019 Legez besteko Proposamena, EITBren albistegien orotariko irigarritasuna, desgaitasun sentzoriala duten pertsonena barne, bermatzeari buruz (11/11.02.01.00334). 2019ko ekainak 25.

----- **(2021a)**. Informazio eskabidea legebiltzarkide batek egina, ETBren programazioan azpidatziak erabilteari buruz (12\10\07\02\00406). 2021eko urtarrilak 15.

----- **(2021b)**. Legez besteko proposamena [EITBren Legebiltzar Kontrolerako Batzordea, Eusko Legebiltzarra]. ETB1ek azpidatziei dagokienez, bere edukien % 90 azpidatzita egon daitezten, Ikus-entzunezko Komunikazioari buruzko 7/2010 Lege Orokorra betetzearen inguruan (12\11\02\01\00121). 2021eko ekainak 1.

EUVOS. Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtítulo en lenguas no hegemónicas (2016-2019). FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación/ ref. CSO2016-76014-R [<https://estudiosaudiovisuais.org/es/investigacion/euvos/>].

Fernández Aquino, L. C. (2009). *E-accesibilidad y usabilidad de contenidos digitales. Por una sociedad de la información y el conocimiento no excluyente* [Doktore tesia]. Universitat Politècnica de València).

Ferreira, M. (2023). *El Festival de San Sebastián ofrece por primera vez subtítulos en euskera en todas sus películas de la sección oficial* [https://www.eldiario.es/euskadi/festival-san-sebastian-ofrece-primera-vez-subtitulos-euskera-peliculas-seccion-oficial_1_10481484.html].

Fraiz-Brea, JA., Alén-González, ME., & Domínguez-Vila, T. (2008ko irailak 25-26). *Un nuevo desafío para la Web: el contenido sobre accesibilidad en las Web turísticas oficiales de las Comunidades Autónomas* [Komunikazioa]. VII Congreso Nacional turismo y tecnologías de la información y las comunicaciones. Universidad de Málaga, Marbella. [https://turitec.es/wp-content/uploads/TURITEC_2008.pdf]

Franco, EP. (2001). Voiced-over television documentaries: Terminological and conceptual issues for their research. *Target. International Journal of Translation Studies*, 13(2), 289-304.

Gabilondo, M. (2020). *Erlauntza*. La Tentación Producciones.

Gambier, Y. (2003). Introduction: Screen transadaptation: Perception and reception. *The translator*, 9(2), 171-189.

Garaño, J. & Arregi, A. (2017). *Handia* [Filma]. Irusoin, Kowalski Films, Moriarti Produkzioak.

García-Crespo, A., López-Cuadrado, J.L., González-Carrasco, I. (2013). WhatsCine: Sistema de accesibilidad para eventos culturales basado en plataformas móviles. *Uc3*,
[http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/TOPLEVELSITE/WhatsCine/Paper%20WhatsCine_v1.2_5.pdf].

----- **(2015eko urriak 15-16).** *Accesibilidad en plataformas de VoD mediante plataformas móviles: piloto en Movistar*. VI International Conference on Interactive Digital TV IV Iberoamerican Conference on Applications and Usability of Interactive TV, Palma de Mallorca.

Gerber, E. (2002). Surfing by ear: Usability concerns of computer users who are blind or visually impaired. *Access World*, 3(1), 38-43.

Geva-López, E. (2011). *De la discapacidad a la participación social: un compromiso como ciudadanos*. XII Congreso Internacional de la Teoría de la Comunicación. Universidad de Barcelona. Consultado el (Vol. 4).
[<https://www.cite2011.com/wp-content/Comunicaciones/A+R/209.pdf>].

Gil-Flores, J., (1994). *Análisis de datos cualitativos: aplicaciones a la investigación educativa* (1a., Ser. Lct, 91). PPU.

----- **(2003).** La estadística en la investigación educativa. *Revista de investigación educativa*, 21 (1), 231-248.

Gil-Sabroso, E. & Utray-Delgado, F. (2016). La lengua de signos en televisión en España. Estudio de recepción. *Área Abierta*, 16(1). doi: 10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n1.47508.

Giustini, D. & Jiménez-Andrés, M. (d.g.). *The Crossroads between Language Rights and Technology*. [<https://ojs.uv.es/index.php/JUST/pages/view/5.1>].

Garaño, J. eta Goenaga, JM. (2014). *Loreak*. Irusoin, Moriarti Produkzioak.

Grece, C. (2021). *Trends in the VOD market in EU28.* (). [https://search.coe.int/observatory/Pages/result_details.aspx?ObjectId=0900001680a1511a].

Greco, G. M. (2016). On accessibility as a human right, with an application to media accessibility. In A. Matamala & P. Orero (Eds.), *Researching Audio Description. New Approaches* (11- 33 or.). London, United Kingdom: Palgrave Macmillan.

----- **(2018).** The nature of accessibility studies. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 205-232.

Greco, G. M., Matamala, A., Orero, P. & Romero-Fresco, P. (2016). Mapping media accessibility across the world. *9th NEM Summit*, (9).

Greco, G. M. & Jankowska, A. (2020). Media accessibility within and beyond audiovisual translation. In Bogucki, Ł., Deckert, M. (eds) (Ed.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility. Palgrave Studies in Translating and Interpreting*, 57–81. Palgrave Macmillan. doi: 10.1007/978-3-030-42105-2_4.

Gottlieb, H. (2004). Language-political implications of subtitling. *Benjamins Translation Library*, 56, 83-100.

Guenaga, M. L., Barbier, A. & Eguiluz, A. (2007). La accesibilidad y las tecnologías en la información y la comunicación. *TRANS: revista de traductología*, (11), 155-169.

Gutiérrez-Lanza, MC. (1999). Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco; doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975) [Doktore tesia]. Leongo unibertsitatea.

Guyot, J. (2007). Minority language media and the public sphere. *MULTILINGUAL MATTERS*, 138, 34.

Haf Gruffydd Jones, E. (2013). Permeable and impermeable linguistic boundaries: from mass media to social media in policy and practice in minoritised language contexts. *Zer.Revista De Estudios De Comunicación*, 18, 29-45.

Hernández Navarro, M. & Montes López, E. (2002). Accesibilidad de la cultura visual: límites y perspectiva. *Integración: Revista sobre ceguera y deficiencia visual*, 40, 21-28. [<http://www.once.es/appdocumentos/once/prod/Integracion%2040.pdf>].

Hizkuntza Eskubideen Adierazpen Unibertsala. Bartzelona. (1996). Conferencia Mundial de Derechos Lingüísticos: Declaración de Barcelona, *Comité de Seguimiento, Declaració universal de drets lingüístics. Comitè de Seguiment de la Declaració Universal de Drets Lingüístics*. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000104267_spa].

Hirvonen, M. & Kinnunen, T. (2020). Accessibility and linguistic rights. In *The Routledge Handbook of Translation and Ethics* (470-483 or.). Routledge.

Hurtado, A. (1994). “Modalidades y tipos de traducción”. *Vasos Comunicantes*, Vol. 4 (19-27). Madrid: Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE.

ICAA (d.g.). *20.000 especies de abejas*. Catálogo del cine español. [<https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=109221>].

IMSERSO (1996). CONCEPTO EUROPEO DE ACCESIBILIDAD. *Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales*.

