

# Posicionamiento de voces alternativas en la Europa audiovisual: el caso de la política lingüística catalana, gallega, vasca y sami

## ENRIQUE CASTELLÓ-MAYO

Profesor asociado del Departamento de Ciencias de la Comunicación – Facultad de Ciencias de la Comunicación Universidad de Santiago de Compostela

[enrique.castello@usc.es](mailto: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](mailto:Kate.Moffat@warwick.ac.uk)

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

## PIETARI KÄÄPÄ

Profesor asociado en Medios y Comunicación del Centre for Cultural and Media Policy Studies - School of Creative Arts, Performance and Visual Cultures - University of Warwick

[P.Kaapa@warwick.ac.uk](mailto:P.Kaapa@warwick.ac.uk)

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

## ANTÍA LÓPEZ-GÓMEZ

Profesora asociada del Departamento de Ciencias de la Comunicación – Facultad de Ciencias de la Comunicación - Universidad de Santiago de Compostela

[antiamaria.lopez@usc.es](mailto:antiamaria.lopez@usc.es)

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

**Artículo recibido el 21/04/21 y aceptado el 14/07/21**

### Resumen

Una de las hipótesis en la que se basa este artículo es que la normalización de la subtítulos en el campo audiovisual, particularmente en lenguas no hegemónicas, contribuye a hacer más fluida y consolidar la comunicación dialogada y la aceptación intercultural, en casos tan variados como el catalán, el gallego, el vasco o el sami. Al mismo tiempo, tal como sugiere el estudio del caso sami al final del capítulo, estos mecanismos para la inclusión y la diversidad también pueden tener un efecto adverso y seguir reforzando formas de exclusión y la normalidad hegemónica de las lenguas dominantes, en las que, además, el poder se ejerce mediante una política lingüística y de subtítulos en las lenguas dominantes (y no solo en inglés).

### Palabras clave

Lenguas minorizadas, diversidad cultural, cine, Europa, subtítulos 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.

## Introducción: ¿lenguas minoritarias o minorizadas?

En primer lugar, hay que aclarar las definiciones de lengua *minoritaria* y lengua *minorizada*, aunque solo sea desde el punto de vista léxico:

- El uso del concepto *lengua minoritaria* es claramente cuantitativo y descriptivo (prácticamente estadístico), relacionado con el número de hablantes de una lengua específica en un territorio determinado, así como con su relación con otras lenguas dominantes.
- El uso del concepto *lengua minorizada* es claramente cualitativo y crítico (casi combativo), relacionado con una

lengua (independientemente de su número de hablantes) cuyo uso ha quedado restringido, frecuentemente por motivos políticos o sociales.<sup>1</sup> Con la expresión *lenguas minorizadas* se hace referencia a las lenguas marginalizadas, incluso en peligro de extinción, en comparación con otras lenguas hegemónicas de las que se hace un uso prevaeciente (Williams y Williams 2016).

Una de las hipótesis en la que se fundamenta este artículo (así como el proyecto de investigación en el que se basó) es que la normalización de la subtítulos en el campo audiovisual, particularmente en lenguas no hegemónicas, contribuye a

hacer más fluida y consolidar la comunicación dialogada y la aceptación intercultural, al menos a largo plazo (Baker 2018: 453-467). Aunque en este artículo (así como en el proyecto de investigación del cual proviene) el estudio se limita al entorno europeo, la situación cultural inicial que se estudia se podría extrapolar a una escala más globalizada (con los matices geoculturales correspondientes), a la hora de considerar la subtítulos como un elemento paliativo de la minoría lingüística. La subtítulos audiovisual respeta la integridad lingüística de la obra artística original, por lo tanto, es posible considerar este tipo de traducción no invasiva como un hecho inequívocamente cultural y, por este motivo, como una forma sistemática de producción y transmisión de significados entre culturas diferenciadas (Cómite 2015: 1).

Además de su relevancia cultural inequívoca, también tiene muchas repercusiones sociales, derivadas del uso de la subtítulos audiovisual (Ogea 2020), que se pueden analizar en diferentes ámbitos:

1. *Ámbito educativo*: por su eficacia demostrada como herramienta de inmersión en una lengua extranjera.
2. *Ámbito psicosocial*: como herramienta social inclusiva para grupos con discapacidades sensoriales.
3. *Ámbito cultural-identitario*: como herramienta capaz de priorizar los acontecimientos culturales (especialmente los de carácter audiovisual) que podrían definir mejor una sociedad específica.
4. *Ámbito material-textual*: como herramienta para preservar la integridad del contenido original de la obra.

Sin embargo, reconocemos la existencia de varias dificultades en este intento (profesionales, ideológicas, políticas y sociales) de ampliar el potencial cultural de la subtítulos a todo el universo audiovisual. Sin intención de identificar completamente estas dificultades, vale la pena centrarse en algunas formas de ocio electrónico en auge, como las procedentes del sector de los videojuegos, en las que la subtítulos se concibe como un elemento perturbador en relación con el carácter diegético y la gestión operativa de cualquier juego (Amato et al. 2019). Esta no es una cuestión menor: hablamos de un sector con unos ingresos totales de 133.670 millones de euros en 2019 en todo el mundo, según las cifras de la Asociación Española de Videojuegos (2019: 47). En 2019, el 45 % de los ingresos totales (60.184 millones de euros) procedió de los videojuegos instalados en teléfonos móviles o tabletas.

Además de reconocer el papel sociocultural de los videojuegos como uno de los exponentes principales de la cultura digital (Aevi 2019: 12), sus características lingüísticas los convierten en un objeto de análisis particularmente interesante:

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).

Por lo tanto, nos encontramos en un mercado dominado por la dinámica del doblaje en las lenguas hegemónicas y muy reticente a utilizar subtítulos. Esta es la razón por la cual, desde el ámbito de los estudios de traducción audiovisual, los especialistas tienen en cuenta estos doblajes de mejor calidad (quizás un mal menor), pero no la práctica del doblaje en sí:

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 cualquier caso, faltan otros intereses académicos o culturales en relación con los videojuegos, más allá de las posiciones funcionales que identifican los videojuegos con el ocio, sin grandes pretensiones, y que, por este motivo, eligen prácticas interlingüísticas más inmediatas y un acceso asequible, independientemente de la concepción de la obra original.<sup>2</sup>

Conscientes de la importancia de la subtítulos como hecho cultural, proponemos destacar la necesidad de dar prioridad a la subtítulos audiovisual ante otras herramientas (el doblaje, principalmente) para normalizar los usos sociales de una lengua no hegemónica y, por lo tanto, favorecer la transición de una “lengua de comunicación” a una “lengua de cultura” (Hakmon 2019). Desde este punto de vista, destacamos nuestra distancia respecto a la afirmación de Grève y Van Passel (1971: 173) según la cual la enseñanza lingüística en sí misma contiene *ipso facto* una enseñanza cultural, puesto que la lengua representa, en esencia, uno de los aspectos principales de la cultura de una comunidad. Por nuestra parte, consideramos que es necesario superar los apriorismos (también los culturales) para tener en cuenta el contexto y, por lo tanto:

- De acuerdo con “la lingüística de la comunicación”, consideramos que el dominio de una lengua requiere algo más que el control de un código lingüístico determinado (Pudelko y Tenzer 2019).
- Se deben tener en cuenta aquellos aspectos directamente relacionados con el acto comunicativo en particular.

