

EUSKARAZKO ZINEMAREN PRODUKZIOA ETA FINANTZIAZIOA (2005-2012): HAMAIKA FIKZIOZKO FILM-LUZEREN AZTERKETA EKONOMIKOA

Basque-language Film Production and
Financing (2005-2012):
Economic Analysis of
Eleven Fictional Feature Films



Ama, Aitta, Judit, Itsaso, Haitz eta Triku; beti hor egon(go) zaretelako.

Mila-mila esker, benetan:

Ramón Zallo, Patxi Azpillaga, Josu Amezaga, Teresa Martínez,
Iñaki Gómez, Aitor Arregi, Xabier Berzosa, Aintzane Pérez de Palomar,
Ángel Amigo, Asier Bilbao, Aitor Zuberogoitia, Nerea Arruti, Elin Haf
Gruffydd Jones, Euskadiko Filmategia, Esther Cabero, Maider Zendoia,
UPV/EHUko biologoen koadrila, Eusko Jaurlaritza, Euskal Herriko
Unibertsitatea (UPV/EHU), Mondragon Unibertsitatea...



Eusko Jaurlaritzaren Zientzia Politikarako Zuzendaritzak diruz lagundutako ikerketa

This research has been funded by the Science Policy Directorate of the Basque Government

AURKIBIDEA

1GO KAPITULUA: AURKEZPENA, IKERKETAREN ARRAZOIKETA ETA LANAREN EGITURA	9
1.1 MOTIBAZIO PERTSONALA.....	11
1.2 LANAREN GARRANTZIA ETA ARRAZOIKETA ZIENTIFIKOA	12
1.3 IKERKETA-OBJEKTUA.....	19
1.3.1 Euskarazko fikziozko film-luzeak	19
1.3.2 Epealdia: 2005-2012.....	20
1.3.3 Eremu geografikoaren zedarritzea: Euskal Autonomia Erkidegoa (EAE)	20
1.4 LANAREN EGITURA	22
1.4.1 Lehen kapitulua: sarrera	23
1.4.2 Bigarren kapitulua: marko teorikoa.....	23
1.4.3 Hirugarren, laugarren eta bosgarren kapituluak: marko enpirikoa.....	24
1.4.4 Zazpigarren kapitulua (emaitzak) eta ondorioak	25
1.5 HIPOTESIAK ETA HELBURUA(K)	25
1.6. METODOLOGIA	28
1ST CHAPTER: FOREWORD, REASONING BEHIND THE RESEARCH, AND FRAMEWORK OF THE WORK .37	
1.1 PERSONAL MOTIVATION	39
1.2 IMPORTANCE OF THE STUDY AND SCIENTIFIC REASONING.....	40
1.3 OBJECT OF RESEARCH	48
1.3.1 Fictional feature films	48
1.3.2 Period: 2005-2012	49
1.3.3 Establishing the geographical area: The Basque Autonomous Community (BAC).....	49
1.4 STRUCTURE OF THE WORK.....	52
1.4.1 Chapter one: foreword.....	52
1.4.2 Chapter two: theoretical framework	53
1.4.3 Chapter three, four and five: empirical framework	53
1.4.4 Chapter seven (results) and conclusions	54
1.5. HYPOTHESES AND AIM(S)	54
1.6. METHODOLOGY	58
2. KAPITULUA: MARKO TEORIKOA	67
2.1 KULTURA ETA KULTURA-INDUSTRIA(K): TESTUINGURU ETA TERMINOLOGIA BILA	69
2.1.1 Kultura-industrien sailkapena: jarduera ekonomikoa.....	76
2.1.2 Zergatik babestu kultura.....	79
2.2 ZINEMA, KULTURA ETA EKONOMIAREN ARTEAN	82
2.2.1 Zinemaren jarduera eta haren aspektu ekonomikoa	84
2.2.2 Film-luzea, konplexutasunaren oinarri.....	87
2.2.3 Produkzioaren balio-katea, filmaren bidea	90
2.2.3.1 Produkzioa.....	91
2.2.3.2 Banaketa	93
2.2.3.3 Erakusketa.....	96
2.3 HIZKUNTZA GUTXITUAK, DEFINIZIOARI BEGIRADA AZKAR BAT	101
2.4 HIZKUNTZAREN MERKATUA	102
2.5 EUSKARAREN KASUA: OINARRIZKO DATU SOZIOINGUISTIKOAK	103

3. KAPITULUA: EUROPAKO ZINEMAREN EGOERA ETA ARAUKETA.....	107
3.1 EUROPAKO ZINEMAREN EGOERA	109
3.1.1 <i>Produkzioaz, banaketaz eta erakusketaz</i>	111
3.1.2 <i>AEBko erraldoia: Europako zinemaren gurutzea</i>	119
3.2 EUROPAKO ZINEMAREN ARAUKETA: MARKOA, LEGEGINTZA-TRESNAK ETA SUSTAPEN-PROGRAMAK	121
3.2.1 <i>MGT zuzentarautik (89/522/CEE) IKZ zuzentara (2010/13/UE): zinema-produkzioarekiko eragina</i>	123
3.2.2 ZINEMARI ZUZENDUTAKO LAGUNTZA-PROGRAMAK	127
3.2.2.1 <i>MEDIA - Creative Europe</i>	127
3.2.2.2 <i>Eurimages</i>	132
3.2.3 <i>Egoera-balantzea eta etorkizunari begira</i>	135
4. KAPITULUA: ESPAINIAKO ZINEMAREN EGOERA ETA ARAUKETA	139
4.1 ESPAINIAKO ZINEMAREN EGOERA.....	141
4.1.2 <i>Produkzioaz, harreraz eta diru-bilketaz</i>	142
4.1.2 <i>Banaketa-arazoez eta aukera-berriez</i>	153
4.1.3 <i>Egoera-balantzea eta etorkizunari begira</i>	156
4.2 ESPAINIAKO ZINEMAREN ARAUKETA.....	158
4.2.1 <i>Zinema Legea (55/2007)</i>	160
4.2.2 <i>Ikus-entzunezko Komunikazioaren Lege Orokorra (7/2010): telebistaren funtzioa</i>	161
4.2.3 <i>Diru-laguntza eta finantziakzio-sistema</i>	167
4.2.3.1 <i>Laguntza motak</i>	169
4.2.3.2 <i>Finantziakzioa errazteko tresnak</i>	175
5. KAPITULUA: EAEKO ZINEMAREN EGOERA ETA ARAUKETA	177
5.1 EUSKAL ZINEMAREN IBILBIDE HISTORIKOARI SARRERA	179
5.1.1 <i>Jatorria, 60ko eta 70eko hamarraldiak</i>	179
5.1.2 <i>80ko eta 90eko hamarraldiak</i>	184
5.1.3 <i>2000ko hamarralditik aurrera</i>	187
5.2 EAEKO IKUS-ENTZUNEZKO SEKTOREAREN EGITURA EKONOMIKOA ETA EUSKARAK DUEN LEKUA.....	189
5.3 FILMEN BANAKETA ETA ERAKUSKETA: ERRONKA NAGUSIA.....	197
5.4 DIRU-LAGUNTZA ETA FINANTZIAKZIO-SISTEMA	204
5.4.1 <i>Proiektuen garapena</i>	205
5.4.2 <i>Proiektuen produkzioa</i>	206
5.4.3 <i>Sorkuntza: gidoiak idazteko</i>	210
5.4.4 <i>Sustapena: Fikziozko eta animaziozko film-luzeak eta sorkuntza-dokumentalak sustatzeko eta publizitatea egiteko</i>	211
5.4.5 <i>Finantziakzio dekretua (107/2007), 2007-2013</i>	213
5.4.6 <i>Zinema-inbertsioaren zerga-kenkari sistema</i>	215
5.5 ETB, EUSKARAZKO ZINEMAREN ZUTABETAKO BAT	218
5.6 ETXEPARE EUSKAL INSTITUTUA.....	226
5.7 KIMUAK, EUSKADIKO FILM LABURRAK	228
5.8 EIKEN CLUSTER.....	229
5.9 ZINEMA EUSKARAZ PROGRAMA	230
5.10 FILMAZPIT, FILMAK ETA EUSKARAZKO AZPITITULUAK	231
5.11 TINKO EUSKARA ELKARTEA, EUSKARA ZINEMA-ARETOETARA ERAMATEKO	232
5.12 AZPITITULUAK EUSKARAZ: AZPITITULUAK.COM	233

6. KAPITULUA: KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIKA FIKZIOZKO FILM-LUZE.....	235
6.1 AUPA ETXEBESTE! (2005).....	237
6.1.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa.....	245
6.1.2 Finantziazio- planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa.....	249
6.2 KUTSIDAZU BIDEA, IXABEL (2006).....	252
6.2.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa.....	259
6.2.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa.....	263
6.3 EUTSI! (2007).....	267
6.3.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa.....	275
6.3.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa.....	278
6.4 SUKALDE KONTUAK (2009).....	282
6.4.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa.....	289
6.4.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa.....	292
6.5 80 EGUNEAN (2010).....	296
6.5.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa.....	304
6.5.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien banaketa.....	308
6.6 IZARREN ARGIA (2010).....	311
6.6.1 Aurrekontuaren laburpena.....	318
6.6.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa.....	321
6.7 ZIGORTZAILEAK (2010).....	325
6.7.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa.....	334
6.7.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa.....	338
6.8 URTEBERRI ON, AMONA! (2011).....	342
6.8.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa.....	347
6.8.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa.....	351
6.9 BAZTAN (2012).....	355
6.9.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa.....	363
6.9.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa.....	367
6.10 BYPASS (2012).....	370
6.10.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa.....	377
6.10.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa.....	380
6.11 DRAGOI EHIZTARIA (2012).....	384
6.11.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa.....	390
6.11.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa.....	393
7. EMAITZAK.....	397
7.1 PRODUKZIO-KOSTUEN BANAKETA: IRIZPIDE FUNTZIONALA ETA BALIO-KATEAREN ARABERA.....	399
7.2 PRODUKZIO-KOSTUEN IBILBIDEA (2005-2012).....	403
7.3 FINANTZIAZIO PUBLIKOA, ERREGULAZIO-PUBLIKOKO FINANTZIAZIOA ETA FINANTZIAZIO PRIBATUA (2005-2012) ...	408
7.4 ERAGILE-PUBLIKOEN INBERTSIO-ALDEA, EUSKARAZKO FIKZIOZKO ZINEMAN: EUSKO JAURLARITZA, ETB, ICAA ETA TVE (2005-2012).....	411
7.5 DIRU-LAGUNTZA ETA INBERTSIOEN LURRALDE TASUN JATORRIA (2005-2012).....	414
7.6 FINANTZIAZIO PUBLIKOA ETA FINANTZIAZIO PRIBATUA (2005-2012).....	416
7.7 EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILM-LUZEEN KOSTUA IKUSLEKO (2005-2012).....	418
7. RESULTS.....	421

Euskarazko zinemaren produkzioa eta finantziazioa (2005-2012):
hamaika fikziozko film-luzeren azterketa ekonomikoa

7.1 DISTRIBUTION OF PRODUCTION COSTS: ACCORDING TO FUNCTIONAL AND, VALUE CHAIN CLASSIFICATION	423
7.2 PRODUCTION COST DEVELOPMENT (2005-2012)	427
7.3 PUBLIC FUNDING, PUBLICLY REGULATED FUNDING AND PRIVATE FUNDING (2005-2012).....	432
7.4 COMPARING THE INVESTMENT MADE BY THE PUBLIC BODIES IN BASQUE-LANGUAGE, FICTIONAL CINEMA: BAC GOVERNMENT, ETB, ICAA AND TVE (2005-2012)	435
7.5 THE TERRITORIAL ORIGIN OF GRANTS AND INVESTMENTS (2005-2012)	438
7.6 PUBLIC FUNDING AND PRIVATE FUNDING (2005-2012).....	440
7.7 SPECTATOR COST IN BASQUE-LANGUAGE FICTIONAL FULL-LENGTH FILMS (2005-2012)	442
8. ONDORIOAK.....	445
A) <i>Euskarazko zinemaren aireratzea, baina, egonkortzetik urrun</i>	<i>447</i>
B) <i>Euskaraz, balio-kate osoa gainditzera datorren zinemagile-belaunaldi berria.....</i>	<i>448</i>
C) <i>Kimuak, film-luzeentzat?</i>	<i>449</i>
D) <i>Produkzio-eredu sendoagoa dugu, baina ETBk badu zer hobetu.....</i>	<i>450</i>
E) <i>Euskarazko zinema da kultura-aniztasunaren zati bat.....</i>	<i>452</i>
8.1. ONDORIOEI LOTUTAKO ZENBAIT APUNTE, ETORKIZUNARI BEGIRA	453
A) <i>Sormen-prozesua</i>	<i>453</i>
B) <i>Produkzioa</i>	<i>454</i>
C) <i>Banaketa</i>	<i>455</i>
D) <i>Erakusketa.....</i>	<i>456</i>
8.2 AURRERA EGINGO DUGU BALDIN ETA:	457
A) <i>Promozioarekin lotutako baldintzak</i>	<i>458</i>
B) <i>Arauketarekin lotutako baldintzak.....</i>	<i>459</i>
8. CONCLUSIONS.....	461
A) <i>The take-off of Basque-language cinema is a long way from becoming established.....</i>	<i>463</i>
B) <i>The new cinema generation emerging to go beyond the whole value chain in Basque</i>	<i>464</i>
C) <i>Kimuak for full-length films?.....</i>	<i>465</i>
D) <i>A more solid production model, but there is room for improvement in the ETB.....</i>	<i>467</i>
E) <i>Basque-language cinema is a part of cultural diversity.....</i>	<i>468</i>
8.1 ADDITIONAL COMMENTS ON CONCLUSIONS.....	469
A) <i>Creative process.....</i>	<i>470</i>
B) <i>Production</i>	<i>471</i>
C) <i>Distribution</i>	<i>472</i>
D) <i>Screening.....</i>	<i>473</i>
8.2 WE WILL BE IF:	474
A) <i>Promotion conditions.....</i>	<i>474</i>
B) <i>Regulatory conditions.....</i>	<i>476</i>
9. BIBLIOGRAFIA	477

TAULEN AURKIBIDEA

TAULA 1. TESTUINGURUAREN ANALISIA: ZINEMAREN EGOERA ETA ARAUKETA	29
TAULA 2. PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA: ESKEMA FUNTZIONALA	33
TAULA 3. PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA: BALIO-KATEAREN GAINEKO IKUSPUNTUTIK	34
TAULA 4. FINANTZIAZIO-ITURRIEN SAILKAPENA	35
TAULA 5. HIZKUNTZA GAITASUNA LURRALDEAREN ARABERA	103
TAULA 6. EUROPA BATASUNEN ZINEMA-INDUSTRIA GARRANTZITSUENEN ETA AEBKO FILMEN BATEZ BESTEKO AURREKONTU- BILAKAERA (2000; 2005-2011) (MILIOI €TAN).....	114
TAULA 7. EUROPAR BATASUNA (EB) ETA AEBKO ADIERAZLE EKONOMIKOAK.....	120
TAULA 8. EUROPAR IKUS-ENTZUNEZKO SEKTOREA SUSTATZEKO PROGRAMAK.....	129
TAULA 9. BI MILIOI IKUSLE BAINO GEHIAGO BATU DITUZTEN ESPAINIAKO FILM-LUZEAK (2001-2014)	147
TAULA 10. ESPAINIAKO PRODUKZIO-ETXEEN JARDUERA	152
TAULA 11. ESPAINIAN ESTREINATUTAKO FILMEN KOPIA-KOPURUA, JATORRIAREN ARABERA (2013)	154
TAULA 12. ESPAINIAKO TELEBISTEN GUTXIENEN OBLIGAZIOAK ZINEMAREKIKO	162
TAULA 13. PROIEKTUEN GAINEKO PRODUKZIO-LAGUNTZAREN BILAKAERA.....	169
TAULA 14. PROIEKTUEN GAINEKO PRODUKZIO-LAGUNTZAREN BILAKAERA.....	170
TAULA 15. AMORTIZAZIOAKO DIRU-LAGUNTZAREN BILAKAERA (BI MODALITATEAK BARNE).....	171
TAULA 16. FILM LABURRENTZAKO LAGUNTZAREN BILAKAERA (BI MODALITATEAK BARNE)	172
TAULA 17. INTERESEN MURRIZKETARAKO LAGUNTZAREN BILAKAERA	173
TAULA 18. EUSKARAZKO ZINEMARI ESTATUAK EGINDAKO EKARPENA (MILIOI €TAN)	174
TAULA 19. ZINEMA-ARETO ETA ERAKUSKETA-GELA KOPURUA EAEN (2001-2013).....	198
TAULA 20. EAĒKO ZINEMA-ARETOETAN ERAKUSITAKO FILM ETA BATUTAKO IKUSLE-KOPURUA (2003-2013)	199
TAULA 21. EUROPAKO ETA EUSKARAZKO URTEKO SAIO-KOPURUA, EAEN (2010).....	201
TAULA 22. EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILMEN IKUSLE-KOPURUA ETA DIRU-BILKETA (2005-2014)	202
TAULA 23. IKUS-ENTZUNEZKOEN PROIEKTUEN LAGUNTZAREN BILAKAERA, €-TAN (2001-2014)	205
TAULA 24. FIKZIOZKO FILM-LUZEEN PRODUKZIO LAGUNTZAREN BILAKAERA, €-TAN (2001-2014)	206
TAULA 25. ANIMAZIOZKO FILM-LUZEEN PRODUKZIO LAGUNTZAREN BILAKAERA, €-TAN (2001-2014)	207
TAULA 26. SORTZE-DOKUMENTALEN PRODUKZIO LAGUNTZAREN BILAKAERA (2001-2014).....	208
TAULA 27. FILM LABURREN PRODUKZIO LAGUNTZAREN BILAKAERA (2001-2014).....	209
TAULA 28. GIDOIEN SORKUNTZARAKO LAGUNTZAREN BILAKAERA (2001-2014).....	210
TAULA 29. ZINEUSKADIREN DIRU-LAGUNTZEN BILAKAERA, FIKZIOZKO ETA ANIMAZIOZKO FILM-LUZE ETA SORKUNTZA- DOKUMENTALENTZAKO	212
TAULA 30. IKUS-ENTZUNEZKO PRODUKZIOA SUSTATZEKO FINANTZIAZIO-LERROAREN BILAKAERA.....	214
TAULA 31 ZINEMA-INBERTSIOAREN KENKARI-SISTEMA.....	217
TAULA 32. ETBREN DERRIGORREZKO INBERTSIOAREN BILAKAERA	221
TAULA 33. ETB ETA IBAIAREN ARTEKO HITZARMEN LABURTUA, 2008TIK AURRERA	222
TAULA 34. ETBK DIRUZ LAGUNDUTAKO PROIEKTU-KOPURUAREN BILAKAERA.....	223
TAULA 35. ETBREN DERRIGORREZKO INBERTSIOAREN BANAKETA, (EUSKARAZKO) ZINEMARI DAGOKIONEAN (2006-2014).....	224
TAULA 36. AUPA ETXEBESTE! (2005) FITXA-TEKNIKOAREN LABURPENA.....	241
TAULA 37. AUPA ETXEBESTE! (2005) FILMAREN PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA.....	245
TAULA 38. AUPA ETXEBESTE! (2005) FINANTZIAZIO-PLANAREN BANAKETA	249
TAULA 39. KUTSIDAZU BIDEA, IXABEL (2006) FILMAREN FITXA-TEKNIKOAREN LABURPENA	256
TAULA 40. KUTSIDAZU BIDEA, IXABEL (2006) FILMAREN PRODUKZIO-KOSTUEN BANAKETA.....	260
TAULA 41. KUTSIDAZU BIDEA, IXABEL (2006) FINANTZIAZIO-PLANAREN BANAKETA	264
TAULA 42. EUTSI! (2007) FILMAREN FITXA-TEKNIKOAREN LABURPENA.....	270

Euskarazko zinemaren produkzioa eta finantziazioa (2005-2012):
hamaika fikziozko film-luzeren azterketa ekonomikoa

TAULA 43. EUTSI! (2007) FILMAREN PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA	275
TAULA 44. EUTSI! (2007) FILMAREN FINANTZIAZIO-PLANA	279
TAULA 45. SUKALDE KONTUAK (2009) FITXA-TEKNIKOAREN LABURPENA	285
TAULA 46. SUKALDE KONTUAK (2009) AURREKONTUAREN BANAKETA	289
TAULA 47. SUKALDE KONTUAK (2009) FINANTZIAZIO-PLANA	293
TAULA 48. 80 EGUNEAN (2010) FITXA-TEKNIKOAREN LABURPENA	301
TAULA 49. 80 EGUNEAN (2010) AURREKONTUAREN LABURPENA.....	305
TAULA 50. 80 EGUNEAN (2010) FINANTZIAZIO-PLANA.....	308
TAULA 51. IZARREN ARGIA (2010) FITXA TEKNIKOAREN LABURPENA	315
TAULA 52. IZARREN ARGIA (2010) AURREKONTUAREN LABURPENA	318
TAULA 53. IZARREN ARGIA (2010) FINANTZIAZIO-PLANA	322
TAULA 54. ZIGORTZAILEAK (2010) FITXA-TEKNIKOAREN LABURPENA	330
TAULA 55. ZIGORTZAILEAK (2010) AURREKONTUAREN LABURPENA.....	335
TAULA 56. ZIGORTZAILEAK (2010) FINANTZIAZIO-PLANA.....	339
TAULA 57. URTEBERRI ON, AMONA! (2011) FITXA-TEKNIKOAREN LABURPENA.....	345
TAULA 58. URTEBERRI ON, AMONA! (2011) AURREKONTUAREN LABURPENA	348
TAULA 59. URTEBERRI ON, AMONA! (2011) FINANTZIAZIO-PLANA	352
TAULA 60. BAZTAN (2012) FITXA-TEKNIKOAREN LABURPENA	359
TAULA 61. BAZTAN (2012) AURREKONTUAREN LABURPENA	364
TAULA 62. BAZTAN (2012) FINANTZIAZIO-PLANA	368
TAULA 63. BYPASS (2012) FITXA-TEKNIKOAREN LABURPENA	374
TAULA 64. BYPASS (2012) AURREKONTUAREN LABURPENA.....	378
TAULA 65. BYPASS (2012) FINANTZIAZIO-PLANA.....	381
TAULA 66. DRAGOI EHIZTARIA (2012) FITXA-TEKNIKOAREN LABURPENA.....	388
TAULA 67. DRAGOI EHIZTARIA (2012) AURREKONTUAREN LABURPENA	390
TAULA 68. DRAGOI EHIZTARIA (2012) FINANTZIAZIO-PLANA	394
TAULA 69. EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILM-LUZEEN BATEZ BESTEKO PRODUKZIO-KOSTUAK, ATALETAN BANATUTA (2005-2012):	
11 FILM ERABILI DIRA.....	404
TAULA 70. ESPAINIAKO FILM-LUZEEN PRODUKZIO KOSTU MEDIOA, ATALETAN BANATUTA (2005-2012): 274 FILM-LUZE	
ERABILI DIRA	405
TAULA 71. ICAA, EUSKO JAURLARITZA, ETB ETA TVE-REN INBERTSIOA EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILM-LUZETAN (2005-2012)	
.....	414