Irion, K. & Valcke, P. (2015). Cultural diversity in the Digital Age: EU competences, policies and regulations for diverse audiovisual and online content. In E. Psychogiopoulou (Ed.), *Cultural Governance and the European Union*. Palgrave Studies in European Union Politics. Palgrave Macmillan. doi: 10.1057/9781137453754_7.

Ivarsson, J. and Carroll, M. (1998). *Subtitling*. Transedit, Simrishamn, Sweden.

Izagirre, L. (2020). *Nora*. Gariza Films, Tandem Films, La Fidèle Production.

Izard, Natàlia (2001). “Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica.” Miguel Duro (ed.) (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 189-209.

Juaristi Larrinaga, P. (2003). *Gizarte ikerketarako teknikak. Teoria eta adibideak*.

- Jacobsen, U.C. (2018).** Does subtitled television drama brand the nation? Danish television drama and its language(s) in Japan. *European Journal of Cultural Studies*, 21(5), 614-630. doi: 10.1177/1367549417751150.
- Jankowska, Anna. (2019).** Audiovisual media accessibility. *The Bloomsbury companion to language industry studies*, 231-259.
- Jiménez-Crespo, M.A. (2019).** Technology and non-professional translation. In *The Routledge handbook of translation and technology* (239-254 or.). Routledge.
- Krausneker, V. (1999).** Sign Languages and the Minority Language. *Bilingualism and Identity in Deaf Communities*, 142.
- Larrinaga Larrazabal, A. (2019).** Euskal telebistaren sorrera, garapena eta funtzioa euskararen normalizazioaren testuinguruan [Doktore tesia]. Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Laxe, O. (2019).** *O que arde*. Coproducción España-Francia-Luxemburgo; 4A4 Productions, Miramemira, Tarantula.
- Lee, N., Lings, I. (2008).** *Doing business research: a guide to theory and practice*. Sage.
- León, O. G. & Montero, I. (2003).** *Métodos de investigación en psicología y educación*. Aravaca, Madril.
- Li, D., & Looms, P. O. (2015).** Television Accessibility in China. *A Multimodal End-2-End Approach to Accessible Computing*, 261-273.
- Lleonart, A. (2024).** 3Cat recordarà als treballadors la responsabilitat de promoure el català.
[<https://www.vilaweb.cat/noticies/3cat-treballadors-promoure-catala-pla-impuls-linguistic/>].
- Luyken, G. M., & Herbst, T. (1991).** *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience* (No. 13). European Institute for the Media.

Kilborn, R. (1993). 'Speak my language': current attitudes to television subtitling and dubbing. *Meida, Culture And Society*, 15, 641-660.

Kuipers-Zandberg, H., Schukking, A. F. (2021). Accessibility for regional or minority languages to EU programmes. A practical assessment.

Lassiter, L. (2005). Collaborative ethnography and public anthropology. *Current anthropology*, 46(1), 83-106.

----- **(2021).** Collaborative ethnography. *Transforming Ethnomusicology Volume I: Methodologies, Institutional Structures, and Policies*, 59.

Ledo-Andión, M., López-Gómez, A. & Pérez-Pereiro, M. (2016). Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones. *Revista Latina De Comunicación Social*, (071), 309-331. doi: 10.4185/RLCS-2016-1097.

Ledo-Andión, M., López-Gómez, A., & Castelló-Mayo, E. (2017). The role of original version cinema into the European digital space. *Comunicar*, 25(51), 73-82.

López-Gomez, A. M., Castelló-Mayo, E. & Arias-Iglesias, M. (2015). Las cinematografías minoritarias y minorizadas en la política cultural de la Unión Europea: la alternativa danes. *Fonseca, Journal of Communication*, (11), 32-59.

Maldonado, C. E., (2015). Pensar la complejidad, pensar como síntesis. *Cinta de Moebio* 54, 313-324.

Manías-Muñoz, M. (2013). Euskarazko fikziozko zinemaren susperraldi hauskorra (2005-2012). *Ikusgaiak*, 8, 85-108.

----- **(2015).** Euskarazko zinemaren produkzioa eta finantziarioa (2005-2012): hamaika fikziozko film luzeren azterketa ekonomikoa [Doktore tesia]. Euskal Herriko Unibertsitatea.

Manterola Agirrezabalaga, E. (2019). Evolution of cinema in Basque and its translation. In érez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (Ed.), *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*, 113-144. MonTI Special Issue 4trans.

MAP Media Accessibility Platform (d.g.). *Media Accessibility Platform* [<https://mapaccess.uab.cat/index.php/publications>].

Martínez, M. (2006), “La investigación cualitativa: síntesis conceptual”, en *Revista de Investigación en Psicología*, vol. 9, núm. 1, pp. 123-146.

Martínez-Amador, E. (2016). Los sordos no van al cine : la accesibilidad de las personas con discapacidad auditiva en las salas de cine españoles. *Fonseca, Journal of Communication*, 12, 1, 133-143 [<http://digital.casalini.it/3144975>].

Martínez-Garrido, G. (2013). Minority languages and film subtitling: An empirical study based on the translation of culture-bound elements from Catalan into English. *Cultus: The Journal of Intercultural Mediation and Communication*, 6, 109-124.

Martínez-Lorenzo, M. (2020). Subtitling for Social and Language Minorities: Subtitling of Oral Errors and Dialectal Features in the Case of Minoritised Languages. *Journal of Audiovisual Translation*, 3(2), 310-327.

----- **(2021).** Media accessibility in Galicia (n): guidelines for inclusive subtitling. A accesibilidade aos medios en Galicia e en galego: Guía de subtitulado inclusivo [Doktore tesia]. Universida de Vigo.

Martinez, J., Frances, M., Agirre, K., Manías-Muñoz, M. (2015). Zinegin Basque film festival: A non-existent audience revealed . *Journal of Audiences & Reception Studies*, 12(Issue 1), 725-738.

Matamala, A. (2009). La traducció de productes d’animació per a doblatge en català. AELC (ed.), 49-71.

----- **(2018).** Voice-over: practice, research and future prospects. *The Routledge handbook of audiovisual translation* (64-81 or.). Routledge.

----- **(2019).** Accessibilitat i traducció audiovisual. Vic: Eumo.

Matamala, A. & Orero, P. (2013). Audiovisual translation. When modalities merge. *Perspectives*, 21(1), 2-4.

Maszerowska, A., Matamala, A., & Orero, P. (Eds.). (2014). *Audio description: New perspectives illustrated* (Vol. 112). John Benjamins Publishing Company.

Mazo A. & Telleria, P. (2012). *Baypass* [Filma]. Abra produkzioak.

MCG (Media Consulting Group) (2007). *Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry. Final Report.* European Commission, Directorate-General Education and Culture.

McGonagle, T., Davis Noll, B. & Price, M. (2003). *Minority-Language related broadcasting and legislation in the OSCE.* [Oxford] : Programme in Comparative Media Law and Policy ; [Amsterdam] : Institute for Information Law, 2003.

Meléndez-Labrador, S. (2022). El lugar de la lengua de señas como lengua minoritaria en la Accesibilidad Comunicativa Universal. Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social “Disertaciones”, 15(1), 1-21. [<https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.10127>].