Solo desde estas premisas es posible evaluar la capacidad de la subtítulos para transmitir (sin alterar el hecho original de la obra cinematográfica o audiovisual) los aspectos sociales, físicos, culturales, artísticos y estilísticos del contexto sociocultural preciso: en otras palabras, la subtítulos

garantiza los significados de las expresiones y los actos discursivos en contexto (Sánchez 2004: 9-17).

De hecho, la propuesta de “competencia comunicativa” desarrollada por Canale y Swain (1980: 1-47) que implica el dominio de cuatro competencias o subcompetencias (lingüística, sociolingüística, discursiva y estratégica) se completó más tarde con otra competencia, la sociocultural. Tal y como advierte Robles (2002: 720), en el desarrollo de la competencia comunicativa en una lengua determinada, es necesario enseñar una serie de prácticas sociales y valores culturales, de los cuales, por el hecho de estar muy relacionados con la lengua y sus usos, no es posible prescindir.

En este sentido, el espacio mediático, por su sobredimensionamiento y capacidad de polarización, superaría de lejos la capacidad de la educación regulada para actuar como factor decisivo en la determinación de las opciones lingüísticas entre las franjas de población más jóvenes (Giralt, Nagore 2019). Según la argumentación de Seosamh Ó Murchú:

Los niños aprenden una “lengua” totalmente nueva de la televisión, que aplican en situaciones de aprendizaje formales que utilizan entre ellos para expresar sentimientos y emociones que coinciden con conjuntos de experiencias representadas en la televisión (Ó Murchú 1991: 89-90).

La incorporación de determinados códigos audiovisuales en la relación social es un hecho que Seosamh Ó Murchú (1991) sitúa durante la infancia. Esta afirmación tiene consecuencias imprevisibles, puesto que es la franja de edad que constituye la promesa de perdurabilidad de una lengua: una cuestión que es especialmente difícil en el caso de las lenguas no hegemónicas.<sup>3</sup> Así, como consecuencia de lo que se afirma en esta sección, podemos concluir, con Arndt (2018), que la evolución de una “lengua de comunicación” a una “lengua de cultura” se basa en la combinación de dos conceptos: el de la normalización lingüística y el de la pertenencia geocultural.

Para mostrar estos retos, la dinámica y la política complejas que surgen en el contexto de la cultura cinematográfica sami destacan la manera en la que el uso de lenguas dominantes subtítuladas (ya sea el inglés o lenguas hegemónicas nacionales como el finés y el noruego) como herramienta lingüística “universal” también puede recrear algunas de estas dispersiones de poder y contribuir a la marginalización de una minoría dentro de una minoría, es decir, los sami como parte de la cultura mediática noruega o finlandesa. Es un concepto reforzado por el hecho de que la normalización de la lengua hegemónica es tan dominante que es posible que las generaciones más jóvenes de sami no hablen fluidamente su propio dialecto de la lengua sami. Tal como sugiere el estudio del caso sami al final del capítulo, estos mecanismos para la inclusión y la diversidad también pueden tener un efecto adverso y seguir reforzando formas de exclusión y la normalidad hegemónica de las lenguas dominantes, en las que, además, el poder se ejerce mediante la subtítulos en las lenguas dominantes (y no solo en inglés).

## Diversidad cultural en el debate y la práctica política en Europa

Es sorprendente que el reconocimiento de la subtítulos como tema de debate dentro de la práctica política comunitaria sea muy reciente. Como otros muchos hechos culturales vindicativos, este reconocimiento dependía de la concienciación social en relación con una amenaza determinada: la presión de algunas culturas hegemónicas que, repetidamente, han demostrado un potencial intrusivo agresivo, justificado frecuentemente con la excusa de la globalización irrefrenable (Shiyi 2020).

Con el paso del tiempo, estas naciones “atacadas” se han apresurado a desarrollar estrategias conjuntas para la promoción y la protección de sus culturas respectivas, primero en los ámbitos cultural y económico y, finalmente, en la generación de una jurisprudencia específica, basada en reglamentos proteccionistas.<sup>4</sup>

En las últimas dos décadas, hay que destacar la promulgación en 2003 de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, cuyo precedente se encuentra en 1989 con la Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular de la UNESCO. Los dos reglamentos anuncian los riesgos graves de determinadas dinámicas de globalización y transformación social: el deterioro, la destrucción parcial o, incluso, la desaparición total de patrimonio cultural inmaterial.<sup>5</sup>

En octubre de 2005, la UNESCO adoptó en su Conferencia General la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales,<sup>6</sup> como continuación y extensión de la Declaración universal sobre diversidad cultural,<sup>7</sup> que fue aprobada por la misma institución en 2001. La Convención de 2005 es pionera en el derecho internacional por su promoción y vocación proteccionista del patrimonio cultural y lingüístico de las culturas, en relación con las acciones hostiles de terceros países (Keating 2018).

Por eso, la Convención de 2005 situó a los sectores cultural y creativo entre los sectores de crecimiento más rápido a nivel mundial: con un impacto del 6,1% al año en la economía mundial, representaron una contribución mundial de 4.300 millones de dólares. Por otro lado, la Convención de 2005 identificó a los sectores culturales y creativos como el pilar principal del Crecimiento Económico Inclusivo y, por lo tanto, contribuye a los objetivos de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible.<sup>8</sup>

Hay que reconocer tres factores importantes para considerar esta convención como un “hito histórico”.

- 1) El reconocimiento mundial de la esencia dual (cultural y económica) de cualquier expresión cultural contemporánea.
- 2) El reconocimiento de la soberanía de los estados (pero también de su ciudadanía) en la adopción, el mantenimiento o la cancelación de las políticas proteccionistas y los promotores de la diversidad cultural.
- 3) Como consecuencia de los dos reconocimientos anteriores, la Convención de 2005 promueve la gobernanza participativa de la ciudadanía en relación con la gestión de su patrimonio cultural material e inmaterial.

En 2007, la Unión Europea ratificó la Convención de 2005, destacando al mismo tiempo la defensa de la cultura europea entendida como un hecho diverso. Posteriormente, el Consejo de Europa incorporó un protocolo estricto en relación con la promoción y la preservación de la cultura en todos los acuerdos comerciales comunitarios (Rabinovych 2020). Las nuevas medidas incluían:

- Un estímulo real para la consolidación de la política comercial (en un nivel inclusivo y expansivo) de la Comunidad Europea, que reorientó su estrategia de posicionamiento a escala planetaria.
- Un desafío a la hegemonía de los EE. UU., en primera instancia, así como a la posición semihegemónica de algunos países emergentes, mediante alianzas bilaterales.

Sin embargo, esta proliferación de declaraciones en defensa de una Europa unida en la diversidad esconde una cierta contradicción o paradoja, según cómo se mire (Sekulić 2020). Es innegable que, con la ratificación de la Convención de 2005, los Estados miembros de la Unión Europea promovieron conjuntamente una política exterior (intensiva y expansiva) para defender su cultura.

