

Posicionament de veus alternatives a l'Europa audiovisual: el cas de la política lingüística catalana, gallega, basca i sami

ENRIQUE CASTELLÓ-MAYO

Professor associat del Departament de Ciències de la Comunicació – Facultat de Ciències de la Comunicació - Universidade de Santiago de Compostela

enrique.castello@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1915-3990>

KATE MOFFAT

Investigadora postdoctoral Leverhulme del Centre for Cultural and Media Policy Studies - School of Creative Arts, Performance and Visual Cultures - University of Warwick

Kate.Moffat@warwick.ac.uk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5909-668X>

PIETARI KÄÄPÄ

Professor associat en Mitjans i Comunicació del Centre for Cultural and Media Policy Studies - School of Creative Arts, Performance and Visual Cultures - University of Warwick

P.Kaapa@warwick.ac.uk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1616-2058>

ANTÍA LÓPEZ-GÓMEZ

Professora associada del Departament de Ciències de la Comunicació – Facultat de Ciències de la Comunicació - Universidade de Santiago de Compostela

antiamaria.lopez@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0995-7875>

Article rebut el 21/04/21 i acceptat el 14/07/21

Resum

Una de les hipòtesis en què es basa aquest article és que la normalització de la subtítolació en el camp audiovisual, particularment en llengües no hegemòniques, contribueix a fer més fluida i consolidar la comunicació dialogada i l'acceptació intercultural, en casos tan variats com el català, el gallec, el basc o el sami. Al mateix temps, com suggereix l'estudi del cas sami al final del capítol, aquests mecanismes per a la inclusió i la diversitat també poden tenir un efecte advers i continuar reforçant formes d'exclusió i la normalitat hegemònica de les llengües dominants, en què, a més, el poder s'exerceix mitjançant una política lingüística i de subtítolació en les llengües dominants (i no només en anglès).

Paraules clau

Llengües minoritzades, diversitat cultural, cinema, Europa, subtítolació audiovisual.

Abstract

One of the hypotheses on which this article is based is that the normalisation of subtitling in the audiovisual field, particularly in non-hegemonic languages, contributes to facilitating and consolidating dialogued communication and intercultural acceptance in instances as diverse as the Catalanian, Galician, Basque and Sámi cases. Simultaneously, and as the Sámi case study towards the end of the chapter suggests, these mechanisms for inclusion and diversity can also have an adverse effect and further strengthen modes of exclusion and the hegemonic normality of dominant languages where, furthermore, power is wielded through the use of subtitling and linguistic policies in dominant languages (and not only English).

Keywords

Minoritised languages, cultural diversity, cinema, Europe, audiovisual subtitling, audiovisual content.

Introducció: llengües minoritàries o minoritzades?

En primer lloc, cal aclarir les definicions de *llengua minoritària* i *llengua minoritzada*, encara que només sigui des del punt de vista lèxic:

- L'ús del concepte *llengua minoritària* és clarament quantitatiu i descriptiu (pràcticament estadístic), relacionat amb el nombre de parlants d'una llengua específica en un territori determinat, així com amb la seva relació amb altres llengües dominants.
- L'ús del concepte *llengua minoritzada* és clarament qualitatiu i crític (gairebé combatiu), relacionat amb una

llengua (independentment del seu nombre de parlants) l'ús de la qual ha quedat restringit, freqüentment per motius polítics o socials.¹ Amb l'expressió *llengües minoritzades* es fa referència a les llengües marginalitzades, fins i tot en perill d'extinció, en comparació d'altres llengües hegemòniques de les quals es fa un ús prevalent (Williams i Williams 2016).

Una de les hipòtesis en què es fonamenta aquest article (així com el projecte d'investigació en què es va basar) és que la normalització de la subtítolació en el camp audiovisual, particularment en llengües no hegemòniques, contribueix a fer

més fluida i consolidar la comunicació dialogada i l'acceptació intercultural, almenys a llarg termini (Baker 2018: 453-467). Encara que en aquest article (així com al projecte d'investigació del qual prové) l'estudi es limita a l'entorn europeu, la situació cultural inicial que s'estudia es podria extrapolar a una escala més globalitzada (amb els matisos geoculturals corresponents), a l'hora de considerar la subtitulació com un element pal·liatiu de la minoria lingüística. La subtitulació audiovisual respecta la integritat lingüística de l'obra artística original, per tant, és possible considerar aquest tipus de traducció no invasiva com un fet inequívocament cultural i, per aquest motiu, com una forma sistemàtica de producció i transmissió de significats entre cultures diferenciades (Cómitre 2015: 1).

A més de la seva rellevància cultural inequívoca, també té moltes repercussions socials, derivades de l'ús de la subtitulació audiovisual (Ogea 2020), que es poden analitzar en diferents àmbits:

1. *Àmbit educatiu*: per la seva eficàcia demostrada com a eina d'immersió en una llengua estrangera.
2. *Àmbit psicosocial*: com a eina social inclusiva per a grups amb discapacitats sensorials.
3. *Àmbit cultural-identitari*: com a eina capaç de prioritzar els esdeveniments culturals (especialment els de caràcter audiovisual) que podrien definir millor una societat específica.
4. *Àmbit material-textual*: com a eina per preservar la integritat del contingut original de l'obra.

No obstant això, reconeixem l'existència de diverses dificultats en aquest intent (professionals, ideològiques, polítiques i socials) d'ampliar el potencial cultural de la subtitulació a tot l'univers audiovisual. Sense intenció d'identificar completament aquestes dificultats, val la pena centrar-se en algunes formes de lleure electrònic en auge, com les procedents del sector dels videojocs, en què la subtitulació es concep com un element pertorbador en relació amb el caràcter diegètic i la gestió operativa de qualsevol joc (Amato *et al.* 2019). Aquesta no és una qüestió menor: parlem d'un sector amb uns ingressos totals de 133.670 milions d'euros el 2019 a tot el món, segons les xifres de l'Associació Espanyola de Videojocs (2019: 47). El 2019, el 45% dels ingressos totals (60.184 milions d'euros) va procedir dels videojocs instal·lats en telèfons mòbils o tauletes.

A més de reconèixer el paper sociocultural dels videojocs com un dels exponents principals de la cultura digital (AEVI 2019: 12), les seves característiques lingüístiques els converteixen en un objecte d'anàlisi particularment interessant:

Los videojuegos no son solo la primera opción de ocio audiovisual en España. También se han convertido en un espectáculo de masas. Es muy destacable el auge de los e-sports, tanto en audiencias como en ingresos. Los contenidos producidos y consumidos en lengua española y las grandes competiciones internacionales auguran un esperanzador futuro. (AEVI 2019: 12).

Per tant, ens trobem en un mercat dominat per la dinàmica del doblatge en les llengües hegemòniques i molt reticent a utilitzar subtítols. Aquesta és la raó per la qual, des del camp dels estudis de traducció audiovisual, els especialistes tenen en compte aquests doblatges de millor qualitat (potser un mal menor), però no la pràctica del doblatge en si:

Lo cierto es que en el sector de los videojuegos es posible encontrarse con grandes obras en las que participan profesionales del mundo del doblaje que realizan un trabajo digno de las mejores películas de Hollywood, pero también con obras en las que la inversión en doblaje es mínima y se lanzan al mercado trabajos de tan baja calidad como el de *Age of Pirates: Caribbean Tales* (2006), en el que los actores no actúan, se limitan a leer con prisa y sin sentimientos los diálogos, sin preocuparse tan siquiera por la sincronía labial. (Méndez 2015: 74).

En qualsevol cas, falten altres interessos acadèmics o culturals en relació amb els videojocs, més enllà de les posicions funcionals que identifiquen els videojocs amb el lleure, sense grans pretensions, i que, per aquest motiu, trien pràctiques interlingüístiques més immediates i un accés assequible, independentment de la concepció de l'obra original.²

Conscients de la importància de la subtitulació com a fet cultural, proposem destacar la necessitat de donar prioritat a la subtitulació audiovisual davant d'altres eines (el doblatge, principalment) per normalitzar els usos socials d'una llengua no hegemònica i, per tant, afavorir la transició d'una "llengua de comunicació" a una "llengua de cultura" (Hakmon 2019). Des d'aquest punt de vista, destaquem la nostra distància respecte de l'afirmació de Grève i Van Passel (1971: 173) segons la qual l'ensenyament lingüístic en si mateix conté *ipso facto* un ensenyament cultural, ja que la llengua representa, en essència, un dels aspectes principals de la cultura d'una comunitat. Per part nostra, considerem que és necessari superar els apriorismes (també els culturals) per tenir en compte el context i, per tant:

- D'acord amb "la lingüística de la comunicació", considerem que el domini d'una llengua requereix alguna cosa més que el control d'un codi lingüístic determinat (Pudelko i Tenzer 2019).
- S'han de tenir en compte aquells aspectes directament relacionats amb l'acte comunicatiu en particular.

