

AURKIBIDEA

1. SARRERA

2. BILAKAERA

2.1 Euskal Herria

2.2 Espainia

2.3 AEB

3. DIGITALIZAZIOA

4. GARRANTZIA

4.1 Soziala

4.2 Ekonomikoa

5. ZINEAREN INDUSTRIA

5.1. Ekoizpena

5.2. Banaketa

5.3. Erakusketa

6. BABESA ETA SUSTAPENA

7. KONTSUMOA ETA AUDIENTZIA

8. DESKARGA ILEGALAK

9. ETORKIZUNeko ERRONKAK ETA KONKLUSIOA

10. INFORMAZIO ITURRIAK

ZINEMA

1. SARRERA

Gai hau aukeratzearen arrazoi nagusia zinemarekiko dugun zaletasuna da. Izan ere, zinema sormen eta adierazpen bitarteko bat bezala ikusten dugu eta interesgarria iruditzen zaigu arte honetan sakontzea. Gainera, gerora begira, mundu honetan aritzea gustatuko litzaigukenez, garrantzitsua iruditzen zaigu unibertsitateetik zinearen egoera aztertzea. Lan honetan zehar zinemaren alde entretenigarritik haratago joaten saiatuko gara, alde politiko, sozial, kulturala... aztertuz.

Zinema oso arlo zabala da, munduko ia herrialde guztietan jorratzen den lanbidea baita. Horregatik, gure lanean espainiar eta euskal zinean zentratzea hautatu dugu, hurbilen dagoen eremua baita. Argi dago euskal zinea ez dagoela oso zabaldua, batez ere, mundutik zehar. Hala ere, gure lanean leku bat gordetzea erabaki dugu, etorkizunean indar gehiago hartuko duelako esperantzarekin.

2. BILAKAERA

2.1 Euskal Herria

Euskal Herriko zinemaren historian ez dira egon zinemagile famatu askorik. Hogeigarren hamarkadako lehenengo filmazioek nekazal ohituren eta giza-konpromiso oinarritutako istorioak erakusten zituzten: “Un drama en Bilbao” (Alejandro Olavarría, 1923) edo “El mayorazgo de Basterretxe” (Azcona anaiak, 1924) esaterako. Euskal Herriko lehenengo errealizazio filmikoak, dokumental eta errepotaje formatuarekin.

Horretaz gain, laburmetrai publizitarioak egin ziren garai hartan: “Los apuros de Octavio” (1926) eta “Jipi y Tilín” (1927), Azcona anaienak. Baina, noski, ez ziren izan “isiltasun” urteetan AEBetan, Frantzia, Suedian, Italian, Alemanian edota Ingalaterran sortu ziren bezalakoak. Produkzio txikia eta mugatua izan zen.

Bestalde, Ipar Euskal Herrian euskaraz eginiko pelikula bat sortu zen lehen aldiz: “Au Pays des Basques” pelikula hain zuzen ere (M. Champreaux, 1930). Gaumont produkzio bat izan zen hura.

Espainiako II. Errepublikaren garaian, 1931.urtetik 1936.era, bi ekoiztetxe txiki egon ziren: Meyler Films eta Lapeyra Films. Ekoiztetxe horien behin-behineko egoitzak Bilbon zeuden, nahiz eta filmatzeko Bartzelonako Orphea estudioak erabili zituzten. Guda hasi aurretik titulu gutxi batzuk amaitzea lortu zuten, baina bonbardaketak, kriminalizazioa eta erbestealdia hasi orduko, gero eta pelikula gutxiago egingo dituzte.

Santos Zunzuneguien arabera, benetan eskasak izan ziren garai hartako filmazio euskaldunak (Zunzunegui, 1985; 233.orr). Ezin da propagandazko zine bati buruz hitz egin. Faszismoaren aurka borrokatzen ari zen Espainiako zati errepublikanoan, Katalunian adibidez, zinema liberatzailea egon zen garai horretan. Dena dela, 1936.urteko EAeko Gobernu Autonomoak dirudienez beste lehentasun batzuk zituen.

Ikertzen hasiko bagina, bakarrik titulu gutxi batzuk aurkituko genituzke, "Euzkadi" pelikula adibidez (Teodoro Erandorena, 1933). Film nazionalista honek euskal zinemari buruzko lehenengo eztabaida piztu zuen, zine propio bat sortzeko ideia planteatzen zuena. "Euzkadi" filmaren Iparraldeko bertsioa René le Henaffek zuzendu zuen.

Horretaz gain, "Guernica" dokumentala aurkituko genuke, 1937.urtekoa. Nemesio Manuel Sobrevillak produzitutako film hau erbestean zeuden ume euskaldunen testigantza bakarran bihurtu zen. José María Unsainen ustez, dokumentalak Gerra Zibilaren irudi polit eta patetikoak biltzen ditu (Unsain, 1985; 133.orr). Horregatik, geroago sortuko diren beste dokumentaletan irudi horiek erabiliko dituzte.

Gudaren porrotak gizarte euskalduna fotogramak eta audioak ezkutzatzera, bobinak eta banderak isilean edukitzera, eta euskararen erabilpena etxera murriztera behartu zuen. Frankismoaren garaian, ondare filmiko euskalduna babesteko salbuespen gutxi batzuk egon ziren bakarrik, guztiak erbestean zeuden talde partikularren edo gobernuaren eskutik. Hala ere, berrogeigarren hamarkadan ez da ia euskal zinemarik egongo.

Berrogeita hamargarren hamarkadan, amateur lanen elaborazio mugimendu bat agertuko da. Kasurik onenetan, lan horiek zine-klubetan ikusi ziren. Adibiderik aipagarriena Bilboko Fas Zine-Klubarena da, 1953.urtean hasi eta astelehenetan San Vicente parrokian elkartzen zirenak pelikulak ikusteko. Ipar Euskal Herrian, M. Madrék "Sor Lekua" dokumentala egin zuen garai hartan, Teodoro Erandorenaren 1956ko tesian oinarrituta zegoena.

Geroago, hirurogeigarren hamarkarkan, berriro ere isiltasuna egon zen. Dena den, gabeziaren denboraldi horretan nazioarteko bi zinema jaialdi sortu ziren, bata fikzioaren eta bestea dokumentalen eremuan (Donostiako Zinemaldia, 1953; eta Bilboko Zinebi, 1958).

Era berean, zinemasale partikular batzuen saiakerak agertuko dira ere: Juan Ignacio de Blas, Carlos Zubeldía, Jesús de Blas, Antonio Eceiza, Elías Querejeta, Néstor Basterretxea, Fernando Larruquert, eta abar. Baina, benetan esanguratsua izan zen titulu batez hitz egin genezake: 1968.urteko "Ama Lur" pelikula dokumentala (Fernando Larruquert-Nestor Basterretxea).

"Ama Lur" filma euskal herritar anonimo askoren borondatezko ekarpenari esker sortu zen. Izan ere, pelikularen errealizaziorako elkarte anonimo bat sortu zuten

(Distribuidora Cinematográfica Ama Lur), eta 2.200 kideen laguntzaz bost milioi peseta eskuratu zituzten. Dena dela, "Ama Lur" pelikularen errealizazioa ez zen batere erraza izan, filmak Francoren erregimenaren kontrol ideologikoa jasan behar izan baitzuen.

José María Unsainen datuen arabera, Felipe de Ugarte Donostiako alkate ohiak eta Fraga Iribarnekin pelikula zentsurapean jarri zuten honelako erabakien bidez: 1) "España" hitza hirutan agertu behar zen, gutxienez; 2) Picassoren "Guernica" koadroaren presentzia ezabatu behar zen; 3) Gernikako zuhaitzaren neguko azkenengo sekuentzia berregin behar zen, zuhaitza loratuta agertzeko. (Unsain, 1985; 145.orr).

Beraz, berrogei urtez zinematografiarik gabe egon eta gero, obra adierazgarri bakarra egon zen testuinguru erasotzaile hartan. Atzerrian, bitartean, produkzioen lagin mugatua zegoen, herrimina eta exilioaren gaiak lantzen: Venezuelan egindako "Los hijos de Gernika" esaterako. Film hau Segundo Cazalis euskal kubanoak egin zuen 1968.urtean. Edota Gotzon Elorzak Parisen egindako lau dokumentalak: "Ereagatik Matxitxako'ra", "Aberria", "Erburua: Gernika" eta "Avignon".

1975. urteko azaroan, Franco hil zenean, erregimenaren desegite progresiboa hasi zen eta gizarte euskaldunak denboraldi berri baten aurrean zegoela susmatu zuen. Gizartea aldaera baten bila zegoen, eta biztanleriaren zati handi batek askatasun nazionala edo transformazio sozial baten zain ere.

Horregatik, zinematik eta beste esparru kultural askok sormen denboraldi indartsua izan zuten orduan. Araba Films ekoiztetxea denboraldi horretan jaio zen Iñaki Núñez Gasteiztarrarengandik.

Bestalde, 1976.urteko otsailan Bilbon ospatutako Euskal Zinemaren Lehenengo Jardunaldietan "euskal zinema" definizioaren eztabaida irekiko dute (eta geroago Donostiako Zinemastean eta San Juan de Luzeko Zinemaren Euskal Astean ere). Jardunaldi hauetan euskal zinemaren definizioa mugatzeko planteamendua azaldu zuten, baina garaiko ideologiaz markatuta.

Juan Miguel Gutiérrezen aburuz, jardunaldi horietan honakoa aztertu zen: Hasteko, zine nazional propio baten beharra adierazi zuten, euskaraz filmatutakoa eta gaztelanian azpitolatua. Bestetik, euskal zinemaren papera "abangoardia transformatzaile" gisa azaldu zuten; Horretaz gain, Euskal Herriaren errealitatea lehentasunz at ikusiko lukeen zinematografia berri baten eraikuntza eskatu zen; Azkenik, zine propio batentzat estetika propioa bilatzea nahi zuten bertako kideek. (Gutiérrez, 1994; 287.orr).

Susana Torradoren iritziz, azkenean dena kideen arteko salaketa multzo batzuetara murriztu zen, batzuek alde batetik "espainolistak" izatea leporatuz eta beste batzuek beste aldetik "nazionalistak" izatea leporatuz. Denboraldi hau aztertu dutenek diotenez, eztabaida gehienek definitu gabeko zinearen gaia aztertzen zuten.

Garai hartako agiriaz zera uste du Kepa Sojok: pasatu diren hogeita hamabost urteen ostean, manifestuan adierazitako puntuak ez direla bete. Bere ikuspuntutik, ez da euskal zinemarik existitzen, ezta euskal zinema nazionalik ere. Kepa Sojok dioenez, “arrazoi erraz batengatik da: ez badago euskal estaturik, ez dago euskal zinerik”. (Sojo, 2008; 66.orr).

Eztabaida sakon eta luze hori alde batera utzita, kontua da urte horietan produkzio propio, mugatu eta egonkor batez hitz egin genezakela. Produkzio hori testuinguru sozio politiko batez markatuta zegoen, baina egitura autonomiko berriari esker, aukera ezberdinetara irekita zegoen.

Urte horietan euskaraz egindako laburmetrai batzuk agertuko dira: Antton Ezeizaren “Ikuska” saioa adibidez (1979-1985). Gainera, zuzendari berri askok euren “opera prima” filmatuko dute. Hasierako lan hauek konpromiso eta salaketa sozialan oinarrituko dira batez ere.

Euskal Herriaren orduko egoera eta memoria historikoa landuko dituzte zinemagile berri askok, beste gai batzuk ere aukeratuko dituzten arren: “El proceso de Burgos” (Imanol Uribe, 1979), “La fuga de Segovia” (Imanol Uribe, 1981), “Agur Everest” (Fernando Larruquert - Juan Ignacio Lorente, 1981), “Tasio” (Montxo Armendariz, 1984), “Akelarre” (Pedro Olea, 1984)...

Ez ditugu ahaztu behar Madrilen lan egiten ari ziren beste ikus-entzunezko errealaiztaile batzuk: Víctor Erice, Eloy de la Iglesia edo Iván Zulueta zuzendariak, esaterako. Taldeko ahalegin handi hau egon arren, zinemaren industria amets bat izaten jarraituko da Euskal Herrian.

Susana Torradoren arabera, industria bat sortzearen saiakera ezinezkoa zen, ez baitzen azpiegitura bat existitzen, eta berak dioenez, “ez zen zinemaren aldeko apostu ekonomikorik egin”. (Torrado, 2004; 191-192.orr).

Beraz, izan litekeen zinema propio bati buruz eztabaidatzea, industria propiorik ez zuen zinema batekin? Angel Amigok zuzendariak dioenez, EAEko industriaren hutsuneak zinemagileei jarduera abenturazalean aritzea behartu die. Eta bere ustez, EAE bezalako leku batean abenturatik industriara pasatzea ez da ariketa erraza. Gainera, Angel Amigoren arabera, eztabaida metafisikoa gailendu da beste arazo batzuk ahaztuz.

Espanian politika autonomikoa hasi zenean, Estatutoa (1979) eta Eusko Jaurjaritza (1980) martxan jarri ziren Bizkaia, Araba eta Gipuzkoan. Horrek euskal zinemaren presentzia errealaiz hitz egitea ahalbidetu zuen. Bestalde, administrazio autonomikoak diru laguntzen politika bat diseinatu zuen EiTBrn elkarlanarekin (1982). Euskal zinemaren produkzio garairik oparoena izango da honako hau.

Nafarroan prozesu autonomikoa ezberdina izan zenez, diru laguntzak ere ezberdin antolatu ziren. Baliabide eta borondate politiko eskasaren ondorioz, diru laguntzak laburmetraien eremura murriztu zen. Gainera, hasieran behintzat, Nafarroako

Gobernuak ez zien bertako zuzendari garrantzitsuei laguntzarik eman, hala nola, Montxo Armendarizen kasua. Hasieran, ez zioten diru laguntzarik eman, baina “Secretos del corazón” (1997) filmaren arrakasta ikusi zutenean, gauzak aldatu egin ziren.

Beraz, EAeko laurogeigarren hamarkada baikortasun garaia izan zen. Hogeita bost pelikulek jaso zuten diru laguntza. Gauza da, zinemagile askoren iritziz, diru laguntzak jasotzeko eskatzen ziren ezaugarriek zinema estandarizatu zutela.

Laurogeita hamargarren hamarkada, berriz, ezkortasun garaia heldu zela ezan genezake. Izan ere, Eusko Jaurlaritzak konturatu zen ez zuela kalitatezko zinerik edota infraestruturazko propiorik bermatu. Eusko Jaurlaritzak zioenez, diru laguntzen politikak ezin izan zuen industria propiorik sortu, ezta euskal zinemaren garapena bultzatu.

Horregatik, 1991.urtean Eusko Jaurlaritzak partaidetza zuzeneko produkzioa bultzatu zuen. Helburu horrekin Euskal Media S.A. sortu zen. Hala ere, azkenean dena bertan behera gelditu zen, ikus-entzunezko sektorea ez baitzegoen hartutako erabakiarekin ados.

Momentu horretan “laurogeita hamargarren hamarkadako errealizatzaile berrien generazioa” deiturikoa sortu zen, Euskal Herritik kanpo pelikulak filmatzen, muntatzen edo/eta produzitzen duten zinemagileen taldea. Juanma Bajo Ulloa, Alex de la Iglesia, Enrique Urbizu, Daniel Calparsoro edo Julio Medem famatuen kasua da hori.

Horietako gehienak ikus-entzunezko ikasketak Euskal Herriko ikastetxeetan egin zituzten, nahiz eta gero gehienak eta halabeharrez Madrilan, Bartzelonan edo Parisen lan egiten amaitu dute.

Euskal Herrian, bitartean, produkzio mugatua egon zen, telebista autonomikoen eta animaziozko zinemaren esparruan batez ere. Maite Ruiz de Austri gasteiztarrak animaziozko zineman murgildu zen, adibidez.



Horretaz gain, laurogeita hamargarren hamarkadaren zinemagile gehienek ustetan, euskal zinema ezin da zinema espainiarratik eta nazioarteko zinetik isolatu. 2000.urtean, Espainiako eta EAeko laguntza ekonomikoen egoera aldatu zen berriz ere. 2003an ikus-entzunezko Liburu Zuria aurkeztu zuten.

Gaur egungo datu ekonomikoen arabera, berrehun eta berrogeita hamar ikus-entzunezko enpresa baino gehiago daude, enpresa gehienak publizitatean edota telebistan murgildurik. Baina, zoritxarrez, azkenengo urteetan fakturazioaren murrizketa eta lanpostuen galera progresiboa jasaten ari dira.

Bestalde, urte hauetan nahiko garrantzitsuak diren euskarazko pelikula batzuk sortu dira. Pelikula horiek gaur egungo ohituren komediak izan dira: “Aupa Etxebeste” (Telmo Esnal – Xabier Altuna, 2005), “Kutsidazu bidea, Ixabel” (María Gabilondo – Fernando Bernués, 2007) edo “Eutsi” (Alberto Gorritiberea, 2007).

Gainera, Euskal Herriko zentroetan ikasten egondako errealizatzaile berri batzuen filmak filmatu eta babestu dira: “Pagafantas” (Borja Cobeaga, 2009), “Un poco de chocolate” (Aitzol Aramaio, 2008), “Los cronocrímenes” (Nacho Vigalondo, 2007), “Bosque de sombras” (Koldo Serra, 2006) edo “El síndrome Svensson” (Kepa Sojo, 2007).

2.2 Espainia

Espainako zinema ez bada beste herrialde batzuetako zinema bezalakoa izan, eta hori arrazoi sozio-politikoengatik izan da. Espainiaren historia aztertuz, zinemaren bilakaeran eragingo duten gertakizunak aurki ditzakegu: Primo de Riveraren diktadura (1923-1931), II. Errepublika (1931-1936), Gerra Zibila (1936-1939) eta Francoren diktadura (1939-1975) besteak beste.