Entonces, ¿por qué determinados espacios comunitarios (reconocidos por su identidad diversa, con una lengua oficial o cooficial y territorialmente localizada en los límites de Europa) incitaron a promulgar reglamentaciones concretas (con más o menos fortuna, más o menos eficaces) para proteger la distribución y la exhibición de producciones audiovisuales en sus lenguas vernáculas y con resultados tan diferentes? (Pérez Pereiro; Deogracias Horrillo 2021). Para ser específicos, este es el caso, por un lado, de Galicia, Cataluña y el País Vasco, en la península Ibérica, o, por otro lado, también es el caso de la península Escandinava, entre muchos otros.

Para resumir la situación en Galicia, hay dos reglamentos que son prácticamente contemporáneos con la ratificación europea: por un lado, la Ley 4/2008, de 23 de mayo, por la cual se crea la Agencia Gallega de las Industrias Culturales. Por otro, la Ley 9/2011, de 9 de noviembre, de los medios públicos de comunicación audiovisual de Galicia:

- a) En relación con la primera ley, es un reglamento fundamental destinado a la organización y al desarrollo del tejido empresarial del mercado cultural gallego. La Ley 4/2008 especifica que el desarrollo del mercado cultural gallego se basa en la protección y en la contribución a la consolidación de las industrias culturales gallegas.<sup>9</sup>
- b) En relación con la segunda ley, es una reglamentación de la gestión en la prestación de los servicios públicos de comunicación audiovisual en que la comunidad autónoma de Galicia tiene jurisdicción. La Ley 9/2011 especifica dos principios rectores de la gestión en la prestación de los servicios públicos de comunicación audiovisual. En primer lugar, la promoción y la divulgación de la cultura y la lengua gallegas, así como la defensa de la identidad de Galicia. En segundo lugar, pero no por eso menos

importante, la promoción de producción audiovisual propia y de emisiones que contribuyan a la proyección de Galicia al extranjero y a la información dirigida a las comunidades gallegas en el extranjero.<sup>10</sup>

Continuando nuestro viaje en Cataluña, encontramos varios reglamentos fundamentales que incluyen una actualización activa de los reglamentos que gobiernan el funcionamiento de la Corporación Catalana de Radio y Televisión, creada en 1983, en adaptación a un contexto cambiante:

- a) Ley 11/2007, de 11 de octubre, de la Corporación Catalana de Medios Audiovisuales.<sup>11</sup> En este texto legal, destaca la asociación de la función del servicio público con la divulgación y la promoción de la lengua catalana, mientras que (entre los principios generales de programación) hay la designación del catalán como lengua institucional de prestación de los servicios públicos de comunicación audiovisual de la Corporación Catalana de los Medios Audiovisuales.<sup>12</sup>
- b) Decreto ley 2/2010, de 30 de marzo, que modifica la Ley 11/2007.
- c) Ley 20/2010, de 7 de julio, sobre cine, que se orienta al desarrollo de la oferta cinematográfica en catalán, ya sea en versión original, doblada o subtitulada.<sup>13</sup>
- d) Ley 2/2021, de 22 de febrero, de modificación de varias leyes en materia audiovisual.
- e) Instrucción general del Consejo del Audiovisual de Cataluña por la cual se modifica la Instrucción general sobre la presencia de la lengua y la cultura catalanas y del aranés en los medios de comunicación audiovisual, promulgada el 12 de septiembre de 2018.<sup>14</sup>

Para acabar este breve resumen legal, nos paramos en el caso vasco, en el cual encontramos dos decretos fundamentales:

- a) El Decreto 231/2011, de 8 de noviembre, sobre comunicación audiovisual, que incluye las condiciones para la reserva de emisiones totalmente en lengua vasca.<sup>15</sup>
- b) Decreto 179/2019, de 19 de noviembre, sobre la normalización del uso institucional y administrativo de las lenguas oficiales en las instituciones locales en el País Vasco.<sup>16</sup> Sin embargo, la subtitulación en vasco de películas que se exhiben en salas comerciales ha sido una práctica apartada de las pantallas del País Vasco (Barambones 2011: 10).

Tal y como se puede ver, en todos los casos analizados hay una proliferación de reglamentos con un denominador común:

1. Son normas y reglamentos que surgen como una adaptación territorial de otras promulgaciones internacionales.
2. Son normas y reglamentos que tienen una vocación general y prescinden de un desarrollo explícito de determinados recursos (tecnológicos, culturales, idiomáticos, sociales, educativos, etc.) como la subtitulación.
3. Son normas y reglamentos que, inexplicablemente, eluden

la definición explícita de lo que se podría considerar una obra audiovisual gallega, catalana o vasca.

Por lo tanto, llegamos al núcleo de la cuestión de este artículo: ¿es factible establecer criterios para la inclusión y exclusión de una obra audiovisual para establecer el origen? O más claramente: ¿es posible establecer la nacionalidad de una obra audiovisual determinada (y, por extrapolación, de cualquier obra cultural) teniendo en cuenta la amplia variedad de influencias transnacionales que son la base de la mayor parte de la producción cultural audiovisual contemporánea? (Kulyk 2020).

Ciertamente, no es un problema local o actual (limitado a los casos analizados), sino un problema con unos límites de alcance histórico y mundial: el origen geocultural de una obra audiovisual parece condenado a diluirse. Desde un punto de vista histórico:

- Empezando por las empresas conjuntas, promovidas en Europa por las grandes empresas norteamericanas después de la Segunda Guerra Mundial, con las famosas acciones comerciales del *blind-booking* y el *block-booking* (Bilteyst et al. 2019).
- Continuando con la reacción europea (tardía, parcial e incoherente) en forma de coproducciones, que llegaban al extremo en la denominada fórmula de producción *euro-pudding* entre varios países europeos (Hammett-Jamart et al. 2018).

A nivel mundial, la lógica convencional dominante, basada en la elaboración de contenidos fácilmente digeribles, diseñados para el mínimo denominador común de las emisiones, es clara: cuanto más “locales” e “identitarios” sean los contenidos audiovisuales, más ajenos serán de la *Reader's Encyclopaedia* (Eco 1979) y, por lo tanto, se percibirán como extraños y desconocidos.

Así mismo, no es sorprendente que encontremos el mismo problema en el espacio audiovisual europeo. Por eso, en el marco de los programas institucionales para el apoyo financiero del sector audiovisual, la nacionalidad europea de la obra audiovisual se pierde en la complejidad de los reglamentos siguientes:

- Reglamento (UE) n.º 1295/2013 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 11 de diciembre de 2013, por el que se establece el programa Europa Creativa (2014-2020).
- Propuesta de Reglamento del Parlamento Europeo y del Consejo por el que se establece el programa Europa Creativa (2021-2027) y se revoca el Reglamento (UE) n.º 1295/2013 COM/2018/366 final - 2018/0190 (COD).

Solo en el artículo 14 del segundo reglamento (dedicado a la definición de entidades admisibles) encontramos una referencia al reconocimiento de las empresas como europeas, pero no de las obras audiovisuales que producen. El subprograma MEDIA reconoce una empresa como europea cuando se encuentra en territorio de la Unión y es propiedad de ciudadanos residentes en los Estados miembros de la UE, en los países del Acuerdo

Europeo de Libre Comercio (AELC) y en otros países que participen en el subprograma MEDIA (De Turégano 2018). Esta no es una cuestión menor, puesto que el reconocimiento de una empresa como europea abre la posibilidad de solicitar las subvenciones consideradas en el subprograma MEDIA.<sup>17</sup>

En conclusión, el sello “Hecho en Europa” de una obra audiovisual determinada depende de un auténtico “sudoku” de porcentajes tangibles de situación territorial (que incluye, entre otras variables, el capital que financia la producción y el equipo humano que la hace posible), pero que excluye otros factores materiales (igualmente relevantes) como las opciones lingüísticas originales de la obra audiovisual y, por lo tanto, su integridad cultural propia (Betz 2001).

