

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 Universidad 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 Universidad 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 negre* (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 Negre*, el catalán suena en los Goya

Pa Negre (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 Negre* 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 Negre 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 Negre* 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 Negre* (Villaronga 2010), *Bruc* (Benmayor 2010), *Herois* (Freixas 2010) y *Eva* (Maíllo 2011). *Pa Negre* 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 subtítuladas en catalán en 2017 (Barreiro y Clares-Gavilán 2020).

De una ley integral se pasó a ayudas directas al subtítulado 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 subtítuladas 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), *Urxa* (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”, entendiendo 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]