GRAFIKOEN AURKIBIDEA

GRAFIKOA 1. HIZKUNTZA-GAITASUNA LURRALDEAREN ARABERA.....	104
GRAFIKOA 2. EUSKARAREN ERABILERAREN BILAKAERA ELEBIDUNEN ARTEAN.....	105
GRAFIKOA 3. URTEKO FILM-KOPURUAREN BILAKAERA, EBN ETA AEBN (1995-2013)	112
GRAFIKOA 4. ESPAINIAKO URTEKO ZINEMA EKOIZPEN-KOPURUA	143
GRAFIKOA 5. ESPAINIAKO ZINEMA-ARETOTAN BATUTAKO IKUSLE-KOPURUA, FILMAREN JATORRIAREN ARABERA.....	144
GRAFIKOA 6. ESPAINIAKO ZINEMAREN PANTAILA-KUOTA, IKUSLE-KOPURUAREN ARABERA.....	146
GRAFIKOA 7. ESPAINIAKO ZINEMA-ARETOETAN BILDUTAKO DIRUAREN BILAKAERA.....	149
GRAFIKOA 8. ESPAINIAKO ETA AEBKO ZINEMAREN PANTAILA-KUOTA, DIRU-BILKETAREN ARABERA.....	150
GRAFIKOA 9. ESTATU ETA AUTONOMIA ERKIDEGOEN DIRU-LAGUNTZAK, ETA, TELEBISTEK ZINEMAN EGINDAKO INBERTSIO- IBILBIDEA (2005-2012).....	164
GRAFIKOA 10. EUROPAR-ZINEMAN INBERTITZEKO OBLIGAZIOA (2006-2012).....	165
GRAFIKOA 11. ESPAINIAKO ETA EUROPAKO ZINEMAN ESPAINIAR-TELEBISTEN INBERTSIO-IBILBIDEA (2005-2012).....	166
GRAFIKOA 12. EAĒKO IKUS-ENTZUNEZKO PRODUKZIO-ETXE KOPURUA 2007-2011	190
GRAFIKOA 13. EUSKAL IKUS-ENTZUNEZKO SEKTOREAREN DIMENTSIKO EKONOMIKOA (1998; 2007-2011)	191
GRAFIKOA 14. IKUS-ENTZUNEZKO AGENTE-KOPURUAREN BILAKAERA, ENPRESA-MOTAREN ARABERA (2007-2011).....	192
GRAFIKOA 15. IKUS-ENTZUNEZKO INDUSTRIAKO AGENTEEN EGINDAKO PRODUKZIO-KOPURUA, HIZKUNTZAREN ARABERA (2007-2011)	193
GRAFIKOA 16. IKUS-ENTZUNEZKO INDUSTRIAKO AGENTEEN PRODUKZIO-KOPURUA %TAN (2007-2011)	194
GRAFIKOA 17. DOKUMENTALEI LOTUTAKO PRODUKZIO-ETXEEN LAN KOPURUA, HIZKUNTZAREN ARABERA (2007-2011) ..	195
GRAFIKOA 18. ZINEMARI LOTUTAKO PRODUKZIO-ETXEEN LAN KOPURUA, HIZKUNTZAREN ARABERA (2007-2011)	196
GRAFIKOA 19. IKUSLE-KOPURUA EAĒN, FILMAREN JATORRIAREN ARABERA (2001-2013)	200
GRAFIKOA 20. EAĒKO ZINEMA-ARETOEN DIRU-BILKETA, FILMAREN JATORRIAREN ARABERA (2001-2013).....	200
GRAFIKOA 21. EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILM-LUZEEN IKUSLE-RATINA, ETB1N	225
GRAFIKOA 22. AUPA ETXEBESTE! (2005) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPEN FUNTZIONALA	248
GRAFIKOA 23. AUPA ETXEBESTE! (2005) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA, BALIO-KATEAREN ARABERA	248
GRAFIKOA 24. AUPA ETXEBESTE! (2005) FINANTZIAZIO-PLANAREN BANAKETA	251
GRAFIKOA 25. KUTSIDAZU BIDEA, IXABEL (2006) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPEN FUNTZIONALA	262
GRAFIKOA 26. KUTSIDAZU BIDEA, IXABEL (2006) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA, BALIO-KATEAREN ARABERA	263
GRAFIKOA 27. KUTSIDAZU BIDEA IXABEL (2006) FINANTZIAZIO-PLANAREN BANAKETA	266
GRAFIKOA 28. EUTSI! (2007) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPEN FUNTZIONALA.....	277
GRAFIKOA 29. EUTSI! (2007) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA, BALIO-KATEAREN ARABERA	278
GRAFIKOA 30. EUTSI! (2007) FINANTZIAZIO-PLANAREN BANAKETA	280
GRAFIKOA 31. SUKALDE KONTUAK (2009) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPEN FUNTZIONALA.....	291
GRAFIKOA 32. SUKALDE KONTUAK (2009) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA, BALIO-KATEAREN ARABERA.....	292
GRAFIKOA 33. SUKALDE KONTUAK (2009) FINANTZIAZIO-PLANAREN BANAKETA	295
GRAFIKOA 34. 80 EGUNEAN (2010) PRODUKZIO-KOSTUEN BANAKETA FUNTZIONALA.....	306
GRAFIKOA 35. 80 EGUNEAN (2010) PRODUKZIO-KOSTUEN BANAKETA, BALIO-KATEAREN ARABERA	307
GRAFIKOA 36. 80 EGUNEAN (2010) FINANTZIAZIO-PLANAREN BANAKETA.....	310
GRAFIKOA 37. IZARREN ARGIA (2010) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPEN FUNTZIONALA	320
GRAFIKOA 38. IZARREN ARGIA (2010) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA, BALIO-KATEAREN ARABERA	321
GRAFIKOA 39. IZARREN ARGIA (2010) FINANTZIAZIO-PLANA	324
GRAFIKOA 40. ZIGORTZAILEAK (2010) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPEN FUNTZIONALA.....	337
GRAFIKOA 41. ZIGORTZAILEAK (2010) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA, BALIO-KATEAREN ARABERA.....	338
GRAFIKOA 42. ZIGORTZAILEAK (2010) FINANTZIAZIO-PLANAREN BANAKETA	340

Euskarazko zinemaren produkzioa eta finantziazioa (2005-2012):
hamaika fikziozko film-luzeren azterketa ekonomikoa

GRAFIKOA 43. URTEBERRI ON, AMONA! (2011) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPEN FUNTZIONALA	350
GRAFIKOA 44. URTEBERRI ON, AMONA! (2011) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA, BALIO-KATEAREN ARABERA	351
GRAFIKOA 45. URTEBERRI ON, AMONA! (2011) FINANTZIAZIOAREN BANAKETA	354
GRAFIKOA 46. BAZTAN (2012) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPEN FUNTZIONALA	365
GRAFIKOA 47. BAZTAN (2012) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA, BALIO-KATEAREN ARABERA	366
GRAFIKOA 48. BAZTAN (2012) FINANTZIAZIOAREN BANAKETA	369
GRAFIKOA 49. BYPASS (2012) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPEN FUNTZIONALA	379
GRAFIKOA 50. BYPASS (2012) PRODUKZIO-KOSTUEN SAILKAPENA, BALIO-KATEAREN ARABERA	380
GRAFIKOA 51. BYPASS (2012) FINANTZIAZIOAREN BANAKETA	383
GRAFIKOA 52. DRAGOI EHIZTARIA (2012) PRODUKZIO-KOSTUEN BANAKETA FUNTZIONALA	392
GRAFIKOA 53. DRAGOI EHIZTARIA (2012) PRODUKZIO-KOSTUEN BANAKETA, BALIO-KATEAREN ARABERA	393
GRAFIKOA 54. DRAGOI EHIZTARIA (2012) FINANTZIAZIO-PLANAREN BANAKETA	395
GRAFIKOA 55. EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILM-LUZEEN PRODUKZIO-KOSTUEN BANAKETA FUNTZIONALA (2005-2012)	400
GRAFIKOA 56. EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILM-LUZEEN PRODUKZIO-KOSTUEN BANAKETA, BALIO-KATEAREN ARABERA (2005-2012)	402
GRAFIKOA 57. EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILMEN FINANTZIAZIO PUBLIKOA, ERREGULAZIO-PUBLIKOKO FINANTZIAZIOA, ETA, FINANTZIAZIO PRIBATUAREN ARTEKO ALDEA (2005-2012)	410
GRAFIKOA 58. ERAGILE PUBLIKOEN FINANTZIAZIO ALDEA EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILM-LUZEETAN (2005-2012)	412
GRAFIKOA 59. EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILM-LUZEEN DIRU-LAGUNTZA ETA INBERTSIOEN JATORRIA (2005-2012)	415
GRAFIKOA 60. EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILM-LUZEEN FINANTZIAZIO PUBLIKOA ETA FINANTZIAZIO PRIBATUA (2005-2012)	417
GRAFIKOA 61. EUSKARAZKO FIKZIOZKO FILM-LUZEEN IKUSLE-KOSTUA (2005-2012)	419
GRAPHIC 62. DISTRIBUTION OF PRODUCTION COSTS OF FICTIONAL FULL-LENGTH FILMS IN BASQUE-LANGUAGE (2005-2012)	424
GRAPHIC 63. DISTRIBUTION OF PRODUCTION COSTS OF FICTIONAL FULL-LENGTH FILMS IN BASQUE-LANGUAGE, ACCORDING TO VALUE CHAIN CLASSIFICATION	426
GRAPHIC 64. THE DIFFERENCE BETWEEN THE PUBLIC FUNDING, THE PUBLICLY REGULATED FUNDING AND THE PRIVATE FUNDING OF BASQUE-LANGUAGE, FICTIONAL FILMS (2005-2012)	433
GRAPHIC 65. COMPARING THE INVESTMENT OF THE PUBLIC BODIES IN FULL-LENGTH FICTIONAL FILMS IN BASQUE (2005-2012)	436
GRAPHIC 66. ORIGIN OF THE GRANTS AND INVESTMENTS OF BASQUE-LANGUAGE, FICTIONAL, FULL-LENGTH FILMS (2005-2012)	439
GRAPHIC 67. PUBLIC FUNDING AND PRIVATE FUNDING OF BASQUE-LANGUAGE, FICTIONAL, FULL-LENGTH FILMS (2005-2012)	441
GRAPHIC 68. COST OF BASQUE-LANGUAGE, FICTIONAL, FULL-LENGTH FILMS PER SPECTATOR (2005-2012)	443

1go KAPITULUA: AURKEZPENA, IKERKETAREN ARRAZOIKETA ETA LANAREN EGITURA

Kapitulu honetan ikerketa-tesiaren nondik norakoak azalduko dira. Gaiari irakurlea kokatu, testuingurua eman eta proiektua egitera bultzatu duten arrazoiak ezagutaraziko dira. Horretarako, ikerketa-objektua mugatu, eremu geografikoaren zedarritzea azaldu eta ikerketa abiatzen duten hipotesi, helburuak eta metodologia bilduko dira.

1.1 Motibazio pertsonala

Honako tesi-proiektua motibazio pertsonalean oinarritu zen lehendabizi; Mondragon Unibertsitateko Huhezi fakultatean ikus-entzunezko komunikazio ikasketak amaitu bitartean, hain zuzen ere. 2008an, lizentziatura amaierako lan gisa, euskal zinemaren gaineko ikerketa proiektua egitea proposatu zen; izan ere, unibertsitateetik irteteen asmoa zen noizbait film bat egitea eta lan horrek industriaren egitura gertutik ezagutzeko aukera eskainiko zukeen. Beraz, helburua izan zen euskal zinemaren ibilbide historikoa ezagutzea, orduko industria-egoera ulertzea eta euskarazko filmen produkzio-baldintzez hausnartzea.

Zergatik euskarazkoena? Aurrerago azalduko den moduan, sinesten dugulako jatorrizko hizkuntzak lurralde bateko kulturaren, identitatearen, estetikaren eta etikaren zati garrantzitsu bat islatzen duela (Agirre, 2011).

Lizentziatura amaierako lan horretan, beraz, hiru film-luzeren kasu-azterketa egin genuen: *Aupa Etxebeste!* (2005), *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) eta *Eutsi!* (2007). Alegia, 2005 eta 2008 bitartean, euskara-hutsean errodatutako fikziozko film-luzeen gainekoa. Sakoneko elkarrizketatan oinarritu zen analisia, film-luze bakoitzaren ekoizle-exekutiboari eta errodaje garaian haren lekukoa hartzen duen produkzio-zuzendariari eginikoak. Gehien agertu zen hitza *dirua* izan zen, eta, kezka nagusia, berriz, euskarazko zinemaren bideragarritasun ekonomikoa.

Herrialde baten kulturaren eta ekonomiaren zati da zinema. Egiten duen ekarpen ekonomikoagatik sektore garrantzitsua da; eta gainera, ikus-entzunezkoek adierazi ditzaketen balio eta esangurek lurralde-identitate eta garapen-kolektiboan ere laguntzen dute. Bai eta hizkuntzaren normalizazioan ere. Horregatik, garrantzitsua da norbere zinema babestea, begirada partikular horretatik balio propioak islatu eta ezagutarazteko tresna gisa erabiliz.



Irudia 1. Zinemarenganako pasioak bultzatu zuen ikerketa-motibazioaren zati bat

Iturria: screenmattersblog.wordpress.com

Gauzak hala, 2008ko lehen hurbiltze horretan protagonistek agertutako kezkek gaien gehiago sakontzera bultzatu gintuzten. Alde batetik, zinemaren balio sinbolikoaren garrantziaz jabetuta, euskarazko produkzioaren berreskuratzean lanean jarraitzeko (hamasei urte luze pasa genituen euskarazko fikziozko ekoizpenik gabe (1989tik 2005era)); eta, bestetik, ordura arteko euskal zinemaren gaineko lan gutxik erreparatu ziotelako filmen alderdi ekonomikoari; are gutxiago, euskara-hutsean egindako produkzioari.

Jarraian azalduko dugun moduan, euskal zinema aztertu duten lanek ardatz izan dute, oro har, ibilbide historikoa eta zinema nazionalaren gaineko eztabaida soziologikoa.

1.2 Lanaren garrantzia eta arrazoiketa zientifikoa

2008an, aipatutako lizentziatura amaierako proiektu horretan, gaiaren gaineko alderdi teorikoa eta aurrekariak landu ziren kasu-azterketa abiatu baino lehen. Bide horretan aurkitutako lanek erakutsi ziguten, ordea, arretaren zati handiena euskal zinemaren soziologiak hartu zuela. Hain zuzen ere, produkzioaren ibilbide historikoak, eta, zinema eta Euskal Herriaren arteko harremana aztertzen duen eztabaidak. Finean, aurrerago

azalduko dugun moduan eta itxura guztien arabera, garaiko errealitate soziopolitikoarekin lotutako lanak izan ziren.

Gaiaren gaineko lehen aurrekari teorikoak 80ko hamarraldian jaso ziren; Eusko Jaurlaritzak zinemarentzako lehen diru-laguntzak ezartzearekin batera. Euskal administrazio publikoak 1981ean ezarri zuen lehen aldiz horretarako laguntza-lerroa. Ondorioz, hortik aurrera produkzio-kopuruak gora egin zuen nabarmen; diru-laguntzen eredua finkatu eta euskal zinemaren garapen artistikoa ere sendotu zen. Hala, hamarraldi horren hasieran¹ aurkitu ditzakegu euskal zinemaren gaineko lehen ekarpen zientifikoak; bai prentsan bai eta bestelako bibliografian ere.

Alberto López Echevarrieta (Bilbo, 1945) idazle eta kazetariak 1982an idatzi zuen *Cine vasco, ¿realidad o ficción?* izeneko lana. 1983an, berriz, Santos Zunzunegui (Bilbo, 1947) zinema historialariaren *El cine en Euskadi. Notas para un debate abierto* gogoetak jarraitu zion. Eta, azkenik, Antton Ezeiza (Donostia, 1935-2011) euskal zinemagileak *Reflexiones para un debate sobre el cine vasco* idatzi zuen 1985ean. Oro har, ikuspuntu eta analisi historikotik abiatuta *euskal zinema* edota *euskal zinematografia nazionala* zer den zehazteko saiakerak izan ziren².

Baina, gure aburuz, bi dira ikerketa erreferente nagusiak esparru horretan: Jose María Unsain (Orio, 1951) euskal historialari eta idazlearen *El cine y los vascos* (1985) eta Santos Zunzunegui (Bilbo, 1947) zinema-historialariaren *El cine en el País Vasco: historia, práctica, teoría* (1985) doktore-tesia. Izan ere, garai eta gai bereko ekarpen mardulagoak izan ziren.

Sorrera lanetatik hasi eta 80ko hamarraldira arte egindako euskal produkzioari erreparatu zion Unsainek, euskaldunen eta zinemaren arteko harremanaz

¹ 70eko hamarraldian, ordea, badago azpimarratzeko lan bat: Alberto Lopez Echevarrieta (Bilbo, 1945) idazle eta kazetariaren *El cine en Vizcaya* (1977) izeneko liburua.

² Zunzunegui, esaterako, zinema nazionalaren funtzioa zehazten saiatu zen orduko multinazionalen garaian eta gustuaren homogeneizatzeko prozesuaren baitan (Zunzunegui, 1983: 221).

hausnartzeko (Unsain, 1985: 25). Ikus-entzunezko lengoaia eta zinemaren balio sinbolikoa oinarrian hartuta, produkzioaren ibilbide historikoan kokatu zuen euskal gizartearen pantailaratzea. Liburu horren hitzaurrean *euskal tempoa* deitu zion horri Juan Miguel Gutiérrez (Erreterria, 1945) zinemagileak; gogoeta ideologikoa egitea alegia. “Zinemaren berezko narrazio-hizkuntzan euskal estiloa agintzen duten printzipioak” ezartzea hain zuzen (Gutiérrez, 1997: 10). Horretarako, eragile ezberdinen ekarpenak batu eta aztertu zituen Unsainek, besteak beste: euskal zinema-jaialdien sorkuntza, orduko prentsak jasotakoa, garaiko zinema-zuzendariak, filmetan landutako gaiak, erabilitako hizkuntza, etab.

Zunzuneguik, berriz, ekarpen teoriko ausartagoa egin zuen; euskal zinemaren azterketan oinarrituta, haren existentzia auzian jarritz.

Aurrerago sakonduko dugun moduan, euskal zinemaren egonkortzearen lehen aldia izan zen 80ko hamarraldia: kulturalki eta ekonomikoki. Batik bat, garapen artistikoa ahalbidetu zuen diru-laguntzen testuinguruak eta izen batzuk nabarmendu ziren euskal zinematografian: Imanol Uribe, Montxo Armendariz, Pedro Olea, Julio Medem edota Victor Erice.

Ondorioz, 90eko hamarraldian figura horien gaineko ikerketa-lanak agertu ziren. Juan Hernandez historialariaren *El cine de Elias Querejeta* (1986), Jesus Angulo, Carlos Herrero eta Jose Luis Rebordinos autoreek idatzitako *Un cineasta llamado Pedro Olea* (1993), *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe* (1994) eta Carmen Arocena zinema-historialariaren *Victor Erice* (1996) izeneko lana.

Hala, ere, bestelako lanak ere egon ziren garai hartan. Hala nola, Casilda de Miguel, José Ángel Rebolledo eta Flora Marín autoreek osatutako *Ilusion y realidad: la aventura del cine vasco en los años ochenta* (1999) izeneko liburua; edota, Santiago de Pablo historialariak idatzitako *Cien años de cine en el País Vasco* (1996), non sektorearen gaineko gogoeta orokorrak egin ziren bietan.

Hamarraldian horretan, ordea, Eusko Jaurlaritzaren eta zinemagileen arteko tirabirak izan ziren nagusi. 1991ean diru-laguntza politika aldatzea erabaki zuen Jaurlaritzak, eta, aurrerago ikusiko dugun moduan, sektorea desegituratu egin zen poliki-poliki. Horrela jaso zuen Carlos Roldán Larreta (Iruña, 1965) arte-historialariak *El cine del País Vasco; de Ama Lur (1968) a Airbag (1998)* (1999) izeneko monografikoan. Testuinguru hori ikuspuntu historikotik landu bazuen ere, sektoreko eragileen eta administrazioaren arteko harremana ere aztertu zuen enpirikoki (1999: 81-159). Modu horretan, aipatutako zinema-historialarien lanen artetik, Roldan Larretarena da lehen hurbilpena sektorearen orduko industria-egiturara.

Historialarien lan soziologikoetatik harago, egon dira euskal ikus-entzunezko esparrua ekonomia-egituratik aztertu duten autoreak. Horiek, ordea, ez ziren 90eko eta 2000ko hamarraldira arte agertu. Neurri handi batean, sektorearen garapen eta sendotzearekin batera etorri diren lanak izan dira; alegia, euskal ikus-entzunezko eta komunikazio-sistema handitzearekin batera. Patxi Azpillaga (Azpeitia, 1959) eta Ramón Zallo (Gernika, 1948) dira euskal ikus-entzunezko sistemaz (zinema barne) eta kultura-industriaz gehien hausnartu duten ekonomialariak³.