Mendoza, R. (2006). Investigación cualitativa y cuantitativa-Diferencias y limitaciones. *Monografía. Perú.*

Meneses, J. & Rodríguez-Gómez, D. (2011). El cuestionario y la entrevista.

Merton, R. K. & Kendall, P. L. (1946). The focused interview. *American journal of Sociology*, 51(6), 541-557.

Molina, J. (2010). Mixed Methods Research in Strategic Management: Impact and Applications. *Organizational Research Methods* 000(00) 1-24.

Monteagudo, E. (2023). Subtitulación, competencia multilingüe y política de promoción de las lenguas minorizadas en Europa. En Castelló-Mayo (Ed.), *Euvos: Aportación de las pequeñas cinematografías al patrimonio cultural inmaterial europeo*, (57-72. or). Editorial Tirant.

NBE Nazio Batuen Erakundea (1996). Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales: Adoptado y abierto a la firma, ratificación y adhesión por la Asamblea General en su resolución 2200 A (XXI), de 16 de diciembre de 1966. Entrada en vigor: 3 de enero de 1976, de conformidad con el artículo 27. [<http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CESCR.aspx>].

----- (2006). Desgaitasuna duten Pertsonen Eskubideei buruzko Nazioarteko Konbentzioa [https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tcccconvs.pdf].

Neiman, G. & Quaranta, G. (2006). Los estudios de caso en la investigación sociológica. *Estrategias de investigación cualitativa*, 1, 213-237.

Nerekan-Umaran, A. & Fresneda-Delgado, I. (2017). Glocal Cinema: The Film Loreak as Ambassador of Cinema in the Basque Language. *AREA ABIERTA*, 17(3), 267-289.

Neves, J. (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing* [PhD] [http://roehampton.openrepository.com/roehampton/bitstream/10142/12580/1/neves%20audiovisual.pdf].

NOR Ikerketa Taldea (d.t.). *Nor Ikerketa Taldea-Research Group*. Euskal Herriko Unibertsitatea [https://nortaldea.eus/].

O'hagan, M. (2009). Evolution of user-generated translation: Fansubs, translation hacking and crowdsourcing. *The Journal of Internationalization and Localization*, 1(1), 94-121.

Orero, P. (2004). Topics in audiovisual translation. *Topics in Audiovisual Translation*, 1-239. John Benjamins Publishing Company Amsterdam / Philadelphia.

----- (2005). La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual. *Quaderns. Revista de traducció* (12), 173-185.

----- (2006). Real-time subtitling in Spain. A: Intralinea. Special issue on Respeaking. [http://www.intralinea.it/specials/eng_more.php.]

----- (2007). Audiosubtitling: a possible solution for opera accessibility in Catalonia. *TradTerm*, 13, 135-149.

----- (2009). Voice-over in audiovisual translation. In *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (130-139 or.). London: Palgrave Macmillan UK.

----- (2021). Translation, accessibility and minorities. In *The Routledge Handbook of Translation and Media* (384-399 or.). Routledge.

Orero, P., Pereira, A. M. & Utray, F. (2007). Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España. *Trans: Revista De Traductología*, (11), 31-43.

Padden, C., & T. Humphries. 1988. *Deaf in America: Voices from a Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Pucher, J., N. Korattyswaroopam, and N. Ittyerah.

Pantailak Euskaraz (d.g.). *Euskarazko Edukien Baliabide Zerrenda Eguneratua*. [<https://www.pantailakeuskaraz.eus/>].

Palacios, A. & Bariffi, F. (2007). *La discapacidad como una cuestión de derechos humanos. Una aproximación a la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Ediciones Cinca.

Pantailak Euskaraz (d.t.). *Euskarazko ikus-entzunezkoen aldeko manifestua*. [<https://www.pantailakeuskaraz.eus/euskarazko-ikus-entzunezkoen-aldeko-manifestu>].

----- (2023ko irailak 1). *SSIFF Donostia Zinemaldiak sail ofizialeko emanaldietan euskarazko azpidatziak eskainiko ditu*. [<https://www.pantailakeuskaraz.eus/2023/09/01/ssiff-donostia-zinemaldiak-sail-ofizialeko-kursaaleko-emanaldietan-euskarazko-azpidatziak-eskainiko-ditu/>].

Partal, T. (2024). *Mònica Huguet: “Catalunya va aprendre paraules en català gràcies a TV3”*. Villaweb. [<https://www.vilaweb.cat/noticies/monica-huguet-entrevista-quaranta-anys-tv3/>].

Patton, Michael Quinn (1990). *Qualitative Evaluation and Research Methods*. London: Sage.

Patton, M. Q. & Cochran, M. (2002). *A guide to using qualitative research methodology*. Thousand Oaks, CA: Sage

Persson, H., Åhman, H., Yngling, A. A., Gulliksen, J. (2015). Universal design, inclusive design, accessible design, design for all: different concepts—one goal? On

the concept of accessibility—historical, methodological and philosophical aspects. *Universal Access in the Information Society*, 14, 505-526.

Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television. An exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Benjamins Translation Library. doi: 10.1075/btl.98.

Pereira Rodríguez, A. M. (2005). El subtitulado para sordos: estado de la cuestión en España. *Quaderns: Revista de traducció*, (12), 161-172.

----- **(2013).** *(Re)-constructing national cinema in minoritized language contexts: the case of Wales and Galicia* [Doktore tesia], Cardiff University. [<https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/58762>].

Pérez-Pereiro, M., Deogracias-Horrillo, M. % Redondo-Neira, F. (2019ko maiatzak 22-24). *Public policies as guarantors of cultural diversity in the digital market [Komunikazioa]*. 17th International Conference on Minority Languages (ICML), Leeuwarden (The Netherlands).

Pérez-Pereiro, M., Deogracias-Horrillo, M. & Barreiro-González, M. (2021). Filmes-insignia, políticas audiovisuales y circulación. Los casos de *Pa negre*, *Handia* y *O que arde*. *Quaderns Del CAC*, (47), 13-24. doi: 10.34810/qcac47id404672.

Pérez-Ugena y Coromina, M. (2005). Posibles enfoques en torno a la discapacidad en el derecho constitucional interno y europeo. *TV digital e integración:¿ televisión para todos?* García-Castillejo, A., García Castillejo, A. I., Pérez-Ugena y Coromina, A., Utray Delgado, F., Pérez de Ugena y Coromina, A., & Utray Delgado, F (Ed). (Ser. Ciencias de la comunicación, 4). Dykinson. 39-58.

Protokoloa.eus. (2016). *Hizkuntz eskubideak bermatzeko protokoloa* [<https://protokoloa.eus/>].

Quintana-Peña, A. (2006). Metodología de investigación científica cualitativa.

RTVE (2023ko ekainak 28). *Vicomtech y RTVE presentan en la Real Academia de Ingeniería sus avances en subtitulado automático*. [<https://www.rtve.es/rtve/20230628/vicomtech-rtve-presentan-real-academia-ingenieria-avances-subtitulado-automatico/2450751.shtml>].

Ramallo, F. (2017). Eskualdeetako edo Eremu Urriko Hizkuntzen Europako Gutunaren 25. urteurrena. *BAT Soziolinguistika Aldizkaria* 103, 2017 (2), 75-88.