Només des d'aquestes premisses és possible avaluar la capacitat de la subtitulació per transmetre (sense alterar el fet original de l'obra cinematogràfica o audiovisual) els aspectes socials, físics, culturals, artístics i estilístics del context sociocultural precís: en altres paraules, la subtitulació garanteix els significats de les expressions i els actes discursius en context (Sánchez 2004: 9-17).

De fet, la proposta de "competència comunicativa" desenvolupada per Canale i Swain (1980: 1-47) que implica el domini

de quatre competències o subcompetències (lingüística, socio-lingüística, discursiva i estratègica) es va completar més tard amb una altra competència, la sociocultural. Tal com adverteix Robles (2002: 720), en el desenvolupament de la competència comunicativa en una llengua determinada, és necessari ensenyar una sèrie de pràctiques socials i valors culturals, dels quals, pel fet d'estar molt relacionats amb la llengua i els seus usos, no és possible prescindir.

En aquest sentit, l'espai mediàtic, pel seu sobredimensionament i capacitat de polarització, superaria de lluny la capacitat de l'educació regulada per actuar com a factor decisiu en la determinació de les opcions lingüístiques entre les franges de població més joves (Giralt; Nagore 2019). Segons l'argumentació de Seosamh Ó Murchú:

Els infants aprenen una "llengua" totalment nova de la televisió, que apliquen en situacions d'aprenentatge formals que utilitzen entre ells per expressar sentiments i emocions que coincideixen amb conjunts d'experiències representades a la televisió (Ó Murchú 1991: 89-90).

La incorporació de determinats codis audiovisuals en la relació social és un fet que Seosamh Ó Murchú (1991) situa durant la infància. Aquesta afirmació té conseqüències imprevisibles, ja que és la franja d'edat que constitueix la promesa de perdurabilitat d'una llengua: una qüestió que és especialment difícil en el cas de les llengües no hegemòniques.³ Així, com a conseqüència del que s'afirma en aquesta secció, podem concloure, amb Arndt (2018), que l'evolució d'una "llengua de comunicació" a una "llengua de cultura" es basa en la combinació de dos conceptes: el de la normalització lingüística i el de la pertinença geocultural.

Per mostrar aquests reptes, la dinàmica i la política complexes que sorgeixen en el context de la cultura cinematogràfica sami destaquen la manera en què l'ús de llengües dominants subtítulades (ja sigui l'anglès o llengües hegemòniques nacionals com el finès i el noruec) com a eina lingüística "universal" també pot recrear algunes d'aquestes dispersions de poder i contribuir a la marginalització d'una minoria dins d'una minoria, és a dir, els sami com a part de la cultura mediàtica noruega o finlandesa. És un concepte reforçat pel fet que la normalització de la llengua hegemònica és tan dominant que és possible que les generacions més joves de sami no parlin fluidament el seu propi dialecte de la llengua sami. Com suggereix l'estudi del cas sami al final del capítol, aquests mecanismes per a la inclusió i la diversitat també poden tenir un efecte advers i continuar reforçant formes d'exclusió i la normalitat hegemònica de les llengües dominants, en què, a més, el poder s'exerceix mitjançant la subtítolació en les llengües dominants (i no només en anglès).

Diversitat cultural en el debat i la pràctica política a Europa

És sorprenent que el reconeixement de la subtítolació com a

tema de debat dins de la pràctica política comunitària sigui molt recent. Com molts altres fets culturals vindicats, aquest reconeixement depenia de la conscienciació social en relació amb una amenaça determinada: la pressió d'algunes cultures hegemòniques que, repetidament, han demostrat un potencial intrusiu agressiu, justificat freqüentment amb l'excusa de la globalització irrefrenable (Shiyi 2020).

Amb el pas del temps, aquestes nacions "atacades" s'han afanyat a desenvolupar estratègies conjuntes per a la promoció i la protecció de les seves cultures respectives, primer en els àmbits cultural i econòmic i, finalment, en la generació d'una jurisprudència específica, basada en reglaments proteccionistes.⁴

En les últimes dues dècades, cal destacar la promulgació el 2003 de la Convenció per a la salvaguarda del patrimoni cultural immaterial, el precedent de la qual es troba el 1989 amb la Recomanació sobre la salvaguarda de la cultura tradicional i popular de la UNESCO. Tots dos reglaments anuncien els riscos greus de determinades dinàmiques de globalització i transformació social: el deteriorament, la destrucció parcial o, fins i tot, la desaparició total de patrimoni cultural immaterial.⁵

L'octubre de 2005, la UNESCO va adoptar a la seva Conferència General la Convenció sobre la protecció i la promoció de la diversitat de les expressions culturals,⁶ com a continuació i extensió de la Declaració universal sobre diversitat cultural,⁷ que va ser aprovada per la mateixa institució el 2001. La Convenció de 2005 és pionera en el dret internacional per la seva promoció i vocació proteccionista del patrimoni cultural i lingüístic de les cultures, en relació amb les accions hostils de tercers països (Keating 2018).

Per això, la Convenció de 2005 va situar els sectors cultural i creatiu entre els sectors de creixement més ràpid a escala mundial: amb un impacte del 6,1% a l'any en l'economia mundial, van representar una contribució mundial de 4.300 milions de dòlars. D'altra banda, la Convenció de 2005 va identificar els sectors culturals i creatius com el pilar principal del Creixement Econòmic Inclusiu i, per tant, contribueix als objectius de l'Agenda 2030 per al Desenvolupament Sostenible.⁸

Cal reconèixer tres factors importants per considerar aquesta convenció com una "fita històrica".

- 1) El reconeixement mundial de l'essència dual (cultural i econòmica) de qualsevol expressió cultural contemporània.
- 2) El reconeixement de la sobirania dels estats (però també de la seva ciutadania) en l'adopció, el manteniment o la cancel·lació de les polítiques proteccionistes i els promotors de la diversitat cultural.
- 3) Com a conseqüència dels dos reconeixements anteriors, la Convenció de 2005 promou la governança participativa de la ciutadania en relació amb la gestió del seu patrimoni cultural material i immaterial.

El 2007, la Unió Europea va ratificar la Convenció de 2005, destacant al mateix temps la defensa de la cultura europea entesa com un fet divers. Posteriorment, el Consell d'Europa va incorporar un protocol estricte en relació amb la promoció

i la preservació de la cultura en tots els acords comercials comunitaris (Rabinovych 2020). Les noves mesures inclouen:

- Un estímul real per a la consolidació de la política comercial (en un nivell inclusiu i expansiu) de la Comunitat Europea, que va reorientar la seva estratègia de posicionament a escala planetària.
- Un desafiament a l'hegemonia dels EUA, en primera instància, així com a la posició semihegemònica d'alguns països emergents, mitjançant aliances bilaterals.

No obstant això, aquesta proliferació de declaracions en defensa d'una Europa unida en la diversitat amaga una certa contradicció o paradoxa, segons com es miri (Sekulić 2020). És innegable que, amb la ratificació de la Convenció de 2005, els estats membres de la Unió Europea van promoure conjuntament una política exterior (intensiva i expansiva) per defensar la seva cultura.

Llavors, per què determinats espais comunitaris (reconeguts per la seva identitat diversa, amb una llengua oficial o cooficial i territorialment localitzada en els límits d'Europa) van incitar a promulgar reglamentacions concretes (amb més o menys fortuna, més o menys eficaces) per protegir la distribució i l'exhibició de produccions audiovisuals en les seves llengües vernacles i amb resultats tan diferents? (Pérez Pereiro; Deogracias Horrillo 2021). Per ser específics, aquest és el cas, d'una banda, de Galícia, Catalunya i el País Basc, a la península Ibèrica, o, d'altra banda, també és el cas de la península Escandinava, entre molts d'altres.