Espainiako zinema Lumière anaiekin hasi zen, 1896.urtean. Garai horretan Espainiako zinema ez zegoen hain teknika modernoak garatzeko prestatuta, gizartearen egoera ekonomiko eta kulturalarengatik, eta publikoaren interes faltarengatik. Baina, atzerriko konpetentzia eta zailtasunak izan arren, pelikulak filmatzen hasiko dira.

Lehenengoko manifestazioak dokumentalak eta gaurkotasunezko erreportaiak izan ziren. Laster, genero ezberdinetako fikziozko pelikulak sortu ziren: komediak, dramak, abenturazkoak... Hogeigarren hamarkadaren amaieran, zinemak garrantzia hartu zuen, burgesia eta intelektualak zinema baloratzen hasi zirenean.

Momentu horretan, kalitatezko zinema egiten saiatu ziren, eta denboraldi hartako abangoardiekin batera. Hogeigarren hamarkadako Espainiako zinemagile aipagarri batzuk Florián Rey (“La revoltosa”, 1925) eta Luis Buñuel izan ziren (“El perro andaluz”, 1928), adibidez.



Hogeita hamargarren hamarkadan soinudun zinema agertu zen, 1927.urtean hain zuzen ere. Zinema mota honek hasieran zailtasunak eragin zion Espainiako zinemari, izan ere garai horretan ekoiztetxeek ez zituzten azpiegitura tekniko, ekonomiko eta profesional egokirik. Horren ondorioz, CIFESA eta Filmófono ekoiztetxeak sortu ziren. Bi ekoiztetxe horiek sortu eta gero, zinema espainiarra urrezko etapa bat hasi zen.

Dokumentalak garrantzi handia lortu zuen “Las Hurdes. Tierra sin pan” dokumentalarekin (Luis Buñuel, 1932). Gainera, dokumental eta pelikula askok

garaiko egoera politikoan oinarritu ziren. Soinudun zinema denboraldi honetako zuzendari batzuk Benito Perojo, Florián Rey eta Edgar Neville ziren, esaterako.

Gerra Zibila hastean, Espainiako zineman krisi bortitza eman zen, ekoiztetxeak suntsitu zituztelako eta egoera latza zelako argi dagoenez. Gudan zinema propaganda gisa erabili zen. Bando frankistak, zine errepublikarra desagertzeko helburuarekin, filmazioak zituzten kutxa ugari erre zituzten. Gerra Zibilean, gainera, zinema teknikari, zuzendari eta aktore asko erbesteratu ziren, Luis Buñuel zuzendaria adibidez.

Gerra garaian ondare filmikoa izugarri murriztu zenez, Frankismo garaian zinemagile askok erbestean jarraitu zuten. Frankismoaren garaian, zinema ideologia ofizialaren propaganda egiteko erabili zen batez ere. Horretarako, zentsuraz eta neurri legal batzuetaz baliatu zen erregimen frankista: zergak, pantaila kuota, inportazio lizentziak... Hala ere, zinemaren eboluzioa egon zen.

Berrogeigarren hamarkadan, Espainiaren berreraikuntza hasi zen. Gerra osteko hasierako denboraldian, errepresio neurri gogorak eman ziren Frankisten aldetik. Gobernu berriak bi erabaki hartu zituen zinemaren arloan: 1) Errepresioa, zentsuraren bidez; 2) Ekonomia paternalista: horrela zinematografia espainiarra gobernuaren lagutzen menpean zegoen. Beraz, zinema egin zezaketen bakarrak erregimenaren ideologia jarraitzen zuten zinemagileak ziren.

Beraz, Frankismoaren garaiko zinemak balore faszistak defendatu zituen: arrazaren, aberriaren, buruzagitzaren, familiaren, tradizio moral eta erlijiosoaren apologia. Gudarekin eta politikarekin lotutako gaiak saiestu zituen. Benetako errealitateetik urrun zegoen zinema bat jaio zen. Berrogeigarren hamarkadako zinemagileak José Luis Sáenz de Heredia, Luis Marquina, Rafael Gil, Juan de Orduña edo Edgar Neville izan ziren besteak beste.

Berrogeita hamargarren hamarkadan, hazkunde ekonomiko txikia eman zen, baina honek arazo gehiago ekarri zituen: nekazaritza exodoa eta hirietan apertazio soziala adibidez. Zentsurak gogorki jarraitu zuen eta elizak base moralak jarri zituen. Zinema folklorikoa, erlijiosua eta poliziakoa egon zen Frankismoaren eskutik, eta joera paternalistak bideratutako pobrezia, sufrimendu eta isilpeko ahalegin baten denboraldia izaten jarraitu zen hura.

Baina, erregimenaren menpe egon arren, langilerian eta unibertsitatean Frankismoaren kontrako lehenengo mungimendu erantzuleak sortu ziren. Unibertsitatean, disidentzia kulturala egon zen produkzio literario, artistiko eta zinematografikoan, eta errealismo eta nazioarteko joeretara hurbildu ziren.

Mugimendu errealistak kritika sozialera hurbildu ziren: "Surcos" (Nieves Conde, 1951) pelikulan, adibidez, berrogeita hamargarren hamarkadako nekazaritza exodoaren gaia erabiltzen da (zentsura arazoak izan zituen filmak horregatik). Mugimendu honen eragile garrantzitsuenak, berriz, Luis García Berlanga eta Juan Antonio Bardem izan ziren.

Berlango eta Bardem erregenerazionismo kritikoa sortzaileak izan ziren, eta euren kritikak egiteko itxura komikoa erabiliko dute, honako pelikula hauetan esaterako: Berlangaren “Esa pareja feliz” (1951), “¡Bienvenido, Mr. Marshall!” (1952) edo “Los jueves milagro” (1957); eta Bardemen “Muerte de un ciclista” (1955) edo “Calle Mayor” (1956). “¡Bienvenido, mister Marshall!” pelikulan, adibidez, Espainiak garaiko gobernu amerikarrarekin zuen harremana ikus daiteke.

Hirurogeigarren hamarkadan, hazkunde ekonomiko garrantzitsua eman zen. Frankismoak nazioarteko esker ona lortzeko ahaleginak egin zituen. Europak Gerra Zibila ahaztu zuen, eta Espainiara bidaiatu ziren turismoa egitera: eguzkia, hondartza eta leku merke baten bila. Turismoaren eraginez, herrialdeak ohitura liberalago batzuk ezagutu ahal izan zituen.

Gobernuak modernizazio hori erakutsi nahi zuenez, produkzio zinematografikoaren aurrean zenbait neurri hartu zituen. Espainiar zinema bitan banatu zen, orduan:

- 1) Zine komertziala: zinema mota honetan “a la española” deituriko komediak zeuden. Pelikula merkeak baina arrakasta handikoak, kontserbadoreak, erlijiosuak eta topikoen indartzaileak (emakumearen karikatura, gizentasunaren gailentasuna, gutxiagotasun konplexua atzeritarren aurrean...).
- 2) Espainiako zine berria: zinematografia espainiarra berritzearen bigarren denboraldia zen, eta errealismo kritikoa landu zuen, Nouvelle Vague mugimendu frantsesaren eraginez.

1962. urtean, EOC sortu zen (Zinematografiako Eskola Ofiziala). Bertan, zuzendari askok ikasi zuten: Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Mario Camus, Gonzalo Suárez, edo Vicente Aranda besteak beste. Horiek Bartzelonako eskolan ikasi zuten, eta beraien pelikulek gaur egungo zinemaren lekua dute oraindik.

Franco hil eta gero, 1975. urtean, sistema paternalistaren pixkanaka desegiten hasi zen, zinematografiarentzat askatasun gehiago lortuz. Trantsizio garaia zen, aldaketaren garaia, hain zuzen. 1976. urtean gobernuak aldatu zen, eta 1978. urtean zentsura deuseztatu zen, lehenengo hauskunde demokratikoen ostean.

Hirurogeita hamargarren hamarkadan, hiru zinema mota aurki dezakegu Espainian:

- 1) Zine komertziala: aurreko hamarkadaren eskema berdinekin egin zen zine komertzial hau, baina sexuari inplizituki erreferentzia gehiago eginez. Adibidez: Manuel Mur Oti, Francisco Rovira-Beleta, Ignacio F. Iquino, Vicente Escrivá, Pedro Lazaga, Mariano Ozores, Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia eta José María Forqué zuzendariak ezagunak egin ziren.

- 2) Aurkaritzazko zinea: zinema antifrankista zen honakoa, eta egoera politikoaren aldaketa eskatu zuen, oraindik zentsura existitzen baitzen. Zinema mota honek publikoarekin konektatu zuen, izan ere momentu horretan publikoa klase ertainekoa eta gaztea zen, eta zinema erregimenaren erresistentzia gisa zen ikusten zuten: “El espíritu de la colmena” (Víctor Erice, 1973), “El desencanto” (Jaime Chávarri, 1976) edo “Furtivos” (José Luis Borau, 1975), besteak beste.
- 3) Hirugarren bidea: aurreko bien nahasketa zen. Pelikula komertzialak ziren, baina konpromiso sozial arina erakusten zuten gaurkotasunezko gaiak erabiliz, hala nola abortua eta askatasun sexuala. Urte hauetako pelikuletako aktoreak nahiko famatuak dira: Alfredo Landa, José Luis López Vázquez, José Sacristán, Agustín González, Concha Velasco... Eta zuzendari batzuk ere: Bigas Luna, José Luis García Sánchez, Pilar Miró...

Laurogeigarren hamarkadan, Espainiako zinematik sormen askatasuna bizi izan zuen, horregatik propuesta oso ezberdinak agertu ziren. Administrazioak kalitatezko zinema bultzatzeko erabaki batzuk hartu zituen. Horrela, “Volver a empezar” (José Luis Garci, 1982) eta “Los santos inocentes” (Mario Camus, 1984) pelikulek arrakasta lortu zuten.

Hamarkada honetan, Pedro Almodóvar ezaguna egin zen: “Pepi, Luci y Bom... y otras chicas del montón” (1980) filmarekin Espainian eta “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (1987) pelikularekin nazioarteko merkatuetan ere.

Bestalde, “biluzte” zinema aurreko hamarkadan baino explizituagoa egin zen, pelikuletan sexua eta erotismoaren presentzia normalizatuz. Gainera, zuzendari batzuek Frankismoan erreprimitutako manifestazio sexualak ere filmatuko dituzte, homosexualen egoera esaterako.

Laurogeita hamargarren hamarkadan, zine komertziala kalitatearekin nahasteko nahia sortu zen, izan ere industria zinematografiko bat egoteko ezinbestekoak suertatu ziren onura ekonomikoak. 1996.urtean, PP alderdia boterera iritsi zenean, laguntza sistema aldatu zuten, onura ekonomikoen arabarera bananduz.

Momentu horretan, Julio Medem, Alex de la Iglesia, Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez, Fernando León de Aranoa, Iciar Bollain, Isabel Coixet, Santiago Segura eta Benito Zambrano... bezalako zuzendariak famatuak egin ziren. Hamarkada honetan, produkzio asko sortuko dira, baina zuzendari zehatz batzuen eskutik.

Laurogeita hamargarren hamarkadako Espainiako pelikula ezagun batzuk aipatzearren: “El día de la bestia” (Alex de la Iglesia), “Barrio” (Fernando León de Aranoa), “El Bola” (Acheró Mañas), “Torrente, el brazo tonto de la ley” (Santiago Segura)...

Gaur egun, nazioarteko zinemaren merkatuan, bi zuzendari espaniar besterik ez dute arrakasta izan: Almodóvar eta Amenábar. Lehenengoaren arrakasta AEBko eta Frantziako intelektuaren zirkulu itxiari esker da, uste baitute zuzendari honek Espainiako errealitatea erakusten duela; eta bigarrenaren arrakasta, berriz, Hollywoodeko estiloa jarraitzeari esker lortu du.

Nazioartean zinema hauek baino ez badira hautematen. Zer egin beharko dute gainontzeko zuzendariak? Gainera, askoren ustez, gaur egungo zinema espainiarra Hollywoodeko ereduari oinarritzen da. Baina, zinemazale batzuek diotenez, zinema espainiarrak ez duenez amerikarrak bezainbeste diru, imitazio kutreak baino ez dira ateratzen. Beraz, zine propio bat asmatu beharko litzateke?

2.3 AEB

Zinema amerikarra hogeigarren hamarkadan hasi zen, Hollywoodeko ekoiztetxe gutxi batzuk sortu zirenean. Estatu Batuetako zinema tradizionalak hirurogeigarren hamarkadara arte iraun zuen, izan ere hamarkada horretan aldaketa bat eman zen telebistaren eta zinema independentearen hazkundearen ondorioz.

Urrezko aroan, Technicolor teknika asmatu zen. 1939.urtean, Victor Fleming zuzendariak “Lo que el viento se llevó” eta “El mago de Oz” pelikulak sortu zituen esaterako.

AEBetako hogeita hamargarren hamarkadako pelikulak genero zehatz batzuetakoak izan ziren, “western” filmak, beldurrezkoak edo musikalak batez ere. Western filmen garai horretako adibidea John Ford zinemagilearen “La diligencia” pelikula (1939) dugu John Wayne aktorearekin.

Beldurrezko pelikulen generoan, James Whale zuzendari britainiarraren “Frankenstein” (1931) eta “Bride of Frankenstein” (1935) filmak sortu ziren besteak beste. Eta beldurrezko filmen artean “gangster” generoa ere agertu zen, “Enemigo público” (1931) pelikularekin, esaterako. Eta garai hartako musikal aipagarri batzuk “42nd Street” (Lloyd Bacon) eta “Gold-Diggers of 1933” (Mervyn Le Roy) izan ziren.

Esan genezake hogeita hamargarren hamarkadako Hollywoodeko aktore famatuena Greta Garbo suediarra eta Marlene Dietrich izan zirela.

Berrogeigarren hamarkadan, filmarik garrantzitsua Orson Wellesen “Ciudadano Kane” (1941) izan zen, eremu sakontasuna, argiztapen landua eta beste zenbait berrietasun modu esanguratsuan erakutsi zuena.

II. Mundu Gerraren garaian (1939-1945), Walt Disneyk animaziozko pelikula batzuk egin zituen, jendea gerraren egoera latzaz ahazteko helburuarekin: “Pinocchio” (Ben Sharpsteen, 1940), “Dumbo” (Ben Sharpsteen, 1941) eta “Bambi” (David Hand, 1942).

Gerra ostean, zinema zuzendariak berriro monokromo edo kolore bakarreko zinemara bueltatu ziren. Zinema beltza (Film Noir Frantsezez), gizarte zinema eta gangster zinema egin zen garai honetan (1940-1950). AEBetako zinema beltzaren filmerik ezagunena "El halcón maltés" da, John Hustonek zuzendua (1941). Baina, "Casablanca" (Michael Curtiz, 1942) eta "Lady in the lake" (Robert Montgomery, 1947) pelikulek ere garrantzia hartu zuten ere.

Berrogeita hamargarren hamarkada zientzia fikziozko pelikulen denboraldia izan zen. Estralurtarren inbasioei buruzko filmak ohikoak izan ziren, eta baita munstroei buruzkoak ere: "Plan 9 del espacio exterior" (Ed Wood, 1956), besteak beste.

Alfred Hitchcock zuzendariak pelikula ugari sortu zituen garai horretan: "La ventana indiscreta" (1954), "Vértigo" (1958), "Psicosis" (1960)... Baina, garaiko pertsonairik famatuena Marilyn Monroe izan zela esan genezake: "Los caballeros las prefieren rubias" (Howard Hawks, 1953), "Con faldas y a lo loco" (Billy Wilder, 1959)...

Bestalde, hamarkada honetan telebistak zuen arrakastaren ondorioz, Estatu Batuetako zineman berrikuntza teknologikoak egiten hasi ziren: Cinerama formatua, CinemaScope...

Hirurogeigarren hamarkadan, zinema amerikarrak joera erradikalago batzuk hartuko ditu, *underground* deituriko korronte liberalarekin: "The Graduate" (Mike Nichols, 1967) eta "Easy Rider" (Dennis Hopper, 1969) pelikulak, adibidez.

Hirurogeita hamargarren hamarkadan, *blockbuster* zinema korronteak hasi zen. "Tiburón" (Steven Spielberg, 1975) edo "La guerra de las galaxias" (George Lucas, 1977) bezalako filmak sortu ziren korronte honetatik. Francis Ford Coppola zuzendariaren "El padrino" eta "El padrino II" (1972-1974) edo "Apocalypse Now" (1979) pelikulak ordukoak dira. Momentu horretan, Hollywoodeko zinema berria hasi zela diote, zuzendari berrien generazioarekin batera.

Laurogeigarren hamarkadan sortu ziren pelikuletatik, bi obra aipagarrienak hauek izan ziren: Martin Scorseseren "Toro Salvaje" (1980) eta David Lynch zuzendariaren "Terciopelo azul" (1986).

1994. urtean, Steven Spielberg, Jeffrey Katzenberg eta David Geffen zuzendariak Dreamworks SKG estudioa sortu zuten. Hiru urte geroago, Dreamworks Hollywoodeko ekoiztetxe garrantzitsuenetariko bat bihurtu zen. Arrakasta honen arrazoietakoa bat animazio digitalean lan egiten hastea izan zen, Pixar enpresari konpetentzia eginez. Adibidez, "Shrek" filmarekin (Andrew Adamson, 2001).



Gaur egun, AEBetako zinema digitala bihurtu da. Horregatik, efektu digitzalez egindako pelikula on asko aurki ditzakegu: "Matrix" (Andy and Larry Wachowski, 1999), "El Señor de los Anillos" (Peter Jackson, 2001), "Avatar" (James Cameron, 2009), eta abar. Baina, zer deritzogu "American Pie" bezalako pelikuletaz? Gidoiak deskuidatu dituzte akaso?