Azpillagaren lehen ekarpen garrantzitsua 1992koa da: argitaratu gabeko *La industria audiovisual en Euskadi* (1992) izeneko monografikoa⁴. Lan horretan euskal ikus-entzunezko sektorearen gaineko azterketa ekonomikoa egin zuen. 1997an, berriz, *Ikus-entzunezko industria Hego Euskal Herrian* (1997) izeneko lana argitaratu zuen *Jakin* aldizkarian; gainera, lan horretan atal berezia eskaini zion zinemagintzari. Hortik tiraka, 2000an eta José Vicente Idoyagarekin batera, euskal ikus-entzunezkoei zuzendutako

3 Horrekin ez da esan nahi ez direnik egon autore gehiago, ikerlerro berdinen gainean lanean. Baina, gure ikerketa-objektua euskarazko zinema da eta ikus-entzunezko sektoreari hertsiki lotuta dago. Horregatik, ez ditugu hemen aipatu kultura (musika, literatura, antzerkia, etab.) modu zabalean eta komunikazio-esparrua bere osotasunean (telebista, irratia, prentsa, etab.) hartzen duten lanak; baizik eta euskal ikus-entzunezko sektorearen egitura espresuki aztergai dutenak. Ildo horretan, ez dugu aipatu barik utzi lerro hauek idazterako unean euskal zinemaren gaineko beste liburu bat argitaratu berri dela: *Cine Vasco. Una historia política y cultural* izeneko eta Rob Stone eta María Pilar Rodríguez autoreek sinatutakoa.

4 Horri 1995eko IKEI txostenak jarraitu zion; Eusko Jaurlaritzaren enkarguz eta Carmen Usóz autoreak egindakoa: *El sector audiovisual vasco: diagnóstico y propuestas de actuación* (1995).

diru-laguntzen zerrenda bildu zituen *Ikus-entzunezko sektorerako laguntzen gidaliburu*-n⁵. 2004an, azkenik, *Euskal Herriko zinemagintzaren oinarri ekonomikoak* (2004) izeneko⁶ argitaratu eta honako hau ondorioztatu zuen Azpillagak: “Euskal Herriko zinemagintzaren arazo larriena ez dela, hain zuzen ere, ekonomikoa. Haren arazo nagusia dela instituzionalizatu gabe dagoela; baina faltan duen instituzionalizazioa, batez ere, kulturala dela” (Azpillaga, 2004: 101)⁷.

Zallok, aldiz, euskal komunikazio-sistema bere osotasunean aztertu du eta kultura-industriren ikuspegitik euskal errealitatearen argazkia egin. 1992an, esaterako, kulturaren industrializazio prozesua azaldu eta euskal kasua ipini zuen Europako markoaren baitan (Zallo, 1992b). Hala, kultura-esparruko euskal erronkak (zinema barne) eta kultura-politikaren gaineko arazoak mahaigaineratu zituen. Zallorentzako ezinbesteko baldintza da kultura gizarte-garapen elementutzat hartzea; eta, sormen-prozesua, produkzio aldia eta lanen banaketa modu orekatuan sustatzea, sektorearen osotasuna balioan jarri nahi bada (Zallo, 1992b: 393).

Idea horretatik abiatuta, 1995ean, *Industrias culturales en España y País Vasco* (1995) izeneko monografikoa argitaratu zuen beste autore batzuekin elkarlanean (Jose Ignacio Aranes, Patxi Azpillaga, Iñaki Domínguez, Fernando Golvano eta Petxo Idoyaga). Baina, Zalloren ekarpen nagusiak 2000ko hamarraldi hasieran kokatzen dira; gobernu kultura-aholkulari gisa egin zuen lan 2002-2009 bitartean eta sektorearen gaineko hausnarketa sakona egin du: ETB, Eusko Jaurlaritzako Industria eta Kultura sailekin batera idatzitako *Euskadiko Ikus-entzunezkoen Liburu Zuria* (2003), eta, *Kulturaren Euskal Planaren*

⁵ Gidaliburu horretan, jada, honakoa ondorioztatu zuten: “Bi dira egun sektoreko profesionalak dituzten arazo nagusiak, laguntza eta subentzio programetan mugitzeko: testu legalak interpretatzeko zailtasuna, batetik, eta laguntzok bideratzen dituzten erakunde eta horien lan egiteko moduen ezagutza eza, bestetik” (Azpillaga eta Idoyaga, 2000: 1).

⁶ Tartean, 2001ean, euskal ikus-entzunezko sektoreko 48 produkzio-etxeren gaineko txosten mamitsua osatu zuen: *El sector audiovisual vasco* (2001). Lan horretan enpresa horien egoera aztertu zuen eta EITBrekiko, Eusko Jaurlaritzarekiko eta ikus-entzunezko sektorearekiko zuten iritziak bildu zituen. Horretarako, Azpillagak hamaika galderez osatutako galdetegia egin zion bakoitzari eta jasotako emaitzak dokumentua batean batu.

⁷ Gai horretaz Azpillagak egindako azken ekarpen garrantzitsuena, berriz, 2013koa da; *Jakin* aldizkarian argitaratutako *Euskadiko ikus-entzunezko industriaren erronkak* artikulua hain zuzen.

(2004) baitan 2003ko otsailean aurkeztutako *El audiovisual en Euskadi* izeneko txostena edo ponentzia.

Ezaugarri nagusien aurkezpena egin eta zinema-produkziorako beharrak zehaztu ziren *Euskal Ikus-entzunezkoen Liburu Zuria*-n; eta, *Kulturaren Euskal Plana*-n, aldiz, 2004-2008 urte bitartean kultura-sektoreko eragileekin batera jorratuko ziren lan-ildoak. Modu horretan, ikus-entzunezkoak sustatzeko etorkizuneko lan-programa zehaztu zen nolabait.

Arakatzeko zientifiko horretan, beraz, ez dago euskarazko zinema espresuki ekonomikoki aztertzen duen lanik⁸; ez eta berriazko arreta jartzen dion ikerketa soziologikorik⁹ ere. Horregatik, tesi-ikerketa hau hutsune zientifiko hori betetzera dator eta euskarazko zinemaz hausnartzeko aukera zabaldu nahi du. Baina, hutsune horri erantsi behar zaio ikerketa egitera eramane gaituen beste arrazoi bat: euskarazko zinemaren ustezko *loraldi* berria.

Aurrerago gehiago sakonduko dugun atala bada ere, aipatu behar da 2005etik aurrera indartu egin zela Hego Euskal Herrian nortasun propioa duen zinema eta maila altuagoko filmak ekoizteko nahia. Azken urteetako film laburren, film-luzeen, dokumentalen eta animaziozko lanen gorakadak berretsi du hori. 2005etik 2014ra bitartean, hemeretzi euskarazko fikziozko film-luze estreinatu dira Euskal Autonomia Erkidegoan (EAE). Gutxienez, urtero errodatu da bat (2008an izan ezik) eta urte onenetan bi edo hiru film-luze ere egin dira euskaraz: 2009an, 2010ean, 2011n eta

8 Ikuspuntu ekonomikotik gertu, Miriam Frances (Azkoitia, 1989) UPV/EHUko ikertzaileak *Euskarazko zinemaren promozio eta komunikazio estrategiak: Aupa Etxebeste! kasua* izeneko master amaierako lana egin zuen, 2013an. Zinemaren teoria praktikara eramateko prozesu komertziala aztertu zuen Francesek; *Aupa Etxebeste!* (2005) euskarazko filmaren promozio eta komunikazio-estrategietan ipini zuen arreta, erakusteko filmaren arrakastarekin lotutako esparrua dela.

9 Esparru honetan Santos Zunzuneguiaren *En los comienzos del cine vasco: Gotzon Elorza* (1983) izeneko lana alboratu dugu, bai eta Josu Martinez ikertzaile eta zinemagileak 2014ko abenduan *Gure Sor Lekua* (1959) euskarazko lehen filmaren aurkikuntzaz defendatutako tesia ere. Batetik, Elorzaren (Bilbo, 1923 - Getxo, 2012) lanak 60ko hamarraldikoak dira eta tesi honek euskarazko zinema modernoa aztertu gura du; eta, bestetik, Martinezen lana tesi-proiektu hau proposatu ostekoa da.

2012an. Horrek esan nahi du eraderaz, edota, euskaraz eta gazteleraz errodatutako lan gehiago ere izan direla.

Nabarmenezko fenomeno da, izan ere, gero ikusiko den moduan euskal zinemak ez zuten horrelako egoera bat bizi izan 80ko hamarralditik (Gutiérrez, 1997: 185-223; de Miguel [et. al.], 1999; Roldán Larreta, 1999; Azpillaga, 2004; Garcia Idiakez, 2011; Fernández, 2012). Are gutxiago euskara-hutsean ekoizitako lanei dagokienean.

Azken ibilbide horretan, ordea, inflexio puntua gertatu zen 2005ean; Telmo Esnal (Zarautz, 1967) eta Asier Altuna (Bergara, 1969) euskal zinemagileek zuzendutako *Aupa Etxebeste!* (2005) filmarekin batera. Batetik, hamasei urte luze pasa genituelako euskarazko fikziozko film-luzerik izan gabe, eta, bestetik, ondotik etorritako uztak berretsi du industriak bizi duen garai oparoa. Partikularki, euskarazko zinemak. Urtetik urtera maila handiagoko euskarazko filmak egin dira; hain zuzen, horren isla dira produkzio zinematografikoetako batzuk estatu mailan zein atzerrian irabazitako sariak eta kritikatik jasotako errekonozimendua.

2014ko Donostiako Nazioarteko Zinemaldian, Sail Ofizialean lehiatzen ikusi genuen lehen aldiz euskara-hutsean egindako filma: *Loreak* (2014). Horrez gainera, *Lasa eta Zabala* (2014) euskarazko filma ere izan zen Zinemaldiko programazioan. Biek jaso zituzten kritika oso onak prentsan¹⁰, bai eta ikusleen partetik ere (50.000 ikusleren langa gairiditza lortu zuten biek¹¹; 2005etik gertatzen ez zen fenomeno). Eta, gainera, Espainiako Goya Sarietan Film Onenaren hautagai izendatu zuten *Loreak* (2014). Bistan da mugarrria izan zela, eta, beraz, euskarazko zineman zerbait aldatu den seinale.

¹⁰ Jon Garaño (Donostia, 1974) eta Joxe Mari Goenaga (Ordizia, 1976) zuzendariaren filmak dagoeneko dozenaka sari eskuratu ditu nazioartean parte hartutako hainbat jaialditan. Filmaren maila ez ezik, aktoreen lana ere errekonozitu dute: Itziar Aizpuruk (Getaria, 1939), esaterako, Espainiako Feroz sari ospetsuetan Taldeko Emakumezko Aktore Onenaren saria eskuratu zuen; eta Tokioko (Japonia) Latin Beat jaialdian hiru emakumezkoek *ex aequo* irabazi zuten emakumezko Aktore Onenaren saria.

¹¹ Horrela jasotzen du ICAA-k (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) *Lasa eta Zabala* (2014) filmari dagokionean, eta, Berria egunkariak, aldiz, honako artikuluan *Loreak* (2014) filmari buruz: http://www.berria.eus/paperekoa/1774/029/001/2015-02-12/zenbakietan_ere_arrakastatsua.htm

1.3 Ikerketa-objektua

Tesiaren izenburuak dioen bezala, ikerlan honek euskarazko zinemaren produkzioa eta finantziazioa aztertuko ditu. Baina, gure ikerketa-objektua ez da soilik hizkuntzara mugatuko; produkzio-mota, epealdi zehatz bat eta lanen lurraldetasuna ere irizpide izango ditugu. Hain zuzen, 2005-2012 artean euskara-hutsean errodatutako EAEko hamaika fikziozko film-luze izango ditugu aztergai.

1.3.1 Euskarazko fikziozko film-luzeak

Euskarazko zinemaren produkzioa eta finantziazioa aztertzeko, zinema-areto komertzialetan estreinatutako fikziozko film-luzeetan oinarrituko gara. Alegia, hirurogei minutu edo gehiago irauten duten irudi errealeko filmetan (Pinel, 2012). Animazioak trataera ezberdina behar du, eta gainera, badago euskal animazioa aztertzen diharduen lanik; Maitane Junguitu EHU/UPVko doktoregaiaren tesi-proiektua hain zuzen.

Miquel Francés eta Germán Llorca autoreen arabera, fikzioa da munduko ikus-entzunezko industriaren genero indartsu eta garrantzitsuenetako bat. Produkzio-kopuru altuari, hartzen duten programazio-ordeuei, sortzen duten ekonomiari eta telebistan zein zinema-aretoetan duten harrera mailari erreparatuta, zinema-sektorearen eragile nagusia da fikzioa (Francés i Doménec eta Llorca Abad, 2012: 260-261). Testuinguru horretan, berriz, film-luzeak dira produktu-izarra; eta, hedapen-gaitasun arrazoiengatik, kulturalki eta ekonomikoki gainerako lan-motek baino balio erantsi handiagoa dute. Beraz, dokumentalak, film laburrak, *tv moviak* eta animaziozko lanak gure ikerketatik kanpo geratuko dira.

Horregatik guztiagatik, euskarazko zinemaren gaineko honako ikerketa egiteko, fikziozko film-luzeak aukeratu ditugu.

1.3.2 Epealdia: 2005-2012

Azterketa honetarako aukeratutako lagina hamaika film-luzek osatzen dute; 2005 eta 2012 urte bitartean euskara-hutsean errodatutako lanek hain zuzen ere. Baina, zergatik mugatu dugu ikerketa-objektua epealdi horretara?

Geroago azalduko dugunez, euskaraz egindako azken fikziozko film-luzea 80ko hamarraldian estreinatu zen: Antton Ezeizaren *Ke arteko egunak* (1989). Pedro Armendariz aktore protagonista mexikarrak ez zekien euskaraz, baina, errodajeen erdaraz egin eta haren ahotsa doblatua izan zen azken emaitzarako. Nahikoa da filma ikustea lan hori euskaraz idatzi eta errodatu zela egiaztatzeko.

Hala, 2005era arte, hamasei urte itxaron behar izan genituen halako euskarazko produkzioren berritza izateko: *Aupa Etxebeste!* (2005). Gertaera horri erantsi behar zaio, aurretik aipatu dugun moduan, euskarazko zinemak produkzio jarraitua berreskuratu izana; izan ere, 2012ra bitartean, batez bestez, urtean bi fikziozko film-luze estreinatu dira euskal areto komertzialetan. Horregatik, urte asko ezer edo gutxi ekoizten pasa ondotik, epealdi garrantzitsua da produkzio-kopuruari begiratuta.

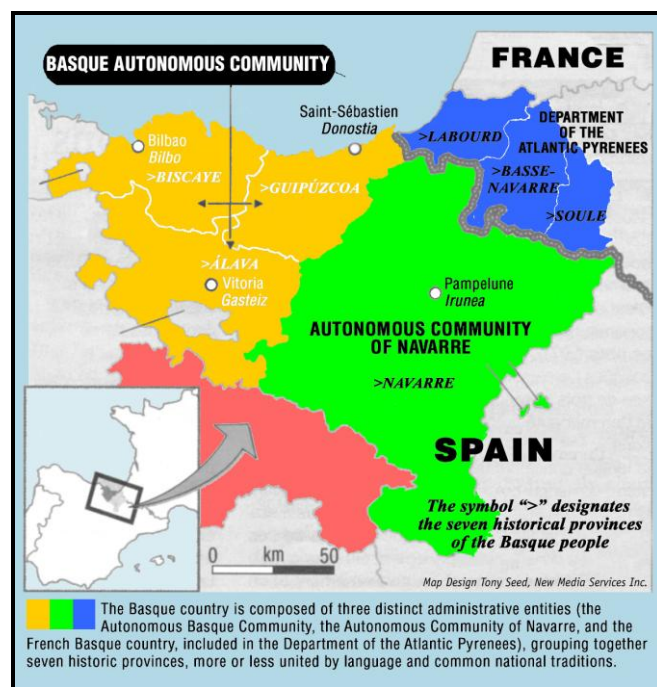
Azkenik, ikerketa 2012an abiatu genuenez, laginaren zehaztea deboran tarte horretara mugatzea erabaki behar izan genuen.

1.3.3 Eremu geografikoaren zedarritzea: Euskal Autonomia Erkidegoa (EAE)

Euskal Herria Frantziar Estatuaren eta Espainiar Estatuaren artean banatzen diren zazpi probintziak hartzen dituen lurraldea bezala ulertuko da. Hego Euskal Herria, berriz, Espainiaren barruan kokatzen diren bi euskal autonomia erkidegoak hartzen dituena; Euskal Autonomia Erkidegoa (EAE) eta Nafarroako Foru Erkidegoa alegia. Eta, Ipar Euskal Herria, azkenik, Frantziako Pirinio Atlantikoetako hiru herrialdeak: Lapurdi, Nafarroa Beherea eta Zuberoa.

Hori izan da historikoki euskararen lurraldea eta hori da gaur egun euskara hitz egiten den eremu geografikoa. Baina, Euskal Herriaren banaketa administratiboak ikerketa-objektuaren eremu geografikoa mugatzen du. Bi Gobernuk kudeatzen dute Euskal Herria: Espainiakoa eta Frantziakoa. Beraz, hizkuntzaren erabilera eta egoera oso ezberdina da mugaren alde batean eta bestean.

Gernikako Estatutua (1979) eta Nafarroako pribilegioak (1981) onartu ondotik, Hego Euskal Herriak autonomikoki garatzeko eskumena bereganatu zuen. Hala, azken 35 urteetan euskara hizkuntza ofizialkidea izan da eremu horretan eta bi gobernu erregional horiek (Eusko Jurlarritza eta Nafarroako Gobernua) kultura-politika autonomoa garatu ahal izan dute. Nafarroan, ordea, euskararen ofizialtasuna partziala da; soilik “eremu euskaldunean”¹² (Euskararen Foru Legea, 1986). Ipar Euskal Herrian, berriz, euskarak ez du ofizialtasunik; izan ere, Frantziako konstituzioak bakarrik onartzen du frantsesa.



Irudia 2. Euskal Herriaren banaketa-administratiboa
Iturria: mcClellan.club

¹² Alegia, 63 udalerritan eta Nafarroako biztanleria osoaren %9 inguru bizi den eremuan.

Banaketa-administratibo horren ondorioz, euskarazko zinema-garapena maila ezberdinetan garatu da lurralde bakoitzean.

Batetik, Ipar Euskal Herrian badago euskarazko ikus-entzunezko ekoizpenik, bai eta lan horiek ikusteko audientzia-potentzialik ere (Zinegin festibala horren isla da). Alabaina, produkzio-kopuru txikiak eta hizkuntzaren errekonozimendu-ofizial ezak euskarazko sektorearen gaineko gogoeta eta arauketa oztopatu dituzte eremu horretan.

Bestetik, Hego Euskal Herrian bi errealitate ezberdin ditugu. Nafarroako Foru Erkidegoarena eta Euskal Autonomia Erkidegoarena, non bi hizkuntza erabiltzen diren: gaztelania eta euskara. Nafarroako Gobernuak baina, ez du euskarazko ikus-entzunezko ekoizpena kontenplazten duen kultura-politika zehatzik garatu. Beraz, bertako euskarazko sektorearen ehundurak ez du oinarri edota egitura sendorik. EAEn, aldiz, 1981etik ezarri dira euskal zinema laguntzeko berariazko babes-politika eta diru-laguntza sistema. Gainera, aurrerago azalduko dugun bezala, euskarazko produkzioari arreta berezia jarri zaio.

Horregatik, euskarazko ikus-entzunezko sektorea gehien garatu den eremu geografikoa da EAE, produkzio-kopuru handiena eman dituen, eta, horrez gainera, euskarazko produkzioak sortze-prozesutik uztiatze komertzialeraino garatu ahal izan diren lurraldea.

1.4 Lanaren egitura

Proiektuari ikerketa zientifikoaren orden logikoa eman diogu eta, horretarako, edukia honako kapituluetan banatu: sarrera, marko teorikoa, marko enpirikoa, emaitzak eta ondorioak. Ikerketa-objektua, baina, ikuspuntu ekonomikotik eta kulturaletik aztertu dugu.

1.4.1 Lehen kapitulua: sarrera

Lehen kapituluan tesiaren aurkezpena, arrazoiketa eta lanaren egitura aurkeztu dira. Irakurlea ikerketa honetan murgildu baino lehen, gaiaren gaineko testuingurua izateko egin da. Hala, lana egitera bultzatu duten arrazoiak azaldu, lanaren garrantzia zientifikoa kontatu eta ikerketa-objektuaren zedarritzea deskribatu dira.

Ikergaia aurkeztu ondotik, lanaren hurrengo urratsa izan da ezartzea gure kasu azterketaren gaineko susmoak edo hipotesiak. Alegia, euskarazko zinemaren ikerketa abiarazi zuten motibazio pertsonal eta oinarri zientifikotik eratortzen diren hipotesiak; hain zuzen lan honekin erantzun eta egiaztatu ala gezurtatu nahi ditugunak.

Beraz, ikerketa proiektu honek badu helburu zehatza. Hala ere, helburu orokorraz gain, bestelako helburu zehatzagoak ere ezarri ditugu; agertutako hipotesi horiekin lotura zuzena dutenak. Horiek guztiak hipotesi eta helburuak puntuan landu eta zerrendatu ditugu.

Nola egin, ordea, markatutako helburuak lortzeko? Horretarako egin dugu hurrengo urratsa: metodologiaren diseinua. Ikerketa-objektutik abiatuta eta erantzun nahi ditugun galderak oinarrian hartuta, zehaztu dugu euskarazko hamaika fikziozko film-luzeak aztertzeko metodoa. Aipatu moduan, zinemaren logika kulturalak eta ekonomikoak bultzatuta, filmen produkzio-kostuetan eta finantziazio-ereduetan oinarritutako metodologia kuantitatiboa izan da.