Per resumir la situació a Galícia, hi ha dos reglaments que són pràcticament contemporanis amb la ratificació europea: d'una banda, la Llei 4/2008, de 23 de maig, per la qual es crea l'Agència Gallega de les Indústries Culturals. De l'altra, la Llei 9/2011, de 9 de novembre, dels mitjans públics de comunicació audiovisual de Galícia:

- a) En relació amb la primera llei, és un reglament fonamental destinat a l'organització i al desenvolupament del teixit empresarial del mercat cultural galleg. La Llei 4/2008 especifica que el desenvolupament del mercat cultural galleg es basa en la protecció i en la contribució a la consolidació de les indústries culturals gallegues.⁹
- b) En relació amb la segona llei, és una reglamentació de la gestió en la prestació dels serveis públics de comunicació audiovisual en què la comunitat autònoma de Galícia té jurisdicció. La Llei 9/2011 especifica dos principis rectoris de la gestió en la prestació dels serveis públics de comunicació audiovisual. En primer lloc, la promoció i la divulgació de la cultura i la llengua gallegues, així com la defensa de la identitat de Galícia. En segon lloc, però no per això menys important, la promoció de producció audiovisual pròpia i d'emissions que contribueixin a la projecció de Galícia a l'estranger i a la informació adreçada a les comunitats gallegues a l'estranger.¹⁰

Continuant el nostre viatge a Catalunya, trobem diversos reglaments fonamentals que inclouen una actualització activa

dels reglaments que governen el funcionament de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, creada el 1983, en adaptació a un context canviant:

- a) Llei 11/2007, d'11 d'octubre, de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals.¹¹ En aquest text legal, destaca l'associació de la funció del servei públic amb la divulgació i la promoció de la llengua catalana, mentre que (entre els principis generals de programació) hi ha la designació del català com a llengua institucional de prestació dels serveis públics de comunicació audiovisual de la Corporació Catalana dels Mitjans Audiovisuals.¹²
- b) Decret Llei 2/2010, de 30 de març, que modifica la Llei 11/2007.
- c) Llei 20/2010, de 7 de juliol, sobre cinema, que s'orienta al desenvolupament de l'oferta cinematogràfica en català, ja sigui en versió original, doblada o subtitulada.¹³
- d) Llei 2/2021, de 22 de febrer, de modificació de diverses lleis en matèria audiovisual.
- e) Instrucció general del Consell de l'Audiovisual de Catalunya per la qual es modifica la Instrucció general sobre la presència de la llengua i la cultura catalanes i de l'aranès en els mitjans de comunicació audiovisual, promulgada el 12 de setembre de 2018.¹⁴

Per acabar aquest breu resum legal, ens aturem en el cas basc, en el qual trobem dos decrets fonamentals:

- a) El Decret 231/2011, de 8 de novembre, sobre comunicació audiovisual, que inclou les condicions per a la reserva d'emissions totalment en llengua basca.¹⁵
- b) Decret 179/2019, de 19 de novembre, sobre la normalització de l'ús institucional i administratiu de les llengües oficials a les institucions locals al País Basc.¹⁶ No obstant això, la subtitulació en basc de pel·lícules que es mostren en sales comercials ha sigut una pràctica apartada de les pantalles del País Basc (Barambones 2011: 10).

Tal com es pot veure, en tots els casos analitzats hi ha una proliferació de reglaments amb un denominador comú:

1. Són normes i reglaments que sorgeixen com una adaptació territorial d'altres promulgacions internacionals.
2. Són normes i reglaments que tenen una vocació general i prescindeixen d'un desenvolupament explícit de determinats recursos (tecnològics, culturals, idiomàtics, socials, educatius, etc.) com la subtitulació.
3. Són normes i reglaments que, inexplicablement, eludeixen la definició explícita de què es podria considerar una obra audiovisual gallega, catalana o basca.

Per tant, arribem al nucli de la qüestió d'aquest article: és factible establir criteris per a la inclusió i exclusió d'una obra audiovisual per establir-ne l'origen? O més clarament: és possible establir la nacionalitat d'una obra audiovisual determinada (i, per extrapolació, de qualsevol obra cultural) tenint en compte l'àmplia varietat d'influències transnacionals

que són la base de la major part de la producció cultural audiovisual contemporània? (Kulyk 2020).

Certament, no és un problema local o actual (limitat als casos analitzats), sinó un problema amb uns límits d'abast històric i mundial: l'origen geocultural d'una obra audiovisual sembla condemnat a diluir-se. Des d'un punt de vista històric:

- Començant per les empreses conjuntes, promogudes a Europa per les grans empreses nord-americanes després de la Segona Guerra Mundial, amb les famoses accions comercials del *blind-booking* i el *block-booking* (Biltreyst *et al.* 2019).
- Continuant amb la reacció europea (tardana, parcial i incoherent) en forma de coproduccions, que arribaven a l'extrem en la denominada fórmula de producció *euro-pudding* entre diversos països europeus (Hammett-Jamart *et al.* 2018).

A escala mundial, la lògica convencional dominant, basada en l'elaboració de continguts fàcilment digeribles, dissenyats per al mínim denominador comú de les emissions, és clara: com més "locals" i "identitaris" siguin els continguts audiovisuals, més aliens seran de la *Reader's Encyclopaedia* (Eco 1979) i, per tant, es percebran com a estranys i desconeguts.

Així mateix, no és sorprenent que trobem el mateix problema en l'espai audiovisual europeu. Per això, en el marc dels programes institucionals per al suport financer del sector audiovisual, la nacionalitat europea de l'obra audiovisual es perd en la complexitat dels reglaments següents:

- Reglament (UE) núm. 1295/2013 del Parlament Europeu i del Consell, d'11 de desembre de 2013, pel qual s'estableix el programa Europa Creativa (2014-2020).
- Proposta de Reglament del Parlament Europeu i del Consell pel qual s'estableix el programa Europa Creativa (2021-2027) i es revoca el Reglament (UE) núm. 1295/2013 COM/2018/366 final - 2018/0190 (COD).

Només en l'article 14 del segon reglament (dedicat a la definició d'entitats admissibles) trobem una referència al reconeixement de les empreses com a europees, però no de les obres audiovisuals que produeixen. El subprograma MEDIA reconeix una empresa com a europea quan es troba en territori de la Unió i és propietat de ciutadans residents als estats membres de la UE, als països de l'Acord Europeu de Lliure Comerç (AELC) i en altres països que participin en el subprograma MEDIA (De Turégano 2018). Aquesta no és una qüestió menor, ja que el reconeixement d'una empresa com a europea obre la possibilitat de sol·licitar les subvencions considerades al subprograma MEDIA.¹⁷

En conclusió, el segell "Fet a Europa" d'una obra audiovisual determinada depèn d'un autèntic "sudoku" de percentatges tangibles de situació territorial (que inclou, entre d'altres variables, el capital que finança la producció i l'equip humà que la fa possible), però que exclou altres factors materials (igualmente rellevants) com les opcions lingüístiques originals

de l'obra audiovisual i, per tant, la seva integritat cultural pròpia (Betz 2001).

És cert que en algunes transposicions dels reglaments marc europeus als estats membres és possible trobar algunes referències remotes a aquest problema. Així, si tenim en compte els sistemes de subvencions i ajudes per al cinema gestionats per l'Estat espanyol, s'assenyalen alguns criteris preferencials per a les obres que opten per llengües no hegemòniques en la producció audiovisual (Fernández-Blanco i Gil 2018).

No obstant això, cal destacar que són "criteris preferencials" i no decisius; per tant, no requereixen que es mantingui l'opció lingüística original de la producció audiovisual (o que, com a mínim, estigui complementada per una subtitulació acurada) durant els processos de distribució i exhibició posteriors.

Posicionament dels mitjans sami: política lingüística i cultural

Per aprofundir més en les repercussions de l'establiment de "criteris preferencials" per a les llengües minoritàries en els contextos culturals cinematogràfics en què la política de la llengua continua avançant de maneres complexes, aquesta part de l'article (efectivament un estudi d'un cas de poder i política en el cinema d'una llengua minoritària) explora el paper de les llengües minoritàries i els mitjans audiovisuals als països nòrdics. Ens centrem en els mitjans sami i les maneres en què contribueixen a descobrir algunes de les desigualtats de poder entre les pràctiques hegemòniques i les cultures cinematogràfiques minoritàries, fins i tot en contextos que es consideren marginalitzats o minoritaris en si mateixos. Els països nòrdics s'inclinen per un concepte molt més ampli de minoria i marginalitat del que facilita un marc cultural cinematogràfic nacional i la manera com podrien funcionar les relacions de poder en la indústria cinematogràfica internacional. El punt de partida per a nosaltres és que les cinc cultures cinematogràfiques nacionals nòrdiques (Finlàndia, Suècia, Dinamarca, Noruega i Islàndia) són en si mateixes cultures cinematogràfiques petites i marginalitzades, amb una infraestructura de producció i finançament nacionals i per a petits públics que sovint són nacionals (o regionals), amb les seves polítiques lingüístiques i de diversitat respectives (vegeu Gustafsson i Kaapa 2015).¹⁸ No obstant això, l'èmfasi es posa més enllà d'aquesta "marginalitat" i se centra en el cinema sami, una minoria dins d'una minoria. Els sami són una minoria ètnica autòctona de la regió de Lapònia (s'estima que la població sami és de 164.000 persones a tot el món, de les quals 133.000 resideixen a Lapònia), una zona que s'estén per les parts septentrionals de Noruega, Suècia, Finlàndia i la península de Kola, a Rússia. Com a conseqüència d'això, els seus mitjans de subsistència polítics i econòmics estan extremament arrelats als sistemes judicials d'aquests estats-nació més grans i, per tant, més poderosos. L'anàlisi següent es basa en una part de la recerca que hem dut a terme sobre

les pràctiques dels cineastes sami i les polítiques designades per la constitució hegemònica de les autoritats estatals (vegeu també Kaapa 2014; 2017) i facilita un compendi del seu desenvolupament en els últims deu anys.