----- **(2019).** El “esfuerzo estatal” como modelo de cómputo del cumplimiento de la parte III de la Carta Europea para las Lenguas Regionales o Minoritarias. *Revista de Lengua i Dret, Journal of Language and Law*, 72, 146-167. doi: 10.2436/rld.i72.2019.3353(15).

Rayo, I. (2020). *Hil kanpaiak*. Abra produkzioak.

Reagan, T. (2019). Language policies, language rights, and sign languages: A critique of disability-based approaches. *Critical Inquiry in Language Studies*, 16(4), 271-292.

Real Patronato Sobre Discapacidad (2014ko azaroak 17). *El CESYA ha celebrado el VII Congreso AMADIS 2014*. El Real Patronato Sobre Discapacidad. [<https://www.rpdiscapacidad.gob.es/actualidad/noticias/312-96.htm>].

Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre. Por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social. BOE, 289. 2013ko abenduak 3. [<https://www.boe.es/eli/es/rdlg/2013/11/29/1/con>].

Remael, A. & Neves, J. (2007). A tool for social integration? Audiovisual translation from different angles. *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies*, 6.

Remael, A., Orero, P. & Carroll, M. (2012). Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads. In *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads* (13-21). Brill.

Rodríguez de Luengo, M. R. (1999). Accesibilidad: Un objetivo prioritario para el siglo XXI. *Integración: revista sobre ceguera y deficiencia visual*.

Rodríguez, T. A. (2014). Traducción audiovisual accesible a personas con discapacidad intelectual mediante el uso de subtítulos adaptados. *Estudios*, 4, 199-209.

Romero-Fresco, P. (2011). *Subtitling through speech recognition: Respeaking*. Manchester: Routledge.

----- (2013). Accessible filmmaking: Joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking. *The Journal of Specialised Translation*, 20(2).

Romero-Fresco, P. (2020a). Accessible filmmaking. *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, 545-566.

----- (2020b). Accessible Filmmaking and Media Accessibility. In M. Ji & S. Laviosa (Eds.), *The Oxford Handbook of Translation and Social Practices* (325-350). Oxford University Press.

----- (2021a). Creativity in Media Accessibility: A Political Issue. *Cultus: the Journal of intercultural mediation and communication*, 14, 162-197.

----- (2021b). Accessibility and Normalisation: The Galician Subtitling Conundrum. *Quaderns del CAC*, 47, Special Issue on Film, audiovisual fiction and linguistic diversity.

----- (2022). Moving from Accessible filmmaking towards Creative Media Accessibility. *Leonardo* 55(3), Special Issue edited by Christine Ji, MIT, Massachusetts Institute of Technology.

Romero-Fresco, P. & Chaume, F. (2022). Creativity in Audiovisual Translation and Media Accessibility. *The Journal of Specialised Translation*, 38.

Romero-Fresco, P., Dangerfield, K. (2022). Accessibility as a Conversation. *Journal of Audiovisual Translation*, (5(2)), 15–34. doi: 10.47476/jat.v5i2.2022.228.

Ruiz-Olabuénaga, J.I. & Ispizua, M. A. (1989). *La descodificación de la vida cotidiana: metodos de investigacion cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Ruiz-Olabuénaga, J.I. & Aristegui, I., Melgosa, L. (2002). *Cómo elaborar un proyecto de investigación social*. Universidad de Deusto.

Ruiz-Vieytez, E. J. (2022). El futuro de las lenguas minoritarias europeas: un análisis normativo. *Cuadernos Europeos De Deusto*, (04), 37-67. [<https://doi.org/10.18543/ced.2472>].

Sabaris, Cantalapiedra, Salbidea & EITB (2016). EITBren Estilo Liburua (III. edizioa, 2021).

Sanz y Simón, L. (2014). Cine y discapacidad. *Comunicación social y accesibilidad* (195-261). Dykinson.

Serrano-Blasco, J. (1995). “Estudio de casos”. En Á. Aguirre Baztán (Ed.), *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural* (203-208). Barcelona, Boixareu Universitaria.

Şimon, S., Dejica, D., Fărcaşiu, M. A. & Kilyeni, A. (2022). New trends in translation and interpreting studies: Linguistic accessibility in Romania. *Open Linguistics*, 8(1), 459-474.

Stokoe, W.C. (1961). Sign language structure: an outline of the visual communication systems of the American deaf. 1960. *Journal of deaf studies and deaf education*, 10 1, 3-37.

Talaván Zanón, N., Ávila Cabrera, J. J. & Costal Criado, T. (2017). *Traducción y accesibilidad audiovisual*. Editorial UOC.

Tamayo-Masero, A. (2022). Sign Languages, Translation, and Interpreting: Creative Practices in Audiovisual Content. *Sign Language Studies*, 22(3), 484-519.

Tamayo-Masero, A. & Manterola-Agirrezabalaga, E. (2019). La creación, la traducción y el tratamiento lingüístico en Handia.

Tamayo-Masero, A. & Ros-Abaurrea, A. (2024). Speech-to-text Recognition for the Creation of Subtitles in Basque: An Analysis of ADITU Based on the NER Model. *The Journal of Specialised Translation*, (41), 48–73. doi: [10.26034/cm.jostrans.2024.4711](https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2024.4711)

Taquilla España (2023ko apirilak 30). 20.000 especies de abejas. [<https://www.taquillaespana.es/peliculas/20-000-especies-de-abejas/>].

Teixeira, J. F. (2013). A configuração do audiovisual nos conteúdos jornalísticos dos dispositivos digitais: uma análise do papel desempenhado pelo vídeo na web, no tablet e no smartphone para o enquadramento do conflito na Síria. *Notícias E Mobilidade: O Jornalismo, Na Era Dos Dispositivos Móveis. Labcom-Laboratório De Comunicação E Conteúdos Online*, 239-264.

Toledo, G. (2018). Subtitles for the deaf and hard-of-hearing: Comparing legislation and official orientation for SDH in Brazil and in other countries. *Transletters. International Journal of Translation and Interpreting*, (1), 143-166.

Ugalde-Binda, N., Balbastre-Benavent, F. (2013). Investigación cuantitativa e investigación cualitativa: buscando las ventajas de las diferentes metodologías de investigación. *Revista de Ciencias económicas*, 31(2), 179-187.

UNESCO (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Paris, 20/10/2005. [<https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-and-promotion-diversity-cultural-expressions>].

UPIAS Union of the Physically Impaired Against Segregation (1975). *Fundamental Principles of Disability*. [<https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/UPIAS-fundamental-principles.pdf>]

Urkixo, J. (2014). Firmas invitadas. Joanes Urkixo – Escribir ‘Lasa y Zabala’. *Bloguionistas*. [<https://bloguionistas.wordpress.com/2014/10/20/lasa-y-zabala/>].

Urkizu, U. (2023ko urriak 28). 'Aldatu gidoia' kanpainak 2.200 sinadura baino gehiago bildu ditu. [https://www.berria.eus/komunikazioa/aldatu-gidoia-kanpainak-2200-sinadura-baino-gehiago-bildu-ditu_1344160_102.html]

----- **(2024).** *Txoria hodei artean. ETB lehen eta gero*. Elkarlanean argialetxea.

Urteaga, E. (2009). Las políticas de discriminación positiva. *Revista de Estudios Políticos (nueva época)*, 146, 181-213.