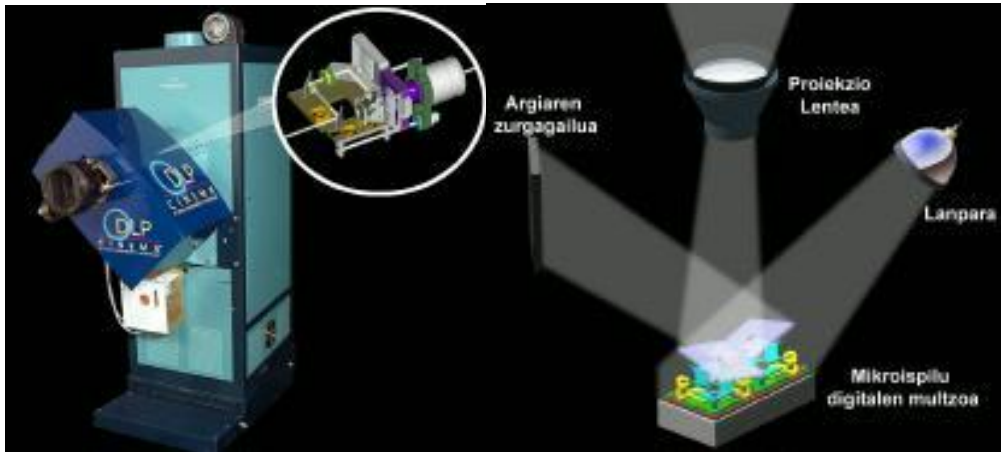
3. DIGITALIZAZIOA

Urte askotan, prozesu analogikoetan oinarritu egin ziren ikus-entzunezko teknika elektronikoak. Baina, ikus-entzunezko munduaren langile ugari sistema analogikoaren arazoaz jabetu ziren: kalitatearen galera, zarata, distortsioa... Horren ondorioz, sistema berri baten bila hasi ziren.

Pixkanaka-pixkanaka ordezeko metodo batek bidea egin zuen: teknologia digitala, hain zuzen ere. Gaur egun, Europan eta Estatu batuetan zinema digitalaren joera hasi da jadanik, hau da, euskarri analogikoa alde batera utzita, zinemagile askok sistema berri batean murgildu dira.

Lehenengo saiakerak Texas Instruments enpresak sortutako proiektore berezi batekin egin dira. Sistema berri hori DLP (Digital Light Processing) deitzen da eta hiru txip optikotan du funtsa. DLP-ren funtzionamendua honakoa da: prisma batek argia oinarritzko hiru kolore izpitan banantzen du (gorria, berdea eta urdina) eta txip bakoitzak izpi bana jasotzen du.

Txip optiko bakoitza 1.310.000 mikroispilu mugikorrez osatuta dago eta ordenagailu batengatik kontrolatuta dago. Mikroispiluak argiaz arduratzen dira (pasatzen uzten edo ez). Horrela, ispilu guztien konbinazioaz erresoluzio handiko irudi gorri, berde eta urdinak sortzen dira. Horrek, azkenean, kalitate handiko irudia sortzen du. Teknologia hori egiten zaila bada ere, Eraitza pa- regabekoak dira, baina teknologia hori egiten zaila eta garestia da. Horregatik, dirua aurrezteko saiakerak egiten ari dira.



Hala eta guztiz ere, zinema areto guztietan sistema digitala erabil ahal izateko diru kopurua izugarri handia beharko litzateke. Orokorrean, enpresek ez dute horrelako diru kantitate handia ordaindu nahi. Zinemagileentzat aldaketa izugarria izango zen, fitxero multzo bat sare informatikotik bidaltzea besterik ez litzatekeelako izango, eta kopiaketa, garraio eta banaketa kostuak aurreztu egingo liratekeelako.

Beraz, argi dago ez dela egun batetik bestera aldatuko, baina Disneyko teknologiaren arduradunek uste dutenaren arabera, etorkizunean zinema erabat digitala izango da, eta horregatik dirua sartzeko aukera paregabea da gaur egun. Aurretik, Hollywoodeko interes ekonomikoak gainditu beharko dira, baina dirudienez etorkizunean hori ez da arazoa izango.

4. GARRANTZIA

4.1 Soziala

Hasieran, zinema errealitateetik ebaditzeko ikuskizun soil bat izan arren, urteak igaro ahala benetako fenomeno sozial batean bihurtu da. Zinemaren bitartez modak, jarrerak eta ohiturak aldatu daitezke, eta gaur egungo munduan garrantzi handienetarikoa duen fenomeno kulturala dela esan genezake.

Hollywoodeko adibide aipagarri bat Alfred Hitchcock zuzendariaren “Rebecca” filma da. Pelikula horren ostean, “Rebecca” hitza erabiltzen baita Joan Fontainek zeraman jertse mota deskribitzeko.

Bestalde, zinema publizitatea iragartzeko tresna paregabea da. Denok dakigunez, publizitatearen helburu orokorra publikoaren jarreretan eragitea da, erosketa bultzatzeko edo marka baten inguruko irudia hobetzeko. Zineman publizitate eredu zehatza erabiltzen ohi da, *Product Placement* teknika delakoa.



Product Placement teknikak objektua edo marka leku zehatzean kokatzeko publizitate teknika famatua da. Eta AEBtako zineman erabili izan da batez ere, kotxeak iragartzeko adibidez, “007” pelikuletan bezala. Dena dela, Espainiako eta Euskal Herriko zineman teknika hau ez da hainbeste erabiltzen. Espainiako eta Euskal Herriko publizitate gehiena telebistan iragartzen da, diru-sarrerara gehienak hortik datoz eta.

4.2 Ekonomikoa

Ikus-entzunezko industriak, eta nola ez, zinemak, izugarritzko garrantzia du ekonomian. Industria hau indarra hartzen joan da urteetan zehar, eta argi dago gero eta gehiago hasten ari dela. Hori dela eta, ekonomia aldetik ikusita, sektore publikoen laguntza eta inbertsio asko jasotzen duen industria bilakatu da.

Duela urte batzuk, zineak garrantzi handiaga zuen beste sektore batzuetan, adibidez, politikan edota soziologian; erlazio sozialak, instituzio edo bizitza formak zabaltzeko zinemak duen ahalmena dela eta. Hala ere, orain dela gutxi arte ez da ekonomia arloan oso garrantzitsua izan. Horren arrazoia zinearen, baita ikus-entzunezko sektore guztien eskaeraren gorakada nabarmena izan da parte handi batean, baina ez bakarria, izan ere, beste sektoreetan oso eragin handia dauka, zuzenki izan edo ez.

Ikus-entzunezko sektoreak lotura estua dauka teknologia handiekin, informatika eta telekomunikazioak, besteak beste. Hori dela eta, ikus-entzunezko zerbitzuak teknologia hauen garapena sustatzeko balio dezakete, gainera, nazioartean, baita barnean ere, bertako produktuak promozionatzeko aukera ematen dute, barne merkatua mantendu ahal izateko.

Ikus-entzunezko ekintzen artean sektore zinematografikoa zaharrena da, eta neurri handi batean garrantzitsuena ere, besteen joerak ezartzen dituelako eta sarrera nagusiak lortzen dituelako ere. Horrez gain, maila nagusi batean aurkitzen denez, administrazio publikoak laguntza handiak eskaintzen dizkio zinemari, batez ere, kulturean duen eragina dela eta. Hori dela eta, nazioeko produkzioetarako hainbat laguntza jasotzen ditu, eta babes handi duen sektorea bilakatu da.

Nahiz eta administrazio publikoak laguntza horiek eskaini, emaitzak ez dira oso emankorrak izan. Hala eta guztiz ere, enpresek ez dute laguntzak eskatzeari utzi, are gehiago, administrazioetik laguntzak murrizteko saiakerak egin zituztenean, kontrako jarrera gogorra erakutsi zuten.

	2007	2008	2009	2010
Espainian produzitutako pelikula kopurua	172	173	208	201

Iturria: MCU

Datuak aztertuta, ikus dezakegu urtero produkzio kopuruak gora egiten duela, hala ere, Europako beste estatuen produkzioekin konparatuz, nahiko baxuak dira eta batez besteko inbertsioa baxuagoa izatea ere suposatzen du horrek. Film espainiarrak produkzio faktore espezifiko bat erabiltzen dute filmak egiterako orduan eta beste herrialdeetako enpresak, ordea, merkatuari begira egiten dituzte. Espainiak egiten duena kulturalki eta artistikoki aberasgarria da, baina ekonomiaren ikuspuntutik ikusita, emaitzak nahiko eskasak dira.

Esan daiteke, ekonomi arlotik begiratuta, zinemak oraindik irauten dutela film estaubatuarrengatik. Izan ere, urtero 700 pelikula estatubatuar baino gehiago proiektatzen dira Espainiar zinemetan eta irabazien ehuneko altu bat suposatzen dute.

5. ZINEAREN INDUSTRIA

Zinema erlatiboki berria den industria da. Esan genezake oso industria osoa dela, ikus entzunezko produktu baten produkzioa, banaketa, eta komertzializazioa barne hartzen baititu.

Produktuaren ikuspuntutik, ikus-entzunezko sektorearen barnean, lau subsektore desberdinu daitezke elkarrekin harremanetik daudenak: zinematografikoa, bideografikoa, telebista eta multimedia. Sektore zinematografikoa, ikus-entzunezko aktibitate zaharrena izateaz gain, sektore adierazgarriena da baita.

Pelikula edo filma industria zinematografikoaren ardatz zentrala da, eta kontsumo masiboko produktua izateagatik bereizten da. Herrialde garatuetan, zinema gehien kontsumitzen den aktibitate kulturala bilakatu da.

Merkatu zinematografikoari dagokionez, lehen aipatu dugun bezala, hiru subsektore desberdinetan oinarritzen da: produkzioa, banaketa, eta erakusketa.

Beraz, aktibitate zinematografikoa hiru pausu horietan laburbiltzen da; Lehenik eta behin, produktorak giza baliabideak eta bitarteko teknologikoak konbinatuko ditu filma sortzeko. Behin pelikula bukatuta dagoenean, banaketaren prozesua hasiko da. Horretarako, ikus-entzunezko produktua banatzaile baten eskuetara igaroko da, azkeneko honek pelikularen gaineko zenbait komertzializazio eskubide eskuratuko dituelarik.

Azkenik, banatzailea zinema aretoen jabeekin harremanetan jarriko da, pelikula areto desberdinetan erakutsia izan dadin.

Beraz, ikusi dugun bezala, zinemaren industria kate kausal bat da, non prozesu batek hurrengora eramaten gaituen. Engranaje batek huts egiten badu, orduan prozesu industrial guztia geldituko da, eta ondorioz, negozio zinematografikoa ez da aurrera aterako.

5.1. Ekoizpena

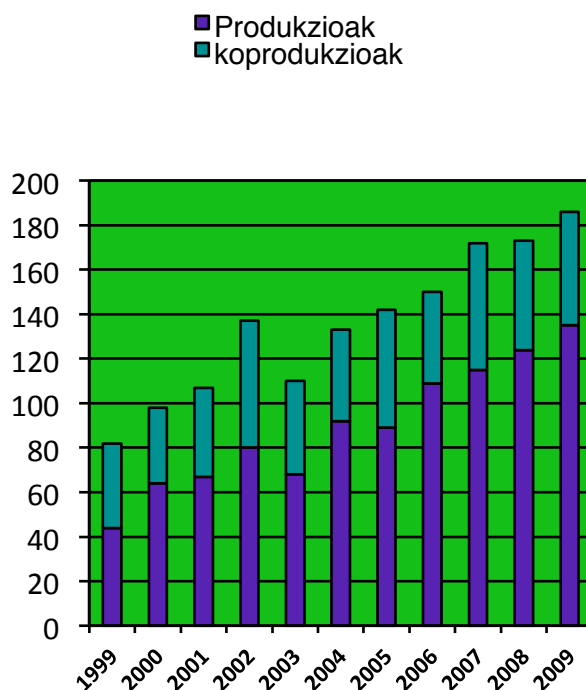
Espainiako zinemaren industria nagusiki Madril eta Katalunia autonomia-erkidegoetan kontzentratu egiten da. Federación de Asociaciones de Producción Audiovisual Españolas-en (FAPAE) datuen arabera, ikus-entzunezko produkzio enpresa espainiarren fakturazioaren ia %90a lehen aipatutako autonomia-erkidegoen enpresei dagokie. Horrek esan nahi du, gainontzeko %10a Galizia, Euskal Herria, Andaluzia, eta Valentziako erkidegoari dagokiola, produkzio ahalmen apur bat duten erkidegoei hain zuzen.

Espainiar zinemaren industriak, bere garapenean, nekez lortu du betidanik izan dituen mugak gainditzea: produkzioaren atomizazio handia, ibertsioaren eskasia, komertzializazio sare eskasak, merkatu motz eta heterogeneo bat, eta zinema espainiarraren identifikazio eza. Horren emaitza, industria estu eta ez-leihakor bat da.

Hala ere, produkzio mailak hazkunde positibo orokor bat mantentzen du, zenbait oszilazio nabarmenekin (taula1). Adibidez, 2007.urtean 172 pelikula produzitu ziren, zeinetatik 115 espainiarrak izan ziren, eta 57 koprodukzioak.

Zifra hauek 1999.urtean lortutakoak bikoiztu egiten dute, non 82 pelikula espainiar produzitu egin ziren. 2008.urtean 173 pelikula produzitu ziren, koprodukzioen kopurua 49ra murriztuz. Hala ere, 2009.urtean, berriro ere koprodukzioen zifrak gora egin zuen, 51 izan baitira urte horretan koproduzitutako filmak. Orokorrean 1999.urteatik 2009.urtera koprodukzioen garapena aztertuz gero, azkeneko urteetan koprodukzioen kopurua urtero 40 eta 60 artean mantendu da.

1.taula. Film espainiarren produkzioa eta koprodukzioa (1999-2009)



	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Produkzioak	44	64	67	80	68	92	89	109	115	124	135
Koprodukzioak	38	34	40	57	42	41	53	41	57	49	51
TOTALA	82	98	107	137	110	133	142	150	172	173	186

Iturria: Kultur Ministerioa

Produkzio maila hauek oso atomizatuta dagoen mapa enpresarial batean eman dira. Izan ere, 2000.urtetik sektorea %136 batean handitu egin da, 2009.urtean 234 ekoizpen enpresa egotera heldu arte. Enpresa gehienak urtero pelikula bakarra produzitzen dute.

2009.urtean 191 produktora izan ziren film bat soilik produzitu zutenak, eta 36 izan ziren lau pelikula produzitu zituztenak, baina, soilik zazpi izan zuten 5 pelikula baino gehiago produzitzeko ahalmena.

2.taula. Produkzio enpresen kopurua urtero produzitzen dituzten pelikulen arabera (2000-2009)

	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Pelikula 1	70	106	90	111	130	138	167	179	191
2-4 pelikula artean	18	30	25	27	27	41	37	34	36
5 pelikula edo gehiago	5	5	5	4	3	4	9	4	7
TOTALA	93	141	120	142	160	183	213	217	234

Iturria: Kultur Ministerioa

Hainbeste enpresa egoteak, espainiako produkzioak pelikula bolumen handia izatea eragiten du, batez ere, Europar Batasuneko beste herriekin konparatzen baldin badugu. Zenbait autorek, espainiako zinemaren industrian "gainprodukzio" bat dagoela diote.

Bestalde, erakusketa aretoetara heltzeko pelikula askoren ezintasunak espainiar zinemaren ahultasuna handiagotu egiten du. Azkenean, zinema aretoek oso dibertsifikazio gutxiko kartelera eskaintzen dute pelikulen jatorri nazionalari dagokionez, eta azkenean produktu iparamerikarra zabaltzeko bidea bilakatzen da. Horregatik, badaude zenbait adituk sektorea babestu eta produkzioa sustatuko duten neurrien garrantzia azpimarratzen dutenak, dibertsitate kulturala babesteko baita.

5.2. Banaketa

5.2.1. Banatzaile zinematografikoaren definizioa

Banatzaile zinematografikoak filmaren produktorearen, eta filmaren erakuslearen arteko bitartekari lana egiten du. Horretarako, filmaren gaineko zenbait eskubide denbora batez eskuratuko ditu.

Ikuspuntu arau emaile batetik, Espainian banatzaile zinematografikoaren definizioa urrengo izango litzateke: laguntza zinematografikorako, abuztuaren 28ko, 1282/1989 Errege-Dekretuak lehenengo artikuluan adierazten du: “Banatzaile bezala ulertzen da, filmak aretoetan proiektatzeko, hauekin komertzializatzen duen enpresaburu pribatua”.

Libro blanco audiovisual-aren arabera, banatzailea ikus-entzunezko produktuaren ustiapen komertziala aurrera eramaten duen pertsona fisiko edo juridikoa da. Bere jarduera aurrera eramateko, banatzaileak filmaren zenbait ustiapen eskubide eskuratuko ditu, produktora eta erakuslearen arteko bitartekari lanak egitea ahalbidetuko diotenak, hain zuzen.

Beraz, banatzaile zinematografikoa enpresaburu pribatu bat da, zeinen oinarrizko funtzioa filmekin komertzializatzea izango den, gero hauek erakusketa aretoetan proiektatuak izan daitezzen, eta helburu horrekin zenbait komertzializazio eskubide batzuk eskuratuko dituelarik.

5.2.2. Banatzaile zinematografikoen tipologia

Banatzaile zinematografiko desberdinak daude, bi irizpideren arabera sailkatu daitezkeenak: Lan egiten duten eremu geografikoaren arabera, eta tipologia enpresarial edo antolatzailearen arabera.

Lan egiten duten eremu geografikoaren arabera:

1. Eremu nazionaleko banatzaile zinematografikoak, Espainiako lurralde osoaz arduratzen direnak. Normalean, banatzaile hauek Madrilen edo Bartzelonan izaten dute egoitza zentrala, eta gero espainiako hiri garrantzitsuetan zehar estrategikoki banaturiko zenbait sukurtsal izaten dituzte.