El cinema i els mitjans són vehicles importants per articular els drets i interessos de la població sami en la seva pròpia llengua i es converteixen en mitjans clau per expressar les preocupacions indígenes sobre la sobirania, l'erradicació cultural i la representació errònia. Aquest no ha sigut sempre el cas: l'autonomia d'aquesta indústria mediàtica emergent és particularment significativa perquè els països nòrdics tenen una llarga tradició en l'ús d'una política dels mitjans per reapropiar-se dels símbols i les veus indígenes de maneres que mercantilitzen la població sami. Diverses iniciatives han ajudat a superar aquest procés prolongat d'assimilació. Per facilitar context sobre el desenvolupament històric dels mitjans sami, DuBois (2020, 34-48) debat la revitalització de la cultura sami després d'una onada de protestes contra les infraccions ambientals comeses a Noruega a finals de la dècada de 1970 i durant la dècada de 1980. El cinema i la cultura mediàtica es van convertir en part d'aquesta revolució per restablir el rol i la influència de la creació de la imatge de la població sami des d'una perspectiva indígena. Tot i això, el cinema sami s'ha desenvolupat d'una manera relativament independent en cadascun dels països nòrdics esmentats anteriorment. A Suècia i a Finlàndia i, en menys mesura, a Rússia, la producció cinematogràfica sami ha sigut marginal, amb un suport limitat de les institucions culturals nacionals. No obstant això, la cultura cinematogràfica i mediàtica sami ha crescut constantment fins a convertir-se en una indústria remarcable, i Mecsei (2015) destaca la manera com els sami a Noruega han desenvolupat una bona base com a pioners mundials en l'establiment de mitjans indígenes, com una empresa reconeguda amb una llista creixent d'associacions de col·laboració de mitjans mundials i col·laboracions, tant amb actors indígenes com no indígenes.

L'Institut Cinematogràfic Sami Internacional (ISFI), amb seu a Noruega, va ser el primer impuls el 2007 per establir els mitjans sami com una indústria, encara que continua sent efectivament una filial de les institucions culturals noruegues, com debatrem aquí. Anteriorment a això, el primer metratge sami, de Nils Gaup i guardonat amb un Oscar, *Ofelaš/ Pathfinder* (1987), va donar pas a un panorama cinematogràfic i mediàtic ric i divers dirigit per cineastes i productors sami de tota la regió. L'ISFI forma part d'una reforma per crear una identitat sami col·lectiva, que abans només s'havia reflectit en pantalla. Des de llavors, l'ISFI ha evolucionat ràpidament amb avenços en noves produccions mediàtiques i s'ha estès per mitjà d'empreses i plataformes d'emissió escalables. La llengua té un paper cada cop més visible i complex en la configuració del desenvolupament d'aquestes estratègies i enfocaments i equilibra les convencions de la política representativa i temes com l'espiritualitat, amb les exigències canviants dels nous públics (vegeu Christensen 2013 i Fonneland i Kraft 2013).

Històries cinematogràfiques sami en context

Per il·lustrar la manera com es desenvolupen aquestes discrepàncies de poder en la cultura cinematogràfica, el 2012, la Fundació Cinematogràfica Finlandesa (FFF) va crear una iniciativa de finançament dedicada a desenvolupar la producció cinematogràfica sami, un moviment que va marcar un avenç significatiu en el reconeixement de la situació marginal del cinema sami als països nòrdics. Tot i que el fons es va conceptualitzar com a part d'un impuls explícit de la diversitat i la inclusió per part de l'FFF per centrar-se en el desenvolupament de temes i pràctiques de producció cinematogràfics marginals, també reforça moltes de les desigualtats a les quals intenta fer front. Hi ha diversos nivells d'aquestes pràctiques que requereixen una anàlisi crítica, que va des de qüestions de representació fins a preocupacions per la igualtat d'accés al finançament i la infraestructura de la producció cinematogràfica.

Per començar, les desigualtats infraestructurals són una causa i una conseqüència de la representació desigual de la comunitat sami per part de les seves poblacions "amfitriones" dominants. La majoria d'aquestes representacions procedeixen de Finlàndia i Noruega (vegeu Mecsei 2015 per a més informació sobre la producció cinematogràfica noruega). Per exemple, els productors finlandesos han representat els sami com a forces malvades o místiques de la natura en pel·lícules com *The Curse of the Witch (Noidan kirot, Teuvo Puro, 1927)* i *The White Reindeer (Valkoinen Peura, Erik Blomberg, 1952)*, respectivament. En tots dos casos, l'èmfasi s'ha situat en la conceptualització de Lapònia com un territori indomable, en termes típicament explotadors i colonialistes, que cal que sigui domesticat per herois masculins de raça blanca.

En contrast amb aquesta llarga tradició de representacions exòtiques dels "mítics" sami, els documentals i les pel·lícules de ficció de directors sami com Katja Gauriloff, Ellen-Astri Lundby, Nils Gaup i Paul-Anders Simma, entre d'altres, se centren en els drets indígenes i en les complexitats de la coexistència dins de les estructures d'estat-nació. Tot i això, aquesta atenció és limitada ja que, tant les pel·lícules com els seus directors s'han considerat "aliens" en relació amb les cultures nacionals dominants. Per il·lustrar això, el debat sobre les pel·lícules de Gaup, especialment les obres èpiques històriques distribuïdes internacionalment com *Pathfinder (Ofelaš, Noruega, 1987)* i *The Kautokeino Rebellion (Kautokeino opprøret, Noruega, 2008)*, ha generat un debat considerable al voltant de la cultura i la política sami, amb interpretacions que les situen com a contribuents importants al cinema noruec (Iversen 2005) o com a produccions escandinaves amb un compromís polític (Nesting 2008). Aquestes perspectives mostren que les pel·lícules de Gaup no són només "pel·lícules sami", sinó que també s'han incorporat en diversos "cànon". En l'àmbit nacional, es consideren cinema minoritari i patrimoni cinematogràfic, amb una recepció i un reconeixement de premis nacionals que representen una incorporació a la constitució multicultural del cinema noruec. Malgrat el reconeixement de

la causa sami, això perpetua l'alteritat que els ha caricaturitzat al llarg de la història de la cultura cinematogràfica nòrdica.¹⁹

Certament, aquestes preocupacions s'estenen a la producció i política cinematogràfiques. El Ministeri d'Educació i Cultura de Finlàndia va crear un programa el 2012 dissenyat per revitalitzar la llengua sami i col·locar la població sami en una posició més igualitària dins de l'estat finlandès. Segons la Constitució, les minories indígenes tenen dret a defensar i desenvolupar la seva llengua nadiua. Per tant, la missió de l'estat és facilitar-ho; especialment, atès que el paper de la llengua és menor i s'enfronta al problema de la migració fora de Lapònia (Opetus- ja Kulttuuriministerio 2012). Aquesta iniciativa política es fa palesa en la "política d'almoines" practicada per les institucions de les nacions dominants en destacar la importància dels drets indígenes. En aquesta dicotomia, es concedeix un estatus especial als sami, com a espècie amenaçada. També queda clar que la seva activitat i expressió culturals requereixen el suport "de dalt" per facilitar el seu desenvolupament continu.