Es cierto que en algunas transposiciones de los reglamentos marco europeos a los Estados miembros es posible encontrar algunas referencias remotas a este problema. Así, si tenemos en cuenta los sistemas de subvenciones y ayudas para el cine gestionados por España, se señalan algunos criterios preferenciales para las obras que optan por lenguas no hegemónicas en la producción audiovisual (Fernández-Blanco y Gil 2018).

Sin embargo, cabe destacar que son “criterios preferenciales” y no decisivos; por lo que no requieren que se mantenga la opción lingüística original de la producción audiovisual (o que, como mínimo, esté complementada por una subtitulación meticulosa) durante los procesos de distribución y exhibición posteriores.

### Posicionamiento de los medios sami: política lingüística y cultural

Para profundizar más en las repercusiones del establecimiento de “criterios preferenciales” para las lenguas minoritarias en contextos culturales cinematográficos en los que la política de la lengua continúa avanzando de forma compleja, esta parte del artículo (efectivamente un estudio de un caso de poder y política en el cine de una lengua minoritaria) explora el papel de las lenguas minoritarias y los medios audiovisuales en los países nórdicos. Nos centramos en los medios sami y en el modo en que contribuyen a descubrir algunas de las desigualdades de poder entre las prácticas hegemónicas y las culturas cinematográficas minoritarias, incluso en contextos que se consideran marginalizados o minoritarios en sí mismos. Los países nórdicos se inclinan por un concepto mucho más amplio de minoría y marginalidad de lo que facilita un marco cultural cinematográfico nacional y de cómo podrían funcionar las relaciones de poder en la industria cinematográfica internacional. El punto de partida para nosotros es que las cinco culturas cinematográficas nacionales nórdicas (Finlandia, Suecia, Dinamarca, Noruega e Islandia) son en sí mismas culturas cinematográficas pequeñas y marginalizadas, con una infraestructura de producción y financiación nacionales y para pequeños públicos que a menudo son nacionales (o regionales), con sus políticas lingüísticas y de diversidad respectivas (véase

Gustafsson y Kaapa 2015).<sup>18</sup> Sin embargo, el énfasis se pone más allá de esta “marginalidad” y se centra en el cine sami, una minoría dentro de una minoría. Los sami son una minoría étnica autóctona de la región de Laponia (se estima que la población sami es de 164.000 personas en todo el mundo, de las cuales 133.000 residen en Laponia), una zona que se extiende por las partes septentrionales de Noruega, Suecia, Finlandia y la península de Kola, en Rusia. Como consecuencia de esto, sus medios de subsistencia políticos y económicos están extremadamente integrados en los sistemas judiciales de estos Estados nación más grandes y, por lo tanto, más poderosos. El análisis siguiente se basa en una parte de la búsqueda que hemos llevado a cabo sobre las prácticas de los cineastas sami y las políticas designadas por la constitución hegemónica de las autoridades estatales (véase también Kaapa 2014: 2017) y facilita un compendio de su desarrollo en los últimos diez años.

El cine y los medios de comunicación son vehículos importantes para articular los derechos e intereses de la población sami en su propia lengua, convirtiéndose en medios clave para expresar las preocupaciones indígenas sobre la soberanía, la erradicación cultural y la representación errónea. Este no ha sido siempre el caso: la autonomía de esta industria mediática emergente es particularmente significativa porque los países nórdicos tienen una larga tradición en el uso de una política de los medios para reapropiarse de los símbolos y las voces indígenas de manera que se mercantilice a la población sami. Varias iniciativas han contribuido a superar este proceso prolongado de asimilación. Para contextualizar el desarrollo histórico de los medios de comunicación sami, DuBois (2020: 34-48) debate la revitalización de la cultura sami tras una oleada de protestas contra las infracciones ambientales cometidas en Noruega a finales de la década de 1970 y durante la década de 1980. El cine y la cultura mediática surgieron como parte de esta revolución para restablecer el rol y la influencia de la creación de la imagen de la población sami desde una perspectiva indígena. No obstante, el cine sami se ha desarrollado de una forma relativamente independiente en cada uno de los países nórdicos mencionados anteriormente. En Suecia y Finlandia y, en menor medida, en Rusia, la producción cinematográfica sami ha sido marginal, con un apoyo limitado de las instituciones culturales nacionales. Sin embargo, la cultura cinematográfica y mediática sami ha crecido de forma constante hasta convertirse en una industria remarcable, y Mecsei (2015) destaca la manera como los sami en Noruega han desarrollado una buena base como pioneros mundiales en el establecimiento de medios indígenas, como una empresa reconocida con una lista creciente de asociaciones y colaboraciones mediáticas mundiales, tanto con actores indígenas como no indígenas.

El Instituto Cinematográfico Sami Internacional (ISFI), con sede en Noruega, fue el primer impulso en 2007 para establecer los medios de comunicación sami como una industria, aunque sigue siendo una filial de las instituciones culturales noruegas, como veremos aquí. Antes de esto, el primer largometraje sami, de Nils Gaup y galardonado con un Óscar, *Ofelaš/Pathfinder*

(1987), dio paso a un panorama cinematográfico y mediático rico y diverso dirigido por cineastas y productores sami de toda la región. El ISFI forma parte de una reforma para crear una identidad sami colectiva, que antes solo se había reflejado en pantalla. Desde entonces, el ISFI ha evolucionado rápidamente con avances en nuevas producciones mediáticas, siguiendo a las empresas y plataformas de emisión escalables. La lengua tiene un papel cada vez más visible y complejo en la configuración del desarrollo de estas estrategias y enfoques, equilibrando las convenciones de la política representativa y temas como la espiritualidad, con las demandas cambiantes de los nuevos públicos (véase Christensen 2013 y Fonneland y Kraft 2013).

### Historias cinematográficas sami en contexto

Para ilustrar cómo se desarrollan estas discrepancias de poder en la cultura cinematográfica, en 2012 la Fundación Cinematográfica Finlandesa (FFF) creó una iniciativa de financiación dedicada al desarrollo de la producción cinematográfica sami, lo que supuso un avance significativo al reconocer la situación marginal del cine sami en los países nórdicos. A pesar de que el fondo se conceptualizó como parte de un impulso explícito de la diversidad y la inclusión por parte de la FFF para centrarse en el desarrollo de temas y prácticas de producción cinematográfica marginales, también refuerza muchas de las desigualdades que pretende abordar. Hay varios niveles de estas prácticas que requieren un análisis crítico, desde cuestiones de representación hasta preocupaciones sobre la igualdad de acceso a la financiación y la infraestructura de la producción cinematográfica.