Banaketa enpresa hauetako batzuk, multinazional iparramerikarren (estudio handiak) filialak izaten dira, eta beste batzuk, ordea, espainiar banatzaile independenteak dira.

Tradizionalki, espainiako banaketa zinematografia zazpi guneeetan zatitzen da, gune horietako bakoitzak hiriburu edo buru propioa duelarik:

- Ipar-mendebaldea, burua A Coruña dagoelarik
- Iparraldea, burua Bilbon dagoelarik

- Ipar-ekialdea, burua Bartzelonan eta Palman
- Erdialdea, burua Madrilen
- Levante, burua Valentzian
- Hegoaldea, burua Sevillan
- Kanariar Uharteak, burua Las Palmasen edo Tenerifen

Nahiz eta azkeneko urteetan zinemaren merkatuaren tendentzien ondorio gisa espainiako banatzaileen jarduteko modua aldatu den, orain aipaturiko banaketa geografikoa indarrean jarraitzen du.

2. Eskualdeko eta lekuko banatzaile zinematografikoak. Orokorrean, banatzaile handiek azpikontratatzeko dituzten enpresak izaten dira, ordezkaritza gabeko zonaldeen beharrei erantzuteko. Lekuko, edo eskualdeko eremu enpresa independenteak izaten dira. Hala ere, zenbait kasuetan, azpikontratazio eskusiboekin bitartez, tamaina handiko enpresa bati lotuta egon daitezke. Eskualdeko banatzaileek, gune bat baino gehiagotan jarduten dute, lekukoek ordea, gune bakar batez arduratzen dira.

Tipologia enpresarial edo antolatzailearen arabera:

1. Majors edo estudio handien banaketa multinazional filialak.

Nazioarteko izaera duten banatzaileak dira, izaera eskusiboa duten Estatu Batuetako markak lurralde nazional osotik banatzeaz arduratzen direnak.

Antolaketa konplexua duten maila nazionaleko banaketa enpresak dira, eta erabaki operatiboak modu zentralizatuan hartzen dira.

2. Banatzaile independenteak

Fakturazio bolumen eta tamaina desberdinak dituzten banatzaile independenteen ezaugarri nagusia, multinazionalen mendean ez daudela izango litzateke. Filmen komertzializazio eskubideak nazioarteko merkatuan eskuratzen dituzte.

Enpresa hauetako batzuk genero edo zinema mota jakinetan espezializatuta egon daitezke. Beste batzuk, iparramerikar multinazionalekin (ez *majors*-ekin) harreman komertzial bereziak izan ditzakete.

Bestalde, banatzaile zinematografiko handiek, enpresa txiki hauetako batzuk azpikontratatzeko dituzte, geografikoki estaldu gabe dituzten lurraldeen banaketaz arduratu daitezke.

5.2.3. Banaketa modalitate desberdinak

Film baten komertzializazio prozesuan banaketa enpresak funtsezko elementuak dira. Izan ere, ekoizle (filma produzitzen duena) eta erakuslearen (filma kontsumitzaileen eskura jartzen duena) arteko lotura lana egiten dute.

Behin banatzaileak film bat kontratatu duelarik, honek zenbait erabaki hartu behar izango ditu edo zenbait negoziaketa erabakigarrietan parte hartu beharko du filmaren komertzializaziorako.

Lehenik eta behin filmaren irteera teknika aukeratu beharko du. Planteamendu sinplifikatu honetatik abiatuz, zenbait banaketa modalitate desberdinu daitezke hiru faktore kontuan izanik; alde batetik estreinatu nahi den aretoen kopurua, bestetik, estreinuaren data, eta azkenik, karteleran zenbat denbora egongo den.

1.Ustiapen teknika motela edo banaketa eksklusiboa: Leihatilan itxaropen handirik ez duten filmetan aplikatzen da orokorrean. Filmaren kopia gutxiekin komertzializatzen da, eta edukiera murriztuko areto gutxi batzuetan erakusten da.

Teknika honek zeregin garrantzitsua du kopien banaketa geografikoari dagokionez. Izan ere, kontsumidorearen (ikuslearen) erantzunaren arabera filmaren banaketa handitzeko aukera dago.

2.Ustiapen teknika moderatua: leihatila itxaropen ona, baina, estreinu handitzat hartzen ez diren filmekin erabiltzen da teknika hau. Teknika hau film gehienek komertzializazioan erabiltzen da. Kopia zenbaki handi bat banatu egiten da, banaketa geografiko zabal batekin, eta edukiera ertaineko aretoetan erakusten da.

3.Ustiapen masiboko teknika edo estreinu masiboa:

Estreinu handietan multinazionalek gehien erabiltzen duten teknika da. Filmaren estreinua baino lehen, publizitatean inbertsio handiak egiten dira. (Banaketaren aurrekontuaren zati handi bat publizitatean erabiltzen da). Modu masiboan banatu egiten dira filmaren kopiak, eta edukiera handiko aretoetan erakusten dira.

Ustiapen masiboaren teknika erabiltzeak ez du pelikularen arrakasta bermatzen, baina eremu geografikoari dagokionez, estaldura handia lortzen da.

Ekoizlearekin negoziaketetan banatzaileak itundu egiten du, beste gauza batzuen artean, zinema aretoetan erreproduzio eskubideen iraupenaren denbora (eta geroago banaketa beste formatu batzuetan), kontratuko kondizioak, eta pelikularen ustiapenaren irabazien banaketa.

Pelikularen publizitateari dagokionez oso garrantzitsua da, batez ere, estreinu handietan. Banatzailea izango da material publizitario guztien arduraduna (prentsa, fotogramak, kartelak, trailerrak, etab.). Banatzailea, gainera, filmaren kopiak fisikoki banatzearen arduraduna da, gero produktoreari itzuli beharko dizkionak.

5.2.4. Ekoizlearen eta banatzailearen arteko harremana: lizentzia edo banaketa kontratua

Behin pelikula ekoiztua izan denean, filma beraren komertzializazio prozesua hasten da, eta horrekin batera kontratuzko harremana hasiko da produktore eta banatzailearen artean. Harreman hau, pelikula erakuslearen eskutan jausten denean bukatuko da.

Prozesu honen lehengo partean zenbait alderdi ekonomiko garrantzitsu aurkezten dira. Hauek, orokorrean, lizentzia edo banaketa kontratuaren bidez itundu egiten dira. Kontratu honetan filmaren produktorea eta banatzaileak hartzen dute parte, eta honen bidez, banatzaileak filmaren erreproduzio eskubideak kontratatu egiten ditu kondizio jakin batzuen arabera (denbora, prezioa, erakusketa medioa, etab.).

Hona hemen banaketa kontratuaren adibide bat:

<http://www.fundetec.es/proyectos/contratos/DISTRIBUCION.doc>

5.2.5. 2009.urteko balantzea

2009.urtean inportaturiko pelikulen kopurua murriztu egin da 2008.urtearekin konparatuz. 370 pelikula berri inportatu dira erakusketa aretoetan banatzeko, 2008.urtean, ordea, 379.

Inportaturiko pelikula horietan islatzen den joera, aurreko urtearen desberdina da: zinema europar eta estatu batuarraren inportazioan egonkortasuna dagoela ikusi daiteke. Hala ere, zinema estatu batuarrak zinemaren merkatua mendeaz izaten jarraitzen du.

2009.urtean inportaturiko 370 pelikula horietatik, gero eta gehiago dira bi bertsioetan banatzen direnak, bikoiztuak eta azpitoluekin. 2009.urtean, 118 pelikula atzerritar bikoiztuta banatu dira, 55 bertsio azpitolatutan eta 191 bi bertsioak batera.

3.taula. Inportaturiko pelikula atzerritarren banaketa bertsioak (2009)

Nacionalidad	Sólo doblada	Sólo original	Doblada y original	Total
ALEMANIA	14	2	9	25
ARGENTINA		3		3
AUSTRALIA			1	1
AUSTRIA			1	1
BÉLGICA	1			1
BRASIL	1		1	2
BULGARIA		1		1
CANADÁ			1	1
CHILE		2		2
CHINA		3		3
COLOMBIA		1		1
DENAMARCA			1	1
ESTADOS UNIDOS	89	10	113	212
FINLANDIA	1	1		2
FRANCIA		8	26	34
HOLANDA	4	3		7
HUNGRÍA		1		1
INDIA		1		1
IRÁN		1		1
IRLANDA		1		1
ISRAEL			1	1
ITALIA	1		4	5
JAPÓN	2	3	4	9
JORDANIA			1	1
MÉXICO		7		7
NORUEGA		1		1

PALESTINA		1		1
POLONIA			2	2
REINO UNIDO	4	2	19	25
REPÚBLICA CHECA			1	1
RUMANÍA			1	1
SERBIA		1		1
SUECIA			3	3
SUIZA			1	1
TAILANDIA	1			1
TURQUIA		1		1
URUGUAY		1		1
VIETNAM (REPUBLICA DE)			1	1

Iturria: Kultur Ministerioa

Kontuan izan beharreko beste datu bat, aretoetan ustiatzeko merkatura irten diren pelikulen kopien zenbakia da. 2009.urtean pelikula atzerritarrak 45.486 kopiekin irten dira merkatura; 56 pelikula 300 kopia baino gehiagorekin komertzializatu dira, eta 12 ,500 kopia baino gehiagorekin. 2008.urtean 44.856 kopia editatu ziren, 57 pelikula 300 kopia baino gehiagorekin komertzializatu ziren, eta 12, 500 kopia baino gehiagorekin.

Zinema espainarrari dagokionez, goranzko joera bat behatu daiteke. Izan ere, 2009.urtean estreinaturiko film espainarrak 137 izan ziren. Zenbat eta estreinu gehiago egon, orduan eta zailagoa izango da pelikulen komertzializazioa, eta gerta daiteke merkaturan oso iraunkortasun gutxi duten pelikula ugari egotea. 2008.urtean 139 film izan ziren aretoen merkatura irten zirenak.

5.3. Erakusketa

5.3.1. Erakusketa zinematografikoaren definizioa

Erakusketa pelikula baten produkzio-prozesuaren azkeneko urratsa da. Obra zinematografikoaren erakusketa publikoan datza, hau da, pelikula ikusleari erakustea.

Ikuspuntu arauemaile batetik, Espainian erakusle zinematografikoaren definizioa urrengo da: Laguntza zinematografikorako, abuztuaren 28ko, 1282/1989 Errege-Dekretuak, lehenengo artikuluan adierazten du: "Erakusle zinematografikoa erakusketa zinematografikoaren aretoen jabea den enpresaburu pribatua da".

Beraz, erakusle zinematografikoa erakusketa areto zinematografikoen jabea den enpresaburu pribatua da, zeinen zeregin nagusia, banatzaileari pelikulak kontratatzea da, gero hauek bere lokaletan proiektatzeko.

5.3.2. Erakusketa aretoen tipologia

Edukieran eta pantailen erabilgarritasunaren arabera sailkatu daitezke erakusketa aretoak:

1. Jauregiak: edukiera handia duten eta hiri handietan kokatuta dauden erakusketa zinematografikoko aretoak dira. Kasu batzuetan, areto hauek sektore publikoarenak izaten dira, eta orokorrean, ez dituzte estreinu kontsideratzen diren pelikulak programatzen.

Beste kasu batzuetan, gerta daiteke horrelako edukiera handiko aretoak soilik estreinu handiekin edo arrakasta handiko pelikulekin errentagarri izatea. Arrazoi horregatik, gero eta jauregi gehiago dira "multisala" aretoetan bilakatzen ari direnak.

2. Pantaila bakarreko aretoak: pantaila bakarra duten tamaina ertaineko aretoak izaten dira. Herri txikietan daude kokaturik, baina, hauen errentagarritasun eskasa dela eta, pantaila bakarreko areto hauek pixkanaka "multisala" aretoetan bilakatzen ari dira (2 edo 4 zinema-areto dituztenak).

3. "Multisala" aretoak. Bi pantaila baino gehiago izaten dituzten edukiera desberdineko aretoak osatzen dute "multisala" aretoak. 1990. hamarkadatik aurrera zabaladuz joan dira, batez ere, europako herrialdeetan.

"Multisala" areto hauek, tamaina irizpide erlatiboan, eta kontsumidoreari eskaintzen dizkioten zerbitzuen arabera, bi mota desberdinetan sailkatu daitezke: "multisala" aretoetan bilakaturiko pantaila bakarreko aretoak, eta "multisala" eredu jarraituz eraiki diren aretoak.

Lehenengo motatakoak bi edo lau zinema-areto izaten dituzte, eta pantaila bakarra zeukaten erakusketa aretoak errentagarri bihurtzeko bide bakar bezala sortu dira.

Bigarren motatakoak *Multiplex* (8 zinema-areto) edo *Megaplex* (16 zinema-areto) izena hartzen dute, eta gaur egun, erakusketa aretoen eredurik modernoak izateaz gain, errentagarrienak dira baita. Erakusketa areto hauek estreinuak eta pelikulen erakusketa eskaintzeaz gain, aisialdirako beste hainbat zerbitzu eskaintzen dizkiote kontsumitzaileari.

5.3.3. Azpiegiturak: Zinema eta pantailen kopurua

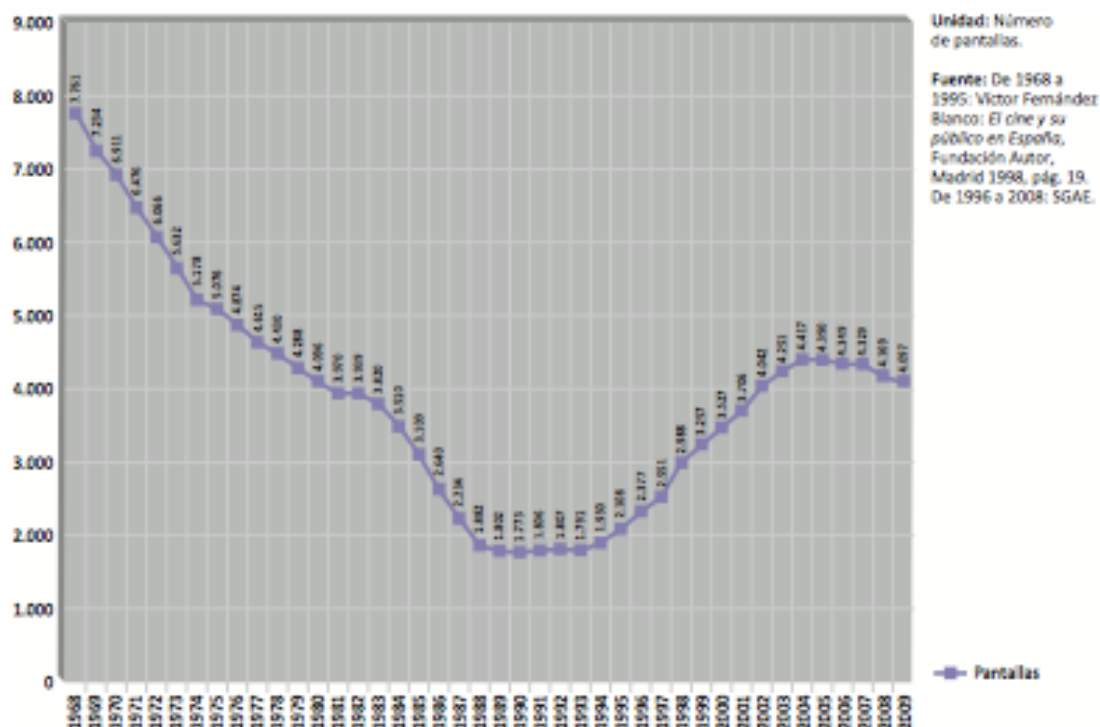
Erakusketari dagokionez, zinema aretoak betidanik izan dira zinemaren erakusketa espazio nagusia. Historian zehar ez da aldatu, hala ere, industriak pelikulen komertzializazio bideak dibertsifikatu ditu. Hasieran, lehenengo TV eta geroago bideoa, hedapen zinematografikoaren euskarri garrantzitsua bilakatu, gaur egun, aretoak baino errentabilitate gehiago. Hala ere, aretoak oraindik zenbait faktore biltzen jarraitu eta hauek oraindik sektorearen barruan posizio hegemoniko baten mantendu.

Hortaz, komertzializazio zinematografikoaz hitz egiterako orduan, industriak produktua erakusteko dituen leiho guztiak kontuan hartu behar ditugu, posibilitate guztiak kontuan izanik, bai telebista eta DVDa zein teknologia berriak, internet.

Hala ere, zinema aretoak lehentasuneko tokian daude kokatuta, ez errentabilitatearen ikuspuntutik, baina bai garrantziaren ikuspuntutik eta erakusketarako leiho nagusi bezala egonkor mantentzen.

2005. urtetik pantailen kopuruaren garapena beherakorra izan da. 2009.urtean 72 pantaila galdu ziren (1.grafikoa).