En aquest cas, les pel·lícules i els cineastes sami, inclòs el seu compromís amb la sobirania lingüística, participen en el que Charles Taylor anomena "política del reconeixement" (Taylor 2011), que fa referència a l'esforç constant de les poblacions minoritàries per reclamar la sobirania cultural i política a les dominants, al mateix temps que es reconeix el paper constitutiu que aquestes majories hegemòniques continuen tenint, fins i tot en l'autodeterminació de la minoria; en poques paraules, la població sami no seria considerada com una minoria si no fos pels actes de marginació històrica perpetrats per les potències hegemòniques.²⁰

Elina Kivihalme, la comissària responsable de la creació del fons sami de la Fundació Cinematogràfica Finlandesa, destaca els aspectes més problemàtics de la política del reconeixement. Segons ella, la tradició oral en particular planteja unes dificultats clares, ja que la manera de narrar històries tradicional, sovint cíclica, és difícil de transcriure en guions competitiu. Tot i així, aquest nivell de diferència fa que les pel·lícules siguin interessants i rellevants com a part del mosaic multicultural, encara que al mateix temps també fa que es considerin massa diferents per poder competir amb altres produccions de manera igualitària. Mentre que Kivihalme destaca que fora d'aquesta iniciativa els productors sami no ocupen una posició especial en l'obtenció de finançament, sinó que han d'oferir projectes de qualitat que compleixin els requisits de l'FFF, el concepte de "discriminació positiva" continua sent una preocupació significativa. Així, els fons sami es consideren fons que es podrien destinar a altres grups desfavorits o marginalitzats en altres anys, inclosos aquells que participen en polítiques de representació i reconeixement molt més hegemòniques, com els nens i els joves al cinema finlandès.

Certament, des de la perspectiva sami, el major nombre de recursos i un reconeixement més elevat són beneficiosos. I de manera realista, l'única manera d'aconseguir-ho és adoptar algunes de les convencions de l'esfera cultural dominant, reproduint l'essencialisme estratègic de Gayatri Chakravorty

Spivak (Spivak 1988). Això indica una estratègia que intenta aplicar els elements constituents clau de la identitat sami quan és necessari, però també amb el tipus de distància crítica que permeti la reflexivitat. D'alguna manera, la política de les pel·lícules sami actua com un tipus de reescriptura de les narratives nacionals que un altre teòric de renom de l'etapa postcolonial, Homi Bhabha (Bhabha 1994), revela en moltes obres d'escriptors immigrants. La diferència en aquest cas és que els sami no descabdellen les narratives nacionals dominants sinó que plantegen, com a mínim, narratives paral·leles, o fins i tot objeccions fonamentals, a la majoria de pràctiques que pertanyen a aquestes narratives.

La infraestructura de producció cinematogràfica sami a Finlàndia abona i desafia al mateix temps la sobirania retòrica, un fet que es filtra en l'exhibició internacional d'aquestes pel·lícules. Esdeveniments com els festivals de "cinema indígena" Skabmagovat i el Festival de Cinema Àrtic dediquen els seus catàlegs a aquesta expressió de l'alteritat. Dit més fàcilment, quan moltes d'aquestes pel·lícules es projecten en aquests esdeveniments igualitaris, es mostren com a pel·lícules sami o indígenes, una etiqueta que crea supòsits normatius sobre el contingut i el seu nivell previst de participació en el debat del festival. Tot i així, molts d'aquests festivals no existirien sense recórrer a l'essencialisme estratègic i a l'oportunitat de reescriure les narratives històriques, amb el suport de fons d'autoritats culturals com el Ministeri d'Educació i Cultura de Finlàndia.

D'una manera lleugerament similar, quan l'any 2012 l'FFF va anunciar els fons per al cinema sami, molts dels directors més rellevants van rebre finançament, inclosos Simma i Gauriloff, per a projectes que se centraven en la representació de la política sami. Per mitjà d'això, sembla com si el cinema sami, almenys a Finlàndia, hagués pogut adquirir més suport i presència, però des del punt de vista de les infraestructures es mantenen moltes limitacions, almenys pel que fa a la seva percepció estatal oficial.

Una minoria dins d'una minoria: els sami a la UE

Al mateix temps, la relació dels cineastes i les institucions culturals sami amb la UE és complexa. Un informe encarregat pel Consell Sami després de l'Arctic Stakeholder Forum el 2017 destaca que els sami no disposen ni d'una representació general ni de posicions de negociació directes a Brussel·les. Com mostrem a continuació, la cultura mediàtica sami està atrapada en els mateixos sistemes burocràtics, tant a escala nacional com en el context de la política cultural europea. Des de la perspectiva de la UE, la cultura cinematogràfica sami ha rebut suport indirecte de projectes com INDIGEE 2, finançat per la Comissió Europea. El projecte es va dissenyar per promoure l'esperit emprenedor i la independència econòmica a la regió de Lapònia i productors cinematogràfics com Odd Levi Paulsen han utilitzat el finançament per desenvolupar les seves pròpies empreses mediàtiques (2015). No obstant això,

el Consell Sami destaca la necessitat contínua d'inversions de la UE, tant en formació lingüística, com en més suport per a “un Fons Cinematogràfic Sami que contribueixi a augmentar la producció cinematogràfica sami” (2017: 7). La complexitat dels programes de finançament de la UE és una barrera fonamental per al desenvolupament del sector mediàtic sami. El mateix informe afirma que els marcs pressupostaris a gran escala de la UE són difícils de conciliar amb les necessitats d'una iniciativa mediàtica a petita escala com l'ISFI (pàgina 8). El Consell també afirma que “el sistema de presentació d'informes també requereix molts recursos i sovint no s'inclou en el finançament” (2017, 8). Per aquesta raó, els sami s'enfronten a una lluita que requerirà molta feina per fer front a la burocràcia de la política cultural de la UE per la seva posició “marginal”.

Simultàniament, un informe encarregat per l'Observatori Audiovisual Europeu el 2019 declara que “no hi ha quotes ni altres mesures vinculants relacionades amb la diversitat (basada en l'origen ètnic, social o religiós) en els fons cinematogràfics i audiovisuals a la UE28” (2019, 58). En el cas de la població sami, les institucions culturals nacionals s'han fet càrrec d'aquestes quotes. Nacionalment, els països com Noruega faciliten un suport financer considerable a les organitzacions com l'Institut Cinematogràfic Sami Internacional (ISFI, creat el 2007), que és la pedra angular del sector cultural indígena a l'Europa septentrional. Però també és cada cop més evident que el suport de la producció cinematogràfica sami també té un paper en els mandats de diversitat i inclusió dels seus “socis majoritaris”. Aquests inclouen Norgesfilm, dedicat a desenvolupar serveis de vídeo a demanda per a la indústria cinematogràfica noruega, que va lloar el llançament de Sapmifilm.com en suggerir que “confirma un cop més que Norgesfilm és un soci preferencial per a qualsevol institut cinematogràfic nòrdic, aquesta vegada amb un abast mundial” (2021). Un cop més, els beneficis obtinguts d'augmentar la visibilitat i viabilitat d'un cinema minoritari s'incorporen a les activitats promocionals d'un soci majoritari, que els utilitza per patrocinar les seves pròpies credencials culturals. Al mateix temps, hem vist el reconeixement de la causa sami amb la seva incorporació a la cultura cinematogràfica majoritària amb *Frozen II* (Disney 2019), que no només fa referència als sami des del punt de vista narratiu, sinó que també s'ha doblat al sami per a aquest mercat petit, però culturalment essencial.

I malgrat aquestes indicacions d'abast mundial, els incentius dissenyats per desenvolupar i protegir la cultura sami a Suècia, Noruega i Finlàndia tendeixen a ser aïllats, és a dir, la producció mediàtica sami està subvencionada pels pressuposts estatals respectius per a les emissions públiques, majoritàriament per als públics nacionals o, en el millor dels casos, per a tota la regió nòrdica. No obstant això, atès que la major part dels drets d'emissió són específics segons la regió o el país, no s'estenen més enllà d'aquests confins molt limitats. Per agreujar el problema, des d'una perspectiva regional, la cultura mediàtica indígena no té el suport d'un mandat uniforme o específic. Aquestes preocupacions també afecten la subtitulació, ja

que l'anglès continua sent la llengua principal utilitzada per distribuir el contingut dels mitjans sami a escala transnacional (o alternativament, els subtítols es faciliten en l'idioma nacional hegemònic respectiu, com el noruec o el finlandès).