Para empezar, las desigualdades infraestructurales son una causa y una consecuencia de la representación desigual de la comunidad sami por parte de sus poblaciones “anfitrionas” dominantes. La mayoría de estas representaciones proceden de Finlandia y Noruega (véase Mecsei 2015 para más información sobre la producción cinematográfica noruega). Por ejemplo, los productores finlandeses han representado a los sami como villanos o fuerzas místicas de la naturaleza en películas como *The Curse of the Witch (Noidan kirot, Teuvo Puro, 1927)* y *The White Reindeer (Valkoinen Peura, Erik Blomberg, 1952)*, respectivamente. En ambos casos, el énfasis se ha situado en la conceptualización de Laponia como un territorio indomable, en términos típicamente explotadores y colonialistas, que necesita ser domesticado por héroes masculinos de raza blanca.

En contraste con esta larga tradición de representaciones exóticas de los “míticos” sami, los documentales y las películas de ficción de directores sami como Katja Gauriloff, Ellen-Astri Lundby, Nils Gaup y Paul-Anders Simma, entre otros, se centran en los derechos indígenas y en las complejidades de la coexistencia dentro de las estructuras del Estado nación. Sin embargo, esta atención es limitada puesto que, tanto las películas como sus directores se han considerado “ajenos” en relación con las culturas nacionales dominantes. A modo de

ejemplo, el debate sobre las películas de Gaup, especialmente las obras épicas históricas distribuidas internacionalmente como *Pathfinder* (Ofelaš, Noruega, 1987) y *The Kautokeino Rebellion* (*Kautokeino opprørinde*, Noruega, 2008), ha generado un debate considerable en torno a la cultura y la política sami, con interpretaciones que las sitúan como contribuyentes importantes al cine noruego (Iversen 2005) o como producciones escandinavas con un compromiso político (Nestingen 2008). Estas perspectivas muestran que las películas de Gaup no son solo “películas sami”, sino que también se han incorporado en varios “cánones”. En el ámbito nacional, se consideran cine minoritario y patrimonio cinematográfico, con una recepción y un reconocimiento de premios nacionales que representan una incorporación a la constitución multicultural del cine noruego. A pesar del reconocimiento de la causa sami, esto perpetúa la alteridad que los ha caricaturizado a lo largo de la historia de la cultura cinematográfica nórdica.<sup>19</sup>

Ciertamente, estas preocupaciones se extienden a la producción y política cinematográficas. El Ministerio de Educación y Cultura de Finlandia creó un programa en 2012 diseñado para revitalizar la lengua sami y colocar a la población sami en una posición más igualitaria dentro del estado finlandés. Según la Constitución, las minorías indígenas tienen derecho a defender y desarrollar su lengua nativa. Por lo tanto, la misión del estado es facilitarlos; especialmente, dado que el papel de la lengua es menor y se enfrenta al problema de la migración fuera de Laponia (Opetus- ja Kulttuuriministerio 2012). Esta iniciativa política se pone de manifiesto en la “política de limosnas” practicada por las instituciones de las naciones dominantes al destacar la importancia de los derechos indígenas. En esta dicotomía, se concede un estatus especial a los sami, como especie amenazada. También queda claro que su actividad y expresión culturales requieren el apoyo “de arriba” para facilitar su desarrollo continuo.

En este caso, las películas y los cineastas sami, incluido su compromiso con la soberanía lingüística, participan en lo que Charles Taylor denomina “política del reconocimiento” (Taylor 2011), que hace referencia al esfuerzo constante de las poblaciones minoritarias para reclamar la soberanía cultural y política a las dominantes, al mismo tiempo que se reconoce el papel constitutivo que estas mayorías hegemónicas siguen teniendo, incluso en la autodeterminación de la minoría; en pocas palabras, la población sami no sería considerada como una minoría si no fuera por los actos de marginación histórica perpetrados por las potencias hegemónicas.<sup>20</sup>

Elina Kivihalmé, la comisaria responsable de la creación del fondo sami de la Fundación Cinematográfica Finlandesa, destaca los aspectos más problemáticos de la política del reconocimiento. Según ella, la tradición oral en particular plantea unas dificultades claras, puesto que la manera de narrar historias tradicionales, a menudo cíclica, es difícil de transcribir en guiones competitivos. Aun así, este nivel de diferencia hace que las películas sean interesantes y relevantes

como parte del mosaico multicultural, aunque al mismo tiempo también hace que se consideren demasiado diferentes para poder competir con otras producciones de manera igualitaria. Mientras que Kivihalmé destaca que fuera de esta iniciativa los productores sami no ocupan una posición especial en la obtención de financiación, sino que tienen que ofrecer proyectos de calidad que cumplan los requisitos de la FFF, el concepto de “discriminación positiva” sigue siendo una preocupación significativa. Así, los fondos sami se consideran fondos que se podrían destinar a otros grupos desfavorecidos o marginalizados en otros años, incluidos aquellos que participan en políticas de representación y reconocimiento mucho más hegemónicas, como los niños y los jóvenes en el cine finlandés.

Ciertamente, desde la perspectiva sami, el mayor número de recursos y un reconocimiento más elevado son beneficiosos. Y de manera realista, la única manera de conseguirlo es adoptar algunas de las convenciones de la esfera cultural dominante, reproduciendo el esencialismo estratégico de Gayatri Chakravorty Spivak (Spivak 1988). Esto indica una estrategia que intenta aplicar los elementos constituyentes clave de la identidad sami cuando es necesario, pero también con el tipo de distancia crítica que permita la reflexividad. De alguna manera, la política de las películas sami actúa como un tipo de reescritura de las narrativas nacionales que otro teórico de renombre de la etapa postcolonial, Homi Bhabha (Bhabha 1994), revela en muchas obras de escritores inmigrantes. La diferencia en este caso es que los sami no desarrollan las narrativas nacionales dominantes, sino que plantean, como mínimo, narrativas paralelas, o incluso objeciones fundamentales, a la mayoría de prácticas que pertenecen a estas narrativas.

La infraestructura de producción cinematográfica sami en Finlandia abona y desafía al mismo tiempo la soberanía retórica, un hecho que se filtra en la exhibición internacional de estas películas. Acontecimientos como los festivales de “cine indígena” Skabmagovat y el Festival de Cine Ártico dedican sus catálogos a esta expresión de la alteridad. Es decir, cuando muchas de estas películas se proyectan en estos acontecimientos igualitarios, se muestran como películas sami o indígenas, una etiqueta que crea supuestos normativos sobre el contenido y su nivel previsto de participación en el debate del festival. Aun así, muchos de estos festivales no existirían sin recurrir al esencialismo estratégico y a la oportunidad de reescribir las narrativas históricas, con el apoyo de fondo de autoridades culturales como el Ministerio de Educación y Cultura de Finlandia.

De una manera ligeramente similar, cuando en 2012 la FFF anunció los fondos para el cine sami, muchos de los directores más relevantes recibieron financiación, incluidos Simma y Gauriloff, para proyectos que se centraban en la representación de la política sami. Por medio de esto, parece como si el cine sami, al menos en Finlandia, hubiera podido adquirir más apoyo y presencia, pero desde el punto de vista de las infraestructuras, se mantienen muchas limitaciones, al menos en cuanto a su percepción estatal oficial.