1.Grafikoa. Pantaila kopuruaren garapena (1968-2009)



Iturria: SGAE

Zinema eta pantailen datuen arabera hauen kopurua modu nabarmenean murriztu ziren 2008.urtean, izan ere, urte horretan 885 zinema eta 4.169 pantaila zeuden, 2009.urtean berriz, 861 zinema eta 4.097 pantaila zeuden. Datu horietan egiaztatzen da, sektoreak zeharkatzen ari den krisia. (6.taula eta 7.taula)

6.taula. Zinema-aretoak eta pantailak (2009)

Número de pantallas	Cines		Pantallas	
	Número	%	Número	%
Una	389	45,2	389	9,5
Dos	49	5,7	98	2,4
Tres-cinco	105	12,2	422	10,3
Seis-ocho	130	15,1	920	22,5
Nueve-diez	75	8,7	703	17,2
Más de diez	113	13,1	1.565	38,2
Total	861	100,0	4.097	100,0

Iturria: SGAE

7.taula. Zinema-aretoak pantaila kopuruaren arabera

Número de pantallas	2001		2002		2003		2004		2005	
	Cines	%	Cines	%	Cines	%	Cines	%	Cines	%
De una sola pantalla	726	58,5	688	56,3	629	53,1	586	49,5	507	48,0
De dos pantallas	87	7,0	89	7,3	88	7,4	71	6,0	75	7,1
De tres-cinco pantallas	189	15,2	182	14,9	176	14,9	160	13,5	155	14,7
De seis-ochó pantallas	138	11,1	140	11,4	150	12,7	156	13,2	148	14,0
Más de ocho pantallas	102	8,2	124	10,1	142	12,0	162	13,7	172	16,3
Total cines	1.242	100	1.223	100	1.185	100	1.135	96	1.057	100
Nº medio de pantallas por cine										
	3,0		3,3		3,6		3,9		4,2	
Número de pantallas	2006		2007		2008		2009			
	Cines	%	Cines	%	Cines	%	Cines	%		
De una sola pantalla	454	46,6	470	48,3	407	46,0	389	45,2		
De dos pantallas	53	5,4	51	5,2	42	4,7	49	5,7		
De tres-cinco pantallas	139	14,3	124	12,7	110	12,4	105	12,2		
De seis-ochó pantallas	146	15,0	145	14,9	140	15,8	130	15,1		
Más de ocho pantallas	182	18,7	184	18,9	186	21,0	188	21,8		
Total cines	974	100	974	100	885	100	861	100		
Nº medio de pantallas por cine										
	4,5		4,4		4,7		4,8			

Iturria: SGAE

Beraz, espainian dauden zinema-aretoen kopurua murrizten ari da, eta horren ondorio zuzen eta nagusia pantailen kopuruaren murrizketa da. 7.taulak adierazten du zinema-aretoek dituzten pantaila kopuruaren batz-bestekoa 4 pantailakoa dela, pantaila bakarra duten zinema aretoek desagertzeaz daudenaren seinale, izan ere, 2008-2009 urte bitartean mota horretako 18 zinema-areto itxi ziren.

Azpimarragarria den beste datu bat, zortzi pantaila edo gehiago dituzten zinema aretoen garapen positiboa da, zinema-areto mota hauen kopurua 2008. urtetik handiagotzen ari baita. (2008.urtean 186 zortzi pantaila edo gehiago zituzten zinema-areto zeuden, eta 188 2009.urtean) (7.taula).

Datuak autonomia erkidegoaren arabera aztertu gero, (8.taula) ikusi dezakegu, 2009. urtean zinema-areto gehien, eta hortaz, pantaila gehien mantendu zituzten autonomia-erkidegoak Katalunia (173 zinema-areto eta 780 pantaila) eta Andaluzia (119 zinema-areto eta 720 pantaila) izan zirela. Kataluniak 4,5 pantaila zituen zinema-areto bakoitzeko, eta Andaluziak 6,1 pantaila.

Bestalde, Errioxa eta Kantabria izan ziren zinema-areto eta pantaila gutxien mantendu zituzten autonomia-erkidegoak. Kantabriak 12 zinema-areto eta 35 pantaila zituen, eta Errioxak 10 zinema-areto eta 55 pantaila. Azkeneko honek 2,9 pantaila zituelarik arteo bakoitzeko, eta kantabriak 5,5. (8.taula)

8.taula. Aktibitatea izan duten zinema pantailak (2009)

CCAA/provincia	Cines	Pantallas		Pantallas por complejo	Pantallas por 1.000 hab.
		Nº	%		
Andalucía	119	720	17,6	6,1	0,087
Almería	12	49	1,2	4,1	0,072
Cádiz	15	127	3,1	8,5	0,103
Córdoba	12	60	1,5	5,0	0,075
Granada	15	61	1,5	4,1	0,067
Huelva	11	45	1,1	4,1	0,088
Jaén	12	35	0,9	2,9	0,052
Málaga	19	176	4,3	9,3	0,110
Sevilla	23	167	4,1	7,3	0,088
Aragón	36	98	2,4	2,7	0,073
Huesca	8	14	0,3	1,8	0,061
Teruel	4	5	0,1	1,3	0,034
Zaragoza	24	79	1,9	3,3	0,081
Asturias	12	76	1,9	6,3	0,070
I. Baleares	20	97	2,4	4,9	0,089
Canarias	23	154	3,8	6,7	0,073
Las Palmas	13	86	2,1	6,6	0,079
Sta. Cruz Tenerife	10	68	1,7	6,8	0,067
Cantabria	12	35	0,9	2,9	0,059
Castilla-La Mancha	36	144	3,5	4,0	0,069
Albacete	9	33	0,8	3,7	0,082
Ciudad Real	10	47	1,1	4,7	0,089
Cuenca	6	17	0,4	2,8	0,078
Guadalajara	1	14	0,3	14,0	0,057
Toledo	10	33	0,8	3,3	0,048
Castilla y León	46	206	5,0	4,5	0,080
Ávila	6	12	0,3	2,0	0,070
Burgos	4	15	0,4	3,8	0,040
León	6	25	0,6	4,2	0,050
Palencia	3	13	0,3	4,3	0,075
Salamanca	8	35	0,9	4,4	0,099
Segovia	2	15	0,4	7,5	0,091
Soria	3	10	0,2	3,3	0,105
Valladolid	12	70	1,7	5,8	0,131
Zamora	2	11	0,3	5,5	0,056

Iturria: SGAE

8.taula. Aktibitatea izan duten zinema pantailak (2009)

CCAA/provincia	Cines	Pantallas		Pantallas por complejo	Pantallas por 1.000 hab.
		Nº	%		
Cataluña	173	780	19,0	4,5	0,104
Barcelona	92	511	12,5	5,6	0,093
Gerona	24	93	2,3	3,9	0,124
Lérida	23	55	1,3	2,4	0,126
Tarragona	34	121	3,0	3,6	0,151
C. Valenciana	112	488	11,9	4,4	0,096
Alicante	51	213	5,2	4,2	0,111
Castellón	8	48	1,2	6,0	0,080
Valencia	12	70	1,7	5,8	0,131
Extremadura	20	62	1,5	3,1	0,056
Badajoz	11	34	0,8	3,1	0,049
Cáceres	9	28	0,7	3,1	0,068
Galicia	40	175	4,3	4,4	0,063
La Coruña	14	74	1,8	5,3	0,065
Lugo	6	24	0,6	4,0	0,068
Orense	5	12	0,3	2,4	0,036
Pontevedra	15	65	1,6	4,3	0,068
La Rioja	10	55	1,3	5,5	0,171
Madrid	80	557	13,6	7,0	0,087
Murcia	41	142	3,5	3,5	0,098
Navarra	18	75	1,8	4,2	0,119
País Vasco	60	222	5,4	3,7	0,102
Álava	6	42	1,0	7,0	0,134
Guipúzcoa	24	72	1,8	3,0	0,102
Vizcaya	30	108	2,6	3,6	0,094
Ceuta	1	7	0,2	7,0	0,089
Melilla	2	4	0,1	2,0	0,054
Total	861	4.097	100,0	4,8	0,088

Iturria: SGAE

2008. urteko pantailen aktibitatea 2009. urtekoarekin konparatuz gero, datuek adierazten dute espainia momentu zaila bizitzen ari dela erakusketa zinematografikorako azpiegiturei dagokionez. Autonomia erkidego gehienetan aretoak murriztu, edo gehenez mantendu egin dira. Euskal Herrian eta Murtzian, izan ezik, non 2008-2009 urteen bitartean zinema-aretoen kopurua handitu egin zen.(Euskal Herrian zinema-areto bat ireki zen, eta Murtzian bi gehiago) (9.taula).

9.taula. Aktibitatea izan duten zinema pantailen garapena

CCAA/provincia	Cines		Pantallas		% variac. cines año anterior 2009	% variac. pantallas año anterior 2009
	2008	2009	2008	2009		
Andalucía	114	119	705	720	4,4	2,1
Almería	13	12	46	49	-7,7	6,5
Cádiz	15	15	127	127	0,0	0,0
Córdoba	12	12	60	60	0,0	0,0
Granada	10	15	49	61	50,0	24,5
Huelva	11	11	44	45	0,0	2,3
Jaén	13	12	36	35	-7,7	-2,8
Málaga	19	19	175	176	0,0	0,6
Sevilla	21	23	168	167	9,5	-0,6
Aragón	37	36	72	98	-2,7	36,1
Huesca	9	8	15	14	-11,1	-6,7
Teruel	5	4	6	5	-20,0	-16,7
Zaragoza	23	24	51	79	4,3	54,9
Asturias	12	12	76	76	0,0	0,0
I. Baleares	21	20	98	97	-4,8	-1,0
Canarias	25	23	162	154	-8,0	-4,9
Las Palmas	13	13	90	86	0,0	-4,4
Sta. Cruz Tenerife	12	10	72	68	-16,7	-5,6
Cantabria	14	12	44	35	-14,3	-20,5
Castilla-La Mancha	36	36	146	144	0,0	-1,4
Albacete	9	9	33	33	0,0	0,0
Ciudad Real	10	10	47	47	0,0	0,0
Cuenca	6	6	17	17	0,0	0,0
Guadalajara	1	1	14	14	0,0	0,0
Toledo	10	10	35	33	0,0	-5,7
Castilla y León	54	46	234	206	-14,8	-12,0
Ávila	6	6	12	12	0,0	0,0
Burgos	5	4	21	15	-20,0	-28,6
León	10	6	34	25	-40,0	-26,5
Palencia	4	3	21	13	-25,0	-38,1
Salamanca	8	8	35	35	0,0	0,0
Segovia	2	2	15	15	0,0	0,0
Soria	3	3	10	10	0,0	0,0
Valladolid	12	12	70	70	0,0	0,0
Zamora	4	2	16	11	-50,0	-31,3

9.taula. Aktibitatea izan duten zinema pantailen garapena

CCAA/provincia	Cines		Pantallas		% variac. cines año anterior 2009	% variac. pantallas año anterior 2009
	2008	2009	2008	2009		
Cataluña	176	173	784	780	-1,7	-0,5
Barcelona	92	92	513	511	0,0	-0,4
Gerona	23	24	92	93	4,3	1,1
Lérida	28	23	59	55	-17,9	-6,8
Tarragona	33	34	120	121	3,0	0,8
C. Valenciana	113	112	513	488	-0,9	-4,9
Alicante	47	51	220	213	8,5	-3,2
Castellón	10	8	53	48	-20,0	-9,4
Valencia	56	12	240	70	-78,6	-70,8
Extremadura	22	20	67	62	-9,1	-7,5
Badajoz	13	11	39	34	-15,4	-12,8
Cáceres	9	9	28	28	0,0	0,0
Galicia	41	40	170	175	-2,4	2,9
La Coruña	13	14	66	74	7,7	12,1
Lugo	6	6	24	24	0,0	0,0
Orense	5	5	12	12	0,0	0,0
Pontevedra	17	15	68	65	-11,8	-4,4
La Rioja	9	10	45	55	11,1	22,2
Madrid	92	80	601	557	-13,0	-7,3
Murcia	39	41	144	142	5,1	-1,4
Navarra	18	18	75	75	0,0	0,0
País Vasco	59	60	222	222	1,7	0,0
Álava	5	6	41	42	20,0	2,4
Guipúzcoa	23	24	71	72	4,3	1,4
Vizcaya	31	30	110	108	-3,2	-1,8
Ceuta	1	1	7	7	0,0	0,0
Melilla	2	2	4	4	0,0	0,0
Total	885	861	4.169	4.097	-2,7	-1,7

Iturria: SGAE

5.3.4.Pantailen erabilera: Emanaldien kopurua

Zinema-areto batzuen itxieraren ondorioz, espainian emanaldien kopurua murriztu egin zen 2009.urtean. Hala ere, urteko azken datuen arabera zinema-areto espainiarretan 4.650.897 emanaldi burutu ziren (2008.urtean 4.927.573 izan ziren, beraz, %5,6ko beherapena egon da), non emanaldi gehienak (2.161.377)10 pantaila baino gehiago zituzten zinema-aretoetan gauzatu ziren.

Bestalde, pantaila bakoitzeko emanaldien kopurua aztertzen baldin badugu, emanaldi gehienak (1.381,1) 10 pantaila baino gehiago dituzten aretoetan gauzatu zirela ikus daiteke, egunean 3,8 pelikula proiektatuz (10.taula).

10.taula. Emanaldiak pantaila kopuruaren arabera (2009)

Nº de pantallas por cine	Cines	Total Pantallas	Sesiones		Sesiones por pantalla	Sesiones por pantalla y día
			Total	%		
1	389	389	75.321	1,6%	193,6	0,5
2	49	98	56.063	1,2%	572,1	1,6
3 a 5	105	422	426.504	9,2%	1.010,7	2,8
6 a 8	130	920	1.045.810	22,5%	1.136,8	3,1
9 o 10	75	703	885.822	19,0%	1.260,1	3,5
Más de 10	113	1565	2.161.377	46,5%	1.381,1	3,8
Total	861	4.097	4.650.897	100,0%	1.135,2	3,1

Iturria: SGAE

Gainera, 2008-2009 urteen bitartean behera egin zuen pantaila bakoitzeko emanaldi kopurua, 2009.urtean aurreko urtean baino 47 emanaldi gutxiago proiektatu baitziren (11.taula).

11.taula. Pantaila kopuruaren arabera emanaldien garapena (2008-2009)

	2008	2009
Sesiones por pantalla	1.182	1.135
Sesiones por pantalla y día	3,2	3,1
Total sesiones	4.927.573	4.650.897

Iturria: SGAE

Lehen esan dugun bezala Andaluzia eta Katalunia 2009.urtean aktibitatea izan dituzten pantaila kopuru handiena duten autonomia-erkidegoak dira. Horrez gain, autonomia-erkidego hauek emanaldi gehien proiektatu zituztenak dira baita, Katalunia 915.280 emanaldirekin, eta Andaluzia 892.658 emanaldirekin.

6. BABESA ETA SUSTAPENA

Gaur egun zinema herrialde baten adierazpen kulturalik garrantzitsuenetakoa da. Pelikulek papere garrantzitsua jolasten dute herrialde desberdinen identitate kulturalaren hedapenean. Arrazoi horregatik, botere publikoak bertako zinemaren hedapena sustatzeaz arduratzen hasi dira.

Zinematografia, beraz, industria garrantzitsu bat da, non, baldintza ekonomikoek, elementu kulturalak bezain garrantzi handia duten. Pelikula bat aurrera atera ahal izateko, hasierako inbertsio garrantzitsu bat behar da, eta planifikazio ekonomiko eta finantziero nahiko konplexuak baita. Askotan, baldintza ekonomiko horiek dira proiektu zinematografiko bat erakusketa aretoetara heltzen den edo ez erabakitzen dutenak.

Egoera horretan, merkatu aske batean, errentagarritasun irizpideak jarraituz, erakusketa aretoetara soilik diru kopuru handiak biltzeko gai izango diren filmak heltzea gerta daiteke. Normalean, film horiek hain arrakastatsua den iparramerikar industriarenak izaten dira. Honek esan nahi du, herrialdeen kulturaren hedapen

elementu bezala papere garrantzitsua jolastu dezaketen filmak, hollywood-eko industriatik urrun daudenak, erakusketa aretoetara heltzeko zailtasun handiak izan ditzaketela.

Horregatik, botere publikoek zinemaren merkatuan esku hartzea ezin bestekoa dela ikusi dute, beste herrialde batzuen aurrean, batez ere, iparramerrikarraren aurrean, industria europarra sustatzearen helburuarekin.

6.1. Espainiako zinematografiaren arauketa

Espainian zinematografiak lortu duen garrantziak, bai ikuspuntu kulturaletik eta bai ikuspuntu ekonomikotik, hau kontrolatzen duen gorputz arauemaile baten existentzia beharrezkoa izatea eragin du.

Gorputz arauemaile hau produkzio, banaketa, eta erakusketa prozesuekin harremana duten alderdietaz arduratzen da. Horretarako, prozesu hauen alderdi kulturala eta ekonomikoa antolatzen dute.

Gaur egun, indarrean dagoen zinematografiaren gaineko arautegi espainiarrak interes orokorreko gaietaz arduratzen da baita, adibidez, adinaren arabera pelikulen kalifikazioaz. Horrez gain, negozio zinematografikoan garrantzitsuak diren gaiak ere lantzen ditu; adibidez, pantaila kuotaren araudia edo pelikulei nazionalitatea egokitzeko irizpideak zehazten ditu.

Zinematografiaren laguntzarako politika publikoen esparruan sektore zinematografiko autoktonorako laguntzak erregulatzen dira (produkzio, banaketa, eta erakusketa prozesuetan).

Azkenik, zinematografiaren gaineko araudiak, erantzunkizun bereziak esleitzen dizkio ICAA-ari, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales-ari, nazio mailan sektorearen lehiakortasun askearen garapenerako kaltegarriak izan daitezkeen praktiken inguruan informatzeko arduraduna delarik.

ICAA: http://www.mcu.es/cartasServicio/docs/Carta_Servicios_ICAA.pdf

6.1.1. Barne laguntzak: produkzio zinematografikoen zerbitzura dagoen politika

Espainiar zinemari aplikatutako sustapen politikak, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) del Ministerio de Cultura-k eskaintzen dituen laguntzetan oinarritzen dira. Institutuak zenbait jarduera modalitate desberdintzen ditu: pelikulentzako gidioen garapena, banku interesen murrizketa, pelikulen produkzioa, pelikulen amortizazioa, pelikula negatiboa eta jatorrizko euskarrien kontserbazioa, pelikula komunitarioen banaketa, nazioarteko jaialdietan parte hartzea eta promozioa, eta labur metraien finantziakzioa. Multzo horren barruan, zuzenean produkzioarentzat onuragarriak diren laguntzak interesen murrizketa, produkzioari zuzendutako laguntzak, eta amortizazioari eta gidioen garapenerari zuzenduta daudenak dira. Horiek guztiek batera, aurrekontu totalaren %90,5a osatzen dute.