Al mateix temps, les emissores nacionals, com la noruega NRK, la finlandesa YLE i la sueca SVT, no faciliten subtítols en sami en cap dels programes de parla sami, ni tampoc subtítols en les diferents llengües sami per als programes en noruec, suec i finès. Mentre que hi ha un fort impuls per abordar aquestes qüestions, particularment quan es tracta de reflectir la diversitat de les llengües sami en la subtitulació, hi ha hagut resistència de tots els estats nòrdics a l'hora de donar suport a una indústria mediàtica indígena centralitzada regionalment o a escala transnacional, tot i els esforços de l'ISFI per expandir-se fora de Noruega. Encara que continuen col·laborant amb professionals dels mitjans d'aquests diferents països, l'organització ha tingut dificultats per establir relacions a Suècia i Finlàndia. Es pot afirmar que aquestes qüestions s'accentuen per la relació fragmentada que els sami tenen amb la política de la UE.

Conclusions i recomanacions

Sovint s'acusa les universitats d'estar enclaustrades en una mena de “torre de vidre” i que, alienes a la multitud embogida, fan recomanacions a tort i a dret sense tenir en compte un sector audiovisual que es troba en una crisi permanent. Sovint s'afirma que és fàcil pontificar des de la universitat sobre el manteniment de la identitat original de l'obra, però no és tan fàcil per als cineastes o distribuïdors europeus que volen que les seves obres audiovisuals aconseguixin la màxima repercussió mundial.

Només cal analitzar la història immediata de l'audiovisual europeu per adonar-se de la fal·làcia d'aquestes diatribes. Europa ha de trencar aquest joc imposat, en què ha fet el paper d'un consumidor receptor des de la meitat del segle XX, mentre altres mercats hegemònics continuen acumulant un poder significatiu com a distribuïdors i productors. Però, al mateix temps, cal recordar les desigualtats de poder que hi ha dins d'Europa i com aquestes desigualtats poden promulgar polítiques similars de desplaçament i marginació o d'hegemonia i alteritat, en què les poblacions minoritàries queden excloses per mitjà de la política d'ús de la llengua. En aquest cas, les nocions com la llengua original o l'ús de la subtitulació poden reforçar una sensació de marginalitat interna en què, per exemple, els sami queden “sobreescrits” per la política lingüística de les seves nacions amfitriones o per les demandes d'un mercat dictat per l'hegemonia de l'anglès.

En aquest sentit, les conclusions que s'assenyalen, com a colofó d'aquest article, pretenen ser recomanacions respectuoses que contribueixin a canviar la dinàmica audiovisual europea actual.

1. Assenyallem la necessitat urgent, en el context polític de la UE, de redefinir la nacionalitat de l'obra audiovisual

- i que es tinguin més en compte les identitats culturals postnacionals i prenacionals com les de la població sami.
2. D'acord amb la definició anterior, serà possible activar un sistema de protecció per al patrimoni audiovisual europeu actual, basat en l'establiment de criteris d'inclusió i exclusió sòlids per a cada obra audiovisual.
 3. En aquesta protecció, serà essencial vincular l'elecció lingüística original de cada obra audiovisual, des de la seva ideació i procés de producció, per poder optar al sistema de finançament audiovisual europeu.
 4. És necessària i urgent una redefinició d'aquestes condicions explícites per a l'ús de les llengües no hegemòniques en origen i la seva conservació per mitjà de la distribució i la divulgació o l'exhibició i el consum, en versió original o subtitulada.
 5. És necessari i urgent reconèixer en l'obra audiovisual un valor patrimonial inequívoc per a la cultura europea en la seva totalitat, així com les seves formes particulars, com a prova de la identitat cultural de cada obra audiovisual.
 6. Els debats sobre la representació de la llengua sami mostren tot un llegat de colonització. Diverses generacions de sami han estat excloses de la llengua com a conseqüència de les polítiques d'assimilació aplicades i encara en pateixen les conseqüències. El cinema i els mitjans poden rectificar aquestes pèrdues, però és important comprendre la manera en què la llengua s'ha convertit en un factor profundament polític en aquest context. La revitalització lingüística és un objectiu principal establert per les institucions culturals nòrdiques, inclosos els organismes cinematogràfics nacionals respectius. No obstant això, arreu, els intel·lectuals destaquen la manera com aquestes inversions reflecteixen una agenda cultural més àmplia per potenciar la diversitat i la inclusió (Moffat 2017). En certa manera, encara que són avenços positius, els organismes cinematogràfics nacionals es beneficien d'aquesta situació com a inversors reconeguts en "cultures marginals o minoritàries". No obstant això, segons els sistemes de finançament actuals, la llibertat i l'impuls creatius dins de la indústria mediàtica sami estan sotmesos a processos reguladors i de valoració que es podria afirmar que reproduïen aquestes condicions marginals (Moffat 2020: 2017).²¹
 7. La llengua també té un paper fonamental en l'accés a aquests recursos. És essencial per a la supervivència de la cultura sami, però també és una part profundament ideològica d'una política cultural utilitzada per classificar o posar de manifest qui pertany a la cultura sami i qui es beneficia del finançament estatal. La inversió contemporània en la llengua també contribueix a la pèrdua de context històric en relació amb l'erradicació de la llengua sami per mitjà de pràctiques colonials. La inversió en la cultura a través de la llengua també allibera i desplaça altres qüestions econòmiques i polítiques. Potser és irònic que les persones alienes a la llengua tinguin més

a dir sobre el tema precisament perquè la seva falta de veu reflecteix les realitats del colonialisme passat i present, especialment tenint en compte que la comunitat sami continua sense tenir veu, de manera literal i figurada, en els fòrums polítics de la UE.

8. El cinema i la cultura mediàtica són eines fonamentals per mantenir viva una llengua. També ofereixen maneres de combatre les idees nocives sobre els sami que encara prevalen a la cultura popular. No obstant això, mirant endavant, cal establir quin tipus d'accés tenen els no parlants al finançament cinematogràfic i mediàtic: com es poden expressar els sami al marge de les diferents agendes culturals. Cal plantejar-se de quina manera les institucions actuals de totes bandes poden capturar i reflectir adequadament aquestes exclusions de manera que se'n responsabilitzin els poders, especialment quan la discriminació dels sami encara preval a tota la regió. En estar marginats a diverses plataformes, ja siguin culturals, polítiques, econòmiques o industrials, els cineastes sami s'enfronten als límits i reptes d'un panorama mediàtic de la UE que no els dona un reconeixement suficient, encara que sovint se'ls posi com a exemple d'avenços positius en les seves cultures cinematogràfiques nacionals majoritàries, sovint en benefici d'aquestes cultures majoritàries i en detriment dels plans polítics o culturals originals dels sami. En aquest cas, mentre que als sami se'ls dona finançament, els seus modes de producció o intents d'agrupar recursos industrials rarament estan protegits per cap tipus de política transregional/transnacional, especialment les que forçarien les institucions culturals nòrdiques a un compromís de suport constant. Això es fa especialment visible com a desigualtat quan institucions com The Nordic Film Fund actuen precisament per protegir i destacar les cinc cultures cinematogràfiques nòrdiques en un mercat transnacional per mitjà del finançament promocional i de coproduccions (a més, és clar, del suport majoritari rebut de les institucions cinematogràfiques nacionals). En contrast, les restes que arriben a mans de la infraestructura de finançament per al cinema i els mitjans sami són menors i, com a molt, fragmentades. Aquestes perspectives reforcen el nostre argument que la inversió en mitjans en llengua sami és part d'una estratègia diplomàtica pública en què el finançament, en aquest cas, és un altre mitjà de control més que d'empoderament.