Utray-Delgado, F. (2008). *Accesibilidad a la TDT en España para personas con discapacidad sensorial (2005-2007)*. Real Patronato sobre Discapacidad, Madrid.

Utray-Delgado, F. & Gil-Sabroso, E. (2014). Cultural diversity, sign language and television in Spain. *Fonseca*, (9), 118-143.

Vasilachis de Gialdino, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Editorial Gedisa.

Valles, M. S. (2000). *Técnicas cualitativas de investigación social* (177-234). Madrid: Síntesis Editorial.

Varios Autores. (2015). *AMADIS 2014. VII Congreso de Accesibilidad a los Medios Audiovisuales para Personas con Discapacidad*. Madrid Real Patronato sobre Discapacidad. [<http://hdl.handle.net/11181/4651>].

Vicomtech (d.g.). *Idazle, Edukien transkripzio eta azpidazketa automatikoa*. [<https://www.idazle.eus/>].

Villaronga, A. (2010). *Pa negre*. Massa d'Or Produccions, Televisión de Galicia (TVG).

Werkers, E., Valcke, P. (2012). The production and distribution of audiovisual works via new media in the light of European media policy: constraints and opportunities. *Info*, 14(3), 68-86. 10.1108/14636691211223238.

Zabalondo-Loidi, B., Deogracias-Horrillo, M. (2019ko abenduak 12-13). *Subtitulado y versión original en euskera: un reto en el actual consumo audiovisual en el País Vasco* [Komunikazioa]. Las Lenguas y el Cine II. Para un programa europeo de subtitulado en lenguas no hegemónicas. Santiago de Compostela.

Zabalondo-Loidi, B., Deogracias-Horrillo, M., Azpillaga-Goenaga, P. (2018ko urriak 22-26). *El cine en euskera: Nuevas redes de distribución y subtitulado*. Zinemaldia [Komunikazioa]. Cinema i crisi: Cinema en llengües no hegemòniques com a símptoma kongresua. Valentzia.

----- **(2020).** EUVOS. Europako Kultur Ondare Immateriala. Europako hizkuntza ez-hegemonikoetan azpidazteko egitarau baterantz. *Senez* 51, 207-220. [<https://eizie.eus/eu/argitalpenak/senez/senez-51-2020/euvos-europako-kultur-ondare-immateriala-europako-hizkuntza-ez-hegemonikoetan-azpidazteko-egitarau-baterantz>].

Zaki, M., & Forbrig, P. (2011ko uztailak 9-14). User-oriented accessibility patterns for smart environments. In *Human-Computer Interaction. Design and Development*

Approaches. 14th International Conference, HCI International 2011, Orlando, FL, USA, July 9-14, 2011, Proceedings, Part I 14 (319-327 or.). Springer Berlin Heidelberg.

Zinema Euskaraz (2023). *Zinema Euskaraz Programarako Bikoizketa Eta Kontrol Teknikoaren Zerbitzua Kontratatzeko Baldintza Teknikoen Agiria.* [<https://www.zineuskadi.eu/files/galeria/files/PliegoaS.pdf>].

ERANSKINAK

1. Telebista-arduradunei bidalitako galdeketa-eredua
2. Whatscine aplikazioaren galdeketa-eredua
3. EUVOS proiektuko elkarrizketa-eredua
4. Posterra 1: Hizkuntza irigarritasuna: ikus-entzunezkoak hizkuntza gutxituen erakusleiho
5. Posterra 2: ETB ingurune inklusiboa euskararentzat

1. Telebista-arduradunei bidalitako galdeketa-eredua

Euskaraz:

Badago gaztelania ez beste hizkuntzen erabilerari buruzko politika definiturik telebista-kateetan? Alegia, helburu jakin batzuekin eta eskura dituen bitartekoekin diseinatutako politikarik dagoen.

- Baiezkotan, dokumentu eskuragarriren batean jasota dago?
- Zergatik edo zertarako eskaintzen dira bigarren hizkuntzak? Aldez aurretik zehaztutako helburuei erantzuteko (hizkuntzak ikastea, beste kateekin akordioak...) edo baliabidea eskura dagoelako?
- Ze zailtasun du beste hizkuntza batzuk emititzea audio-kanalean (kostu ekonomikoa, eskuragarri izatea bigarren hizkuntza hori, emisio-eskubideak, gaitasun teknikoa...)? Eta azpidatzi kalanean? (alde batera laga, kasu bietan, itzulpen-interprete-azpidazketa kostua).
- Zein da azpidazketa-metodoa? (automatioa, bigarren irakurketa...)
- Aplikazio edo tresna propiorik garatu da horretarako?
- Banatzaileek (majorrak edo beste) eskaintzen dituzte JBak eta dagozkien azpidatziak? Eta beste hizkuntzetara bikoizketak (DVD merkatura bideratuak) eta azpidatziak?
- Eurekin negoziatzen dira alderdi horiek?
- Bigarren hizkuntzak sartu izanak duen emaitza ebaluatzen da? Hau da, publikoaren erabilera-datuak, kuantitatiboak ala kualitatiboak.
- Kateak asmorik badu bigarren hizkuntzen inguruei buruz? Zeintzuk? Badago horretarako egutegirik?

Gaztelaniaz:

El trabajo que estamos haciendo analiza la introducción de lenguas diferentes al castellano en las emisiones de televisión, bien mediante segundos canales de audio,

bien mediante subtítulos. Por lo tanto, cuando no se especifica en la pregunta, nos referimos a ambos formatos.

En el seguimiento que hemos realizado de diferentes canales de televisión, hemos observado que tanto Telecinco como Cuatro emiten segundos canales de audio en idiomas diferentes al castellano. Concretamente en un 7% de las emisiones en Telecinco, y en un 29% de las emisiones en Cuatro (son datos de muestras, no un seguimiento completo de todo el año).

No hemos detectado la presencia de lenguas diferentes al castellano en el subtítulo.

¿Existe una política definida sobre el uso de lenguas diferentes al castellano en los canales de televisión de Telecinco? ¿Y en, Cuatro?

- Nos referimos a una política diseñada, con unos objetivos determinados y unos medios a su disposición.

En el caso en que exista ¿hay algún documento que la recoja y al que podamos acceder?

¿Para qué o por qué se emiten segundos idiomas? ¿Se debe a la existencia de unos objetivos definidos (aprendizaje de otros idiomas, acuerdos con otras cadenas...), o a la facilidad de utilización de un recurso que está ahí?

¿Tiene alguna dificultad (costo económico, disponibilidad del segundo idioma, derechos de emisión, capacidad técnica, etc) emitir segundos idiomas en el canal de audio? ¿Y en el canal de subtítulo? (en ambos casos dejamos aparte los costes de traducción-interpretación-subtítulo).

¿Qué método de subtítulo se utiliza en vuestras emisiones? (automático, segunda lectura, otro).

- ¿Se ha desarrollado alguna aplicación, programa propio para ello?

Las distribuidoras de programas (majors, etc.), ¿facilitan por igual los canales de audio original y sus correspondientes subtítulos? ¿Y los doblajes a otras lenguas -dirigidas al mercado del dvd- y sus subtítulos?

- ¿Se negocian con ellas estos aspectos?

¿Existe alguna evaluación sobre los resultados de la introducción de segundos idiomas? Es decir, datos de utilización por parte del público, sean cuantitativos o cualitativos.