ICAA-ren ekarpenak denborarekin garrantzia hartuz joan dira, eta azkeneko urteetan, aurrekontuaren handiagotze nabarmena bizi izan du.

ICAA-ren laguntzez gain, espainiar zinemak, komunitate autonomo desberdinek parametro propioak jarraituz eskaintzen dituzten diru-laguntzak eskuratzeko aukera izan dezake. Bestalde, ez da ahaztu behar telebistei euren etekinaren %5a produkzio zinematografikoan inbertitzera behartzen duen europar arautegia, ezta pantaila kuota bat betetzeko ezarpenak, bai telebistarako, bai zinema aretoetarako.

Orokorrean, industriak erabiltzen dituen finantziario iturriak hurrengoan artean batzen dira: Produktora edo produktoreen inbertsio enpresarial edo pertsonalak; publizitatik lortutako diru-sarrerak; telebistak, aurrerakinen bidez, eta beraien ustiapen kontuen %5aren ordainketa beharraren bidez; banku-kredituak, eta azkenik, diru-laguntzak, eta laguntza publikoak.

Politika hauek, zinemaren, eta orokorrean, ikus-entzunezkoaren babeserako eta sustapenerako neurrietan oinarritzen dira. Hauek, kanpo-lehiaren aurrean industriaren garapena eta biziraupena bermatzea bilatzen dute.

Inbertsioak murrizteko eta arriskua banatzeko asko erabiltzen den formula, koproduzioarena da. Espainiar zinemak, nagusiki, herrialde europar eta iberoamerikarrekin egindako produkzioen bolumen handia mantendu egiten ditu. (2.taula). Harreman hauetan, espainiak proiektu erdien inbertsioaz arduratzen da.

12.taula. Koprodukzio espainiarren garapena, 2002-2009 denboraldian zehar, parte-hartze zinematografikoaren arabera

Koprodukzioak	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Parte-hartze gutxiago	21	13	24	23	17	27	20	29
Parte-hartze gehiago	21	16	15	29	22	26	25	19
Parte-hartze orekatua	1	0	2	1	2	4	4	3

Iturria: Ministerio de Cultura

Koprodukzioak beste herrialde batzuekin batera finantziaturiko laguntzekin eusten dira. Espainiar zinemak, produkzio arloan harreman onak mantentzen ditu beste europar herrialdeekin, izan ere, lankidetzeta maila egonkor bat mantentzen du, nahiz eta 2008.urtean proiektuen erdia baino gehiago murriztu zen. (3.taula)

13.taula. Koprodukzio espainiarren garapena, herrailde koproduktoreen arabera (2002-2009)

Koprodukzioak	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Europa	27	22	22	23	21	25	11	23
Europa eta Iberoamerika	4	3	2	4	1	1	2	2
Iberoamerika	24	14	14	21	16	30	16	22
Europa eta beste batzuk	0	2	3	3	2	0	1	1
Beste batzuk	1	1	0	2	1	1	5	3

Iturria: Ministerio de Cultura

Beraz, industria zinematografikoak finantziazio aukera zabalak ditu, pelikulen produkziara eta banaketara zuzendutako laguntzei eskainitako arreta berezien bidez, bere garapena errazten dutenak. Barne laguntza hauei nazioarteko eremuko programak gehitu behar zaizkie, non espainiar zinemak merkatu europarrean eta iberoamerikarrean parte hartzen duen.

6.3. Banaketa eta erakusketa zinematografikoaren Europar Batasunaren arauketa

Azkeneko urte hauetan Europar Batasunak ikus-entzunezko sektorearen garrantzia onartzen hasi da, bai ikuspegi ekonomikotik, bai soziologikotik, eta bai kulturaletik. (Ikus-entzunezko sektore bezala ulertzen da irratia, telebista, eta zinema)

Ikus-entzunezko sektorearen inguruko lehenengo arautegi europarra 1980. hamarkadan eman zen, eta irrati eta telebistari buruz jarduten zuen. Horrela, Europar komunitatearen ikus-entzunezko politikari hasiera eman zitzaion. Hamarkadaren amaieran zinematografiaren inguruan Europar Batzordearen lehenengo kezkak agertu ziren. Beste industri zinematografiko batzuekin, batez ere estatu batuarrarekin, lehiatzeko gai zen industria europarra osatu nahi zuten. Helburu horrekin, beste industria zinematografikoekin lehiatzeko zinema industria europear arrakastatsu eta dinamikoa sortzeko lehenengo oinarri legegileak eztabaidatzen hasi ziren.

Europar Batasunaren hitzamenak, 128. artikuluan (151. artikulua Amsterdameko hitzarmenean) ikus-entzunezko sektorearen inguruan esplizituki adierazten du, komunitateak bermatu eta osatu behar dituztela Estatu kideen kreatzio artistiko, literario, eta ikus-entzunezko esparruko ekintzak. Horrela, onartu egiten da, alde batetik, neurri erregulatorien bidez ikus-entzunezko sektorea bermatzeko beharra, eta bestetik, esparru horretan Estatu kideen eta Europar komunitatearen arteko koordinazioaren beharra.

Sektore zinematografikoaren kasuan, 1990. hamarkadatik aurrera europar zinematografia bermatzeko programa eta arautegi zehatzak garatzen hasi ziren. Hauek, produkzio, banaketa, eta erakusketa faseetan dute eragina. Zentsu horretan, beharrezkoa da 1990.urtean sortu ziren eta gaur egun oraindik garatzen ari diren MEDIA programa desberdinak, eta inpaktu gutxiago izan duten EURIMAGES programa edo Innovación 2000 Audiovisual programa aipatzea.

6.2.1. MEDIA programa

MEDIA programa europarra, Directiva Televisión sin Fronteras-ekin batera, ikus-entzunezko politika europarraren ekintza mekanismo nagusia da. Sektore zinematografikoaren kasuan, MEDIA programa, eta honen hurrengokoak sektorearentzako laguntza mekanismo europar nagusiak dira. Zinemaren industria europarrari emandako laguntzak, industria konpetitiboago bat izateko daude bideratuta.

MEDIA programaren lehenengo edizioa 1991.urtean hasi zen, eta geroztik hurrengoko edizioak garatuz joan dira:

- MEDIA I (1991-1995)
- MEDIA II (1996-2000)
- MEDIA Plus (2001-2006)
- MEDIA 2007 (2007-2013)

Lehenengo programa MEDIA I 1990. urtean onartu zuen kontseiluak 1990-1995 denboraldirako. Hau amaitzerakoan, eta honen emaitza onak ikusita, 1995.urtean MEDIA II programa jarri zen martxan, 1996-2000 denboraldirako. Geroago 2000.urtean MEDIA Plus programa abian jarri zen 2001-2006 denboraldirako.

Azkeneko programari jarraipena emateko, MEDIA 2007 programa atera zen, aurreko programa guztiak baino aurrekontu handiagorekin eta honen bitartez industria zinematografikoaren preproduzio eta postproduzio(ikus-entzunezko obren banaketa eta promozioa) faseetan zentratuko da laguntza.

Lehenengo MEDIA I programaren helburuak hurrengokoak izan ziren:

- Ikus-entzunezko produktu europarren eskaintza suspertzea eta sendotzea, kontuan izanik alde batetik, enpresa txiki eta ertainen zeregin eta beharrak, eta bestetik, ikus-entzunezko produkzio ahalmen txikiagoa duten herrialdeen egoera.
- Pelikulen eta ikus-entzunezko programen europa-barneko trukeak ugaritzea, eta europar banaketa bitartekoak ahalik eta gehien aprobetxatzea.
- Banaketaren eta erakusketaren merkatu mundialean enpresa europarraren presentzia indartzea.
- Teknologia berrien erabilpena sustatzea.

Lehenengo MEDIA programaren helburu hauetatik ondorioztatu daiteke zinemaren industria europarraren lehiakortasuna hobetzeko beharra, eta Europar banaketa zinematografikoaren sektore lehiakor bat izatearen garrantzia.

MEDIA I programaren emaitza positiboek, MEDIA II programa martxan jartzea eragin zuten. MEDIA II programak produkzioa eta ikus-entzunezko obra europarren hedapena zuen helburu, merkatu europarra, atzerritik, eta batez ere Estatu Batuetatik, inportaturiko obra eta programengatik menderatuta egon ez zedin.

MEDIA I eta MEDIA II programen jarraipena MEDIA Plus programa da. Azkeneko honek, banaketa sektoreari eta obren promozio eta hedapenari bideratutako laguntzak eskaintzen zituen.

MEDIA 2007 programa berriak ikus-entzunezko postproduzio prozesuan zentratzen da. Batez ere, produktuaren banaketa prozesuan. Izan ere, ikus-entzunezko esparruan merkatu europar bakarra sortzeko eta lehiakortasuna hobetzeko, oso garrantzitsua da banaketa prozesua, eta konpetentzia mundialari aurre egin ahal izateko, batez ere, iparramerikarrari, banaketa europarraren estrategia baten beharra ikusten da.

Banaketaren esparruan MEDIA 2007 programaren helburuak hurrengoak dira:

- Banaketa europarraren sektorea indartzeko, banatzaileak pelikula europarren koprodukzioan, erosketan eta promozioan inbertitzeko ideia bultzatzea.
- Pelikula europarren zirkulazioa hobetzea, hauen esportazioa, banaketa, eta programazioa zinema-aretoetan sustatuko dituzten neurriekin.
- Ikus-entzunezko obra europarren digitalizazioa sustatu, eta zinema-aretoei formato digitalak eskaintzen dituen abantailak erabiltzera bultzatu.

MEDIA 2007 programak banaketa prozesuari garrantzi handia ematen dio, baina, horrez gain programak beste bost jarduera esparru desberdinetara bideratzen ditu laguntzak: profesionalen formaziora; produkzio proiektuen garapenera; banaketara, alde batetik promoziora, eta bestetik, pelikula eta ikus-entzunezko programetara; zinema jaialdietan babesa ematera.

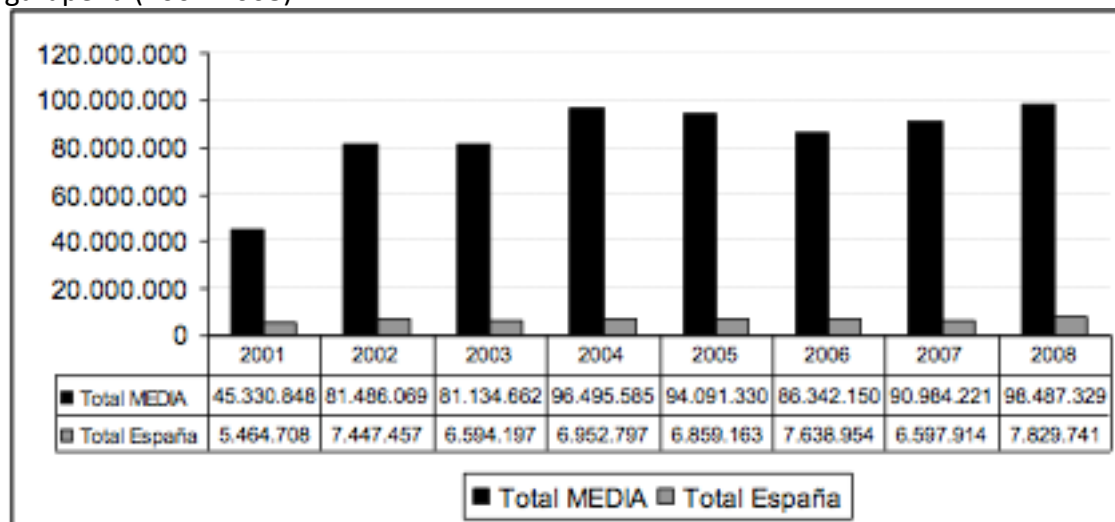
Banaketarako laguntzak bi modalitate desberdinetan banatzen dira: laguntza automatikoak eta laguntza selektiboak. Laguntza automatikoak, lehendik zinema europarraren pelikulekin lana egin duten banaketa enpresei daude zuzenduta. Laguntza selektiboak, europako beste herrialde baten pelikulak bere lurraldean banatuz MEDIA programan parte hartzen duten elkarte europarrei daude zuzenduta. Laguntza hau 15 milioiko aurrekontua baino gehigo duten pelikulentzat ez da eskuragarri egongo, hortaz, "superproduzio" europarrak, laguntza honetatik kanpo gelditzen dira.

Laguntzek banaketaren, promozioaren, bikoizketaren, eta banaketa digitalaren kostuen %50a ordaindu dezakete.

MEDIA programen aurrekontua handituz joan da 200 milioi eurotik (MEDIA I) MEDIA 2007 programaren 755 milioi euroko aurrekonturaino.

Programaren azkeneko edizio itxian, MEDIA Plusek 453,6 milioi euro zituen aurrekontu, baina azkenean 485 milioi bilakatu ziren. Horrek adierazten du programaren moldaketa ahalmena, merkatu europarraren garapen eta hau osatzen duten behar zinematografikoen aurrean.

2.Grafikoa. MEDIA programa espainiari zuzendutako inbertsio partzial eta totalaren garapena (2001-2008)



Iturria: Mediadesk España

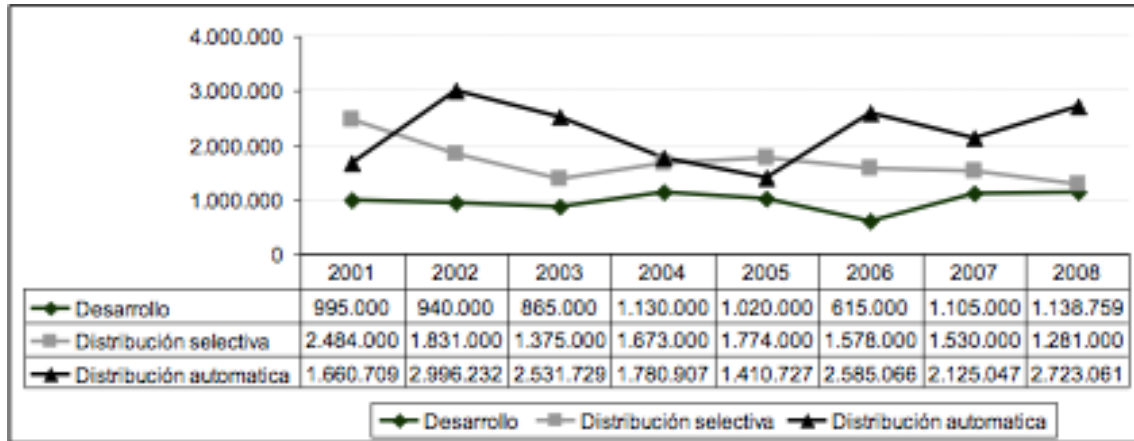
2001etik 2006. urtera ikus daitezkeen inbertsioek nolabaiteko oszilazioa islatzen dute, 2004 urtean puntu maximo batekin, 96,5 milioi eurotara igo zenean. 2005. urtean zifra berdintsua gastatu zen, 94 milioi euro. MEDIA Plus programak beheranzko joerarekin amaitu zuen, 86,3 milioi euroreko aurrekontuarekin. MEDIA 2007 programarekin goranzko joera berreskuratu zen, eta urte bat geroago, aurrekontua 8 milioietan haditu zenean.

Nahiz eta MEDIA programaren inbertsio orokorra urtero aldatzen den, espainiar zinemari eskainitako aurrekontu-saila egonkortasun handiarekin mantentzen da, nahiz eta kantitate totala handitu edo txikitzen den. Orokorrean, espainia laugarren eta bostgarren postuen artean kokatzen da, beti Frantziaren, Alemaniaren, Italiaren, eta batzuetan Erresuma Batuen atzetik, 6,9 milioi euroko batz bestekoarekin.

Banaketa eta proiektuen garapenari dagokionez, MEDIA programaren jarrera nahiko ezegonkorra da, aurrekontu murrizketa garrantzitsuekin. Laguntza automatikoaren eskema jarritzen duen banaketak, MEDIA Plus programa indarrean zegoenean jaitziera konstante bat jasan zuen, 2005.urtean punturik baxuenera helduz, 1,4 milioi euroekin. Programa urte bat gehiago luzatu zen, eta horren ondorioz, 2006.urtean egindako inbertsioen zati bat berreskuratu ahal izan zen (2,6 milioi euro), hala ere, ez zen programaren hasierako mailara heldu.

2005.urtea izan ezik, laguntza automatikoak selektiboak baino handiagoak izan dira. Beraz, banaketarako enpresa europarrek etekin handiagoa lortzen dute modu indibidualean, kolektiboan baino.

3.Grafikoa. Pelikula espainarren garapenera, eta banaketa selektibo eta automatikora zuzendutako MEDIA programaren laguntzen garapena (2001-2008)



Iturria: Mediadesk España

Laguntza europarren proiektu benefiziodunak asko dira. 2008.urtean 213 produkzio espainiarretik, 65 MEDIA programaren benefiziodunak izan ziren. (13.taula)

13.taula. MEDIA programak babesturiko proiektu total (T) eta espainiarren (E) kopuruaren garapena (2002-2008)

	2002		2003		2004		2005		2006		2007		2008	
	T	E	T	E	T	E	T	E	T	E	T	E	T	E
Garapena	245	17	279	19	277	20	275	20	266	14	237	21	269	17
Banaketa selektiboa	372	2	333	19	150	9	474	25	530	21	524	32	362	15
Banaketa automatikoa	129	11	159	10	220	13	201	10	207	11	247	15	261	16

Iturria: Mediadesk España

Produkzio eta enpresa espainiarrek, batez ere, garapen eta banaketa selektiborako laguntzetaz onura lortzen dute. MEDIA Plus programan zehar urtero 70 proiektu atera ziren aurrera. MEDIA 2007 edizioa 80 proiektu baino gehiagorekin hasi zen, nahiz eta 2008.urtean 65 proiektura jaitsi zen. Honen ondorioz, banaketa selektiboko proiektuak gutxiagotu egin ziren, eta 2007.urtean 32 izatetik 15 izatera igaro ziren 2008.urtean.