1.4.2 Bigarren kapitulua: marko teorikoa

Geroago ikusiko dugun moduan, abiapuntu gisa ikergaiaren testuingurua landu da bigarren kapituluan. Ikerketa-objektuaren azterketa hasi baino lehen, oinarri zientifiko bila, gaiaren gaineko aspektu teorikoak landu dira. Atal horretan zinemaren balio ekonomiko eta kulturalari erreparatu zaio, kultura-industrien gainean esandakoak jaso eta zinema-egituraren testuinguru orokorrari sarrera egin (zinemaren berezko ezaugarriak, produkzioa, banaketa eta erakusketa, merkatua, publikoaren harrera

etab. bezalako esparru eta kontzeptuak ezagutu). Horrez gainera, hizkuntza gutxituen gaineko definizioa jaso dugu; horien ezaugarriak ulertu, ekonomiarekin lotu eta euskararen gaineko oinarritzko datu soziolinguistikoak bildu ditugu.

1.4.3 Hirugarren, laugarren eta bosgarren kapituluak: marko enpirikoa

Bi zatitan banatu dugu analisia: testuinguruan eta kasu-azterketan. Gero ikusiko dugun bezala, lehenik, Europako eta Espainiako markoaren baitan kokatu dugu euskarazko zinema; izan ere, EAEko ikus-entzunezko produkzioa lurralde horietako erregulazioak arautzen du. Hori guztia hirugarren, laugarren eta bosgarren kapituluetan jaso da.

Hala, Europako eta Espainiako ikus-entzunezko babes-sistema eta legegintza-tresnak ezagutu, dokumentu-ofizialak aztertu (hala nola, arauak, legeak, dekretuak, txostenak, komunikazioak, gomendio-gutunak, estatistikak, etab.), eta, lurralde bakoitzeko zinema-industrien gaineko argazkiak egin dira (kultura-datuak, kontsumo-joerak, produkzioa, banaketa eta erakusketa-datuak, besteak beste). Azkenik, modu sakonago batean, gauza bera egin da EAERI dagokionean; Eusko Jaurlaritzaren ikus-entzunezkoen diru-laguntza eta finantziazio-sistema osagarria aztertu da. Eta, gainera, euskarazko zinema sustatzeko bestelako egitasmoak jaso dira. Beraz, hori guztia da analisiaren lehen zatia hartzen duena.

Bigarrenik, kasu-azterketa egin dugu seigarren kapituluaren; hamaika filmen tripetan sartu eta horien produkzio-kostuak eta finantziazio-ereduak ezagutu. Baina, hori egiten hasi baino lehen, lan guztiak ikusi eta film bakoitzaren gaineko aspektu-tekniko eta artistikoen oinarritzko azterketa egin dugu. Besteak beste, talde artistikoa, talde-teknikoa eta produkzio-etxea(k) deskribatu, eta, ikus-entzunezkoaren errealizazio eta gidoiarekin lotutakoen analisi laburra.

Bide horretan, material osagarri gisa, hainbat elkarrizketa-sakon egin ditugu; ez, ordea, hamaika. Aurrerago ikusiko den moduan, kasu-azterketak hala eskatu duenean soilik egin da, film horren gaineko informazio gehiago jasotzeko helburuarekin.

1.4.4 Zazpigarren kapitulua (emaitzak) eta ondorioak

Horren ondotik, zazpigarren kapituluan, emaitzen atala osatu da; kasu-azterketatik eratorritako euskarazko zinemaren produkzio-baldintzen eta finantziario-ereduen mapa islatzeko. Atal horretan Espainiako zinemaren produkzio-kostuekin alderatu dira EAEn aurkitutako emaitzak eta euskarazko fikziozko film-luzeen batez besteko aurrekontua. Hala, azken horien oinarri ekonomikoak ezarri dira.

Azkenik, ikerketaren ondorioak argitara ekartzen dituen puntua erantsi diogu zazpigarren kapitulari. Tesiaren gaineko gogoeta orokorra jaso, eta, lan honekin hasieran markatutako hipotesiak egiaztatu ala ezeztatu diren azaltzen dituena. Atal horretan, ondorio osagarri eta azpi-puntu gisa, etorkizuneko erronkak eta baldintzak proposatu ditugu.

1.5 Hipotesiak eta helburua(k)

Dagoeneko azaldu dugun moduan, honako tesi-ikerketa abiatu da euskal zinema-industriari egindako hurbilpen labur batetik eta euskarazko zinemaren gaineko hutsune zientifiko batetik. Prozesu horretan, ordea, ikerketa-objektuari lotutako kezkak, susmoak edota hipotesiak agertu zaizkigu. Hain zuzen ere, euskarazko zineman sakontzera bultzatu gaituzten hainbat hipotesi, eta, lan honekin erantzun nahi genituzkeenak:

- A. 2000ko hamarraldiaren hasieran Eusko Jaurlaritzak eta Euskal Telebistak (ETB) ikus-entzunezkoak sustatzeko konpromisoa agertu zuten; batetik, ETBrekin batera, Jaurlaritzak zinemarentzako diru-laguntza eta finantziario-sistema ezarri zuelako, eta, bestetik, lanen produkzioa, promozioa eta hedapena helburu zuten ekimenak bultzatu zituztelako. Gainera, ekimenok arreta berezia jarri zien euskarazko lanei. Azken hamar urteotan, berriz, euskal zinemak berreskuratu egin du 80ko hamarraldian hasitako eta 90eko hamarraldian galdutako produkzio-jarduera maila. Beraz, badago usterik azken urteetako

- (2005-2012) euskarazko filmen produkzio-kopuruaren igoerak lotura zuzena duela babes-politika zehatz horrekin. Alegia, EAEn ikus-entzunezko sistema arautu izanarekin.
- B. Euskal zinemaren ibilbideak gainditu ditu bi aldi historiko nagusi. Alde batetik, 60ko eta 70eko hamarraldiak (non euskaraz pentsatutako eta euskal izaerazko lehen lanak agertzen diren, oro har, dokumentalak-); eta, beste alde batetik, 80ko eta 90eko hamarraldiak (*euskal zinema* sortzeko eta errodatzeko oinarritzko baldintza artistiko, tekniko eta ekonomikoak ezartzeko saiakera eta *Euskalmedia* erakundearen aldia). Baina, bi aldi horietan urria eta adizkakoa izan da produkzio-kopurua. 2005 eta 2012 bitartean egindako euskarazko fikziozko uztari erreparatuta, berriz, jarduera jarraitua izan dugu. Epealdi horretan urtero (2008an izan ezik) errodatu da, gutxienez, halako film-luze bat, eta, urte onenetan bi edo hiru film-luze ere egin dira. Euskal zinemak 80ko hamarralditik bizi izan ez duen egoera da. Horregatik, azken urteetako gertaerak euskal zinemaren ustezko hirugarren aldi historikoa islatuko luke. Euskarazko zinemaren kasuan, berriz, lehenengoa.
- C. Euskarazko azken filmografiaren autore-zerrendan lan batean baino gehiagotan agertzen dira euskal zinemagiletako batzuk. Are gehiago, euskarazko bigarren edota hirugarren film-luzea errodatu duenik ere aurkitu daiteke. Luzemetraiak egin aurretik, ordea, film laburren munduan ibilitako eskarmentu handiko zinemagileak dira eta horien lanetako batzuk Kimuak Euskadiko film laburren egitasmoan sailkatuak izan dira. 1997an Eusko Jaurlaritzak, Etxepare Euskal Institutuak eta Euskadiko Filmategia Fundazioak elkarlanean sortutako ekimena da Kimuak; Euskadin egindako film laburren katalogoa, munduko txoko guztietara eramateko. Hala, uste dugu elkarrekikotasuna dagoela euskarazko fikziozko filmografia berriaren eta Kimuak proiektuaren artean; euskal zinemagileentzat errekonozimendu tresna ez ezik, zinema egiteko bide (izan) da.

- D. ETB 1982an sortu zen eta harreman estua izan du ordutik EAEko produkzio-etxeekin. Horietako batzuk telebista-publikoaren sorreratik aritu dira harentzako telesailak, programak, lehiaketak... ekoizten; eta, ondo ezagutzen dute ogibidea zein ikus-entzunezko sistema. Gaur egun, gainera, zinemaren sektorean murgildu eta ETBrentzako lan egin duten horietako batzuk daude euskarazko film-luzeen atzean. Gertaera horrek badu azalpena gure ustez: produkzio-ereduaren aldaketa gertatu da. ETBren ibilbidea euskal zinemarena baino egonkorragoa izan da, eta, zinema egiteko egungo ereduak eskatzen du ogibidearen gutxieneko ezagutza izatea, bai eta proiektuarentzako finantziario-minimoa bermatuta izatea ere. Hala, euskarazko produkzioa jarraitutasunez berreskuratu bada, izan da baita ere 80ko eta 90eko hamarraldietan nagusitutako ekoizle independentearen figura atzean utzi eta igaro delako produkzio-etxeetan oinarritutako eredu konplexu eta sendoagora.
- E. Zinema-industria txikietan ekoizlearen funtzioak garrantzia handia du. Tamaina handiko merkatuan ezaugarri geografiko eta linguistiko bereziak dituzten aurrekontu apaleko filmak hedatzeko, ahalegin izugarria egin behar izaten dute. Euskarazko zinema horren adibidea da; filmen produkzio-kostuak europar batez bestekoaren azpitik kokatzen dira. Baina, krisia iritsi arte izan da hori; produkzio-kopuruarekin batera, azken urteetan jaitsi egin dira Espainiako filmen produkzio-kostuak. Aitzitik, maila berari eutsi diete euskarazkoek. Gauzak hala, Europako gainerako zinemen antzeko arazoak mahaigaineratzen ditu euskarazko zinematik.

Susmo edo hipotesi horiek erantzuteko asmoz, helburu nagusia da EAEn azken urteotako euskarazko zinemaren produkzioa aztertzea. Gainera, bi ikuspuntutatik jorratu nahi da lan hori: filmen produkzio-ereduak eta erabilitako finantziario-iturriak aztertuz. Alegia, produkzio zinematografikoen produkzio-baldintzen eta baliabide ekonomikoen gaineko analisisan oinarrituta.

Beraz, helburu nagusi horretatik tiraka, zehatzagoak ere jasotzen dira ikerlan honetan:

1. Mundu mailako zinema-industriaren balio-katea ulertu
2. Europako zinemaren oinarrizko ezaugarriak deskribatu
3. Hizkuntza gutxitua zer den ulertu
4. Europako zinemaren erregulazio-markoa eta sustapen-programak azaldu
5. Espainiako zinema-egoera, erregulazio-markoa, eta, diru-laguntza eta finantziazio-sistema deskribatu
6. Euskal zinemaren ibilbide historikoa eta babes-politika ezagutu
7. Espainiako zinemaren eta EAeko euskarazko zinemaren ekoizpen kostuen joera azaldu
8. Euskarazko zinemaren produkzio-baldintzak eta finantziazio-eredua ezagutu
9. Euskaraz egindako zinema-industriaren etorkizunaz gogoeta egin

1.6. Metodologia

Nola aztertuko dugu hori guztia? Zein filmek osatuko dute gure ikerketaren lagina? Eta zeri erreparatuko diogu? Bi ataletan banatuko dugu analisiaren zatia: testuinguruan - Europako, Espainiako eta EAeko zinema-industrien egoera eta erregulazio-markoa ezagutzeko- eta kasu azterketan -euskarazko filmen errealitatea ezagutzeko-.

Lehenengoa osatzeko informazio-iturri ofizialak kontsultatu (legeak) eta ikus-entzunezko sektorearen gaineko txostenak (estatistikak) arakatuko dira; bigarren zatia egiteko, berriz, film-luzeak ikusi, deskribatu eta produkzio-kostuak eta finantziazio-planak aztertu. Azken horretan, informazio horretatik harago joateko beharra badago, sakoneko elkarrizketekin osatuko da analisia.

Beraz, batik bat, metodologia kuantitatiboan oinarrituko da lana. Hala ere, marko teorikoa eta ikerketaren arrazoiketa atalak metodologia kualitatiboan oinarritu direla esan dezakegu; izan ere, gaiaren gaineko ikerketa-lanak kontsultatu, ezagutu eta azaldu dira.

Testuinguruaren atalari dagokionean, lehenik eta behin, Europako, Espainiako eta EAeko ikus-entzunezko industria-egoera, babes-politika eta arauketa azalduko dira. Zati horretan kulturari eta ikus-entzunezko sektoreei buruz Europako Kontseiluak, Espainiako Kultura Ministerioak eta Kulturaren Euskal Behatokiak argitaratutako komunikazio, urtekari eta berariazko ikerketa-lanei, bestelako bibliografiaren (liburuak eta ikerketa-lanak) erabilpena erantsiko zaie. Horrez gainera, estatistika-iturri ofizialak (INE, CULTURABase, EUSTAT, etab.) eta tokian-tokiko aldizkari-ofizialak ere kontsultatuko dira.

Modu horretan, Europako, Espainiako eta EAeko zinema-industrien argazkia osatuko da. Marko hori ezagutzea kasu-azterketa egiteko ezinbesteko baldintza dela ulertzen dugu, izan ere, euskarazko fikziozko film-luzeen jarduera eta arauketa Europako eta Espainiako testuinguruaren barruan kokatzen da.

Taula 1. Testuinguruaren analisia: zinemaren egoera eta arauketa

EUROPA	EGOERAREN DESKRIBAPENA
	ARAUKETA
ESPAINIA	EGOERAREN DESKRIBAPENA
	ARAUKETA
EUSKAL AUTONOMIA ERKIDEGOA	EGOERAREN DESKRIBAPENA
	ARAUKETA

Iturria: norberak egina

Euskal ikus-entzunezkoak sustatzeko egungo sistema bideratuta dago filmak diruz laguntzera. Filmen sorkuntza eta merkaturatze-prozesuak diru-laguntza lerro bakoitzean zehaztutako ezaugarri eta puntuazio-taularen arabera aztertzen dira; atal bakoitzean proiektu bakoitzari eskatzen zaizkion hainbat ezaugarri betetzen diren ala ez ikusiz. Alabaina, ez zaie filmen produkzio-baldintzei eta finantziario-ereduei zuhurtziaz erreparatzen.

Horregatik, kasu-azterketa bitartez, film-luzeen tripetan sartzea erabaki dugu; dirua non eta nola inbertitu den ikusi eta finantziario gisa zein baliabide-mota erabili duten ezagutzeko (Mollá Furió, 2012: 57-85; 145-161).

Horretarako, euskarazko zinemaren ibilbidean epealdi zehatza zehaztu, eta, audientzia orokorrari zuzendutako eta ohiko ustiatze-prozesua garatu duten fikziozko film-luzeetara mugatuko dugu. Halako lanez zer ulertuko dugun zehazteko, berriz, Espainiako Gobernuaren Kultura Ministerioak eta Eusko Jaurlaritzaren Kultura sailak zinema sustatzeko bideratzen dituzten diru-laguntza deialdietan zehaztutako baldintzak izan ditugu irizpide; euskarazko film-luzeek diru-laguntza biak jasotzeko aukera baitute.

Espainiaren kasuan, 2007ko Espainiako Zinema legea (55/2007) da film-luzea zer den zehazten duena. Hain zuzen ere, laugarren artikuluan zehazten da horren gaineko definizioa: “film-luzea da 60 minutu edo gehiago irauten duen film zinematografikoa” (55/2007: 4). EAEn, aldiz, ikus-entzunezkoen arloan sortu, garatu eta ekoizteko Jaurlaritzaren urteko diru-laguntza deialdietan zehaztu ohi da film-luzeaz zer ulertzen den: “ikus-entzunezko obra, hirurogei minutu edo gehiagoko iraupena duena eta zinema-aretoetan merkatal ustiatzeko dena [sic]” (2014ko ekainaren 9ko Agindua, 23. artikulua).

Beraz, ikerketa-objektuaren zedarritzean azaldutakoa eta definizio ofizial horien arabera, euskarazko film laburrak, dokumentalak, animaziozko film-luzeak eta

telebistarako propio egindako lanak (*tv moviak*) kasu-azterketatik kanpo geratuko dira. Ondorioz, honakoa da analisiaren zati horretan arakatuko dugun film-zerrenda:

1. *Aupa Etxebeste!* (2005)
2. *Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006)
3. *Eutsi!* (2007)
4. *Sukalde kontuak* (2009)
5. *80 egunean* (2010)
6. *Izarren argia* (2010)
7. *Zigortzaileak* (2010)
8. *Urteberri on, Amona!* (2011)
9. *Baztan* (2011)
10. *Bypass* (2012)
11. *Dragoi ehiztaria* (2012)

Nagusiki, analisi kuantitatiboan oinarrituko azterketa da hori; azaldutako moduan, produkzio-kostuei eta finantziario-iturriei erreparatuko bazaie ere, filmak ikustea eta horien gaineko oinarritzko analisi deskriptiboa egitea metodologiaren zati izango dira. Azken hori honako azpi-puntuetan banatuko da: a) sinopsia, b) fitxa-teknikoa eta artistikoa eta c) produkzio-etxearen(en) deskribapena.

Filmen informazio ekonomikoari dagokionean, berriz, honela banatuko da analisia: a) aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa, eta, b) finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa.

- a) Produkzio zinematografikoaren kostu osoa osatzen duten hamabi kapituluaren banaketa azaltzean datza; film-luzearen inbertsioa nola banatu den ezagutzeko. Horretarako, Ramón Zallok (1993) 'Evolución de los costes de producción' kapituluaren erabilitako eskeman oinarrituta, produkzio-kostuen sailkapen bi egin ditugu: bata, funtzionala (Taula 2), eta, bestea, produkzioaren balio-katearen ikuspuntutik (Taula 3). Gure ustez, funtzionala ez da eskema perfektua¹³, horregatik, horren hutsuneak bete eta bigarren eskema erantsi diogu. Hala, "antzeko konposaketa, garrantzia, funtzio eta bilakaera" duten produkzio-kostuak multzo berean aztertuko dira batetik, eta, bestetik, proiektuaren produkzio-prozesuak ezberdintzen dituen -sormena, produkzioa eta posprodukzioa, eta gastu finantzario zein komertzialak- (Zallo, 1993: 177-184):
- b) Bigarrenik, film-luze bakoitzaren finantziazio-planei erreparatuko diegu, proiektuaren kostu osoari aurre egiteko ze diru-iturri mota erabili duten ezagutzeko. Horretarako, finantziazio-publikoaren eta pribatuaren artean ezberdinduko dugu; publikoaren kasuan, gainera, erregulazio-publikokoa den ala ez ere zehaztuko dugu (Taula 4). Modu horretan, erabilitako diru-iturrien arteko aldea eta finantziazio bakoitzak euskarazko filmen aurrekontuetan zein zati ordezkatzeko duen ikusteko (Casado, 2013: 30-46).

¹³ Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales-etik (ICAA) eratortzen den zerrenda horretan ez da zehazten, esaterako, zein ataletan jasotzen diren ekoizlearen soldata, pelikularen promozio eta finantziazio gastuak, etab.; eta, uste dugu balio-katearen ikuspuntuak emaitza osagarriak erantsiko dizkiola gure azterketari.

Taula 2. Produkzio-kostuen sailkapena: eskema funtzionala

Kostu-artistikoak	Gidoia eta musika (1)
	Talde artistikoa (2)
Kostu-teknikoak	Talde-teknikoa (3)
	Esenografia (4)
Logistika, finantziario eta promozio-kostuak	Bidaiak, hotelak eta dietak (7)
	Ustiatze, merkataritza eta finantziario-gastuak (12)
	Gastu-orokorrak (11)
	Aseguruak (10)
Errodaje, makinaria eta laborategi-kostuak	Errodaje, muntaia, soinu eta hainbat ekoizpenetarako estudioa (5)
	Makinaria, errodajea eta garraioak (6)
	Film birjina (8)
	Laborategia (9)

Iturria: Zallo (1993) + norberak egina

Taula 3. Produkzio-kostuen sailkapena: balio-katearen gaineko ikuspuntutik

Sormen-prozesua	Gidoia eta musika (1)
Produkzioa eta posprodukzioa	Talde artistikoa (2)
	Talde-teknikoa (3)
	Eszenografia (4)
	Errodaje, muntaia, soinua eta hainbat ekoizpenetarako estudioa (5)
	Makinaria, errodajea eta garraioak (6)
	Bidaiak, hotelak eta dietak (7)
	Film birjina (8)
	Laborategia (9)
	Aseguruak (10)
	Gastu orokorrak (11)
	Kostu finantzarioak eta komertzialak

Iturria: Zallo (1993) + norberak egina

Taula 4. Finantziario-iturrien sailkapena

Finantziario-publikoa	<ul style="list-style-type: none"> - Subentzioak: Europa, Espainia, EAE
Erregulazio-publikoko finantziarioa	<ul style="list-style-type: none"> - Telebista-kate publikoen ekarpena (antena eta emisio-eskubideak) - Telebista-kate pribatuen ekarpena (antena eta emisio-eskubideak) - Banku-finantzaketa publikoa: - ICO-ICAA hitzarmena - ICO-BEX hitzarmena
Finantziario pribatua	<ul style="list-style-type: none"> - Ekoizlearen inbertsioa - Kapital propioa - Itzultzeko izaera duten maileguak - Banatzaile eta salmenta agenteek egindako aurre- salmentak - Inbertitzaile pribatuak (finantzarioak, enpresak edota partikularrak) - Koprodukzioa - S.G.R Audiovisu-al (Enpresa finantziarioarako abalak)

Iturria: ICAA + Mollá Furió (2012) + norberak egina

1st CHAPTER:

Foreword, reasoning behind the research, and framework of the work

In this chapter it will be presented the thesis general framework. It will be given to the reader the demographic context on the object of research and the reasons behind this project will also be explained here. Next, the hypothesis, objectives and methodology which serve as the basis for this work will be gathered.

1.1 Personal motivation

This thesis was originally based on a personal motivation; when the author was in fact completing her degree in audiovisual communication at the Huhezi (Humanities and Education) Faculty of the Mondragon University in 2008, a proposal was made to do a research project on Basque cinema for her degree dissertation; indeed, when leaving university she was intending at some point to produce a film and this work offered her the chance of acquiring an in-depth view of the industry. So the aim was to get to know the historical development of Basque cinema, to understand the situation at that time and to reflect on the conditions prevailing for producing films in the Basque-language.