¿Tiene prevista Mediaset alguna política futura con respecto a la utilización de segundos idiomas? ¿Cuáles serían sus líneas principales? ¿Existe alguna previsión temporal?

2. Whatscine aplikazioaren galdeketa-eredua

Bypass // Loreak filma

Taldea (gradua, maila, zkia)	Adina	Generoa (G-E)	Smartphonearen marka eta modeloa	Entzungailuak
1	2	3	4	5 Txikiak 1 - Handiak 2

6	Zein da zure euskara maila? (0: ezer ez - 5: oso ona)			0	1	2	3	4	5
7	Ikasketak euskaraz egin dituzu Unibertsitatearen aurreko hezkuntzan? (0: ezer ez - 5: dena)			0	1	2	3	4	5
8	Sarri ikusi ohi dituzu filmak edo telesailak jatorrizko bertsioan? (0: inoiz ez - 5: ahal dudan guztietan)			0	1	2	3	4	5
9	Sarri erabiltzen dituzu belarrietako entzungailuak filmak edo telesailak ikusteko, tablet, ordenagailu edo telefonoan? (0: inoiz ez - 5: beti)			0	1	2	3	4	5
10	Zein hizkuntzatan jarraitu duzu film hau? (0: dena gazteleraz - 5: dena euskaraz)			0	1	2	3	4	5

Uneren batean aplikazioa erabiltzeko aukera izan dutenentzat soilik

Hizkuntza batean edo bestean (zein bietan) jarraitzeko, zein pisu izan dute honako arrazoiek?

(0: bat ere ez - 5: erabatekoa)

11	Jatorrizko bertsioan jarraitzeko nahiak			0	1	2	3	4	5
12	Belarrietako entzungailurik gabe entzuteko erosotasunak			0	1	2	3	4	5
13	Nire hizkuntza gaitasunak			0	1	2	3	4	5
14	Arazo teknikoek (entzungailuak, telefonoa, bestelakoak...)			0	1	2	3	4	5
15	Teknikarekin aproba egiteko gogoak			0	1	2	3	4	5
16	Hizkuntzarekin aproba egiteko gogoak			0	1	2	3	4	5
17	Besterik (zein?)			0	1	2	3	4	5

--	--	--

Uneren batean aplikazioa erabiltzeko aukera izan dutenentzat soilik		
Arazo teknikorik izan duzu honako hauekin? (0: bat ere ez - 5: erabatekoa)		
18	Aretoko audioa eta belarrietako entzungailuetako audioa gainjarri egiten ziren	0 1 2 3 4 5
19	Telefonoaren bateria	0 1 2 3 4 5
20	Belarrietako entzungailua bera	0 1 2 3 4 5
21	Audioaren sinkronizazioa	0 1 2 3 4 5
22	Sarea	0 1 2 3 4 5
23	WhatsCine aplikazioaren funtzionamendua	0 1 2 3 4 5
24	Bestelakoa (zein?)	0 1 2 3 4 5

25	Uste duzu teknologia hau aplikagarria izan daitekeela zinema areto komertzialetan zein etxeko telebistan filmak hizkuntza ezberdinetan ikusi ahal izateko (jatorrizko bertsioan, euskaraz, gazteleraz...)?
----	---

26	Bestelako iritzirik edo iradokizunik baduzu, estimatuko dugu hemen jartzea
----	--

--	--

27	Filma gustukoa izan dut	0	1	2	3	4	5
----	-------------------------	---	---	---	---	---	---

Mila esker zinez laguntzagaratik.

Película *Loreak*

Grupo (grado, nivel, nº)		Edad		Género (M-F)		Marca y modelo del smartphone		Auriculares	
1		2		3		4		5	Pequeños 1 - Grandes 2

6	¿Cuál es tu nivel de euskera? (0: ninguno - 5: muy alto)	0	1	2	3	4	5
7	¿Has cursado en euskera los estudios anteriores a la Universidad? (0: nada - 5: todo)	0	1	2	3	4	5
8	¿Sueles ver las películas o teleseries en versión original? (0: nunca – 5: siempre que puedo)	0	1	2	3	4	5
9	¿Sueles utilizar auriculares para ver películas o teleseries en la tablet, ordenador o móvil? (0: nunca- 5: siempre)	0	1	2	3	4	5
10	¿En qué idioma has seguido esta película? (0: todo en castellano- 5: todo en euskera)	0	1	2	3	4	5

Solo para quienes han podido utilizar la aplicación en algún momento							
¿Qué peso han tenido estas razones para seguir la película en el idioma (o idiomas) en el que la has seguido? (0: ninguno - 5: total)							
11	El deseo de verla en versión original	0	1	2	3	4	5
12	La comodidad de seguirla sin auriculares	0	1	2	3	4	5
13	Mis capacidades lingüísticas	0	1	2	3	4	5
14	Problemas técnicos con los auriculares , el teléfono, el sonido u otros	0	1	2	3	4	5
15	Las ganas de experimentar con la técnica	0	1	2	3	4	5
16	Las ganas de experimentar con los idiomas	0	1	2	3	4	5
17	Otras (¿cuáles?)	0	1	2	3	4	5

Solo para quienes han podido utilizar la aplicación en algún momento							
--	--	--	--	--	--	--	--

¿Has tenido problemas técnicos de este tipo? (0: ninguno - 5: total)		
18	Se superponían el sonido de la sala y el de los auriculares	0 1 2 3 4 5
19	Batería del teléfono	0 1 2 3 4 5
20	Auriculares	0 1 2 3 4 5
21	Sincronización del audio	0 1 2 3 4 5
22	La red wifi	0 1 2 3 4 5
23	El funcionamiento de la aplicación WhatsCine	0 1 2 3 4 5
24	Otros (¿cuáles?)	0 1 2 3 4 5

25	¿Crees que esta tecnología puede ser aplicable para seguir las películas o series, tanto en salas de cine como en el televisor, en diferentes idiomas (versión original, euskera, castellano...)?
----	---

26	Si tienes alguna otra opinión o sugerencia, te agradeceríamos que la indiques aquí
----	--

27	Me ha gustado la película	0 1 2 3 4 5
----	---------------------------	-------------

Muchas gracias por tu colaboración

3. EUVOS proiektuko elkarrizketa-eredua

Entrevistadora: XXXXXXXX

Entrevistada: XXXXXXXX

P: Ata que punto considera que a elección da VOS condiciona a lectura que o espectador medio fai dun filme?

R:

P: En xeral, de que maneira repercute no fomento da diversidade lingüística e a protección das linguas non hexemónicas?

R:

P: Que peso cre que ten a lingua orixinal nunha obra audiovisual na súa elección ou rexeitamento por parte do consumidor?

R:

P: Cres que a esas idades a proximidade inflúe máis? Porque tamén as nenas e os nenos teñen unha ampla oferta audiovisual, por exemplo, en castelán, pero priman o éuscaro. É iso o que logo se perde, eses referentes?

R:

P: Pero para cando se ofreceu *Merlí* dobrada ao éuscaro, Antena3 xa a emitía en castelán; por tanto, para cando se emitiu en ETB, había quen xa a viu en castelán. Se non chegas o primeiro, perdes esa posibilidade.