### Una minoría dentro de una minoría: los sami en la UE

Al mismo tiempo, la relación de los cineastas y las instituciones culturales sami con la UE es compleja. Un informe encargado por el Consejo Sami después del Arctic Stakeholder Forum en 2017 destaca que los sami no disponen ni de una representación general ni de posiciones de negociación directas en Bruselas. Tal como mostramos a continuación, la cultura mediática sami está atrapada en los mismos sistemas burocráticos, tanto a escala nacional como en el contexto de la política cultural europea. Desde la perspectiva de la UE, la cultura cinematográfica sami ha recibido apoyo indirecto de proyectos como INDIGEE 2, financiado por la Comisión Europea. El proyecto se diseñó para promover el espíritu emprendedor y la independencia económica en la región de Laponia y productores cinematográficos como Odd Levi Paulsen han utilizado la financiación para desarrollar sus propias empresas mediáticas (2015). Sin embargo, el Consejo Sami destaca la necesidad continua de inversiones de la UE, tanto en formación lingüística, como en más apoyo para “un Fondo Cinematográfico Sami que contribuya a aumentar la producción cinematográfica sami” (2017: 7). La complejidad de los programas de financiación de la UE es una barrera fundamental para el desarrollo del sector mediático sami. El mismo informe afirma que los marcos presupuestarios a gran escala de la UE son difíciles de conciliar con las necesidades de una iniciativa mediática a pequeña escala como la ISFI (página 8). El Consejo también afirma que “el sistema de presentación de informes también requiere muchos recursos y a menudo no se incluye en la financiación” (2017: 8). Por esta razón, los sami se enfrentan a una lucha que requerirá mucho trabajo para hacer frente a la burocracia de la política cultural de la UE por su posición “marginal”.

Simultáneamente, un informe encargado por el Observatorio Audiovisual Europeo en 2019 declara que “no hay cuotas ni otras medidas vinculantes relacionadas con la diversidad (basada en el origen étnico, social o religioso) en los fondos cinematográficos y audiovisuales en la UE28” (2019: 58). En el caso de la población sami, las instituciones culturales nacionales se han hecho cargo de estas cuotas. Nacionalmente, los países como Noruega facilitan un apoyo financiero considerable a las organizaciones como el Instituto Cinematográfico Sami Internacional (ISFI, creado en 2007), que es la piedra angular del sector cultural indígena en la Europa septentrional. Pero también es cada vez más evidente que el apoyo de la producción cinematográfica sami también tiene un papel en los mandatos de diversidad e inclusión de sus “socios mayoritarios”. Estos incluyen Norgesfilm, dedicado a desarrollar servicios de vídeo a demanda para la industria cinematográfica noruega, que alabó el lanzamiento de Sappmifilm.com al sugerir que “confirma una vez más que Norgesfilm es un socio preferencial para cualquier instituto cinematográfico nórdico, esta vez con un alcance mundial” (2021). Una vez más, los beneficios obtenidos de aumentar la visibilidad y viabilidad de un cine minoritario se incorporan a las actividades promocionales

de un socio mayoritario, que los utiliza para patrocinar sus propias credenciales culturales. Al mismo tiempo, hemos visto el reconocimiento de la causa sami con su incorporación a la cultura cinematográfica mayoritaria con *Frozen II* (Disney 2019), que no solo hace referencia a los sami desde el punto de vista narrativo, sino que también se ha doblado al sami para este mercado pequeño, pero culturalmente esencial.

Y a pesar de estas indicaciones de alcance mundial, los incentivos diseñados para desarrollar y proteger la cultura sami en Suecia, Noruega y Finlandia tienden a ser aislados, es decir, la producción mediática sami está subvencionada por los presupuestos estatales respectivos para las emisiones públicas, mayoritariamente para los públicos nacionales o, en el mejor de los casos, para toda la región nórdica. Sin embargo, dado que la mayor parte de los derechos de emisión son específicos según la región o el país, no se extienden más allá de estos confines muy limitados. Para agravar el problema, desde una perspectiva regional, la cultura mediática indígena no tiene el apoyo de un mandato uniforme o específico. Estas preocupaciones también afectan a la subtítulos, puesto que el inglés sigue siendo la lengua principal utilizada para distribuir el contenido de los medios sami a escala transnacional (o alternativamente, los subtítulos se facilitan en el idioma nacional hegemónico respectivo, como el noruego o el finés).

Al mismo tiempo, las emisoras nacionales, como la noruega NRK, la finlandesa YLE y la sueca SVT, no facilitan subtítulos en sami en ninguno de los programas de habla sami, ni tampoco subtítulos en las diferentes lenguas sami para los programas en noruego, sueco y finés. Mientras que hay un fuerte impulso para abordar estas cuestiones, particularmente cuando se trata de reflejar la diversidad de las lenguas sami en la subtítulos, ha habido resistencia de todos los estados nórdicos a la hora de apoyar a una industria mediática indígena centralizada regionalmente o a escala transnacional, pese a los esfuerzos del ISFI para expandirse fuera de Noruega. Aunque siguen colaborando con profesionales de los medios de estos diferentes países, la organización ha tenido dificultades para establecer relaciones en Suecia y Finlandia. Se puede afirmar que estas cuestiones se acentúan por la relación fragmentada que los sami tienen con la política de la UE.

### Conclusiones y recomendaciones

A menudo se acusa a las universidades de estar enclaustradas en un tipo de “torre de vidrio” y que, ajenas a la multitud enloquecida, hacen recomendaciones a diestro y siniestro sin tener en cuenta un sector audiovisual que se encuentra en una crisis permanente. A menudo se afirma que es fácil pontificar desde la universidad sobre el mantenimiento de la identidad original de la obra, pero no es tan fácil para los cineastas o distribuidores europeos que quieren que sus obras audiovisuales sigan la máxima repercusión mundial.

Solo hay que analizar la historia inmediata del audiovisual



Europeo para darse cuenta de la falacia de estas diatribas. Europa tiene que romper este juego impuesto, en el que ha hecho el papel de un consumidor receptor desde la mitad del siglo XX, mientras otros mercados hegemónicos continúan acumulando un poder significativo como distribuidores y productores. Pero, al mismo tiempo, hay que recordar las desigualdades de poder que hay dentro de Europa y cómo estas desigualdades pueden promulgar políticas similares de desplazamiento y marginación o de hegemonía y alteridad, en las que las poblaciones minoritarias quedan excluidas por medio de la política de uso de la lengua. En este caso, las nociones como la lengua original o el uso de la subtítulos pueden reforzar una sensación de marginalidad interna en la que, por ejemplo, los sami quedan “sobrescritos” por la política lingüística de sus naciones anfitrionas o por las demandas de un mercado dictado por la hegemonía del inglés.

En este sentido, las conclusiones que se señalan, como colofón del artículo, pretenden ser recomendaciones respetuosas que contribuyan a cambiar la dinámica audiovisual europea actual.