Why film production in the Basque-language? Because we believe, as will be argued below, that the original language reflects a significant part of the culture, identity, aesthetics and ethics of a country (Agirre, 2011).

In that degree dissertation, a case study was made of three full-length films: *Aupa Etxebeste!* (2005), *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) and *Eutsi!* (2007). In other words, three full-length fictional films shot exclusively in Basque between 2005 and 2008. The analysis was based on in-depth interviews, given by the executive producer of each film and the production director, who takes over from the latter during shooting. *Money* was the word that emerged most whereas the main concern was whether cinema in the Basque-language was economically viable.

Cinema is a part of the culture and economy of a country. Its economic input is clear; and the values and meanings that can be expressed by audiovisual works not only support a country's collective identity and development, but also the normalisation of the language. Therefore, it is very important to protect one's own cinema by using it as a tool to reflect one's own values from that particular perspective, and make them known.



Image 1. Passion for cinema was part of the personal motivation for this research study

Source: screenmattersblog.wordpress.com

That being the case, the concerns expressed in 2008 by the protagonists in that initial approach encouraged the taking of an in-depth look at the subject. Firstly, taking into consideration the importance of the symbolic value of cinema, to reflect on formulas for reviving productions in Basque (because a good thirteen years had passed without any productions in the Basque-language (from 1989 to 2005)); and secondly, because few works on Basque cinema had specifically focussed on the economic perspective of the films. And even fewer, with respect to production exclusively in the Basque-language.

As will be explained below, in general, the pieces of research into Basque cinema have tended to revolve around its historical trajectory and the sociological debate on national cinema.

1.2 Importance of the study and scientific reasoning

In 2008, in the above-mentioned degree dissertation, the theoretical framework was developed in the quest for a scientific basis to embark on a case study. In that respect, the pieces of Basque research found showed, however, that most of the attention had been on the sociology of cinema. In fact, they were discussions that examined the

historical trajectory of production, and, the connection between cinema and the Basque Country. As will be explained below, they were works that appeared to be linked to the socio-political reality of that time.

The first theoretical precedents on the subject were gathered in the 1980s; this coincided with the establishing of the first grants for cinema made available by the Government of the BAC (Basque Autonomous Community comprising the provinces of Araba, Bizkaia, and Gipuzkoa). The Basque public administration implemented in 1981 a funding policy for this purpose for the first time. As a result, the number of Basque productions rose considerably; the funding model was established and the artistic development of Basque cinema was consolidated. So, at the start of that decade¹⁴ we can find the first scientific contributions on Basque cinema, both in the press and in the bibliography of a different type as well.

In 1982, the writer and journalist Alberto Lopez-Echevarrieta (Bilbao, 1945) wrote the article *Cine vasco: ¿realidad o ficción?* [Basque Cinema: reality or fiction?]. Then in 1983, this was followed by the reflections of Santos Zunzunegui (Bilbao, 1947) *El cine en Euskadi. Notas para un debate abierto* [Cinema in the Basque Autonomous Community. Notes for an open debate]. And finally, in 1985, Antton Ezeiza (Donostia-San Sebastian, 1935-2011) wrote about Basque film directors in *Reflexiones para un debate sobre el cine vasco* [Reflections for a Debate about Basque Cinema]. On the whole, they were attempts that endeavoured to specify what *Basque cinema* or national Basque cinematography was from the historical perspective¹⁵.

But in our view, there are two main research references in this sphere: *El cine y los vascos* [Cinema and the Basques] (1985) by the Basque historian and writer Jose María Unsain (Orio, 1951), and the PhD thesis *El cine en el País Vasco: historia, práctica*,

¹⁴ There is however one piece of work of the 70s worth highlighting: the book *El cine en Vizcaya* [The cinema in Bizkaia] (1977) by the writer and journalist Alberto Lopez Echevarrieta (Bilbao, 1945).

¹⁵ Zunzunegui, for example, tried to specify the national function of cinema within the incursion of multinationals and the homogenizing of taste at that time (Zunzunegui, 1983: 221).

teoría [Cinema in the Basque Country: history, practice, theory] (1985) by the film historian Santos Zunzunegui (Bilbo, 1947). Indeed, they made a bigger substantial contribution belonging to the same period and on the same subject.

Unsain focussed on the Basque production from the very start to the 1980s, in order to reflect on the relationship between Basques and cinema (Unsain, 1985: 25). Taking audiovisual language and the symbolic value of cinema as the basis, he put the screening of Basque society into the historical development of the production. The Basque film director Juan Miguel Gutiérrez (Errenteria, 1945) called it *euskal tempoa* [Basque tempo] in the foreword to the book; that is, to make an ideological reflection. He (Unsain) established “the principles that govern the Basque style in the specific narration-language of cinema” (Gutiérrez, 1997: 10). For this purpose, Unsain gathered and examined together the contributions of various players, among others: the organising of Basque film festivals, what is covered by the press at that time, film directors, subjects tackled by the films, the language used, etc.

Zunzunegui, however, made a more daring theoretical contribution; on the basis of the study of Basque cinema, he cast doubt on its very existence.

As will be covered in greater depth below, it was in the 1980s that Basque cinema became consolidated for the first time: culturally and economically. Specially, the aid-lines context made artistic development possible and certain names among Basque film directors were highlighted: Imanol Uribe, Montxo Armendariz, Pedro Olea, Julio Medem or Victor Erice.

So, pieces of research on them appeared in the 1990s. They include *El cine de Elias Querejeta* [Elias Querejeta’s cinema] (1986) by the historian Juan Hernandez, *Un cineasta llamado Pedro Olea* [A film maker called Pedro Olea] (1993) and *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe* [Straddling the Documentary and Fiction. The cinema of Imanol Uribe] (1994) written by the authors Jesus Angulo, Carlos

Herrero and Jose Luis Rebordinos, and the work entitled *Victor Erice* (1996) by the film historian Carmen Arocena.

There were also other pieces of work at that time; such as *Ilusion y realidad: la aventura del cine vasco en los años ochenta* [Illusion and reality: the adventure of Basque cinema in the 80s] (1999) produced by the authors Casilda de Miguel, José Ángel Rebolledo and Flora Marín. As well as the book *Cien años de cine en el País Vasco* [One hundred years of cinema in the Basque Country] (1996) by the historian Santiago de Pablo.

However, in the 1990s, it was the tensions between the BAC Government and film directors that came to the fore. In 1991, the BAC Government decided to change the funding policy and, as will be seen below, the sector gradually began to disintegrate. This was reflected by the art historian Carlos Roldán Larreta (Iruñea-Pamplona, 1965) in the monograph *El cine del País Vasco; de Ama Lur (1968) a Airbag (1998)* [Cinema in the Basque Country; from *Ama Lur* (1968) to *Airbag* (1998)] (1999). Even though he had developed that context from the historical perspective, he also studied, empirically, the relationship between the sector's players and the administration (1999: 81-159). So, within the work done by film historians, that one of Roldan-Larreta could be the first approach to the industrial structure of the sector at that time.

Beyond the sociological works of historians, there have been some that have studied the Basque audiovisual sphere from the economic framework. Yet these did not emerge until the 1990s and the first decade of the 2000s. To a considerable extent, they are works that have emerged together with the development and size of the sector; in other words, with the expansion of the Basque audiovisual and communication system. Patxi Azpillaga (Azpeitia, 1959) and Ramón Zallo (Gernika, 1948) are economists who have reflected the most on the Basque audiovisual system (including cinema) and the culture industry¹⁶.

¹⁶ This does not mean that there were no other authors working on the same line of research. But the object of this research is cinema in the Basque-language closely linked to the audiovisual sector. That is why culture (music,

Azpillaga's first significant contribution appeared in 1992: the unpublished monographic work entitled *La industria audiovisual en Euskadi* [The Audiovisual Industry in the Basque Autonomous Community] (1992)¹⁷. In that work he produced an economic analysis of the Basque audiovisual sector. In 1997, he published the work entitled *Ikus-entzunezko industria Hego Euskal Herrian* [The Audiovisual Industry in the Southern Basque Country] (1997) in the Basque journal *Jakin*; in addition, he wrote a special section about the Basque cinema. Afterwards, in 2000 and together with José Vicente Idoyaga, all the aid-lines for Basque audiovisual sector were gathered in the book *Ikus-entzunezko sektorerako laguntzen gidaliburua*¹⁸ [Aid-lines guide for the Basque audiovisual sector] (2000). Finally, in 2004, Azpillaga wrote *Euskal Herriko zinemagintzaren oinarri ekonomikoak* [The Economic Basis of Film Making in the Basque Country] (2004)¹⁹ and in the latter he concluded: "The most serious problem affecting film making in the Basque Country is not in fact an economic one. Its main problem is that it has not been institutionalised; but, the lack of institutionalisation is above all of a cultural nature" (Azpillaga, 2004: 101)²⁰.

literature, theatre, etc.) and the works included in its broad sense and the communication sphere as a whole (television, radio, press, etc.) are not mentioned here; but those that expressly analyse the structure of the Basque audiovisual sector.

¹⁷ That was followed by the IKEI report in 1995; produced by the author Carmen Usoz and commissioned by the Government of the BAC: *El sector audiovisual vasco: diagnóstico y propuestas de actuación* [The Basque audiovisual sector: diagnosis and proposals for action] (1995).

¹⁸ In that guide-book the following was already concluded by Azpillaga and Idoyaga: "Two are the main problems that professionals have to get through aids and grants: on the one hand, difficulties in interpreting legal texts, and on the other hand, the lack of information they have about how institutions work on distributing their funds (Azpillaga eta Idoyaga, 2000: 1).

¹⁹ In addition, a full report was completed on 48 production companies in the Basque audiovisual sector in 2001: *El sector audiovisual vasco* [The Basque audiovisual sector] (2001). In this report the situation of these companies was analysed and opinions were included about the EITB [BAC public broadcasting corporation], the BAC Government and the audiovisual sector. For this purpose, Azpillaga sent a questionnaire with many questions to each one and gathered the responses together into the document.

²⁰ Azpillaga's most important final contribution on the subject came about in 2013, in the article published in the journal *Jakin* and entitled *Euskadiko ikus-entzunezko industriaren erronkak* [The challenges of Basque audiovisual industry] (2013).

By contrast, Zallo analysed the Basque communication system as a whole and produced an overview of the Basque reality from the culture industry perspective. In 1992, for example, he explained the culture industrialisation process and put the Basque case within the European framework (Zallo, 1992b). So, he put the Basque challenges of the culture sphere (including cinema) and the problems relating to culture policy on the table. In Zallo's view, an indispensable condition is to regard culture as an element for social development; in addition, if one wants to enhance the comprehensive nature of the sector, to support the creative process, the production phase and distribution in a balanced way (Zallo, 1992b: 393).

Taking that idea as a basis, in 1995, he published the monograph entitled *Industrias culturales en España y País Vasco* [Culture Industries in Spain and the Basque Country] (1995) in collaboration with other authors (Jose Ignacio Aranes, Patxi Azpillaga, Iñaki Domínguez, Fernando Golvano and José Vicente Idoyaga). But Zallo's main contributions are set at the start of the 2000s; he worked as a BAC Government culture advisor from 2002 to 2009 and produced an in-depth reflection on the sector: the document entitled *Euskal Ikus-entzunezkoen Liburu Zuria* [White Paper on Basque Audiovisuals] (2003) written in conjunction with the ETB [BAC Public TV] and the BAC Government's Departments of Industry and Culture; and, the report or paper submitted within the 2004 *Basque Plan for Culture* entitled *El audiovisual en Euskadi* [The audiovisual in the Basque Autonomous Community] (2003).

Euskal Ikus-entzunezkoen Liburu Zuria presented the main features and specified the needs of film production, whereas the *Basque Plan for Culture* dealt with the lines of work that would be tackled for the 2004-2008 period with players in the culture sector. So, to a certain extent, a future programme of work to promote audiovisual production was then specified.

Thus, in that scientific search there are no works that expressly analyse Basque-language cinema from an economic standpoint²¹; either sociological²² research focussed explicitly on cinema produced exclusively in Basque. That is why this research thesis has come about to fill that scientific gap and to open up an opportunity to reflect on cinema in the Basque-language. But to this gap has to be added another reason that has led the author to conduct this research; the hypothetical new *flowering* of cinema in the Basque-language.

Even though this section will be tackled in greater depth below, from 2005 onwards the desire to produce cinema that has its own identity in the Southern Basque Country [Alava, Bizkaia, Gipuzkoa and Navarre under the jurisdiction of Spain] was strengthened; as well as to produce films of a higher standard. This has been confirmed by the growth in short films, feature films, documentaries and cartoons over the last few years. Particularly from the second half of the decade onwards. Between 2005 and 2014 nineteen fictional feature films in the Basque-language were released in the Basque Autonomous Community (BAC). At least one has been shot every year (except in 2008) and in the best years, two or three feature films were shot in Basque: in 2009, 2010, 2011 and 2012. That means that more works were shot in Castilian or in Basque and Spanish.

It is a phenomenon that should be highlighted because, as will be explained below, Basque cinema had not experienced a situation like that since the 1980s (Gutiérrez,

²¹ Close to an economic standpoint is the work *Euskarazko zinemaren promozio eta komunikazio estrategiak: Aupa Etxebeste! kasua* [Basque cinema promotion and communication strategies: the case of *Aupa Etxebeste!*] (2013) by the UPV/EHU researcher Miriam Frances (Azkoitia, 1989), who analyzed the theoretical part of cinema production into a Basque-language practical case. She worked on how was the commercial process of film put into practice, and, look at its particular promotion and communication strategies in order to reflect they relation with film success.

²² In this sphere, the work by Santos Zunzunegui and entitled *En los comienzos del cine vasco: Gotzon Elorza* [In the early beginnings of Basque cinema: Gotzon Elorza] (1983) has been discarded, and so has the thesis defended in December 2014 by the researcher and film director Josu Martinez and dealing with the discovery of the first film in the Basque-language *Gure Sor Lekua* (1959). Firstly, the works by Elorza (Bilbo, 1923 - Getxo, 2012) date back to the 1960s and this thesis sets out to analyse modern Basque-language cinema; and secondly, Martinez's work came after the proposal of this thesis project.

1997: 185-223; de Miguel [et. al], 1999; Roldán Larreta, 1999; Fernández, 2012). Even less if looking at works exclusively shot in Basque-language.

Within that last period, however, there was a watershed in 2005; with the film *Aupa Etxebeste!* (2005) directed by the Basque film directors Telmo Esnal (Zarautz, 1967) and Asier Altuna (Bergara, 1969). Firstly, because a good thirteen years had passed without any fictional feature films in the Basque-language and, secondly, the production that came afterwards has confirmed the fruitful period Basque industry is going through. In particular, cinema in Basque. Basque-language films of an increasingly higher standard have been produced from one year to the next; this is reflected by the awards won and also critical acclaim achieved in Spain and abroad by some cinematographic productions.

In the 2014 edition of Donostia-San Sebastian International Film Festival a film produced exclusively in Basque competed in the Official Section for the first time: *Loreak* (2014). In addition, the Basque-language film *Lasa eta Zabala* (2014) was also included in the Festival's programme. Both of them received very good reviews²³ in Spain and abroad and also from the audience (they surpassed the barrier of 50,000 spectators²⁴; a phenomenon unseen since 2005). What is more, *Loreak* (2014) received a Best Film nomination in the Spanish Goya Awards. It is clear that it was a milestone and therefore a sign that something has changed in Basque-language cinema.

²³ The film of Jon Garaño (Donostia-San Sebastian, 1974) and Joxe Mari Goenaga (Ordizia, 1976) has already won dozens of awards in the numerous festivals in which they have participated abroad. Acclaim has been forthcoming not only for the standard of the film but also for the work of the actresses: Itziar Aizpuru (Getaria, 1939), for example, was awarded Best Female Actor prize in the prestigious Spanish Feroz awards; and in the Latin Beat festival of Tokyo (Japan) the three women won *ex aequo* Best Female Actor award.

²⁴ So do ICAA's (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) numbers show about *Lasa eta Zabala* (2014), and, the following Berria newspaper's article on *Loreak* (2014): http://www.berria.eus/paperekoa/1774/029/001/2015-02-12/zenbakietan_ere_arrakastatsua.htm

1.3 Object of research

As the title of this thesis states, this piece of research will be analysing the production and funding of cinema in the Basque-language. But the research object will not be restricted to the language alone; production type, a specific period and the territoriality of the works will also be special features. In fact, eleven fictional feature films of the BAC shot exclusively in Basque from 2005-2012 will be analysed.

1.3.1 Fictional feature films

To analyse the production and funding of cinema in the Basque-language, fictional feature films released at commercial cinemas will be taken as the basis. In other words, real image films that last sixty minutes or longer (Pinel, 2012). Cartoon works need a special and different attention, and, there is already a PhD project working on that issue; indeed, Maitane Junguitu's (UPV/EHU) forthcoming thesis on Basque cartoon cinema.

According to the authors Miquel Francés and Germán Llorca, fiction is one of the strongest and most important genres in the audiovisual industry worldwide. Fiction is the main driver of the sector in terms of the high number of productions, the programming hours they fill, the economy created by such works, and the reception they get on TV and in cinemas (Francés and Llorca, 2012: 260-261). In this context, however, feature films are star products; and because of their capacity for dissemination, they have greater added value culturally and economically than the remaining types of work. So, documentaries, short films, TV movies and cartoons works will remain outside this research

For all these reasons, fictional feature films have been chosen for this research on cinema in the Basque-language.

1.3.2 Period: 2005-2012

The sample selected for this analysis comprises eleven feature films; works shot exclusively in Basque between 2005 and 2012. But why has the object of research been restricted to this period?

As will be explained below, the last fictional feature film made in Basque was released in the 1980s: Antton Ezeiza's *Ke arteko egunak* [The days of smoke] (1989) film. Pedro Armendariz, the Mexican lead actor could not speak Basque so he did in Spanish during the shooting and his voice was dubbed for the final version. Just seeing the film suffices to verify that it was written in and shot in Basque-language.

Therefore, it was necessary to wait for sixteen years until the next production in Basque was released: *Aupa Etxebeste!* (2005). As pointed out above, the restarting of the ongoing production of cinema in the Basque-language has to be added to this fact; indeed, an average of two fictional feature films per year were premièred in Basque commercial cinemas up to 2012. That is why it is an important period in terms of the number of productions, as it preceded a period of many years without anything being produced.

Finally, since the research was started in 2012, a decision was made to restrict the sample to that period of time.

1.3.3 Establishing the geographical area: The Basque Autonomous Community (BAC)

The Basque Country will be understood as the territory comprising seven provinces divided between the French State and the Spanish State. The Southern Basque Country is made up of two autonomous Basque communities located within the Spanish State; namely, the Basque Autonomous Community (BAC) and the Chartered Community of Navarre. And the Northern Basque Country comprises the three provinces in the

Department of the Pyrénées Atlantiques, in France: Lapurdi (Labourd), Nafarroa Beherea (Lower Navarre), and Zuberoa (Soule).

Historically, this has been the territory of the Basque-language and is the geographical region in which Basque is spoken today. However, the administrative division of the Basque Country limits the geographical sphere of this research. Two Governments administer the Basque Country: the Spanish Government and the French Government. Therefore, the use and situation of the language is very different between one side of the frontier and the other.

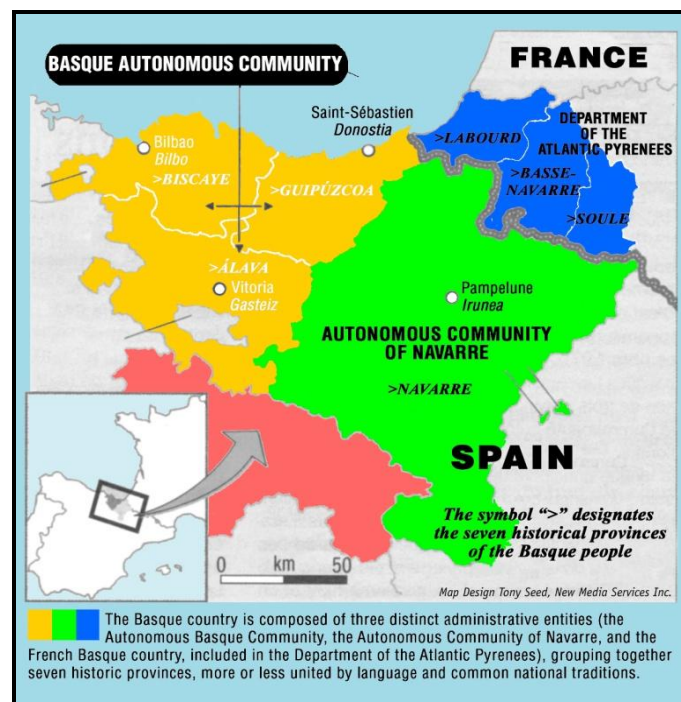


Image 2. Administrative division of the Basque Country

Source: mcClellan.club

The Southern Basque Country gained the power to develop autonomously after the Statute of Gernika (1979) and the Privileges of Navarre (1981) were approved. So over the last 35 years Basque has been a co-official language in this area and these two regional governments (The BAC Government and the Government of Navarre) have

been able to develop an autonomous culture policy. In Navarre, however, the official status of Basque is partial; just in the “Basque territory”²⁵ (Basque Regional Law, 1986). On the contrary, Basque has no official status in the Northern Basque Country; indeed, the French constitution only acknowledges French.

As a result of this administrative division, the development of Basque-language cinema has taken place on different levels in each area.

On the one hand, in the Northern Basque Country there are audiovisual productions in the Basque-language as well as a potential audience to see them (this is reflected in the *Zinegin* film festival). Nevertheless, the limited number of productions and the lack of official recognition of the language have hampered reflection and regulation on the Basque-language cinema sector.

In the Southern Basque Country, on the other hand, there are two different realities. That of the Chartered Community of Navarre and that of the Basque Autonomous Community, where two languages are used: Spanish and Basque. But the Government of Navarre has not developed any specific culture policy that provides for audiovisual production in Basque. So the sector's base lacks any strong foundation. By contrast, in the Basque Autonomous Community, a specific protection policy and funding system to support Basque cinema have been in place since 1981. What is more, as it will be explained below, special attention has been devoted to production in the Basque-language.