R:

P: Comentabas antes que a lingua non é obstáculo e de feito volvémoslo a ver con películas como *Handia*; con todo, a lingua pode ser un obstáculo fóra da contorna na que se fala?

R:

P: E á vista de que o subtulado é máis barato que a dobraxe, aínda non habendo tanta cultura de consumo de subtulado, cres que podería unirse por exemplo, o subtulado para xordos e para todo o público?

R:

P: E facer uso dos subtítulos tamén Euskal Telebista? Constatastes que é unha ferramenta útil para a aprendizaxe da lingua, non podería ser ETB tamén unha ferramenta útil para a aprendizaxe facendo uso dos subtítulos en éuscaro? ETB, per se, non utiliza o subtulado, nin éuscaro nin en castelán. Non sería tamén de moita axuda poder ler en éuscaro iso que se escoita en éuscaro?

R:

P: Non cre que ETB deixou de facer ese traballo de ensinar ou axudar a aprender? Tamén se fixo moita dobraxe e pasouse a non ter nada; e no caso do subtulado nunca houbo unha liña clara de traballo, con este ou aquel obxectivo.

R:

P: Dentro da investigación tamén traballamos como facer uso do subtulado accesible, e mesmo emitir películas con dobre audio para que tanto quen sabe como quen non sabe a lingua poida compartir esa emisión de cinema. Nese sentido, o Goberno Vasco inviste en dobraxe en éuscaro para películas infantís, pero moitos deses pais e nais non saben éuscaro e non poden compartir ese intre cos seus fillos. Por tanto, o subtulado non só sería para quen está aprendendo a lingua, senón cun uso máis lúdico de compartir o entretemento do consumo audiovisual.

R:

P: Houbo unha época en que *DragonBall* tamén marcou un referente, pero quizais tamén

supuxo unha creba entre a idade infantil e a adolescente. Despois de *DragonBall*, deixaron de ver ETB.

R:

P: Comentabas antes o contrato para crear subtítulos con Movistar. Vai seguir con esa iniciativa? Cal é o obxectivo?

R:

P: Pero máis aló de facilitar o subtitulado, teñen prevista algunha acción para promocionar o uso do subtitulado?

R:

P: Por tanto, segue en vigor en contrato con Movistar?

R:

P: Cal é o mínimo?

R:

P: Realizades un seguimento da calidade idiomática dos subtítulos?

R:

P: Hai axudas para as películas en éuscaro. Pódese crear unha liña para introducir tamén subtítulos en éuscaro nas películas subvencionadas ou nas que participa ETB?

R:

P: Si, é difícil facer nada contra iso....

R:

P: En relación con isto.... participades no proxecto 2 deo da Deputación guipuscoana? [2 deo é un proxecto promovido pola Deputación de Gipuzkoa co obxectivo de promover a

producción de contidos audiovisuais en éuscaro dirixidos especificamente aos mozos. Unha especie de incubadora/aceleradora/testadora de proxectos....; está en fase de implantación e aínda non se puxo en marcha]

R:

P: Nesta liña que viñas sinalando, non?

R:

P: É outro terreo, a radio, pero *Gaztea* tamén dalgunha forma logrou bastante adhesión respecto ao éuscaro, entre os mozos, maior que a televisión... [*Gaztea* é unha radio fórmula dirixida ao público novo; é en éuscaro e ten unha audiencia significativa, superior as radio fórmulas en castelán das radios estatais]

R:

P: Ese é entón o camiño para traballar a oralidade, máis que a corrección importa a comunicación, o uso...

R:

P: Hai presente unha dicotomía permanente entre o prestixio e o uso, por exemplo, o cinema... *Handia*, que lle deu ao éuscaro? Prestixio? Aínda que despois o uso se realizase noutros ámbitos como YouTube... Aí como...?

R:

P: Mencionaches anteriormente respecto á televisión que farán falta bos guións. Talvez os haxa nalgún sitio, pero se non hai forma de sacalos adiante... Non sei se estades a traballar niso, á parte do proxecto anterior, con EITB... antes xa houbo unha Factoría de Guión, co obxectivo de desenvolver proxectos, non sei logo que itinerario tivo...

R:

P: Si, nesta última edición saíron mesmo 'chonis' euscaldunas...

R:

MPD: A pesar de ser euscaldunas.

R:

P: E mesturar idiomas?

R:

P: Se ben, penso que en ETB houbo sempre como unha confrontación, faltou ese atrevemento de probar cousas, de tentar, aínda que non funcionen nun primeiro momento, de experimentar modos... Por exemplo, mesturar contidos e canles... se ETB2 é a que maior audiencia ten, ofertar un contido en éuscaro nesa canle cunha versión de audio en castelán que se poida cambiar se se quere, ou con subtítulos,... Posibilidades que permiten actualmente as tecnoloxías... Facilitar a situación ao non euskaldun... A realidade non é monolingüe, e falando en éuscaro pasamos ao castelán sen problemas... experimentar...

R:

P: Ben, de forma un pouco un pouco desordenada pero creo que xa acabamos.

Hizkuntza irigarritasuna: ikus-entzunezkoak hizkuntza gutxituen erakusleiho

Doktoregaia: Marijo Deogracias Horrillo // Zuzendaria: Josu Amezaga Albizu. Ikus-entzunezko Komunikazioa eta Publizitate saila. NOR Ikerketa Taldea.

Abiapuntua eta helburua



Legeen eta teknologiaren garapenak ikus-entzunezko irigarritasunean urrats garrantzitsuak ekarri dizkie ezintasun sentzialak dituzten pertsonari.



Araua bikoizketa den gure testuinguruan, hizkuntza ezagutzen ez dutenei hizkuntza gutxituetan sortutako ikus-entzunezko edukietara sarbidea erraztea, ikus-entzunezko irigarritasunean oinarrituta.

Hipotesiak



- Ikus-entzunezkoen arloan, hizkuntza gutxitura helderik ez duen pertsonaren hizkuntza-auria irigarritasun auria da.
- Ikus-entzunezko irigarritasunak hizkuntza ulergarritasuna bermatzen du.
- Hizkuntza gutxituan sortutako ikus-entzunezkoak hizkuntza-esparmu hegemonikoetara hedatzea ahalbidetzen du hizkuntza-irigarritasunak: hizkuntza gutxituen ikusgaitasuna handitzea.

Irigarritasuna: berrikuspun bibliografikoa



- Tradizionalki, oztopo arkitektonikoak gainditzeko.
- 2006: ezgaitasunak dituzten pertsonen aukera-berdintasunerako eskubidea.
- 2009: Mugarik Gabeko TB Zuzentzarauak azpizdatziak agindu zituen.
- 2010: Ikus-Entzunezkoen 7/2010 Legea: telebista publikoek, %90 azpizdatzeko agindua; astero 10 ordu audio-deskribatzeakoa.



Irigarritasuna: kontzeptualizazio berria



Irigarritasuna bera hizkuntza irigarritasun gisa ulertzeko: ezagutzen ez den hizkuntzan egindako edukietara heltzeko ahalmena.

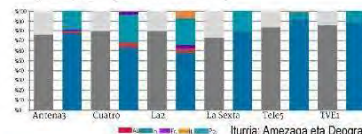
Perspektiba aldaketa: ezintasunak dituztenei kultura nagusirako sarbidea bermatzen harago, gutxiengoaren produktora sarbidea eskaintzeko gehiengoari.