Informazio gehiago:

http://www.mcu.es/gabineteprensa/mostrarDetalleGabinetePrensaAction.do?prev_layout=notasiCAA&layout=notasiCAA&html=24552011nota.txt&language=es&cache=init

http://ec.europa.eu/culture/media/index_en.htm

6.3.2. Europar zinematografia bermatzeko beste programa batzuk

Zinematografiarako laguntza programa europarren artean, lehen aipaturiko MEDIA programez gain, EURIMAGES aipatu beharra dago.

EURIMAGES lan zinematografiko europarren koprodukzioari, banaketari eta erakusketari laguntza emateko Europar Kontseiluak jasotzen duen izena da. 1988.urtean sortu zen, akordio partzial baten bitartez, eta gaur egun, 34 estatuk osatzen dute. Geroztik, helburu kultural eta ekonomikoekin lau programa garatu dituzte. Ikuspuntu kulturaletik, gizarte europarraren alderdi desberdinak adierazten dituzten lanak bultzatzen saiatzen da EURIMAGES, kultura bakarraren ebidentzia suposatzen duten sustrai kultural komunetan oinarrituz.

Beraz, EURIMAGES programaren helburu kultural nagusia, industria zinematografiko europarra sustatzea da, sektorearen profesionalen kolaborazioaren bidez, eta obren produkzioa eta zirkulazioa estimulatzuz.

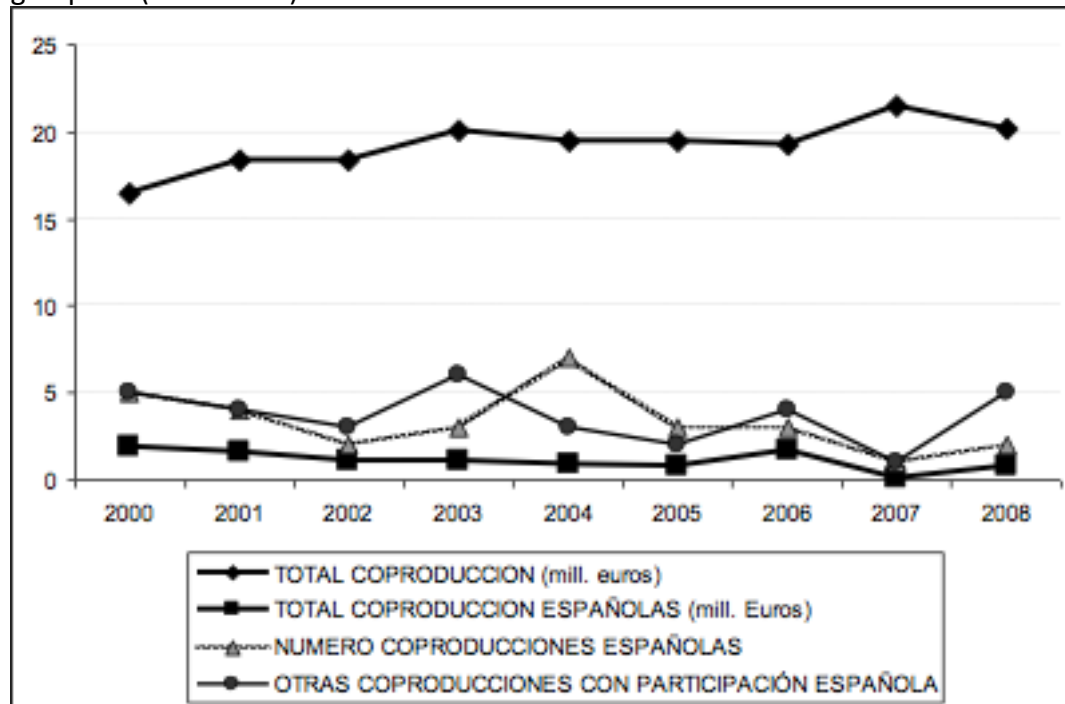
Programak hiru laguntza modalitate barne hartzen ditu:

1. Fikziozko eta animaziozko pelikulen eta dokumentalen koprodukziorako laguntzak.
2. Banaketarako laguntzak, MEDIA programakoekin osagarriak direnak, eta MEDIA Plus programan parte hartzen ez duten estatuen pelikulei eta banaketa enpresei zuzenduta daudenak.
3. Zinema aretoei laguntzak, eta banaketarekin gertatzen den moduan, laguntza hauek MEDIA programan parte hartu ezin duten herrialdeei daude zuzenduta.

EURIMAGES-ek garaturiko programek koprodukzioa, banaketa, erakusketa, eta proiektuen digitalizazioa ordaintzen dute, nahiz eta laguntzaren %90a koprodukzioaren babesera zuzentzen den.

1989.urtetik EURIMAGES programak 1200 pelikulen eta dokumentalen errealizazioan lagundu du. Europar koprodukzioen kopuruaren garapenean, hazkunde positiborako tendentzia duen lerroa ikusi dezakegu, zinema espainarraren jarrerakin bat ez datorrena (4. grafikoa). Espainiar koprodukzioak eskuratzen dituen inbertsioak alderantzizko garapen bat azaltzen du. Hau da, orokorrean, une gorenetan, espainiar zinemari aplikatzen zaion portzentaiaren murrizketa gertatzen da. Bestalde, onartutako proiektuen zenbakiak ez du inbertsioaren bolumenarekin inolako paralelotasunik aurkezten, baizik eta, proiektu baten finantziazioaren batz besteko egonkor bat kalkulatzeko galarazten duten oszilazio jarraituak.

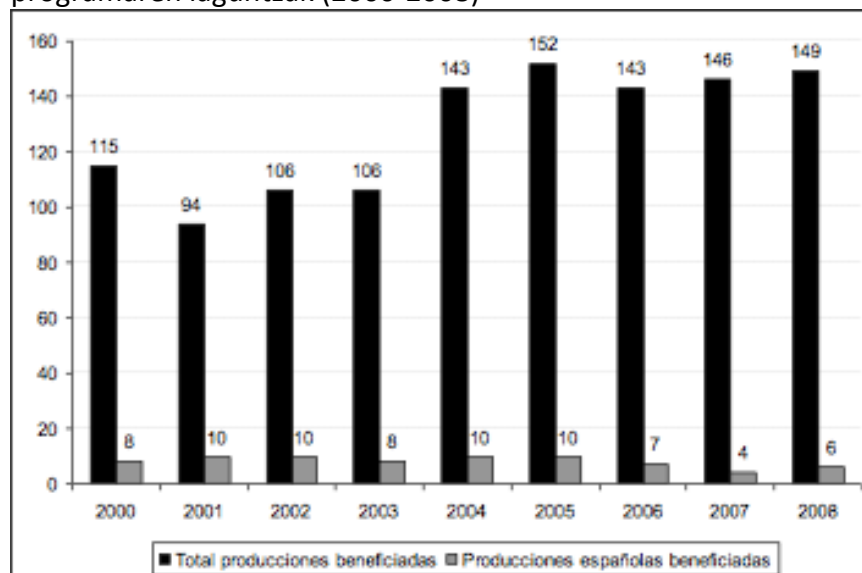
4.Grafikoa. EURIMAGES programak koprodukzio europarrari zuzendutako laguntzen garapena (2000-2008)



Iturria: Eurimages

EURIMAGES programak zinema proiektuen banaketara zuzendutako laguntzek MEDIA programak eskaintzen dituenak baino inpaktu gutxiago izan dute. Herrialde europarregandik banaketarako laguntza jaso duten pelikulen urteko batz bestekoa 8 pelikulekoa izan da (5. grafikoa). Kontuan izanik, programa honen laguntza jasotzen duten pelikuak 128 direla, orduan zinema espainarrari zuzendutako laguntza %6,25ekoa da.

5.Grafikoa. Produkzio espainiarren banaketa europarrerako EURIMAGES programaren laguntzak (2000-2008)

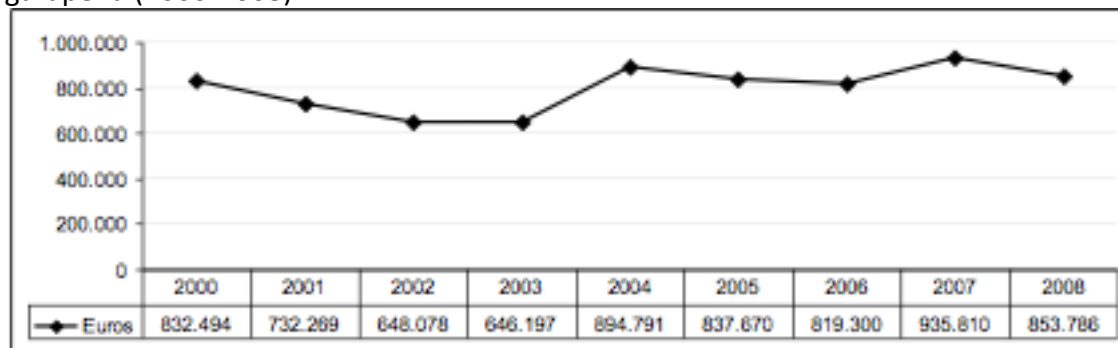


Iturria: Eurimages

Hala ere, EURIMAGES programak banaketaren gainean egiten duen inbertsioa, orokorrean, nahiko xehea da, milioilaren azpitik gelditzen baita (6. grafikoa).

Azkeneko urteetan aldaketak egon direla ikusi daiteke, jaitsiera nabarmen batekin lehenengo urteetan, eta berreskurapen batekin 2004.urtean, non inbertsioaren maila 800.000 eurotik gora mantendu zen.

6.Grafikoa. Obra europarren banaketan EURIMAGES programaren inbertsioaren garapena (2000-2008)



Iturria: Eurimages

Azkenik, Europar batasunak ikus-entzunezko sektoreari eskaintzen dizkion laguntzekin bukatzeko, Innovación 2000 Audiovisual (i2i Audiovisual) ekimena aipatu behar dugu, Inbertsioen Banku Europarrak (BEI) eta Inbertsiorako Europar Funtsak (FEI) europar ekonomia dinamizatu eta leihakorragea egiteko Innovación 2000 ekimenean barneratuta dagoena.

Testuinguru horretan, ikus-entzunezko sektoreari zuzendutako kapitulu bat ezarri zen, i2i Audiovisual izenpean, zeinen helburu nagusia industria zinematografiko eta ikus-entzunezko europarrari azaltzen zaizkion erronka kultural eta teknologikoei aurre egiteko laguntza ekonomikoak eskaintzea den.

7. KONTSUMOA ETA AUDIENTZIA

Espanian 2004tik eta 2008ra bitartean bildutako datuek zinema sektorean pantaila kopuruak eta bildutako diru kopuruak behera egin zutela erakutsi zuten. Gainera, zine emanaldi eta ikusleen arteko desoreka bat eman zen, izan ere, emanaldi gehiegi ematen ziren zeuden ikusleentzako.

Nahiz eta Espainian krisi egoera bizitzen ari ziren, 2009. urtean aurreko urteetan baino datu hobek jaso ziren. Aurreko urteetan bezala, pantaila eta emanaldiak behera egiten jarraitu zuten, hala ere, datu positiboak bildu ziren ikusle gehiagorekin (110,6 milioi pertsona) eta diru kopuru handiago batekin (678,3 milioi euro).

Laburbilduz, 2009ko indikadoreek erakusten dute, aurreko urteekin konparatuz, 72 pantaila itxi zirela eta pelikula kopurua 1.581ra jaitsi zela (158 film gutxiago); baina ikusle kopurua gora eginez.

URTEA	PANTAILA KOPURUA	PELIKULA KOPURUA	IKUSLEAK (milioika)	DIRU BILKETA
2000	3.527	1.718	134,5	538.155.446
2001	3.706	1.831	143,3	606.890.203
2002	4.042	1.860	139,8	627.353.417
2003	4.251	1.881	135,8	636.143.521
2004	4.417	1.795	141	681.695.669
2005	4.390	1.686	123,7	619.685.893
2006	4.346	1.893	123	646.157.443
2007	4.328	1.897	117,3	649.690.866
2008	4.169	1.739	107,9	624.256.264
2009	4.097	1.581	110,7	678.344.919

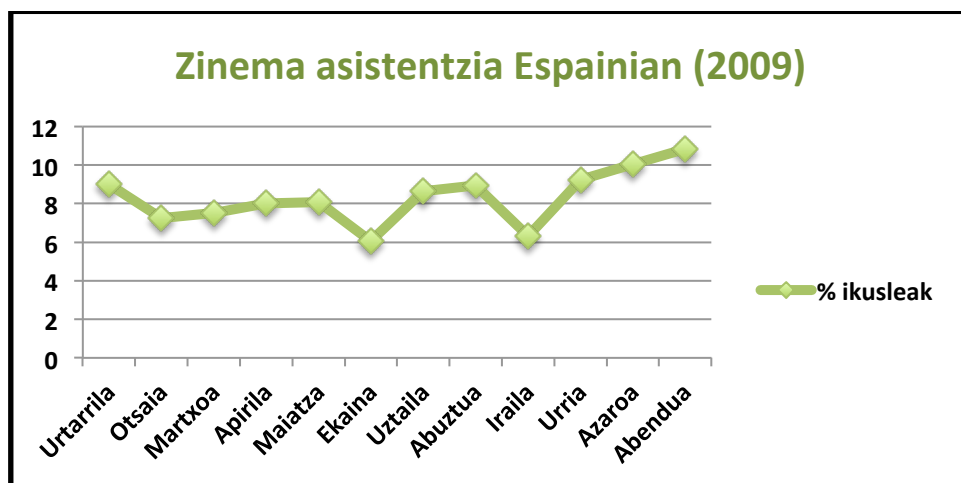
Unitatea: Euroak

Nota: 2002. urtetik aurrera ez dira kontuan hartu aktibitate komertzial gabeko edo aktibitate gutxiko zinema salak.

Iturria: SGAE

Azken urteetan, konkretuki 2005. urtetik aurrera, ikusle kopuruaren artean murrizketa bat eman zen, 2005etik 2009ra 13,7 milioi gutxiago egon baitziren. Nahiz eta datuak beherantz joan eta krisi garaian egon, 2009an datu negatiboak alde batera ustea lortu ziren eta aurreko urtean baino 2,8 milioi ikusle gehiago lortu ziren. Audientziaren areagotze horren kausa 2009an James Cameronen *Avatar* filmaren estreinaldia izan zen, historian zehar arrakasta handiena lortu zuen pelikula izanda. Baina *Avatar* ez zen izan arrakasta horren kausa bakarra, urte horretan hainbat 3D pelikula estreinatu baitziren eta denbora tarte horretan ikusle kopuruak nabarmenki gora egitea lortu zen.

Zinemarako asistentziak bi emaitza negatibo izan zituen 2009. urtean, ekainean (%6,04 urte osoan) eta irailean (%6,33 urte osoan). Horrez gain, urrian berriz ere gora egin zuen ikusle kopuruak, eta urtero bezala, abenduan urteko emaitza handienak jaso ziren. Gainera, lehen aipatutako *Avatar* filma abenduaren 18an estreinatu zen Espainian, eta horrek ikusle kopurua gora egitea ekarri zuen, salmenta-markak hautsiz.



Iturria: SGAE

Lehen aipatu bezala, 2009an proiektatuako 3D-ko filmak ikusleen kopuruak gora egitea ahalbideratu zuen. Urte horretan estreinatu ziren 3D pelikulen artean, hiru dira bereizgarrienak: *Up* (3.726.039 ikusle eta 24.618.756 euro), *Avatar* (3.057.717 ikusle eta 22.983.8979 euro) eta *Ice Age 3* (3.331.654 ikusle eta 21.686.200 euro). Hiru film arrakastatsu hauen atzetik, laugarren postua, *Ágora* pelikula espainiarra dator.

2009. urtean Espainiako pelikulen artean lehen hiru arrakastatsuenak (100.000 baino ikusle gehiago izan zituztenak), *Ágora*, *Planet 51* eta *Celda 211* izan ziren. *Ágora*-k 3.318.399 ikusle eta 20.405.735 euro batzea lortu zituen.

TITULUA	IKUSLE KOPURUA	LORTUTAKO EUROAK
Ágora	3.318.399	20.405.735
Planet 51	1.643.634	9.929.692
Celda 211	1.400.422	8.723.484
Fuga de cerebros	1.176.069	6.863.216
Spanish Movie	1.072.280	6.635.295
El secreto de sus ojos	851.133	5.250.183
Rec 2	835.747	5.109.880
Mentiras y gordas	719.428	4.282.941
Los abrazos rotos	686.581	4.115.027
Al final del camino	449.844	2.655.379
Kika supebruja y el libro de hechizos	431.063	2.398.175
Pagafantas	340.089	1.999.470
Mapa de los sonidos de Tokio	319.429	1.963.470
Gordos	290.429	1.755.016
El baile de la victoria	222.235	1.386.316
Mi vida en ruinas	214.347	1.263.158
Che. Guerrilla	140.749	825.029
El lince perdido	139.468	733.487
Agallas	115.620	701.041
Dieta mediterránea	116.042	665.203

Iturria: MCU

Baina datu guztiak ez dira onak, izan ere, aurten argitaratu dira 2010. urteko datuak, eta aurreko urtearekin konparatuz, nahiko txarrak izan dira orokorrean. Azken hiru urteetan lortutako diru bilketen datuak adierazten dute 2009ko gorakadaren ondoren, 2010ean berriz ere behera egiten duela 2008ko datuak baino baxuagoak izatera helduz, baina ez da diruarekin soilik gertatzen, gauza bera gertatzen da ikusle kopuruarekin eta merkatu kuotarekin.