For that reason, the BAC is the geographical area in which the Basque audiovisual sector has developed the most, has the highest number of productions and is the territory in which the Basque-language productions have been able to develop from production to commercialisation.

²⁵ In other words, Basque is spoken in 63 towns where 9% of the Navarre population lives in.

1.4 Structure of the work

The author wanted to give the project the logical order used in scientific research and so the content has been divided into the following sections: foreword, theoretical framework, empirical framework, results and conclusions. However, the research object has been analysed from economic and cultural perspectives.

1.4.1 Chapter one: foreword

An introduction to the thesis, reasoning of the study and the structure of work have been presented in chapter one. The objective of this chapter has been to situate the reader within the subject of research. So, reasons which motivated the study of this topic, the scientific importance of this work and delimitation the object of research have been described here.

After explaining the object, the next step was to establish the surmises or hypotheses relating to this case study. In other words, the hypotheses arising out of the personal motivation and scientific bases that led to the research into cinema in the Basque-language; they are in fact the ones that would like to tackle and confirm or deny through this work.

Therefore, this research project does have a specific aim. Nevertheless, in addition to the general aim, more specific aims of a different kind have also been established; the ones that are directly linked to the hypotheses made. They have all been listed in the hypotheses and aims point.

Yet how are the aims that have been specified going to be met? The following step was taken for this purpose: the design of the methodology. Starting with the research object and on the basis of the questions we would like to answer, the method for analysing eleven Basque-language fictional full-length films has been specified. As pointed out above, driven by the cultural and economic logics of cinema, the

methodology based on the production costs and funding models of films has been quantitative.

1.4.2 Chapter two: theoretical framework

As it will be explained afterwards, in chapter two the theoretical framework of the subject has been completed in the quest for a scientific base. The section focuses on the theoretical aspect of the subject; the economic and cultural value of cinema has been explained, gathered what has been said about the culture industries, and an introduction to the general context of cinema structure (concepts such as the characteristics of films; production, distribution and screening process; market; public reception, etc.) has been provided in this chapter. In addition to this, it also has been explained what is understood when talking about minority languages; as well as its relation to economy and, finally, basic sociolinguistic data on Basque have been provided.

1.4.3 Chapter three, four and five: empirical framework

The analysis has been divided into two parts: the context and the case studies. As will be seen below, firstly, Basque-language cinema has had to be put within the European and Spanish framework; indeed, audiovisual production in the BAC is governed by the regulations in these territories. All this has been gathered in chapters three, four and five.

This involved getting to know the audiovisual protection system and legislative tools of Europe and Spain, by analysing official documents (such as regulations, laws, decrees, reports, papers, letters of recommendation, statistics, etc.) and by producing an overview of the film industries in each territory (such as cultural data, consumption trends, production, distribution and screening data, among others). Finally, at a deeper level, the same thing has been done with respect to the BAC; the BAC Government's complementary grants and funding system for audiovisual works was analysed. So, all this is covered by the first part of the analysis.

Secondly, case studies were made; the eleven films were analysed in depth and the author familiarized herself with their production costs and funding models. But before embarking on all that, all the works were watched and a basic analysis was made of the technical and artistic aspects. This included a description of the artistic team, the technical team and the production company/ies, plus a brief analysis of the aspects linked to the production and script of the audiovisual work.

In this respect, a number of in-depth interviews also had to be made as supplementary material; but not eleven, however. As will be explained below, the interview was made only when required by the case study for the purpose of gathering further information about the film.

1.4.4 Chapter seven (results) and conclusions

In chapter seven, the results section was completed to produce a map of the production conditions and funding models of Basque-language cinema arising out of the case study. In this section, the results found in the BAC were compared with the production costs of Spanish films, and the average budget of Basque-language fictional full-length films. In this way, the economic bases of those last films have been established.

Finally, the section dealing with the conclusions of the research was completed. It includes a general reflection on the thesis, and an explanation as to whether the hypotheses established at the start were confirmed or rejected. In that same section, as complementary conclusions and subsection, future challenges and essential conditions for the sector have been proposed.

1.5. Hypotheses and aim(s)

This thesis research has been driven by a brief approach to the Basque film industry and by a scientific gap in cinema in the Basque-language. However, in that process, concerns, surmises or hypotheses linked to the research object have emerged. To be

precise, many hypotheses have encouraged the author to explore Basque-language cinema in greater depth, and she discusses them through this work:

- A. Early in the 2000s, the BAC Government and Euskal Telebista (ETB - Basque TV in the BAC) expressed their commitment to promote audiovisual works; firstly, because the BAC Government was implementing a grant and funding system for cinema in conjunction with the ETB, and secondly, because they were encouraging initiatives, the aims of which were production, promotion and distribution. Furthermore, these initiatives devoted special attention to works in Basque. Over the last ten years, however, Basque cinema has regained the production activity that was begun in the 1980s and which was lost during the 1990s. Therefore, there is reason to believe that this specific protection policy is directly linked to the increase over the last few years (2005-2012) in the number of Basque-language films. In other words, to the existence of a regulatory system of audiovisual works in the BAC.

- B. The trajectory of Basque cinema has been through two main historical periods. The first corresponding to the 1960s and 1970s (a period which saw the first works thought up in Basque and which were of a Basque nature appeared, documentaries on the whole); and the second, to the 1980s and 1990s (which saw an attempt to put in place the basic artistic, technical and economic conditions to create and shoot *Basque cinema*, together with the period of *Euskalmedia* institution). However, the number of productions in these two periods was few and far between. Yet, when looking at the fruits of Basque-language fiction between 2005 and 2012, the activity was an ongoing one. In that period shooting of at least one full-length film took place every year (except in 2008), and in the best years, two or three full-length films were also shot. It is a situation that Basque cinema has not experienced since the 1980s. That is why the events over the last few years may well reflect a possible third

period in Basque cinema. But in the case of Basque-language cinema, the first one.

- C. Basque film makers appear in more than one work in the list of authors in the most recent Basque-language filmography. Furthermore, it is also possible to come across someone who has shot a second or third full-length film in Basque. Before embarking on full-length films, however, they are film makers with extensive experience in the world of short films and some of their works have been classified in the BAC's Kimuak short film project. Kimuak is an initiative set up in 1997 as a result of the collaboration between the BAC Government, the Etxepare Basque Institute and the Euskadiko Filmatagia (BAC Film Archive) Foundation; it is a catalogue of short films produced in the Basque Autonomous Community to take to all parts of the world. Therefore, we believed to be reciprocity between the new Basque-language fiction filmography and the Kimuak project; the reason is that it is not only a tool for recognition, but also a mean of doing cinema.
- D. The ETB was set up in 1982, and since then has had a close relationship with the production companies in the BAC. Some of them have been producing TV series, programmes, game shows, etc. for the public television service ever since it was set up, and they are thoroughly familiar with the profession and the audiovisual system. Today, in addition, they are also immersed in the film sector and those that do work for ETB are behind Basque-language full-length films. We believe that there is a reason for this: it has been a change in the production model. The trajectory of ETB has been more stable than that of Basque cinema, and the current model of producing films calls for minimum knowledge of the profession, as well as guaranteeing availability of minimum funding for the project. Therefore, if Basque-language film production has been recovered it is because the figure of the independent film producer prevailed in

the 80s and 90s has been left behind, and the actual production model has been moved to a complex one based on stronger productions companies.

- E. The function of the producer in small film industries has become very important over the last few years. To distribute low budget films that have special geographical and language features on the wider market, a tremendous effort has to be made to bring these projects to a successful conclusion. Basque-language cinema is an example of that; film production costs are below the average of European films. However, this phenomenon has been changed due to the economic crisis; together with the number of production, Spanish film's average production-costs have been decreased in the last years. On the contrary, Basque-language films' have maintained the same level. In this way, it can be said that Basque-language films put on the table similar problems to the rest of European cinemas.

In order to test out these surmises or hypotheses, the main aim is to examine Basque-language cinema production in the BAC over the last few years. What is more, this work will be tackled from two perspectives: by analysing the film production models and the funding sources used. That is, based on the analysis of the production conditions and the economic resources of the films.

Therefore, arising out of these main aims, more specific ones have also been gathered in this piece of research:

1. To understand the value chain of the film industry worldwide
2. To describe the basic features of European cinema
3. To understand what stands for the term minority language
4. To explain the regulatory framework of European cinema and the promotion programmes
5. To describe the situation of Spanish cinema, the regulatory framework and the grants and funding system
6. To get to know the historical trajectory and protection policy of Basque cinema
7. To explain the trend in the production costs of Spanish cinema, and Basque-language cinema in the BAC
8. To get to know the production conditions and funding model of Basque-language cinema
9. To reflect on the future of the Basque-language film industry

1.6. Methodology

How is all this going to be analysed? Which films will be included in the sample for research analysis purposes? And what will be focussed on? The analysis section will be divided into two parts: the context –to get to know the situation and regulatory framework of the industries in Europe, Spain and the BAC– and the case analysis –to get to know the reality of Basque-language films.

For the first part, official information sources (legislation) will be consulted and reports on the audiovisual sector (statistics) will be examined; the second part will involve watching and describing the full-length films and analysing the production costs and

funding schemes. In the second part, if there is a need to go beyond that information, the film analyses will be complemented by in-depth interviews.

So the work will mostly be based on a quantitative methodology. Nevertheless, the section dealing with the theoretical framework and the reasoning of the research can be said to be based on a qualitative methodology; indeed, the pieces of research conducted on the subject have been consulted, examined and explained.

As regards the context section, there will be explained the situation of the audiovisual industry in Europe, Spain and the BAC, the protection policy and regulation will be explained. In this part, the use of other types of bibliography (books and pieces of research) will be added to the papers, yearly reports and specific pieces of research published by the European Council, the Spanish Ministry of Culture, and the Basque Culture Observatory dealing with the culture and audiovisual sectors. In addition, official statistical sources (INE-Spanish Institute of Statistics, CULTURABase, EUSTAT-BAC Institute of Statistics, etc.) and local official gazettes will also be consulted.

Table 1. Context analysis: Cinema situation and audiovisual regulation

EUROPE	DESCRIPTION OF SITUATION
	REGULATION
SPAIN	DESCRIPTION OF SITUATION
	REGULATION
THE BASQUE AUTONOMOUS COMMUNITY (BAC)	DESCRIPTION OF SITUATION
	REGULATION

Source: author's own

That way, an overview will be built up of the film industries of Europe, Spain and the BAC. To get to know this framework, the author believes that conducting a case study is an indispensable condition, since the activity and regulation of fictional full-length films in the Basque-language fall within the contexts of Europe and Spain.

The current system to support Basque audiovisual works is geared towards funding films. The creation and marketing process of the films are analysed according to a table of features and scores specified in each grant line to see whether the features required of each project in each section have been complied with. However, the production conditions and funding models of the films have not been strictly taken into account.

That is why a decision was made to delve right into full-length films through the case study; to see where and how the money was invested and to get to know the nature of the funding and the type of these resources (Mollá Furió, 2012: 57-85; 145-161).

For this purpose, a specific period in the trajectory of Basque-language cinema will be specified and only fictional full-length films geared towards the general audience and which have developed an ordinary exploitation process will be looked at. To specify what is understood by such a work, however, the criterion will be the conditions specified in the grant calls to support cinema announced by the Spanish Government's Ministry of Culture and the Culture Department of the BAC Government; the reason is that full-length films in the Basque-language are eligible for both grants.

In the case of Spain, the Spanish Cinema Law of 2007 (55/2007) defines what a full-length film is. The definition of it is in fact stated in Article 4: "a full-length film is a cinematographic film that lasts 60 minutes or more" (55/2007: 4). In the BAC, by contrast, the yearly grant calls of the BAC Government devoted to creating, developing and producing in the audiovisual sphere usually specify what is understood by a full-length film: "an audiovisual work that lasts sixty minutes or more and which is exploited commercially on cinema premises" (Article 23 of Decree of 9 June, 2014).

Therefore, when it comes to explaining the demarcation of the research object and in line with the official definitions of fictional films, the case study will not include short films, documentaries, long cartoon films nor works produced specifically for TV (TV movies) in the Basque-language. Therefore, this is the list of films that will be analysed in this part of the analysis:

1. *Aupa Etxebeste!* (2005)
2. *Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006)
3. *Eutsi!* (2007)
4. *Sukalde kontuak* (2009)
5. *80 egunean* (2010)
6. *Izarren argia* (2010)
7. *Zigortzaileak* (2010)
8. *Urteberri on, Amona!* (2011)
9. *Baztan* (2011)
10. *Bypass* (2012)
11. *Dragoi ehiztaria* (2012)

On the whole, this study will be based on a quantitative analysis; as explained above, even though attention will be given to production costs and funding sources, watching the films and producing a basic descriptive analysis of them will be part of the methodology. The latter will be divided into the following points: a) synopsis, b) technical and artistic details and c) description of the production company(ies).

With respect to the economic information about the films, the analysis will be divided up thus: a) budget description and study of the production costs; and b) description of the financial plan and study of economic resources.

- a) This involves explaining the distribution of the twelve sections comprising the total cost of the cinematographic production so as to find out how the investment for the full-length film has been distributed. For this purpose two classifications of the production costs have been made based on the outline used by Ramón Zallo in the chapter (1993) 'Evolución de los costes de producción' (Production Cost Development): one is functional (Table 2) and the other is from the perspective of the production value chain (Table 3). In the author's view, the functional one is not a perfect outline²⁶, and that is why its gaps have been filled by adding a second outline. So on the one hand, the production costs involved in "similar compositions, importance, function and evolution" will be analysed in the same group, and on the other, one that distinguishes the processes in the project –creation, production and post-production, and financial and commercial costs– (Zallo, 1993: 177-184).

- b) Secondly, the funding plans of each full-length film will be focussed on to find out what funding sources were used to meet the full cost of the project. For this, a distinction will be drawn between public and private funding; in the case of public funding, moreover, whether this is publicly regulated funding or not will also be specified (Table 4). The aim is to see the difference between the funding sources used and what part is represented by each funding source in the budgets of Basque-language films (Casado, 2013: 30-46).

²⁶ This list obtained from the Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) does not specify, for example, the sections that cover the producer's salary, the film promotion and the financing costs, etc.; and the we believe that the value chain perspective will provide the study with additional results.

Table 2. Classification of production costs: functional outline

Artistic expenses	Script and music (1)
	Artistic team (2)
Technical expenses	Technical team (3)
	Sets (4)
Logistics, financing and promotion costs	Travel, hotels and subsistence allowances (7)
	Operation, marketing and financing costs (12)
	Overheads (11)
	Insurance (10)
Shooting, equipment and laboratory costs	Shooting, montage, sound and multi-production studio (5)
	Equipment, shooting and transport (6)
	Raw film (8)
	Laboratory (9)

Source: Zallo (1993) + author's own

Table 3. Classification of production costs: from the value chain perspective

Creative process	Script and music (1)
Production and post-production	Artistic team (2)
	Technical team (3)
	Sets (4)
	Shooting, montage, sound and multi-production studio (5)
	Equipment, shooting and transport (6)
	Travel, hotels and subsistence allowances (7)
	Raw film (8)
	Laboratory (9)
	Insurance (10)
	Overheads (11)
	Financing and marketing costs

Source: Zallo (1993) + author's own

Table 4. Classification of funding sources

Public funding	<ul style="list-style-type: none"> - Grants: Europe, Spain, BAC
Publicly regulated funding	<ul style="list-style-type: none"> - Contribution by public TV channels (antenna and broadcasting rights) - Contribution of private TV channels (antenna and broadcasting rights) - Public bank funding: - ICO (Official Credit Institute)-ICAA (Cinematography and of the Audiovisual Arts) agreement - ICO-BEX agreement
Private funding	<ul style="list-style-type: none"> - Producer investment - Own capital - Payback terms of loans - Pre-sales made by distributors and sales agents - Private investors (financial, companies or private individuals) - Co-production - S.G.R Audiovisual (Guarantees for company financing)

Source: ICAA + Mollá (2012) + author's own

2. KAPITULUA:

MARKO TEORIKOA

Kultura eta ekonomiaren artean kokatzen den ikerketa-objektu honek behar du kultura-industrien gaineko berriazko marko teorikoa. Hala, zinemaren aspektu kulturalak eta ekonomikoak aztertuko dira kapitulu honetan. Horrekin batera, zinema-industriaren jarduera eta markoa ere ezagutuko ditugu hemen. Azkenik, hizkuntza gutxituen gaineko kontzeptuan jarriko dugu begirada; horien ezaugarriak eta egoera ulertu eta merkatu edo ekonomiarekin duten harremana ezagutzeko, eta, noski, euskara kokatzeko.

2.1 Kultura eta kultura-industria(k): testuinguru eta terminologia bila

Kultura zer den zehaztea ez da gauza erraza. Definizio zientifiko bila, gainera, haren esparru sinbolikoa eta ekonomikoa bereizten dira; eta, horiekin batera, *kultura-industria* kontzeptua aipatu. Ramón Zalloren arabera, esaterako, kultura-industria(k) da(ira): “adarren multzoa, eduki sinbolikoa duten merkantziak sortu eta banatzen dituzten segmentu eta jarduera industrial osagarriak; sormen-lan batean oinarrituta eta balioa duen kapitalean antolatuta, kontsumo merkatura zuzendu eta erreproduktzio soziala eta ideologikoa duten ondasunak” (Zallo, 1988: 26).

Horren arabera, ekoizpen prozesuek, lan antolakuntzak, eta, ordainsarien arabera, formulatan oinarritutako kultura-ondasunek osatuko lukete industria-egitura. Baina, sistema-ikuspegi horretatik harago, kultura-ondasun horiek egiten dute funtzionalki zein monetarioki neurtu ezin daitekeen ekarpenik (Bourdieu, 1986).

Patxi Gaztelumendik horrela azaldu zuen euskal kulturaren gaineko *Jakin* aldizkariaren ale berezian, hain zuzen “kulturatik eraiki daitekeela herri bat, nortasuna eta hizkuntza” (Gaztelumendi, 2012: 62). Kulturak balio sinbolikoak helarazten dituelako, eta, ondorioz, lurralde eta komunitatearen identitate marka da. Edo beste modu batera esanda, errealitate zehatz baten errepresentazioaren ispilu.

Gaztelumendiren ustez, ordea, gutxitan egin zaio erreferentzia kultura-jardueraren prozesuari; “askotan obrei buruz ari gara. Beti emaitza, edo salmenta, edo arrakasta. Eta kultura bidea da. Mapa bat. Joan-etorriko bidaia” (2012: 62). Hala, sormena, transmisioa, parte-hartzea eta erabilitako hizkuntza bera ere lirakeke kultura osatzen duten elementu garrantzitsuak. Xabier Mendigurenek, esaterako, adibide zehatzarekin azaltzen du prozesu hori: “euskal kulturaren sorkuntza maitasunezko ekintza bat da, hizkuntzarekiko atxikimendu adibide garbia” (Mendiguren, 2012: 75).

Kulturaren gaineko teoria jorratu duten autore gehienak bat datoz puntu batean behintzat: garapen kolektiboaren baliabidea eta gizabanakoaren eskubidetako bat da

(Sedwick eta Edgar, 2002). Alde batetik, kultura-sorkuntza delako sektore ekonomiko estrategikoetako bat (Zallo [et al.], 1995; KEA, 2006; Garnham, 2011); eta, beste alde batetik, gizarte-ezagutza aberastu, lurralde identitatea indartu, komunitate-kohesioan lagundu, eta, herri bat bereizten duen ezaugarria (Bourdieu, 1986; Amezaga, 1995; Luku, 2009). Are gehiago eta zehatzago, “bereizgarriok, euskal herria munduko gaineratiko herrietatik bereizteaz gain, euskal herritarrok (batzuen edo besteen arabera, euskotar edo euskaldun) batu egiten gaituzte” (Amezaga, 1995: 70). Ondorioz, gizartea(k) ulertzeko tresna ere bada kultura.

Baina, joan gaitezen kontzeptuaren jatorrira lehendabizi.

30eko eta 40ko hamarraldietan agertu zen lehen aldiz *kultura-industria* esamoldea, Frankfurteko eskola izenez ezagututako europar intelektual-taldearen (H. Marcuse, M. Horkheimer, T. W. Adorno eta E. Fromm, besteak beste) eskutik; hain zuzen *Dialéctica de la Ilustración* (1944) izeneko liburuan jaso zen. Ikuspuntu marxista kritikotik abiatuta, eskola horretako pentsalariak orduko gizarte-kapitalista eta industrializazio-prozesua izan zituzten ikerketa-objektu. Garai hartako hedabideen funtzio propagandista eta gizarte kontrol-tresna gisa erabili izana salatu zituzten; izan ere, Ameriketako Estatu Batuetan (AEB) enpresen izaera autonomoa bultzatu zen komunikazio eta kultura-esparruetan.

AEBko joera horrek sorkuntza artistikoaren estandarizazioa bultzatu eta kultura-balioa ezabatuko zuelakoan, hedabideen eta kulturaren funtzio soziala aldarrikatu zuen Frankfurteko eskolak, Europan. Horregatik erabili zuten *kultura-industria* esamoldea, eta, ez, *masa-kultura* (Clares Gavilán, 2013: 11-12). Nicholas Garnham-en arabera, europar-pentsalari horiek ez zuten ulertu *masa-kultura*, eta, ideologia eta kapitalismoaren arteko problematika “elite/masa, edota base/gainegitura arteko bereizketatik”; baizik eta “merkantilismo edo alienaziotik” (Garnham, 2011: 24-25). Alegia:

“(J. G.) Herder-i jarraiki, Alemaniar ikuspuntu idealistari egiten zion erreferentzia haien kultura terminoak; gizataldearen balio komunak adierazpen gisa eta zibilizazioaren aurrez aurreko, (...), eta, artea ulertzera eramaten gintuena erresuma aske eta itxaropen utopikoaren adierazpen bezala. Industria terminoak, berriz, merkantilismoaren gaineko kontzeptu ekonomia-marxistei egiten zien erreferentzia, merkantzia-trukea, kapitalaren kontzentrazio eta, produkzio-istantzian, langileen alienazioari; bai eta Weber-en arrazionalizazio kontzeptuari ere”

Garnham, 2011: 25

Beraz, AEBko garapen-ereduak entretenimendu-sektore ekonomiko gisa ulertu zuen kultura-esparrua; eta, Europakoak, berriz, gizarte-onurarako tresna gisa. Dena den, historikoki izandako gizarte-aldaketek eta kultura-praktikek eragin dute esanahian edo kultura ulertzeko moduan; eta, horri lotuta, kulturak garrantzia ezberdina izan du garai bakoitzean eta lurralde bakoitzean. Horregatik, neurri handi batean, AEBko eta Europako ikuspegiak azaltzen dute lurralde horietako kultura-industrien egungo izaera.