Notes

1. FundéuRAE: <https://www.fundeu.es/recomendacion/lenguas-minoritarias-y-lenguas-minorizadas-52/>
2. Les conseqüències d'aquestes tendències han estat analitzades per alguns intel·lectuals de la traducció audiovisual, com Panayiotis (2020), que adverteixen que el mercat dels videojocs supera la indústria cinematogràfica i musical en ingres-

- sos bruts, a més de la seva penetració innegable a les llars del primer món, especialment entre el grup de consumidors joves. No obstant això, queda clar que hi ha una prevalença dels videojocs com a primera opció per a l'entreteniment audiovisual: si aquesta prevalença no inclou una reflexió profunda (i lliure) de l'impacte cultural i social dels videojocs, seran les empreses les que prendran totes les decisions. Tant les que fan referència a la seva cadena de producció i comercialització, com les que pretenen reduir el fet cultural (omnipresència entre les franges d'edat més joves) a un simple fet de consum, situat al marge de la cultura més significativa.
3. Tal com indica O'Connell: "La producció i la traducció de material escrit o audiovisual per a infants és fonamental per al desenvolupament de les capacitats lingüístiques de la generació més jove i, per tant, és de vital importància per a la supervivència de la llengua minoritària en el futur." (O'Connell 2003: 61)
 4. Encara que aquesta és una qüestió que supera els objectius descrits per a aquest article, també seria possible analitzar quin tipus de recursos han desenvolupat altres nacions que, pel fet de no ser reconegudes com a estats, no tenen la capacitat reguladora per protegir les seves identitats culturals respectives: aquest és el cas de la "nació sense estat", segons la definició de Schlesinger (2000: 19-20).
 5. Durant dècades, l'Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura, més coneguda pel seu acrònim UNESCO (<https://en.unesco.org/>), ha sol·licitat l'ajuda de la comunitat internacional per afavorir la noció de patrimoni en la cultura. Actualment, els programes de la UNESCO estan en consonància amb el compliment dels Objectius de Desenvolupament Sostenible definits a l'Agenda 2030, acordats a l'Assemblea General de l'ONU el 2015.
 6. <https://en.unesco.org/creativity/convention/texts>
 7. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124687_page=67
 8. <https://sdgs.un.org/2030agenda>
 9. https://www.parlamentodegalicia.es/sitios/web/BibliotecaLeisdeGalicia/Lei_4_2008.pdf
 10. http://www.parlamentodegalicia.es/sitios/web/BibliotecaLeisdeGalicia/Lei9_2011.pdf
 11. https://www.cac.cat/sites/default/files/2020-06/lei_11_2007.pdf
 12. https://www.parlament.cat/document/nom/TL65_ES.pdf
 13. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-12709-consolidado.pdf>
 14. https://www.cac.cat/sites/default/files/2018-09/I.G%20CAC_modificaci%C3%B3%20I.G%20llengua%20i%20cultura%20catalanes%20i%20aran%C3%A8s.pdf
 15. https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/normativa_mcs/es_araudia/Decreto%20comunicaci%C3%B3n%20audiovisual.pdf
 16. <https://www.iberley.es/legislacion/decreto-179-2019-19-nov-c-p-vasco-normalizacion-uso-lenguas-oficiales-instituciones-locales-26430171>
 17. En relació amb els reglaments esmentats anteriorment, la consideració de "contingut audiovisual europeu" s'ha integrat en funció de la localització i l'origen dels propietaris de les empreses que són candidates a obtenir fons europeus, així com l'equip tècnic i artístic de producció audiovisual: dos factors que (independentment d'altres factors, com el tema o la llengua original) s'han convertit en els factors determinants definitius de la nacionalitat d'una obra audiovisual.
 18. Aquests cinemes es basen en llengües minoritàries (com el finès i, en menys mesura, les llengües escandinaves) que reben protecció per mitjà d'una política cinematogràfica i legislació nacionals. Per tant, s'observen una sèrie d'elements per a aquests cinc cinemes nacionals que porten a considerar-los com a cinemes petits (vegeu HJORT i PETRIE 2007) o fins i tot marginals, especialment si tenim en compte el paper del cinema finlandès en la "constel·lació" nòrdica, considerat diferent, des del punt de vista cultural i lingüístic, dels seus homòlegs escandinaus.
 19. És un parany lògic, una mena de "trampa 22", que estructura la major part de la producció sami contemporània, que situa la població sami en un paper problemàtic caracteritzat per l'alteritat i la diferència, una posició que és reforçada pel mateix acte d'evocar les identitats sobirana i històrica pròpies. Aquestes contradiccions es reflecteixen en tots els nivells de la cultura cinematogràfica sami. Temàticament, la política del cinema sami contemporani evoca les identitats transitòries i el contrast en els estils de vida. Estèticament i narrativament, les pel·lícules sami combinen pràctiques cinematogràfiques observacionals i activistes amb el tipus de missatges polítics explícits que pertanyen al cinema postcolonial. En aquest sentit, mantenen una posició contradictòria: els seus temes se centren en la injustícia històrica i la importància de la sobirania cultural i política sami, però, com a produccions cinematogràfiques, depenen en gran mesura dels mecanismes de finançament i distribució de l'estat amfitrió, tot i els seus pressuposts reduïts i format digital.
 20. La política d'"atorgar i retenir el reconeixement" (Taylor 2011: 36) adoptada pels estats democràtics d'aquests països nòrdics estructura gran part de la infraestructura de producció i abast temàtic del cinema sami produït. Però, al mateix temps, la política de la diversitat requereix que els i les sami puguin expressar les seves pròpies perspectives, encara que l'abast i l'eficàcia d'aquestes estratègies continuen sent temes de debat.
 21. Efectivament, la dinàmica de finançament en què es basa la indústria mediàtica sami és fragmentada i les organitzacions com l'ISFI han de renovar les seves sol·licituds de finançament cada any. Com a conseqüència d'això, les indústries cinematogràfiques sami no tenen el suport d'un mecanisme de finançament a llarg termini, que els protegeixi i potenciï la seva visibilitat a escala transnacional o fins i tot regional, com la UE.

Referències

- AMATO, G.; BEHRMANN, M.; BIMBOT, F.; CARAMIAUX, B.; FALCHI, F.; GARCIA, A. VINCENT, E. *AI in the media and creative industries*. arXiv preprint, 2019. arXiv:1905.04175. <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1905/1905.04175.pdf>
- ARNDT, S. "Early childhood teacher cultural otherness and belonging". *Contemporary Issues in Early Childhood*, 2018, 19(4), 392-403. <https://doi.org/10.1177/1463949118783382>
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE VIDEOJUEGOS (AEVI). *La industria del videojuego en España. Anuario 2019* [En línia] <http://www.aevi.org.es/web/wp-content/uploads/2020/04/AEVI-ANUARIO-2019.pdf>
- BAKER, M. *Audiovisual translation and activism*. A: PÉREZ GONZÁLEZ, L. (ed.). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Londres i Nova York: Routledge, 2018. 453-467.
- BARAMBONES, J. "Una mirada telescópica al cine en euskera: versiones originales, dobladas y subtituladas". *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 2011, 13, 1-22. <https://recyt.fecyt.es/index.php/HS/article/view/14571/11328>
- BETZ, M. "The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema". *Camera Obscura*, 2001, 16(1), iv-45. https://doi.org/10.1215/02705346-16-1_46-1
- BILTREYST, D.; MALTBY, R.; MEERS, P. (eds.). *The Routledge Companion to New Cinema History* (1a ed.). Londres i Nova York: Routledge, 2019. <https://doi.org/10.4324/9781315666051>
- CANALE, M.; SWAIN, M. "Theoretical Bases of Communicative Approaches to Second Language Teaching and Testing". *Applied Linguistics*, Vol. 1, 1980, 1, 1-47. <http://dx.doi.org/10.1093/applin/1.1.1>
- CHRISTENSEN, C. "Religion som samisk identitetsmarkør. Fire studier av film". Dissertació. Tromsø: University of Tromsø, 2013. <http://ojs.novus.no/index.php/DIN/article/view/709/704>
- COMISSIÓ EUROPEA. "Economic empowerment for indigenous people" [En línia]. Estrasburg: Desenvolupament urbà i regional de la UE – Comissió Europea, 2015. https://ec.europa.eu/regional_policy/en/projects/finland/economic-empowerment-for-indigenous-people [Consulta 28-03-2021]
- CÓMITRE, I. "La transculturalidad en el doblaje y subtulado de los Cuentos de la noche de M. Ocelot" [En línia]. III Simposio Internacional de cultural infantil y juvenil. Ciutat de Mèxic: 2015. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/10145/LA%20TRANSCULTURALIDAD%20EN%20EL%20DOBLAJE%20Y%20SUBTITULADO.pdf?sequence=3> [Consulta: 03-03-2021]
- DE GRÉVE, M.; VAN PASSEL, F. *Lingüística y enseñanza de lenguas extranjeras*. Madrid: Fragua, 1971.
- DE TURÉGANO, T.H. "European Union Initiatives for Independent Filmmakers across Europe". A: BALTRUSCHAT, D.; ERICKSON, M.P. (eds.). *Independent Filmmaking Around the Globe*. Toronto: University of Toronto Press, 2018, 39-52. <https://doi.org/10.3138/9781442620377-006>
- DUBOIS, T. "Áppås: Fresh Snow". A: COCQ, C.; DUBOIS, T.A. (eds.) *Sámi Media and Indigenous Agency in the Arctic North*. Seattle: University of Washington Press, 2020.
- ECCO, U. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milà: Casa Editrice Bompiani, 1979.
- FERNÁNDEZ-BLANCO, V.; GIL, R. "Regulating the Mandatory Participation of TV Networks in Financing the Movie Industry: The Case of Spain". A: MURSCHEZ, P.C.; TEICHMANN, R.; KARMASIN, M. (eds.). *Handbook of State Aid for Film*. Cham (Suïssa): Springer, 2018, 403-425.
- FIND GLOCAL. "International Sámi Film Institute" [En línia]. <http://www.findglocal.com/NO/Guovdageaidnu/148842986178/International-S%C3%A1mi-Film-Institute> [Consulta: 25-03-21]
- FONNELAND, T.; KRAFT, S.E. "Sami Shamanism and Indigenous Spirituality". A: SUTCLIFFE, S.; GILHUS, I. (eds.) *New Age Spirituality: Rethinking Religion*. Londres: Equinox Publishers, 2013.
- GIRALT, J.; NAGORE, F. (eds.). *La normalización social de las lenguas minoritarias. Experiencias y procedimientos para la salvaguarda de un patrimonio inmaterial*. Saragossa: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019. <https://zaguan.unizar.es/record/79493/files/BOOK-2019-027.pdf>
- HAKMON, Y. "The Relationship Between Spontaneous Creativity & Vocabulary Preservation in Modern Language". A: MIGCCA. 2019 International Conference on Religion, Culture and Art (ICRCA 2019). <http://clausiuspress.com/conferences/ARTSH/ICRCA%202019/19ICRCA035.pdf>
- HAMMETT-JAMART, J.; MITRIC, P.; REDVALL, E.N. "Introduction: European Film and Television Co-Production". A: HAMMETT-JAMART, J.; MITRIC, P.; REDVALL, E.N. (eds.). *European Film and Television Co-production*. Cham (Suïssa): Palgrave Macmillan, 2018, 1-26. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97157-5>
- KÄÄPÄ, P. "Northern Exposures and Marginal Critiques: the Politics of Sovereignty in Sámi Cinema". A: MACKENZIE, S.; STENPORT, A.W. (eds.) *Films on Ice: Arctic Imaginations, Landscapes, and Populations in Moving Images*, Edimburg: University of Edinburgh Press, 2014.
- KÄÄPÄ, P. "Cyclical Conceptualisations of Time: The Cinema of the Sámi from an Ecocritical Perspective". A: MONANI, S.; ADAMSON, J. (eds.) *Ecocriticism and Indigenous Studies: Conversations from Earth to Cosmos*. Londres i Nova York: Routledge, 2016.
- KEATING, J. *Invisible countries: Journeys to the edge of nationhood*. New Haven i Londres: Yale University Press, 2018.