	Diru kopurua (€)	Ikusle kopurua	Merkatu kuota (%)
2010	69,7 milioi	10, 7 milioi	10,8
2009	104 milioi	17,5 milioi	15,5
2008	81,6 milioi	14,3 milioi	13,1

Iturria: MCU

2009 azken bost urteetan jaso diren datu onenak biltzen dira eta 2010ean berriz ere izugarritzko beherakada eman zen. Datuak konparatuz ikus daiteke 2010ean 34,3 milioi euro gutxiago irabazi zirela, 6,8 milioi ikusle gutxiago egon zirela eta merkatu kuota %4,7 jaitsi zela.

10,7 milioi ikusle baino gutxiago lortzeko 1996ko datuak ikusle behar dira (14 urte arinago), orduan %34ko jaitsi baitziren diru bilketak. Eta merkatu kuotaren kasuan, %10,8 baino baxuagoa 2000. urteko datuetan aurkitzen dira, %10 izan baitzen. Produktore guztiak gutxienez %20ko merkatu kuota lortzea da nahi dutena, eta ikusten den moduan, %20a lortzeko oso urrun daude.

Hori kontuan izanda, kezkarriak dira aurkitzen diren datuak, 2010. urtean Espainiak 89,39 milioi euroko diru laguntza jaso zuen eta zine espainiarrak, ordea, 69,7 milioi euro bildu zituen. Horrek esan nahi du irabazietatik baino 20 milioi euro gehiago jaso zirela laguntzetatik. Zine espainiarra produzitzearen errentagarritasuna kolokan jartzen dituen datuak ikusten ditugu.

2010. urtean estreinatu ziren *3 metros sobre el cielo* (8,5 milioi euro), *Los ojos de Julia* (6,8 milioi euro) eta *Que se mueran los feos* (6,7 milioi euro) pelikulak izan ziren Espainian diru gehien batzea lortu zutenak. Hala ere, ez zen nahikoa izan datu onak lortzeko, espainiar zinemaren txarrenetarikoak bildu baitira. Gainera, aipatu beharra dago urteko 10 pelikula ikusien artean ez dagoela bat ere ez espainiarra denik.

8. DESKARGA ILEGALAK

Musika eta pelikulak ilegalki gehien jaisten dituen estatu europarra Espainia izaten jarraitzen du. Espainiar internauten %52ak pelikulak jaisten ditu internetetik, eta Europa osoan aldiz, batz bestekoa %20 da.

EIAA (Europako Publizitate Interaktibo Elkarte) plazaratutako informe batean ikus daiteke internet medio guztien kontsumo zentrua bilakatu dela. Biztanleriaren %36ak esan du irratia 'on line' entzuten duela eta %58ak musika internet bidez jaisten duela, europarren artean %31 denean. Gainera, deskargak bideratzeko web guneen bisitak %42an igo dira eta %17ak adierazi du prentsa idatzia gutxiago kontsumitzen duela.

INTERNETEKO JARDUERAK	INTERNAUTA KOPURUA (%)
Posta elektronikoa	%92
Web guneen kontsultak	%89
Berehalako mezuak	%65
Musika deskarga ilegalak	%58
Pelikula deskarga ilegalak	%52
TB edo bideoen kontsumoa interneten	%43

Iturria: EIAA

Datu horiek ikusita eta krisian egonda, Espainiako gobernuak erabaki zuen Ekonomia Jasangarriaren Legeko (LES) atal espezifiko batean aldaketak proposatzea. 2009ko maiatzean proposatu zen lege hau 'Disposicion Final Segunda' deitu zuten, hots, ezagunago egiten zaigun *Sinde Legea*. Urte hasieran (2011) onartu dute legea eta azaro partean martxan jartzea espero dute.

Legeak aldatzearen helburua zera da: Kultur Ministerioari lotuta dagoen pertsona talde batek web guneak itxi ahal izatea. Web guneak ixteko, Jabetza intelektualaren eskubideen hausketa erabiliko dute irizpide bezala, beti ere, arinago Epaitegi Zentralak baimendu baldin badu. Aldaketa hauek Ángeles González-Sinderen (Kultur ministroa) eskutik datoz, hori dela eta deitu zaio *Sinde Legea*.

Sinde Legearen funtzionamendua:

Jabetza Intelektualaren Batzordeak esku hartzeko lehenik denuntzia bat jaso behar du. Behin salaketa eginda, batzordeak zehaztu beharko du ea web guneak faltaren bat egin duen edo ez. Faltaren bat egono balitz, web gunearen jabeak 2 egun ditu salatutako materiala kentzeko eta kenduko ez balu, denuntzia jarri duenak 2 egun izango ditu frogak erakusteko. Gero, 5 egun ditu frogen ondorioak erakusteko eta azkenik, 3 eguneko tartean batzordeak erabaki beharko du zein den konponbidea.

Konponbide hori epaile baten aurrean aurkeztuko da eta epaile horrek erabakiko du konponbidea baimentzea edo ez. Epailearengana jotzen da agindu judizial bat eskatzeko, web juneko jabearen datuak lortzeko eta horrela, *Copyright* eskubideak hausten duten materiala kendu ahal izateko. Epaileak 24h ditu erabakia hartzeko eta ezezkoa eman dezake Espainiako Konstituzioaren kontra baldin badao, hau da, adierazpen-askatasunaren kontra baldin badao.

Baina Sinde Legeak bere arazoak ditu, eta jendea erabat kontra agertu da lege honen aurrean. Arazo bat lehen aipatutako adierazpen-askatasuna da, izan ere, Espainian dagoen eskubide bat da eta gainera, epaileak ez du erabakitzen web gunearen jabea errudun den ala ez, bere lana batzordeak erabakitako konponbidea onartzean datza. Beraz, injustizia bat ematen ari dela esan genezake, erabakiak Kultur ministroen esku uzten baita.

Jendeak erakutsi duen beste arazo bat Sinde Legearen jatorria da. Duela gutxi jakinarazi zen *Wikileaks*-i esker, lege aldaketa hauek Estatu Batuetako ikus-entzunezko enpresen (diskografika eta zinema-estudioak) lobby-en presioagatik idatzi zirela. Horretaz aparte, Sinde Legeak ez ditu muga zehatzak adierazi eta eztabaidak zortarazi ditu. Eztabaidaren zati handiena internet bidez beste lanetatik probetxu ateratzea izan da, baina ez dago argi zer izango den zigortuko dena.

Azkenik, beste arazo larri bat *blacklist*-a da. Jabetza Intelektualeko Batzordeak 'Zerrenda beltz' bat kontrolatzen du, arauak hausten dituzten edukiak Espainia barnean ez daudenean (enpresa kanpokoa delako edota zerbitzuak eskaintzen duena beste herrialde batean dagoelako), Espainia barnean IP-a edo jabetza blokeatzea eskatu ahal izango dute.

Legea onartu zutenean jendeak kontrako jarrera zorrotza erakutsi zuten eta hainbat pertsona Interneteko eskubideen defentsarako agiri bat zabaldu zuten internet osotik, eta inpaktu handia izan zuen herritarrengan. Orduetik aurrera eta oraindik ere, eztabaida handia dago jabetza intelektualaren inguruan eta hartu behar diren neurrien inguruan.

Baina herritarrak ez dira kontra agertu diren bakarrak, hainbat artista ere beraien ezezkoa argi utzi dute. <http://www.redsincensura.es> web gunean Sinde Legearen kontra dauden artisten zerrenda bat aurkeztu dute eta asko dira kontra daudenak, izan ere, blog bat zabaldu dute adierazteko ez daudela legearen alde. “Ministroak jakin dezala kultura zentzuraren kontra gaudela eta kultura aske baten alde gaudela, adierazpen-askatasunaren alde” hori da artista hauek adierazi dutena blogean.

Aipatu behar da, legea onartu zenetik, herritarrak Ángeles González-Sinde ministroaren dimisioa etengabe eskatu dutela eta irailean Sindek adierazi zuen azaroaren 20ko hauteskundeen ondoren dimisioa aurkeztuko zuela, Sinde Legea, SGAEn iskanbila eta Canon Digitalaren erreformak airean utziz.

9. ETORKIZUNeko ERRONKAK ETA KONKLUSIOA

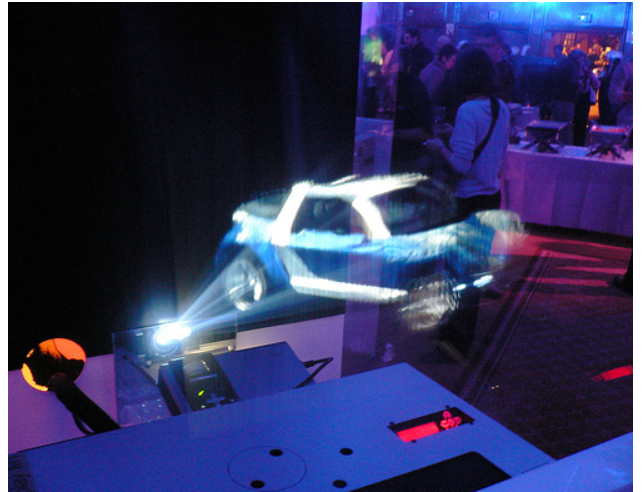
2009an *Avatar* filmak zine munduan iraultza bat suposatu zuen, 3D-ko filmen jaurtiketa izan baitzen. Pelikula hau estreinatu baino lehen bazeuden 3D proiektatutako zinemak, IMAX adibidez. IMAX aretoetan dokumentalak 3D-an ikusteko aukera zegoen, eta *Harry Potter* filmaren zati bat 3D-an proiektatu zuten areto bakarra izan zen. Baina horren ondore, arin zabaldu zen 3D beste zine aretoetara eta lehen esan bezala, *Avatar* izan zen horretaz arduratu zena.

Baina aurrerakuntza teknologikoak gero eta ugariagoak dira eta zinemak eskaintzen dituen sentzazioak gero eta nabariagoak izatea eskatzen du ikusleak. Bi urte besterik ez dira igaro *Avatar* estreinatu zenetik eta dagoeneko gauza normaltzat hartzen du ikusleak 3 dimentsioetan ikustea pelikula bat. Izan ere, 3 dimentsioetako telebistak saltzen hasi dira. Orain, 4D eta 6D nahi ditu, hologramak nahi ditu, bertan egongo balitz bezala sentitu nahi du.

4 dimentsioetako filmak oraindik ez dira zine aretoetara iritsi, baina badaude areto berezi batzuk 4 dimentsioetan sentiarazten dizutela, hau da, ukimen zentzumena pelikulan sartuz, adibidez, pertsonaiak putz egiten badu, airea aurpegira helduz. Eta saiatzen ari diren beste teknika bat, ukimenarekin batera usaimena sartzea da, baina oraindik ez dute martxan jarri.

Orain dela gutxi, 6 dimentsioetako zinea aurkeztu zen, non 4 dimentsioaren antzera, ukimena presente dagoen baina kasu honetan, mugimendua ere sartuko den. Pelikularen barnean egongo balitz bezala, ingurunea mugitzean, butakak ere mugituz. Beldurrezko edo akziozko filmentan frogatu da eta emaitza onak izan ditu ikusleen artean, benetan ikara sortarazten duela baieztatuz.

Batzuk komentatzen hasi dira teknika holografikoak zinemaren munduan sartzen hasiko direla urte batzuk barru, nahiz eta orain dagoen teknologiarekin ez den posible. Teknika holografikoa 3 dimentsioko irudiak, gailu berezirik gabe ikustean datza, adibidez, betaurrekorik gabe 3D-an ikustea. Horretarako, laser baten bidez, irudia pelikula fotosentikor batean islatzean eta argiarekin kontaktuan jartzean, 3D-an ikusten da 360 graduko eremuan. Hala ere, oraindik aurrerakuntza teknologiko asko eman behar dira, adibidez, ez baitute lortu kolorean proiektatzea.



Beste alde batetik, eta zine espainiarrean zentratuz, askok eta askok esaten dute zine espainiarraren amaiera gero eta hurbilago dagoela. Datuak ikusita, nahiko txarto dagoen sektorea da Espainian eta aurreko urteko datuetan zentratuta esan da espainiar zineak bere puntu baxuenera heldu dela. Baina iritzi ezberdinak daude eta batzuk diote espainiar zinemak bere lekua izango duela mundo honetan. Orain, teknologia berriekin askoz errazago eta merkeago produzitu daitezke filmak, eta teknologia horiek erabilia, arrakasta gehiago izan dezake.

Hala ere, produzitzeko erraztasun horrek arazoak sortzen ditu, izan ere, enpresa berri asko sortzen dira pelikula bakar bat produzitzeko helburuarekin, gero enpresak deseginez. Gainera, produzitutako pelikulak ez dute behar bezala promozionatzen eta asko bidean geratzen dira zinemara heldu gabe. Horrek merkatu honetan gainproduktzioa sortzen du eta zinema aretoek ez dute material horiek erosten, ez delako errentagarria.

Bestalde, aipatu behar da zinemak izan duen bilakaera, gaur egungo zinea guztiz komertziala da eta Hollywoodeko superproduktzioek menderatzen dute merkatua. Gure ustez zine espainiarra estau batuetako zinema imitatzen saiatzen da arrakasta lortu nahian, baina argi dago ez dituztela errekurtso berberak, hori dela eta, lortzen duten emaitza nahiko kaskarra da. Horregatik pentsatzen dugu zine propio bat egin behar luketela eta ez beste kultura batean oinarritzea.

Bukatzeko, gaur egun zineak duen egoera aztertzean, ikusten dugu gero eta jende gutxiago doala zinera pelikula bat ikustera, izan ere, interneti esker, edozein pelikula izan dezakezu eskuragarri eta gainera, dohainik. Arrazoi nagusia izan daiteke, zinean aurkezten diren filmak oso errepikakorrak eta iragarkorrak direla, prezio oso altuan. Hortaz, ikuslearen gehiengoak filmak ikusteko beste bide merkeagoak bilatzen ditu, internetek eskaintzen dituen aukerak aprobetxatuz. Beraz, ikus-entzunezko sektorea merkeagoa izango balitz, kontsumoak gora egingo lukeela uste dugu.

10. INFORMAZIO ITURRIAK

- [<http://www.matthewhunt.com/cinema/hollywood.html>]
- AMIGO, Angel (1983). Por qué un cine vasco. En: "Disidencias" no 132. Suplemento cultural de "Diario 16". Madrid, 26 de junio de 1983.
- GUTIERREZ, Juan Miguel (1994). Euskal Zinea, Cine Vasco. En: "RIEV. Revista Internacional Estudios Vascos". No 2. XXXIX, 1994. Págs. 277-295. Donostia. Eusko Ikaskuntza.
- SOJO, Kepa (2009). El reto del cine vasco. Euskonews media, no 314.
- TORRADO MORALES, Susana (2004). La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía. En "Revista Fundación Sancho el Sabio" no 21. Págs. 183-210. Vitoria-Gasteiz. Caja Vital.
- UNSAIN, José María (1985). El cine y los vascos. Donostia - San Sebastián. Euskadiko Fil- mategia - Filmoteca Vasca.
- [<http://www.kulturklik.euskadi.net/lang/eu/europako-zinemaren-digitalizazioa-dela-eta-mediak-egin-zuen-kontsulta-publikoaren-emaitzen-laburpena-resultados-de-la-consulta-publica-de-media-sobre-la-digitalizacion-del-cine-europeo/>]
- ZUNZUNEGUI, Santos (1985), *El cine en el País Vasco. Historia, práctica, teoría*. Tesis Doctoral. Leioa. Universidad del País Vasco
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Dispositivo_Holográfico]
- [<http://www.obs.coe.int/>]
- PRODESCON S.A. (2001), *La producción audiovisual española ante el reto de la internacionalización*.
- [<http://www.filasiete.com/articulos/publicidad-a-traves-del-cine-el-product-placement>]
- Informe Anual de los Contenidos Digitales en España 2010: [<http://www.red.es/media/registrados/2010-11/1290073066269.pdf?acceptacion=2104c25690a46d90796fae0b17445b15>]
- AIMC (2011), *Marco general de los medios en España*.
- MARTÍ Federico; YEBRA Carlos, (2001). *Economía del cine y del sector audiovisual en España*.
- [<http://www.elmundo.es/navegante/2007/12/28/tecnologia/1198840888.html>]

- [<http://alt1040.com/2011/01/que-es-la-ley-sinde>]

- KULTUR MINISTERIOA, *Boletín informativo 2009*:
[<http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/2009/Portada.html>]

- KULUR MINISTERIOA, *El cine y el video en datos y cifras*:
[<http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/2009/Portada.html>]

- SGAE, *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2010*:
[<http://www.artenetsgae.com/anuario/anuario2010/frames.html>]

- Actas del VII Congreso Internacional ULEPICC Volúmen 3 (2009):
[http://www.ulepicc.net/congreso2009/actas/Actas_Turno3.pdf]

- Distribución y exhibición cinematográficas en España. Un estudio de situación del negocio en la transición tecnológica digital. Jessica Izquierdo Castillo. Castellón, 2007:
[<http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/10466/izquierdo.pdf?sequence=1>]

- SÁNCHEZ SANTOS, José Manuel; DOPICO CASTRO, Jesús Ángel; PENA LÓPEZ, José Atilano; SEIJAS DÍAZ, Amparo (2006). *El sector de la distribución/exhibición cinematográfica. Estudio para el TGDC*:
[http://www.tgdcompetencia.org/estudios/est_6_2006_EE_sector_cinematografico_es.pdf]

- [<http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2011.html>]