50eko hamarraldian garatu ziren lehen oinarritzko politika-ereduak, sorkuntza artistikoa sustatzeko eta ondarea babesteko; bereziki, Europan. Kultura-politiken artetik “klasikoena” da mezenasgoa; “boterearen eta sortzaileen arteko harremanean” oinarritu zena, non boteredunek kultura finantzatzen zuten interes ezberdinak izaki (prestigioa, abantaila fiskalak, funtzio publikoa, etab.) (Zallo [et al.], 1995: 36-39). Baina, mezenasgo-sistema ez aski, babes-publikoaren behar handiagoak bultzatu zuen lehen aldiz Estatuaren interbentzioa hobesten zuen eredia: *kultuaren demokratizazioa*.

60ko hamarraldi amaieran, Frankfurteko eskolari jarraiki, gogor kritikatu zen berriro orduko garapen ekonomiko eredia. Ezkerreko ideologiatik askok (ikasleak, langileak, sindikalistak, etab.) salatu zuten AEBtik zetorren hazkunde eredu hura hainbat gerra eta deskolonizazio prozesuak eragin zituen sistema-kapitalista besterik ez zela. Botere-

kontzentrazioa bultzatu eta gizartearen garapen-kolektiboa kaltetuko zituena, alegia. Ondorioz, gizarte-balio berriak aldarrikatuz, Europako mendebaldeko herrialdeetan protesta-mugimenduak agertu ziren. Batetik, “hazkunde kualitatiboaren garrantzia”, eta, bestetik, “gizarte-premien gaineko kontzeptu aldaketa” azpimarratu zituzten (Zallo [et al.], 1995: 41).

Hain justu, ideologia komunista oinarri eta *debekatzea debekaturik dago* lelopean, “kontra-kultura” mugimendu garrantzitsua izan zen 1968ko maiatzean, Frantzia. Eta ondotik, beste herrialdeetara ere hedatu zen: Italia, Alemania, Espainia, AEB, Mexiko eta Brasil, besteak beste.

Testuinguru horretan agerian geratu ziren *kulturaren demokratizazioaren* hutsuneak; ondorioz, instituzio-publikoen eraginkortasuna zalantzan jarri zen 70eko hamarraldian. Gizarte-mugimenduak kultura-eragile izatera pasatu ziren, “sorkuntzaren kalitatea, aniztasuna eta parte-hartzea” bultzatuz (Zallo [et. al], 1995: 41). Alegia, *kultura-demokrazia* sustatuz. Nolabait, Frankfurteko eskolaren berpiztea ekarri zuen, ikuspuntu marxista berreskuratu zelako, baina, gizarte-egitura eta herritar-klaseen azterketa alboratu eta gizartearen erdigunean jarri zen kultura (Garnham, 2011: 26).

Aitzitik, *kultura-industria* kontzeptuaren erabilerak ikuspegi kontrajarria ere izan zuen: *Ekonomia politikoaren eskola*. Hain zuzen, Frankfurteko eskolak kultura-industrien gainean egindako “azaleko azterketa ekonomikoa” kritikatu zuena. Ekonomia-politikoaren eskolak “ekonomia-egituraren ezaugarri bereziak azpimarratu zituen, bai eta produkzio eta banaketa-dinamikak, zein kontsumo sinbolikoa ere. Bigarrenik, erreferentzia egiten zien kontzentrazio horizontal eta bertikalei, eta globalki bateratuta zegoen sektore ekonomiko baten eraketari” (Garnham, 2011: 27-28).

Beraz, ikuspuntu-talka agerikoa zen. Baina, aldi berean, txikia zen instituzio publikoen erabaki-ahalmena garai hartan²⁷.

²⁷ 70eko hamarraldia baino lehen, ez zen kultura-eskubideak babesteko politikaren gaineko aipamen instituzional garrantzitsurik egin Europan; Europako Komunitateen Tratatua (1957), Kultura Lankidetzaren Kontseilua (1961) eta Aduana Batasuna (1968) azpimarratuko genituzke, baina, oro har, objektu edo merkantzia gisa ulertu zen kultura.

Azken hiru hamarraldietan, berriz, kulturen gaineko kontzeptuak bilakaera handia izan du, bai eta hura babesteko politika-ereduak ere. 80ko eta 90eko hamarraldietan, munduko komunikazio-esparruan, erakunde handien nazioarteko mugimendu garrantzitsuak izan ziren. Arlo horretako enpresa estatubatuarren merkatu-posizioa indartu zen, eta, horrekin batera, sektorearen –kultura barne- liberalizazio eta araugabetzea gertatu. Hala, entretenimendua eta kultura-sorkuntza biltzen zituen merkatu ideian oinarritutako kultura-politikak arrazoitu ziren eta honela sailkatu kultura-industrien ezaugarriak (Garnham, 2011: 29):

1. Produkzio-kostu finko altuak
2. Eskari ezezaguna
3. Ondasun publikoei lotutako berezko ezaugarriak (esklusibotasuna ezin bermatzea)
4. Produkzio harremanak (langile-sortzaileen rola)
5. Teknologiarekiko harremana

Kultura produkzio-katearen kontzeptua mahaigaineratu, ondasun sozioekonomikotzat jo eta produkzio-baliabideak babes-objektu izatea proposatu zen. Testuinguru horretan bitarteko berriak agertu ziren, telebista-sektoreak indar handia bereganatu, eta, kulturaren merkantilismoa areagotu zen. Gaëtan Tremblay-k azaltzen duen bezala, *kultura-industrien* kontzeptua alboratu, esamolde singularrera pasatu (kultura-

1970ean, berriz, hezkuntza, zientzia eta kulturarako Nazio Batuen erakundearen (Unesco) Biltzar Orokorrean “adostu zen komunikazio-politika nazionalak egiteko diru-laguntzen programa garatzea; eta, 1972an, kultura-arloko adituen lehen biltzarra ospatu zen Parisen” (Clares Gavilán, 2013: 29). Europako Kontseiluak, bestalde, biltzarra orokorra egin zuen Oslon (Norvegia) 1976an, masa-kulturaren funtzioa gogor kritikatu. 1977an, berriz, Europako Komunitateen Batzordeak neurri zehatzak proposatu zituen kultura-ondasunen trukea, gazte sortzaileen heziketa, zerga-onurak, egile-eskubideak eta langileen babesa arautzeko.

industria), eta, sektorearen aniztasuna produkzio-prozesu ekonomiko bakarren batu zen (Tremblay, 2011: 52).

70eko hamarraldiaren amaieran, Informazioaren eta Komunikazioaren Mundu Ordena Berria (NOMIC) nazioarteko proiektua aurkeztu zen, komunikazioaren eta informazio-fluxuak berrantolatzeko. Egitasmo horri jarraitu zion MacBride informeak 1980an; hain justu, domeinu kulturala ekiditeko 'Mundu bakarra, askotariko ahotsak. Komunikazioa eta informazioa gure garaian' izenburupean aurkeztu zena Belgraden (Serbia), Unescoren XXI. Biltzar Orokorrean.

Unescoren beste dokumentu batean, 1982an, *kultura-industriak* kontzeptuaren ondorego definizioa jaso zen: "Modu orokorrean, kultura-industria dagoela onartuko da, kultura-ondasun eta zerbitzuen produkzioa, erreprodukzioa, bilketa edota hedapena bada irizpide industrial eta komertzialen arabera: hau da, seriean egindako produkzioa eta haren lehentasunezko estrategiak ikuspuntu ekonomikoa badu, eta betiere kultura-garapena helburu dela" (Unesco, 1982: 21). Beraz, ez zen aipatu kulturaren funtzio ideologiko eta sozialik. Gainera, lau kontzeptu berri erantsi zituen: "kultura-ondasunen zirkulazio askea; langileen bizi eta lan-baldintzen hobekuntza; publikoaren, eta, ondare arkitektonikoaren zabalkuntza" (Clares Gavilán, 2013: 54).

Modu horretan, ekonomia-garapena, kontsumo, eta, kultura-industrien hazkunderi esker, sektorearen liberalizazioa eta kulturaren merkantilismoa izan ziren nagusi 90eko hamarraldian. Horrekin batera, teknologia-garapenak (etxeko informatika-gailu eta ordaindu beharreko telebista pribatuaren agerpenak, esaterako) bultzatu zituen masa-kontsumorako joeraren murrizketa, kultura-eskaintzaren segmentazioa familien egoera ekonomikora egokituta, eta, eskaintza publikoaren murrizketa pribatuaren mesederako.

Emaitza zuzena izan zen enpresa handien indartzea eta ahalmen txikiko kultura-produkzioaren ahultzea. Areago, Zallo eta beste autore batzuen aburuz, estatuek utzi

egin zituzten informazio, kultura, entretenimendu eta iritzi-publikoaren boterea erakunde pribatuen eta oligopolio bezala finkatutako erakundeen eskuetan (Zallo [et. al.], 1995: 48). Alegia, kultura-erronka berriei erantzunik eman gabe.

Aldi horretan, 90eko hamarraldi hasieran, *kultura-salbuespena* esamoldea agertu zen lehendabiziko aldiz. Hain zuzen ere 1993an, Europar Batasuna sortu ondotik eta merkataritzaren liberalizazioa adosteko munduko bileran. Beste hainbat esparrurekin batera, kultura-sektorea sustatzeko eta kanpoko edukietatik babesteko neurriak bildu ziren: “merkataritza-truke askerako merkatu globala” (Clares Gavilán, 2013: 32). 1995ean, Munduko Komertzioaren Erakundea (OMC) sortu eta, besteak beste, filmak eta ikus-entzunezko programak sartu zituzten merkataritza-trukerako objektu gisa. Baina, Enrique Bustamantek dioen bezala, ordurako jada kultura-industriaren kontzeptuak ez zuen Frankfurteko eskolak aldarrikatu zuen izaera; kulturaren zati baten eraldaketa gertatu zen, “gai izan zena sormenezko lana jartzeko teknologia eta industria-prozesuaren erdigunean, audientzia masibo bati zuzentzeko” (Bustamante, 1999: 23-24).

Europak, ordea, eutsi egin zien babes-politikei. 2001ean, esaterako, kultura-aniztasunaren Aldarrikapen Unibertsala egin zuen Unescok. Hala, *kultura-salbuespena* esamoldea ordezkaturako zuen *kultura-aniztasunak*, eta, horien artean, mahaigaineratu egin ziren lehen aldiz kultura eta oinarrizko eskubideen gaineko oinarrizko printzipioak. Egitasmo horren ondotik, 2005eko Unescoren Biltzar Orokorraren 33. edizioan, Kultura Adierazpenen Aniztasuna babestu eta sustatzeko Konbentzioa legeztatu zen.

Gau egun, digitalizazioaren eraginez, kultura-edukientzat gailu berriak agertu, eta, formatu eta banaketa-kanal berritzaileak indarrez sartu dira sektorean. Ondorioz, azken hamar urteetan bereziki, aldatu egin da kultura-industriaren ikuspegia eta errentagarritasunean jarri da arreta osoa. David Fernández-Quijadak (2007²⁸) doktoretasian zehaztutako lau elementuren bidez azaltzen du Clares Gavilánek kultura-

²⁸ Fernández-Quijadaren tesi-izenburua honakoa izan zen: *Las industrias culturales ante el cambio digital. Propuesta metodológica y análisis de caso de la televisión en España* (UAB).

industriak jasandako aldaketa: 1) globalizazioa; 2) digitalizazioa; 3) konbergentzia; 4) neoerregulazioa (alegia, “desregularizazioaren ordezeko terminoa”) (Clares Gavilán, 2013: 16)).

Laburbilduz, kultura-industriaren merkatuak jasandako aldaketen aurrean, sektoreak ikuspegi eta arauketa-errebisioa behar duela esatera dator Fernández Quijada; izan ere, horrelako fenomenoek edukien produkzio-jarduera eta horien esanahia baldintzatzen dituzte. Tremblayk, gainera, eranstean du azken urteetako merkantilismo eta industrializazio-prozesua ez dela eten oraindik, “zabalduta eta sakonagoa egiten da, berrantolatu, partikularki, informazio eta komunikazioaren esparruetan” (Tremblay, 2011: 55).

Beraz, nola sailkatuko ditugu etengabeko aldakuntza jasaten duen sektore horretako jarduerak?

2.1.1 Kultura-industrien sailkapena: jarduera ekonomikoak

Ikusi dugu ez dela erraza zedarritzea kultura-esparrua, izan ere, esanahiak etengabe birdefinitzen dituen prozesua osatzen dute kultura-industriek. Baina, badaude komunean dituzten ezaugarriak: eduki eta euskarri baten beharra; normalki, bizi-ziklo laburreko sorkuntzak izatea, eta, berritasun zein eraberritze fenomenoek morroiak dira (Tremblay, 2011: 56-57). Hain zuzen ere, horien arabera egin da kultura-industrien jarduera ekonomikoen sailkapena.

2000ko kultuaren errentagarritasun-paradigmari jarraiki, sektorearen *ekonomia kreatiboa* hedatu da: artearen (“adimenarekin sortutako lana”), gizataldearen izaera (“sinesmen, balio eta ohitura-komunak”), eta, azkenik, sektorearen jarduera neurtzeko erremintaren arteko konbergentzia (KEA, 2006: 44). Bistan denez, “ohiko ereduetatik harago joan behar da, diziplina anitzeko ekonomia, kultura eta teknologiaren arteko konbergentzia-ereduaren mesedetan”; eta, horretarako, eduki eta ahalmen sortzailearen zentraltasuna ezinbesteko baldintza dirudi (Tremblay, 2011: 62).

Jada 1998an, *ekonomia kreatibo* horretan oinarritutako kultura-jardueren sailkapena egin zuen Creative Industries Mapping Document (CIMD) egitasmoak (Erresuma Batua). Kulturari lotutako sektore klasikoak zerrendatu zituen –zinema, antzerkia, prentsa, irratia, telebista, etab.-, eta horiez gainera, ahalmen-sortzailea elementu garrantzitsutzat jotzen zuten beste jarduerak erantsi: publizitatea, arkitektura, diseinua, artea, softwarea, etab. Europar Gaietarako KEA erakundeak, berriz, kultura eta sektore kreatiboa bereizi, eta, industria-osagarrien atala erantsi zion kultura-ekonomiaren gaineko informeari; lehenengo biak ere egile-eskubidetan oinarrituta (KEA, 2006: 44-45):

- a) Sektore kulturala: masa-kontsumorako egiten diren produktuak hartzen dituen (liburuak, musika, zinema, etab.); jardura industrialak eta ez-industrialak.
- b) Sektore kreatiboa: bestelako ekonomia-sektoretako produkzio-prozesuak eta erdi-mailako kontsumoa duten produktuak hartzen dituen; edukien produkzioan ekarpen kreatiboa (“berritasun balio eta lehiakortasun ahalmen handiagoa”) eranstean dieten produktu ez-kulturalak (diseinua, arkitektura, publizitatea, etab.).
- c) Industria-osagarriak: ordenagailu-fabrikatzaileak, MP3-irakurgailuak, telefonia mugikorra, etab.

Zalok, ordea, arriskuak eta hutsuneak ikusten dizkio ikuspegi berri horri. Haren ustez, batetik, “industrialak ziren jardura guztiak eranstekotan, (...) ondare guztiak eta liburutegiak zein museoak faltako lirakeke” (Zallo, 2011: 161). Eta, bestetik, ikuspegi horretatik kultura tresna “instrumental” gisa ulertzea agintzen duela; “hirien eta lurraldeen dibertsifikazio, berreraikitze, mantenu, finkatze edota garapenerako bide” (Zallo, 2011: 157) bezala. Ohartarazten du, gainera, ekonomia kreatiboak merkatu-

legetara makurtzeko eta kultura “item” bihurtzeko arriskua dakarrela (Zallo, 2011: 153).

CIRCLES	SECTORS	SUB-SECTORS	CHARACTERISTICS
CORE ARTS FIELD	Visual arts	Crafts Paintings – Sculpture – Photography	<ul style="list-style-type: none"> • Non industrial activities. • Output are prototypes and “potentially copyrighted works” (i.e. these works have a high density of creation that would be eligible to copyright but they are however not systematically copyrighted, as it is the case for most craft works, some performing arts productions and visual arts, etc).
	Performing arts	Theatre - Dance – Circus - Festivals.	
	Heritage	Museums – Libraries - Archaeological sites - Archives.	
CIRCLE 1: CULTURAL INDUSTRIES	Film and Video		<ul style="list-style-type: none"> • Industrial activities aimed at massive reproduction. • Outputs are based on copyright.
	Television and radio		
	Video games		
	Music	Recorded music market – Live music performances – revenues of collecting societies in the music sector	
	Books and press	Book publishing - Magazine and press publishing	
CIRCLE 2: CREATIVE INDUSTRIES AND ACTIVITIES	Design	Fashion design, graphic design, interior design, product design	<ul style="list-style-type: none"> • Activities are not necessarily industrial, and may be prototypes. • Although outputs are based on copyright, they may include other intellectual property inputs (trademark for instance). • The use of creativity (creative skills and creative people originating in the arts field and in the field of cultural industries) is essential to the performances of these non cultural sectors.
	Architecture		
	Advertising		
CIRCLE 3: RELATED INDUSTRIES	PC manufacturers, MP3 player manufacturers, mobile industry, etc...		<ul style="list-style-type: none"> • This category is loose and impossible to circumscribe on the basis of clear criteria. It involves many other economic sectors that are dependent on the previous “circles”, such as the ICT sector.

: “the cultural sector”
 : “the creative sector”

Irudia 3. KEA informeak proposatutako sailkapena, kultura eta sektore kreatiboarentzako.

Iturria: KEA, 2006

Miguel Angel Casadoren doktore tesiari jarraiki, David Hesmondhalgh (2007) ere sailkapen horren aurka agertu zen, eta, bakarrik aintzat hartu zituen “esanahien

erreprodukzioa eta audientziarekin komunikatzea helburu zuten industria-jarduerak". Kanpoan utzi zituen kirola, moda, hardware edota kontsumo elektronikoa eta software bezalako industria "periferikoak" (Casado, 2008: 29-30):

1. Irrati eta telebista
2. Zinema
3. Interneti lotutako edukiak
4. Musika
5. Argitalpen elektroniko eta inprimatuak
6. Bideojokoak
7. Marketina eta publizitatea

Ikusi ditugun askotariko sailkapen horien aurrean, logikoena da galdetzea honakoa: "Nork du kulturaren gaineko politika-publikoen ardura? Kultura-garapena xede duen Kultura Ministerioak, ala, ikuspegi instrumental eta helburu ekonomiko, urbanistiko, irudi, teknologia eta berrikuntza, (...) dituzten Ogasuna, Industria, Merkataritza, Turismoa, Berrikuntza, Lurralde eta Hiri Antolamendu Ministerioek?" (Zallo, 2011: 157).

2.1.2 Zergatik babestu kultura

Lau esparru edo ikerlerro nagusi azpimarratzen ditu kultura-produkzioarentzat Ruth Towsek: ekonomikoa, antropologikoa, soziala, eta, arteen gaineko hornikuntza. Lehenengoak islatuko luke kultura-ondasunen inbertsio errentagarritasuna; bigarrenak, aldiz, gizarte-balio, istorio eta talde sozialak bereizten dituzten

elementuak; nazio-identitatearen isla litzateke hirugarren ikerlerroa, eta, azkenik, laugarrenak erakutsiko luke arte-elementuen harremana (Towse, 2005: 775-776). Baina, ikusi dugun moduan, gizarte-ikuspegiak aldatzen diren neurrian, errealitatea ikusteko modua ere aldatzen da herritarrengan.

Horregatik, bi dimentsiodun “hibrido” bezala ulertu behar da kultura-ondasuna gaur egun (Luengo Cruz, 2008: 322-323). Kulturaren ikerketa, beraz, objektuaren alor materialean eta esanahi sinbolikoan oinarrituko da. Gizartearen behar eta praktika sozialak aseko lituzke materialak, eta, sinbolikoak, aldiz, garapen gizatiarra.

Hain justu ere, kultura-produkzioaren funtzio horiek justifikatzen dute babes-politikak ezartzeko beharra: “kultura-identitatearen eta ekarpen ekonomikoaren defentsa” (Clares Gavilán, 2013: 24); tokian tokikoa, eta, betiere, produktuen kalitatea eta edukietara sarbide eskubidea bermatuz. Horretarako, Europak zehaztu du esparru horretarako babes-sistema (arauketa, antolakuntza eta finantziazioa), bai eta Batasuneko herrialde bakoitzak jarraitu beharreko irizpideak eta bete beharreko baldintzak ere (Clares Gavilán, 2013: 52-55). Hala, hiru lirateke interbentzio publikoaren helburuak: 1) babestu; 2) erregulatu, eta, 3) kontrolatu.

Philip Schlesinger-ek zera dio kultura-politiken inguruan:

“Politika eta kulturaren arteko bidegurutzean sortzen dira, bizi-eredu ezberdinen artean, eta, Estatuaren izaera instituzionalaren baitan. Horregatik, politika horiek lurraldetasun propioa dute, nazio edo estatu zehatzari lotuta. Alabaina, kultura eta komunikazioaren globalizazioaren eragina aintzat hartuta, bai eta estatuen egungo iragazkortasuna ere, mugatua da sozio-kulturaren amaiera osoaren aukera. Horregatik, azterketa zientifikoa ezin da lurraldetasunera mugatu; proiektu nazionalak etxeko eta kanpoko testuinguruei begiratu behar diete”

Schlesinger, 2011: 82

Beraz, garrantzitsua da esatea Europak zehazten dituen neurriek eragin zuzena dutela herrialde bakoitzeko kultura-betebehar eta araudi-egituran; baina, aldi berean, kultura-garapena eta iraunkortasuna baldintzatzen dituztela. Zer esanik ez errekonozimendu instituzionalik gabeko nazioen edota egoera minorizatuan dauden herrialdeen kasuan, non babes-sistema hil ala bizikoa den. Horrela aldarrikatu zuen Eskualdeetako eta Eremu Urriko Hizkuntzen Europako Gutunak 1992an.