- KULYK, L. "Film Nationality: The Relevance of This Concept in Europe". *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2020, 50(2), 71-84. <https://doi.org/10.1080/10632921.2019.1698482>
- OBSERVATORI EUROPEU DE L'AUDIOVISUAL. *Mapping of film and audiovisual public funding criteria in the EU*. [En línia]. Estrasburg: Observatori Europeu de l'Audiovisual, 2019. <https://rm.coe.int/mapping-of-film-and-audiovisual-public-funding-criteria-in-the-eu/1680947b6c> [Consulta 24-03-2021].
- O'CONNELL, E. *Minority language dubbing for children*. Dublín: Dublin City University, 2000. http://doras.dcu.ie/18120/1/Eithne_O%27Connell.pdf [Consulta: 16-03-2021]
- OGEA, M. "Subtitling documentaries: A learning tool for enhancing scientific translation skills". *Current Trends in Translation Teaching and Learning E*. 2020, Vol. 7, 445-478. DOI:10.51287/cttl_e_2020_14_mar_ogea.pdf [Consulta: 03-03-2021].
- O MURCHÚ, S. "Scientific translation in languages of lesser diffusion and the process of normalisation". *SENEZ Translation Journal*. Vol. 12, 1991, 77-116. <https://eizie.eus/en/publications/senez/19911001/seosamh> [Consulta: 16-03-21].
- MECSEI, M. "Cultural Stereotypes and Negotiations in Sámi Cinema". A: MACKENZIE, S.; STENPORT, A.W. (eds.) *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edimburg: University of Edinburgh Press, 2015, 72-83.
- MÉNDEZ GONZÁLEZ, R. "Doblaje y videojuegos: La incidencia de la industria del cine en un nuevo sector de ocio". *Quaderns de Cine*. Vol. 10, 2015, 73-82. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/52036/1/Quaderns-de-Cine_10_08.pdf
- MOFFAT, K. "Saamelainen elokuvakulttuuri muotoutuvana "verkostoelokuvana" (Sámi Film Culture as an Emerging "Network Cinema")". *Lähikuva*, 2017, 30(2), 8-26. <https://doi.org/10.23994/lk.65226> (en finès).
- MOFFAT, K. "Sámi Film Production and 'Constituted Precarity'". *Journal of Scandinavian Cinema*, 2020, vol. 10, 2, 191-206.
- PEDERSEN, N. *Implementation of a computer game replay client using the Google Maps API*. *Media Technology and Games*. Copenhague: IT University of Copenhagen, 2010. <http://nikolajp.dk/thesis.pdf> [Consulta: 09/03/2021]
- PANAYIOTIS, V. *The Gaming Industry is bigger than the movie and music industries combined*. Xipre: CYENS – University of Cyprus, Cyprus University of Technology and Open University of Cyprus, 2020. <https://www.cyens.org.cy/en-gb/media/blog/blog-posts/july-2020/the-gaming-industry-is-bigger-than-the-movie-and-m/> [Consulta: 09/03/2021]
- PÉREZ PEREIRO, M.; DEOGRACIAS HERRILLO, M. "Barriers and opportunities for cinema distribution in European minority languages. The case of *O que arde* in the Digital Single Market". *Language & Communication*, 2021, 76, 154-162. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2020.11.006>
- PUDELKO, M.; TENZER, H. "Boundaryless Careers or Career Boundaries? The Impact of Language Barriers on Academic Careers in International Business Schools". *Academy of Management Learning & Education*, 2019, 18(2), 213-240. <https://doi.org/10.5465/amle.2017.0236>
- RABINOVYCH, M. "The Rule of Law as Non-trade Policy Objective in EU Preferential Trade Agreements with Developing Countries". *Hague Journal on the Rule of Law*, 2020, 12(3), 485-509. <https://doi.org/10.1007/s40803-020-00145-z>
- REGJERINGEN.NO. "165 millioner kroner til etablerte ordninger i kultursektoren" [En línia]. Noruega: Regjeringen.no. 2021. <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/165-millioner-kroner-til-etablerte-ordninger-i-kultursektoren/id2831150/> [Consulta: 04-04-2021].
- ROBLES ÁVILA, S. "Lengua en la cultura y cultura en la lengua: La publicidad como herramienta didáctica en la clase de e/le". *El español, lengua del mestizaje y la interculturalidad*. Actes del XIII Congrés internacional d'ASELE. Múrcia: ASELE, 2003. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2802131.pdf> [Consulta: 11/03/2021]
- SAAMI COUNCIL. *EU Arctic Stakeholder Forum Sápmi Report. We do not need much – but we need it even more*. [En línia]. Sápmi: Saami Council, 2017. https://static1.squarespace.com/static/5dfb35a66f00d54ab0729b75/t/5e1efd96408e262d9594e353/1579089303194/EU_ASF_Saami_Report_FINAL_07.04.17.pdf [Consulta 29-03-2021].
- SÁNCHEZ, D. "Subtitling methods and team-translation". A: ORERO, P. (ed.): *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins Translation Library 56, 2004, 9-17.
- SCHLESINGER, P. "The sociological scope of "nacional cinema"". A: HJORT, M.; MACKENZIE, S. (eds.). *Cinema and nation*. Londres i Nova York: Routledge, 2000.
- SEKULIĆ, T. "Dimensions and Contradictions of the European Integration: Deepening Versus Widening". A: SEKULIĆ, T. *The European Union and the Paradox of Enlargement: The Complex Accession of the Western Balkans*. Cham (Suïssa): Palgrave Macmillan, 2020, 23-48. https://doi.org/10.1007/978-3-030-42295-0_2
- SHIM, T. "Globalization and Global Risks: Some thoughts based on The World is Flat". *International Journal of Contemporary Research and Review*, 2020, 11(05), 21811-21815. <https://doi.org/10.15520/ijcrr.v11i05.810>
- WILLIAMS, G., WILLIAMS, G. *Language, Hegemony and the European Union: Re-examining 'Unity in Diversity'*. Charm (Suïssa): Palgrave Macmillan, 2016. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-319-33416-5> [Consulta: 30/12/20]