Araubideen azterketa eta telebista eleanitza

- Arauek ez dute ahalbidetzen nagusi diren gehiengo linguistikoek hizkuntza gutxituetan egindako lanetara sarbidea izatea.
- Nazio-hizkuntza babesteko legeak dira nagusi Europako herrialdeetan, bai zinean zein telebistan.



Hizkuntzen presentzia telebistan



Amaitu da kanal bat=hizkuntza bat

Ikus-entzunezko irigarritasunaren garapen normatiboa telebistaren digitalizazioarekin batera gertatu da. Erraztu egin da azpizdatzen zein audiodeskribzioaren erabilera eta audio bat baino gehiagoko emisioak ahalbidetu ditu: emanaldi eleanitzak.

Teknologia eta esperimentazioa



Euskaraz



Gaztelerez



Gaztelerez

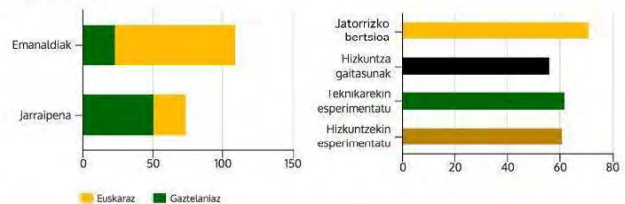


Euskaraz



Ikus-entzunezkoen gozatzeko entzumen eta ikusmen ezgaitasunak dituztenen "Whatscine" erabili dugu eta saiok nahiz inkesta-emaizak aztertu dira, batetik arazo teknikoak identifikatzeko; bestetik, hizkuntza-eskaintza anitzaren aurrean, audientziaren jarrera ezagutzeko: hizkuntzarekiko interesaren, hizkuntza-gaitasunaren, teknologiarekiko ezagutzaren zein erositutasun-lehentasunen arabera.

Emaitzak



- %71,23: hizkuntza aukeratzeko motibazio nagusia, jatorrizko bertsioan ikusi nahia.
- %56,16: hizkuntza-gaitasunak baldintzatu du hizkuntza-aukera.
- %62,22: teknikaren esperientazio-gogoak eragin dugu hizkuntza-aukera.
- %61,33: hizkuntzaren esperientazio-gogoak eragin du hizkuntza aukera.

Proiekzioan izandako arazo teknikoak:

- audioaren sinkronizazioa (%57,53).
- audioen gainjartzea (%54,25).

ONDORIOAK



• Irigarritasun arkitektonikoa oinarria izan zen irigarritasuna komunikazioaren eta informazioaren esparrura hedatzeko. Era berean, ikus-entzunezko irigarritasuna oinarri zaigu hizkuntza-irigarritasuna hartzeko. Bata gertazeko legeen eta teknologiaren aurrera pausoez, nahiz praktika sozialez, bestean ere eragingo dute, esku-hartze paraleloa irradikotzen baitute.

• Irigarritasun linguistikoa sustatzeko hizkuntza txikien nahiz kultura aniztasunaren alde egiten du: hizkuntza ez ofizialek hiltzeko ahalbidetuko luke araua bikoizketa den herrialdeetan. Herrialde horietan atzeriko zineak duen presentzia aintzat hartuta (gehiengotan ingelesez), hizkuntza irigarritasunean egiten diren urratsak eleaniztasunaren mesedetan lirateke.



• Irigarritasunak, gutxiengoaren beharrei erantzutetik harago, gehiengoaren alde egiten du, eta, norabide bikoitzekoa da. Jesus Martin Barberok zioenez, Paulo Freireren teoria inspiratutako Brasilgo alfabetizazio kampanien bertutea izan zen baseritarrei idazten erakustea, ez irakurtzen; euren historia kontatzen. Irigarritasuna, beraz, entzuteko nahiz berba egiteko.



ETB INGURUNE INKLUSIBOA EUSKARARENTZAT

MARIJO DEGRACIAS HORRILLO



"Pentsatzekoa da irigarritasunaren onurek, baita gutxiengoek hizkuntzak ere, hizkuntza ikasten laguntzen dutela (...) azpidatzen bidez, eta hizkuntza transferitzea funtsezkoa dela Europako ikus-entzunezko sektorearen garapenean —kultura- eta hizkuntza-aniztasunak bat egiten dute hor—" (Andersen, 1995: 4).

"Irigarritasuna giza eskubideak lortzeko printzipio proaktibo gisa interpretatzek ere ghettoaren efektua saihesten laguntzen digu" (Greco, 2016: 11)

➔ HIPOTESIA

Teknologia eta hizkuntza estrategien konbinazioak hizkuntza gutxituen eta ez-hegemonikoen sustatzea eta ikusgarritasuna lagundu dezake Euskal Telebistan, hizkuntza gutxitura sarbidea emateko diskriminaziorik gabe eta aukera berdintasunean.

➔ ABIAPUNTUA

Azpidatziak, ikus-entzunezko ingurune batean eta hizkuntza gutxitua edo ez hegemonikoa duen eremu batean, ezinbesteko dira hizkuntza irigarritasuna bermatzeko: euskaraz ikasten ari direnentzat edo ozta-ozta ulertzen dutenengana iristeko (euskaraz) eta euskaraz ez dakitenentzat (gaztelaniaz), zein entzumen arazoak dituztenen eskubideak bermatzeko.

ETBk azpidatziak berreskuratu ditu, euskaraz nahiz gaztelaniaz



Herri Txiki, ETB1, 2020-11-01; Pablo Ibar, ETB2, 2021-01-17

Azpidatziak sortzeko ahots errekonozimendu bidezko transkripzioa darabilte ekoiztetxeek, ETBk hala eskatuta.



IDAZLE, Vicomtech

➔ METODOLOGIA

- Azpidatzen eta emisio-grabaketen (24 ordu/7 egunetan) ikuskatzea.
- Bibliografiaren errebisioa eta hizkuntza gutxituan ere ari diren beste telebisten irigarritasun planen azterketa.
- ETBko arduradunekin elkarrizketak.
- Ekoiztetxeekin galdeketak.

➔ AZPITITULUEN EBOLUZIOA



➔ AZPIDATZIEZ

- + Modu esperimentalean ari da ETB. Iragarri barik.
- Ez dago ezaugarrien-erabileraren planifikazioarik:
 - Ekoiztetxeen esku laga da ardura.
 - ETBn ez dira azpidatziak berrikusten: sinkronizazio arazoak, kokaleku desegokia (ikusitako argazkia) eta itzulpen eta transkripzio akatsak.

➔ ETORKIZUNERAKO NORABIDEA

- Ikus-entzunezko itzulpeningintza teknologia eta irigarritasun tresnez baliatu beharko litzateke ETB hizkuntza gutxitura sarbidea emateko, telebista publiko inklusiboa bermatzeko.
- Azpidatziak horretarako tresna egokia dira, baina ezinbestekoa da estrategia egokia definitzea ikus-entzunezko sektorearen, hizkuntza akademiaren, telebista publikoaren eta entzumen arazoak dituzten pertsonen elkarteekin azpidatzen ezaugarriak eta erabilera zehazteko.





NOR

IKERKETA TALDEA
GRUPO DE INVESTIGACIÓN
RESEARCH GROUP

Leioan, 2024ko martxoaren 11n.