1. Señalamos la necesidad urgente, en el contexto político de la UE, de redefinir la nacionalidad de la obra audiovisual y que se tengan más en cuenta las identidades culturales posnacionales y prenacionales como las de la población sami.
2. De acuerdo con la definición anterior, será posible activar un sistema de protección para el patrimonio audiovisual europeo actual, basado en el establecimiento de criterios de inclusión y exclusión sólidos para cada obra audiovisual.
3. En esta protección, será esencial vincular la elección lingüística original de cada obra audiovisual, desde su ideación y proceso de producción, para poder optar al sistema de financiación audiovisual europeo.
4. Es necesaria y urgente una redefinición de estas condiciones explícitas para el uso de las lenguas no hegemónicas en origen y su conservación por medio de la distribución y la divulgación o la exhibición y el consumo, en versión original o subtítuloada.
5. Es necesario y urgente reconocer en la obra audiovisual un valor patrimonial inequívoco para la cultura europea en su totalidad, así como sus formas particulares, como prueba de la identidad cultural de cada obra audiovisual.
6. Los debates sobre la representación de la lengua sami muestran todo un legado de colonización. Varias generaciones de sami han sido excluidas de la lengua como consecuencia de las políticas de asimilación aplicadas y todavía sufren las consecuencias. El cine y los medios pueden rectificar estas pérdidas, pero es importante comprender la manera en que la lengua se ha convertido en un factor profundamente político en este contexto. La revitalización lingüística es un objetivo principal establecido por las instituciones culturales nórdicas, incluidos los organismos cinematográficos nacionales respectivos. Sin embargo, por todos lados, los intelectuales destacan la manera cómo estas inversiones reflejan una

agenda cultural más amplia para potenciar la diversidad y la inclusión (Moffat 2017). En cierto modo, aunque son adelantos positivos, los organismos cinematográficos nacionales se benefician de esta situación como inversores reconocidos en “culturas marginales o minoritarias”. Sin embargo, según los sistemas de financiación actuales, la libertad y el impulso creativos dentro de la industria mediática sami están sometidos a procesos reguladores y de valoración que se podría afirmar que reproducen estas condiciones marginales (Moffat 2020: 2017).<sup>21</sup>

7. La lengua también tiene un papel fundamental en el acceso a estos recursos. Es esencial para la supervivencia de la cultura sami, pero también es una parte profundamente ideológica de una política cultural utilizada para clasificar o poner de manifiesto quién pertenece a la cultura sami y quién se beneficia de la financiación estatal. La inversión contemporánea en la lengua también contribuye a la pérdida de contexto histórico en relación con la erradicación de la lengua sami por medio de prácticas coloniales. La inversión en la cultura a través de la lengua también libera y desplaza otras cuestiones económicas y políticas. Quizás es irónico que las personas ajenas a la lengua tengan más que decir sobre el tema precisamente porque su falta de voz refleja las realidades del colonialismo pasado y presente, especialmente teniendo en cuenta que la comunidad sami siguen sin tener voz, de manera literal y figurada, en los foros políticos de la UE.
8. El cine y la cultura mediática son herramientas fundamentales para mantener viva una lengua. También ofrecen maneras de combatir las ideas nocivas sobre los sami que todavía prevalecen en la cultura popular. Sin embargo, mirando adelante, hay que establecer qué tipo de acceso tienen los no hablantes a la financiación cinematográfica y mediática: cómo se pueden expresar los sami al margen de las diferentes agendas culturales. Hay que plantearse de qué manera las instituciones actuales de todas partes pueden capturar y reflejar adecuadamente estas exclusiones de forma que se responsabilicen los poderes, especialmente cuando la discriminación de los sami todavía prevalece en toda la región. Al estar marginados en varias plataformas, ya sean culturales, políticas, económicas o industriales, los cineastas sami se enfrentan a los límites y retos de un panorama mediático de la UE que no les da un reconocimiento suficiente, aunque a menudo se los ponga como ejemplo de adelantos positivos en sus culturas cinematográficas nacionales mayoritarias, a menudo en beneficio de estas culturas mayoritarias y en detrimento de los planes políticos o culturales originales de los sami. En este caso, mientras que a los sami se les da financiación, sus modos de producción o intentos de agrupar recursos industriales raramente están protegidos por ningún tipo de política transregional/transnacional, especialmente las que forzarían a las instituciones culturales nórdicas a un compromiso de apoyo constante.

Esto se hace especialmente visible como desigualdad cuando instituciones como The Nordic Film Fund actúan precisamente para proteger y destacar las cinco culturas cinematográficas nórdicas en un mercado transnacional por medio de la financiación promocional y de coproducciones (además, está claro, del apoyo mayoritario recibido de las instituciones cinematográficas nacionales). En contraste, los restos que llegan a manos de la infraestructura de financiación para el cine y los medios sami son menores y, como mucho, fragmentados. Estas perspectivas refuerzan nuestro argumento de que la inversión en medios en lengua sami es parte de una estrategia diplomática pública en la que la financiación, en este caso, es otro medio de control más que de empoderamiento.

## Notas

1. FundéuRAE: <https://www.fundeu.es/recomendacion/lenguas-minoritarias-y-lenguas-minorizadas-52/>
2. Las consecuencias de estas tendencias han sido analizadas por algunos intelectuales de la traducción audiovisual, como Panayiotis (2020), que advierten que el mercado de los videojuegos supera a la industria cinematográfica y musical en ingresos brutos, además de su penetración innegable en los hogares del primer mundo, especialmente entre el grupo de consumidores jóvenes. Sin embargo, queda claro que hay una prevalencia de los videojuegos como primera opción para el entretenimiento audiovisual: si esta prevalencia no incluye una reflexión profunda (y libre) del impacto cultural y social de los videojuegos, serán las empresas las que tomarán todas las decisiones. Tanto las que hacen referencia a su cadena de producción y comercialización, como las que pretenden reducir el hecho cultural (omnipresencia entre las franjas de edad más jóvenes) a un simple hecho de consumo, situado al margen de la cultura más significativa.
3. Tal y como indica O'Connell: "La producción y la traducción de material escrito o audiovisual para niños es fundamental para el desarrollo de las capacidades lingüísticas de la generación más joven y, por lo tanto, es de vital importancia para la supervivencia de la lengua minoritaria en el futuro." (O'Connell 2003: 61)
4. Aunque esta es una cuestión que supera los objetivos descritos para este artículo, también sería posible analizar qué tipo de recursos han desarrollado otras naciones que, por el hecho de no ser reconocidas como estados, no tienen la capacidad reguladora para proteger sus identidades culturales respectivas: este es el caso de la "nación sin Estado", según la definición de Schlesinger (2000: 19-20).
5. Durante décadas, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, más conocida por su acrónimo UNESCO (<https://en.unesco.org/>), ha solicitado la ayuda de la comunidad internacional para favorecer la noción de patrimonio en la cultura. Actualmente, los programas de la UNESCO están en consonancia con el cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible definidos en la Agenda 2030, acordados en la Asamblea General de la ONU en 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](https://www.parlamentodegalicia.es/sitios/web/BibliotecaLeisdeGalicia/Lei_4_2008.pdf)
10. [http://www.parlamentodegalicia.es/sitios/web/BibliotecaLeisdeGalicia/Lei9\\_2011.pdf](http://www.parlamentodegalicia.es/sitios/web/BibliotecaLeisdeGalicia/Lei9_2011.pdf)
11. [https://www.cac.cat/sites/default/files/2020-06/llei\\_11\\_2007.pdf](https://www.cac.cat/sites/default/files/2020-06/llei_11_2007.pdf)
12. [https://www.parlament.cat/document/nom/TL65\\_ES.pdf](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%20lengua%20i%20cultura%20catalanes%20i%20aran%C3%A8s.pdf](https://www.cac.cat/sites/default/files/2018-09/I.G%20CAC_modificaci%C3%B3%20I.G%20lengua%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](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 relación con los reglamentos mencionados anteriormente, la consideración de "contenido audiovisual europeo" se ha integrado en función de la localización y el origen de los propietarios de las empresas que son candidatas a obtener fondos europeos, así como el equipo técnico y artístico de producción audiovisual: dos factores que (independientemente de otros factores, como el tema o la lengua original) se han convertido en los factores determinantes definitivos de la nacionalidad de una obra audiovisual.
18. Estos cines se basan en lenguas minoritarias (como el finés y, en menor medida, las lenguas escandinavas) que reciben protección por medio de una política cinematográfica y legislación nacionales. Por lo tanto, se observa una serie de elementos para que estos cinco cines nacionales sean considerados como cines pequeños (véase Hjort y Petrie 2007) o incluso marginales, especialmente si tenemos en cuenta el papel del cine finlandés en la "constelación" nórdica, considerado diferente, desde el punto de vista cultural y lingüístico, de sus homólogos escandinavos.
19. Es una trampa lógica, un tipo de "trampa 22", que estructura la mayor parte de la producción sami contemporánea, que sitúa a la población sami en un papel problemático caracterizado por la alteridad y la diferencia, una posición que está reforzada por el mismo acto de evocar las identidades soberana e histórica propias. Estas contradicciones se reflejan en todos los niveles de la cultura cinematográfica sami. Temáticamente, la política del cine sami contemporáneo evoca las identidades transitorias y el contraste en los estilos de vida. Estéticamente y narrativamente, las películas sami

combinan prácticas cinematográficas observacionales y activistas con el tipo de mensajes políticos explícitos que pertenecen al cine postcolonial. En este sentido, mantienen una posición contradictoria: sus temas se centran en la injusticia histórica y la importancia de la soberanía cultural y política sami, pero, como producciones cinematográficas, dependen en gran medida de los mecanismos de financiación y distribución del estado anfitrión, pese a sus presupuestos reducidos y formato digital.

20. La política de “otorgar y retener el reconocimiento” (TAYLOR 2011: 36) adoptada por los estados democráticos de estos países nórdicos estructura gran parte de la infraestructura de producción y alcance temático del cine sami producido. Pero, al mismo tiempo, la política de la diversidad requiere que los y las sami puedan expresar sus propias perspectivas, aunque el alcance y la eficacia de estas estrategias siguen siendo temas de debate.
21. Efectivamente, la dinámica de financiación en la que se basa la industria mediática sami es fragmentada y las organizaciones como la ISFI tienen que renovar sus solicitudes de financiación cada año. Como consecuencia de esto, las industrias cinematográficas sami no tienen el apoyo de un mecanismo de financiación a largo plazo, que los proteja y potencie su visibilidad a escala transnacional o incluso regional, como la UE.

## Referencias

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 línea] <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 y Nueva York: Routledge, 2018. 453-467.

BARAMBONES, J. “Una mirada telescópica al cine en euskera: versiones originales, dobladas y subtitradas”. *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](https://doi.org/10.1215/02705346-16-1_46-1)

[org/10.1215/02705346-16-1\\_46-1](https://doi.org/10.1215/02705346-16-1_46-1)

BILTEREYST, D.; MALTBY, R.; MEERS, P. (eds.). *The Routledge Companion to New Cinema History* (1ª ed.). Londres y Nueva 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/I.1.1>

CHRISTENSEN, C. “Religion som samisk identitetsmarkør. Fire studier av film”. Disertación. Tromsø: University of Tromsø, 2013. <http://ojs.novus.no/index.php/DIN/article/view/709/704>

COMISSION EUROPEA. “Economic empowerment for indigenous people” [En línea]. Estrasburgo: Desarrollo urbano y regional de la UE – Comisión Europea, 2015. [https://ec.europa.eu/regional\\_policy/en/projects/finland/economic-empowerment-for-indigenous-people](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 subtítulo de los Cuentos de la noche de M. Ocelot” [En línea]. III Simposio Internacional de cultural infantil y juvenil. Ciudad de México: 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 TURÉGAÑO, T.H. “European Union Initiatives for Independent Filmmakers across Europe”. En: 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”. En: COCQ, C.; DUBOIS, T.A. (eds.) *Sámi Media and Indigenous Agency in the Arctic North*. Seattle: University of Washington Press, 2020.

Eco, U. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milán: 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”. En: MURSCHEZ, P.C.; TEICHMANN, R.; KARMASIN, M. (eds.). *Handbook of State Aid for Film*. Cham (Suiza): Springer, 2018, 403-425.

FIND GLOCAL. “International Sámi Film Institute” [En línea]. <http://www.findglocal.com/NO/Guovdageaidnu/148842986178/International-S%3%A1mi-Film-Institute> [Consulta: 25-03-21]

FONNELAND, T.; KRAFT, S.E. “Sami Shamanism and Indigenous Spirituality”. En: 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*. Zaragoza: 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". En: 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". En: HAMMETT-JAMART, J.; MITRIC, P.; REDVALL, E.N (eds.). *European Film and Television Co-production*. Cham (Suiza): 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". En: MACKENZIE, S.; STENPORT, A.W. (eds.) *Films on Ice: Arctic Imaginations, Landscapes, and Populations in Moving Images*, Edimburgo: University of Edinburgh Press, 2014.
- KÄÄPÄ, P. "Cyclical Conceptualisations of Time: The Cinema of the Sámi from an Ecocritical Perspective". En: MONANI, S.; ADAMSON, J. (eds.) *Ecocriticism and Indigenous Studies: Conversations from Earth to Cosmos*. Londres y Nueva 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>
- OBSERVATORIO EUROPEO DEL AUDIOVISUAL. *Mapping of film and audiovisual public funding criteria in the EU*. [En línea]. Estrasburgo: Observatorio Europeo del 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*. Dublin: Dublin City University, 2000. [http://doras.dcu.ie/18120/1/Eithne\\_O%27Connell.pdf](http://doras.dcu.ie/18120/1/Eithne_O%27Connell.pdf) [Consulta: 16-03-2021]
- OGEA, M. "Subtitling documentaries: A earning 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". En: MACKENZIE, S.; STENPORT, A.W. (eds.) *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edimburgo: 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](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 finés).
- 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. Copenhagen: 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*. Chipre: 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 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*, 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 línea]. 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*. Actas del XIII Congreso internacional de ASELE. Murcia: 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 línea]. Sápmi: Saami Council, 2017. [https://static1.squarespace.com/static/5dfb35a66f00d54ab0729b75/t/5e1efd96408e262d9594e353/1579089303194/EU\\_ASF\\_Saami\\_Report\\_FINAL\\_07.04.17.pdf](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". En: ORERO, P. (ed.): *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins Translation Library 56, 2004, 9-17.

SCHLESINGER, P. "The sociological scope of "nacional cinema"". En: HJORT, M.; MACKENZIE, S. (eds.). *Cinema and nation*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000.

SEKULIĆ, T. "Dimensions and Contradictions of the European Integration: Deepening Versus Widening". En: SEKULIĆ, T. *The European Union and the Paradox of Enlargement: The Complex Accession of the Western Balkans*. Cham (Suiza): Palgrave Macmillan, 2020, 23-48. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-42295-0\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-030-42295-0_2)

SHIYI, 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'*. Cham (Suiza): Palgrave Macmillan, 2016. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-319-33416-5> [Consulta: 30/12/20]