Berariazko ezaugarriak medio²⁹, munduko kultura-produkzio osoa ez da bere burua finantzatzeko gai. Errealitateak dio eskaria produktu gutxi batzuetan kontzentratzen dela eta, ondorioz, gainerako produkzioak nekez du bizirauteko aukerarik. Horrekin batera, produkzio-kostuak handiegia bihurtzen dira. Testuinguru horretan, Europako kultura-sektoreak aurrera egin badu, laguntza-publikoari esker izan da hein handi batean.

Euskal Autonomia Erkidegoaren (EAE) Kulturako laguntza-publikoen gizarte-itzuleraren ebaluazio txostenak zera dio: Kultur ekintzek “ondorio positiboak” dituzte “herritarren bizi-kalitatean, bai eta lurralde ekonomia, gizarte, eta ingurumen-garapenean” ere. Horrez gainera, beste sektoreetako –hezkuntza, osasuna, hirigintza, etab.- helburuak lortzen ere laguntzen du kulturak (Kulturaren Euskal Behatokia, 2012b: 7-9). Beraz, kultura-politikek produkzioa, garapena eta hedapena lehentasunezko helburutzat izan behar dituzte, eta, horretarako, erabili ondorengo tresna nagusiak: 1) diru-laguntzak, 2) erregulazio-sistema, eta, 3) ikuskaritza-mekanismoak.

Publikoak ba al daki, ordea, edukiak balioan jartzen?

80ko hamarralditik gizarteak hezkuntza mailan urrats kualitatibo handia egin du, eta, kontzientzia hartu du kulturaren garrantziaz. Hau da, norbanakoari egin dakioken ekarpenaz eta horren balio erantsiaz; orduetik, konplexutasun handiagoko kultura-dukien eskaera areagotu egin da. Baina, audientziak kalitatezko produktuak

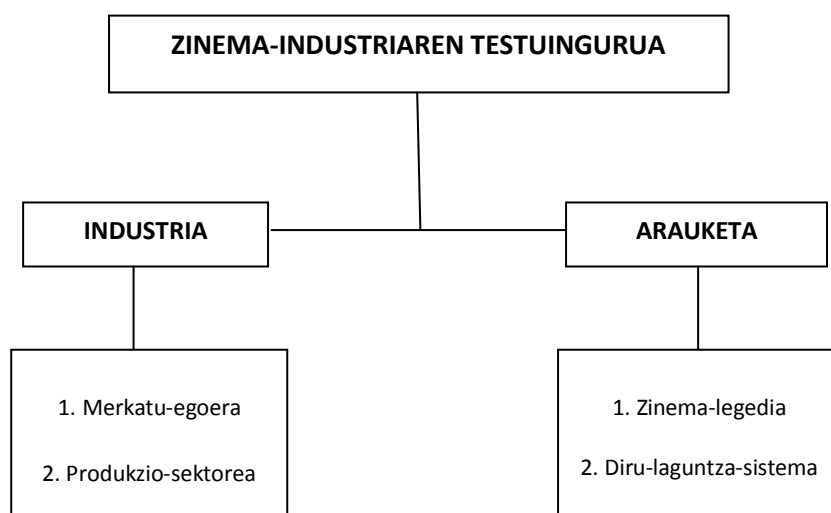
²⁹ Askotariko eskaintzaren ekonomia, produkzioaren etengabeko berritzea, produktuen gizarte-eraginkortasun erlatiboa, eskaera-maila ezegonkorra, produkzio-kostuen handitzeko joera, eta, inbertsioaren arrisku maila altua, besteak beste (Zallo, 2007: 221-227).

bereizteko ahalmen mugatua du; gustua edo nahiaren eraketa heziketa-prozesu batean oinarritzen da, kontsumoaren bitartez lantzen dena. Horregatik, batetik, audientziaren iritzi kritikoa lantzea funtsezkoa da; eta, bestetik, eskaintzaren kalitatea zaintzea.

Alabaina, eskariak ez du eskaintza sortzen; audientzia potentziala eskaintza errealaren erantzun gisa eraikitzen da (McCain, 2005: 371-379). Esan gabe doa, beraz, kultura-eskaintza hobetzen bada, publikoaren interesa piztu eta kontsumoa zein kultura-praktika areagotzeko aukera zabaltzen dela.

2.2 Zinema, kultura eta ekonomiaren artean

Irudiaren eta hitzaren bitartez, ikus-entzunezko edukiek lurralde-identitatearen, ezagutzaren eta garapen-kolektiboaren onurarako diren balio eta esangurak adierazten dituzte (Euskal Ikus-entzunezkoen Liburu Zuria, 2003); eta, ondorioz, gizarte beharrei erantzun. Baina ez hori bakarrik, ikus-entzunezko industria balio monetarioa duen sektorea ere bada, ekonomiari egiten dion ekarpenagatik (Towse, 2010; Vogel, 2004; Throsby, 2001).



Irudia 4. Zinema-industriaren testuingurua.

Iturria: Mollá Furió, 2012: 21

Zinemaren arloak sektore horren zati bat ordezkatzeko du eta herrialde baten kulturaren eta ekonomiaren zati garrantzitsua da (Sedwick eta Edgar, 2002; Mattelart eta Neveu, 2004; Zallo, 1995; 2007). Kultura-adierazpen gisa, hizkuntzaren normalkuntzarako tresna, sektore ekonomikoa, eta, adierazpen-askatasuna edota informazio-eskubideari lotutako medioa da (Alcantarilla Hidalgo, 2001: 11-88). Nortasun eta ezaugarri propioak dituen produkzioa bermatzeko, ordea, tokian tokiko industriaren balio-kate osoa aztertu eta balioan jarri behar da. Alegia, zinema nazionalaren ekoizpen-baldintzak, finantziak, banaketa eta erakusketa-arloak kohesionatu eta babestu. Hala, etxeko-industria osotasunean garatuko da; bai eta lurralde-nortasuna ere.

Alcantarilla Hildagoren arabera, horren helburua da merkaturatzeko arazo ekonomikoak dituzten proiektuak gehiago laguntzea; baina, “merezimendu artistikoen alde aurretiko beharrezko balorazioak, kontzesio-kutunkeria bultzatzen du” (Alcantarilla Hidalgo, 2001: 136). Aitzitik, laguntza-objektiboek ez dute halako aukerarik ematen. Proiektuek automatikoki jasotzen dute diru-laguntza, baldintza zehatz batzuk betetzen badituzte (zinema-aretoetan batutako ikusle-kopuruagatik, adibidez); “subjektibismoa eta arbitrariotasuna saihestuz” alegia.

Sektorearen jarduerari dagokionean, industria-egitura berean kokatzen dira filmen produkzioa, banaketa eta erakusketa. Horiek osatuko lukete produkzio zinematografikoen sormen-prozesua eta merkaturatzea (Cuevas, 1999; Mollá Furió, 2012). Betiere, filmaren ekonomia eta kultura-balioan oinarrian hartuta; izan ere, zinemaren errentagarritasuna bi forma horietan ematen da ikuslearen begien aurretik pasatzean. Alabaina, eragile horiek ez dira helburu komunitik abiatzen, hau da, nahiz eta sektore berdinari lotuta egon, produktu-prozesuaren aldi bakoitzean banakako interesek agintzen dute. Honela azaltzen dute J. Clares, J. Ripoll eta A. Toganazzi-k: “ezin dugu ahaztu behar zinema munduko industria dela, eta ez tokikoa; horrek

bultzatzen du sektoreko eragileek ikuskera indibiduala izatea. Alegia, globala³⁰ (Clares [et. al.], 2013: 12).

Testuinguru horretan, garrantzitsua da azpimarratzea Susana de la Sierrak egiten duen ñabardura:

“Kontuan izan behar da aldi ezberdinetan banatzen dela produkzio zinematografikoaren bizitza, eta, ildo horretan, produkzio aldian ezartzen den interbentzio publiko mota ez da izan behar posproduktzio aldian ezartzen den bera; eta, dudarik gabe, ezta banaketa, erakusketa eta promozioan ezarritakoa ere. (...) Ondorioz, agerikoak dira erregulazio sistema unitarioa ezartzeko arazoak, izan ere, proiektuaren aldi bakoitzean interes ezberdinak daude, eta, dagozkion oinarri juridikoak ere aldatzen dira”

de la Sierra, 2010: 36

Zoritzarrez, aurrerago ikusiko dugun bezala, zuhurtziazko politika-publikoen arazo izan da zinemaren izaera ekonomiko eta kulturala. De la Sierrak dio Europar Batasunak ez duela hartu oraindik erabaki irmorik zinemaren gaineko izaeraz, eta, horren ondorioz, askotariko arauketak izan dira objektu berdinen inguruan (de la Sierra, 2010: 70).

2.2.1 Zinemaren jarduera eta haren aspektu ekonomikoak

Zinemaren ibilbide historikoaren arabera, areto komertzialen egonkortzearen eskutik etorri zen produkzioaren industrializazioa; filmak erakutsi ahal izateko aretoen derrigorrezko errendamenduarekin batera. Hala, orduko lan-banaketak eta soldatak hiru arlotan banatu zituen sektorearen egitura: 1) proiektagailu eta kamerak, 2) filmaren euskarri fisikoa eta 3) produkzio zinematografikoa. Forma hori emateak

³⁰ Beraz, are gutxiago izango da ikuspuntu batasuna lurralde baten mugen barruan nortasun, hizkuntza eta garapen maila ezberdina duten zinemak elkarrekin bizi direnean. Hegemonikoa bata eta menpekota bestea: Euskal Herriaren egoera kasu.

industrializazio prozesua bultzatu eta zinema-industria bilakatu zuen poliki-poliki; bai AEBn, bai eta Europan ere.

Edukien etengabeko berrikuntza eta produktuen desberdintzea dira egungo sektorearen ezaugarrietako bi; hain zuzen, edukien produkzio-kostuak areagotzen dituzten faktoreak. Munduko industrian, berriz, AEBko zinema da boteretsuena: merkatu guztietan du presentzia-izugarria eta haren kontsumoa gainerako produkzioarena baino handiagoa da.

Zinemaren industria-jarduera filmen produkzioan oinarritzen da. Produkzio bakoitza, berriz, eredu bat da; nahi beste erreproduzitu eta banatu daitekeen prototipoa. Film bakoitzaren kostu ekonomiko altua azpimarratu daiteke industriaren ezaugarri nagusi bezala; eta, horri erantsi, produkzioa amaitu aurretik inongo diru-sarrerarik ez duen produktu batez ari garela. Ondorioz, egindako inbertsioa berreskuratzeko helburuarekin, eskariaren eratze-prozesua kontrolatzeko beharra handia da. Baina, aldi berean, industria horren ariketarik zailena da (Towse, 2010: 459-460).

Sistema ekonomiko konplexua da, elementu bakoitzak funtzio ezberdina baitu eta horien arteko lotura berezia da. Digitalizazioak eta Internetek aldaketak ekarri baditu ere, industriaren balio-kate tradizionala eta egitura ekonomikoa hiru arlo nagusitan banatzen da: produkzioa, banaketa eta erakusketa. Produkzioa datza filmaren diseinuan, proiektu-azterketan eta antolamenduan, finantziazioan eta errealizazioan. Alegia, produktuaren egite-materiala biltzen da arlo horretan eta produkzio-etxe batek kudeatzen duen lana izaten da, normalki. Filmaren errodajetik hasi eta alearen negatiboa lortu bitarteko fasea.

Banaketa, berriz, filmaren merkaturatze-prozesua da; produktua industria-leihoetara eramane eta ikuslearen begi aurrean ipintzea hain zuzen³¹. Normalean, banaketa-etxeek

³¹ Jakin badakigu gaur egungo sistemak filma ustiatzeko espazio berriak eskaintzen dituela, horregatik, zinema, DVDa eta telebistaz gain, Interneteko legezko plataformak ere kontuan hartzen dira merkaturatze prozesu horretan.

egiten dute lan hori, barne-merkatuan bai eta nazioartean ere; arrunt dira banaketa-etxeen arteko nazioarteko sareak³².

Hirugarrenik, kontsumoarekin batera, film-luzearen erakusketa legoke; non publikoa eta produkzio zinematografikoa harremanetan jartzen diren –edozein dela euskarri eta leihoa-. Hala, jasotako harrera litzateke produktuaren arrakasta-neurgailu nagusia³³.

Lan-antolakuntzaren ikuspuntutik eta produkzio-ereduetan oinarrituta, ez dago zineman jarduteko sistema-estandarrik; baina, hiru produkzio-etxe mota nagusitzen dira sektorean. Jacoste Quesada (1996) eta Cuevasen (1999) arabera, enpresa-tamaina da horiek bereizteko irizpidea; departamendu-sailkapena eta urteko produkzio-kopurua (Jacoste Quesada, 1996: 81-112; Cuevas, 1999: 134). Hala, dimentsio txikiko, ertaineko ala handiko produkzio-etxeak aurkituko ditugu. Calvo Herrerak dio, berriz, egindako produktu-mota (film laburra, film-luzea, dokumentala, etab.) ere enpresaren ezaugarria dela eta horren arabera ere sortzen direla produkzio-etxeak. Hau da, aldi-baterako, modu jarraituan edota aldibereko produkzio-jarduera izango dutenak (Calvo Herrera, 2003: 11).

Aldi-baterako produkzio-etxeek industriaren jarduera jarraitu eta egonkorra zailtzen dituzte, izan ere, bizi-ziklo laburra duten enpresek sektorearen arrisku finantzarioa areagotzen dute (Álvarez eta López, 2011: 109). Aitzitik, produkzio jarraituaren dinamikari esker, film batzuen porrota beste batzuen arrakastarekin konpentsatzerik dago; baina, horretarako behar dira oinarri ekonomiko sendoa duten produkzio-etxe iraunkorrak. Aldi-baterako produkzio-etxeak, normalki, proiektu zehatz bat egiteko

³² Joko-zelai berrian ekoizlearen eta difusio leihoaren arteko bitartekariak (banaketa-etxeak edota enpresa esportatzaileak tarteko) desagertzeko arriskuaz jabetuta, Interneten legezko plataformak ezartzeko eta banaketa eredu berria hedatzeko oztopo ugari daude (prezioa ezartzea, filmaren egile-eskubideen jabetza, eskaintzaren diseinua, besteak beste). Eragile guztiek jarraitu nahi dute etekin bera ateratzen, baina testuingurua beste bat da; beraz, industriaren balio-katea egonkortu bitartean, boterea lortzeko lehian tira birak izango dira nagusi.

³³ Esperientzian oinarritu eta erabat subjektiboa da kontsumoa. Estreinaldi osteko produkzioaren gaineko iritziek ondorengo kontsumo joera baldintzatuko dute, izan ere, ikusleen arteko informazio trukeak pisu handia du une horretan. Lehendabiziko estreinaldia zinema-aretoetan egin ohi da eta espazio horretan jasotako harrera giltzarri izango da ondorengo leihoetarako. Ordea, estreinatu aurretik jada filmak oihartzun handia hartzen badu eta banaketa-etxea indartsua bada, filmaren erakusketa prezioa areagotuko dute.

sortutako enpresa txikiak izaten dira. Hala ere, baliteke proiektu batekin lortutako arrakastagatik edota enpresa-jardueraren dibertsifikazioagatik, tamaina txikiko ekoizpen-etxeak izate.

Produkzio jarraitua dutenak, aldiz, bi motatakoak izan daiteke. Batetik, filmaren banaketa-sistema handiena menpean duten *major*-ak; eta, bestetik, finantziazio mugatua dela-eta banaketa-etxeak aurreratutako diruari esker, film-kopuru zehatza ekoizteko bermea duten tamaina ertaineko enpresa independenteak.

Azkenik, tamaina handiko produkzio-etxeek ahalmen ekonomiko handiagoa dute eta, aldi berean, proiektu batean baino gehiagotan aritzeko gaitasuna.

Produkzio zinematografikoen merkatuak ere badu eraginik produkzio-etxeen egituran. Espazio berean estreinatzen diren filmek bata bestearekin lehiatu behar dute, ondorioz, etxeko-merkatuan filmak hartzen duen tokiak haren arrakastaren zati bat baldintzatuko du. Jakina da, ordea, zinemaren merkatu-sistemak ez duela informazio hori aldeztu aurretik ahalbidetzen. Industria zinematografikoaren joko-arau eta produktuaren ezaugarriak tarteko, ez dago filmaren arrakasta aurrez jakiterik. Hala, banaketa eta produkzio-kostuak hasieratik murriztuko dira ahalik eta gehien; filmaren ekonomia-arriskua txikitzeko helburuarekin. Horrenbestez, proiektu-konposaketak eta haren banaketa-estrategiak ere baldintzatzen dute filmaren eskari-eraketa.

Badaude zinemaren arrisku-maila murriztu dezaketen hainbat elementu (ospe handiko aktoreak hautatzea, film-seriala sortzea (*sekuela* moduan ezagutzen dena), publiko jakin bati zuzendutako produkzioa egitea, etab.), baina, faktore horiek guztiek ere ez dute filmaren arrakasta inoiz bermatuko (Dolfsma eta Nahuis, 2006).

2.2.2 Film-luzea, konplexutasunaren oinarri

Zinema egitea artea bada ere, filmak ez dira edozein artelan; uste baino berezitasun gehiago daude, besteak beste, gure memoriaren, balioen eta historiaren transmisioa ahalbidetzen duten produkzio zinematografikoen atzean. Gizarte-ikuskerak eta

sentsibilitatea beste toki batera garraiatzeko gai dira film-luzeak, bizi-ereduan eta norbanako-pentsamenduan eragiteraino iritsiz. Horren froga dira herri-kontrol-tresna gisa zinema erabili duten saiakera historikoak.

Ikusi dugu, ordea, zinemak badituela ikerketa-lerro nagusi bi: artistikoa eta ekonomikoa. Filmen alderdi kualitatiboa lantzen dituen (kalitatea eta kultura-funtzioa, besteak beste) batetik, eta, bestetik, alderdi kuantitatiboa (produktzio-hedapena eta merkaturatze-sistema aztertzen dituen). Bi izaera horien arteko harreman estuak behartzen du, filma ulertzera elementu artistiko eta industrial gisa. Honako ikerketa artearen eta ekonomiaren artean kokatzen da, beraz; filmen izaera biak ulertuz eta bata bestearen arteko harremana aztertuz.

Testuinguru horretan, ezin zaizkie aplikatu zinemaren ekonomia-ezaugarriak filmak ez diren gainerako ondasunei. Towsek dioskun zinema dela arte eszenikoen antzekoa: “filmak momentu zehatz batean erakusten dira, eta, emanaldietako batean izan badira saldu gabeko eserlekurik, inoiz berreskuratuko ez den diru-sarrera izango da” (Towse, 2010: 458). Gainera, ez dago zinema-industria barne-merkatu beharrak kuantitatiboki eta kualitatiboki asetzen dituenik; hau da, ezinezkoa da helburu hori beteko duen film-kopuru orekatua ekoiztea. Ustezko sistema horretan beharko lirateke publikoaren interesa bere egin eta eskaera aseko luketen maila oneko eta askotariko generoko filmak (Cuevas, 1999: 44). Ondorioz, ez dago industriarik barne-ekoizpena merkatu propioan amortizatzeko gai denik.

Lehenik eta behin, film bakoitzak arrisku maila handiko inbertsio altua eskatzen du eta proiektuan inbertitutako dirua berreskuratzeak luze jotzen du³⁴. Bigarrenik, ez dago publikoaren erantzuna aurrez jakiteko modurik eta kontsumoa modu / gailu / espazio

³⁴ Aurrez jaso daitekeen finantziario gisa inbertsio pribatua, emisio-eskubideengatik telebisten aurrerapena edota banaketa-etxeak egindako ekarpena izan daitezke. Halakorik izan ezean, normalki, filma egin eta bi urteren ondotik jasotzen dira lehen diru-sarrerak.

ezberdinetan eta bata bestearen atzetik egiten da³⁵ (zinema-aretoa, telebista, DVDa, esportazioak, etab.). Filmaren aurrekontuak, beraz, ez du arrakastarekin harreman zuzenik; alegia, inbertsio altuak ez du egindako lanaren arrakasta bermatzen. Horri erantsi behar zaio aretoetako txartelaren prezioak ez duela filmen arteko bereizketarik egiten³⁶, izan ere, saio guztiek dute prezio bera.

Gauzak hala, ikus-entzunezkoen ekoizpenak gora egin du nabarmen³⁷ 2000ko hamarraldian, filmen arteko kompetentzia areagotu egin da eta, publiko eskasiaren ondorioz, dezente murriztu zinema-areto kopurua. Datuen arabera, oro har, publiko-potentzialak berez eskatuko lituzkeen baino film gehiago ekoizten dira. Horregatik, Internet bilakatu da lehia gunea; ikuslearen arreta bereganatzeko eta produktuari ahalik eta etekin handiena ateratzeko. Baina, haren gaineko erregulazio faltak, sistemaren egonkortasun ezak eta hari zaion beldurrak, zinemaren berezko izaera garestia orekatuko lukeen negozio-eredu berrira egokitzea zailtzen dute.

Horregatik, zinema-industriaren antolakuntza eta filmen inbertsio altuak dakarren arrisku-mailak ulergarri egiten dute ere produkzio-etxeen jarduera irregularra. Ikusi dugun moduan, ez da gauza erraza film baten ondotik beste bat egitea; are gutxiago lehenengo proiektuan inbertitutakoa berreskuratzeke badago. Beraz, zer esanik ez filmak porrot egiten duen kasuan: "Produktuaren gaineko erreferentziazko prezioa ez izateak, filmaren produkzio-kostuen edozein erabakik amildegira eraman zaitzake; izan ere, posible da filmaren kostua eta bere balioaren artean erabateko dibortzioa izatea" Jacoste Quesadak (1996: 41).

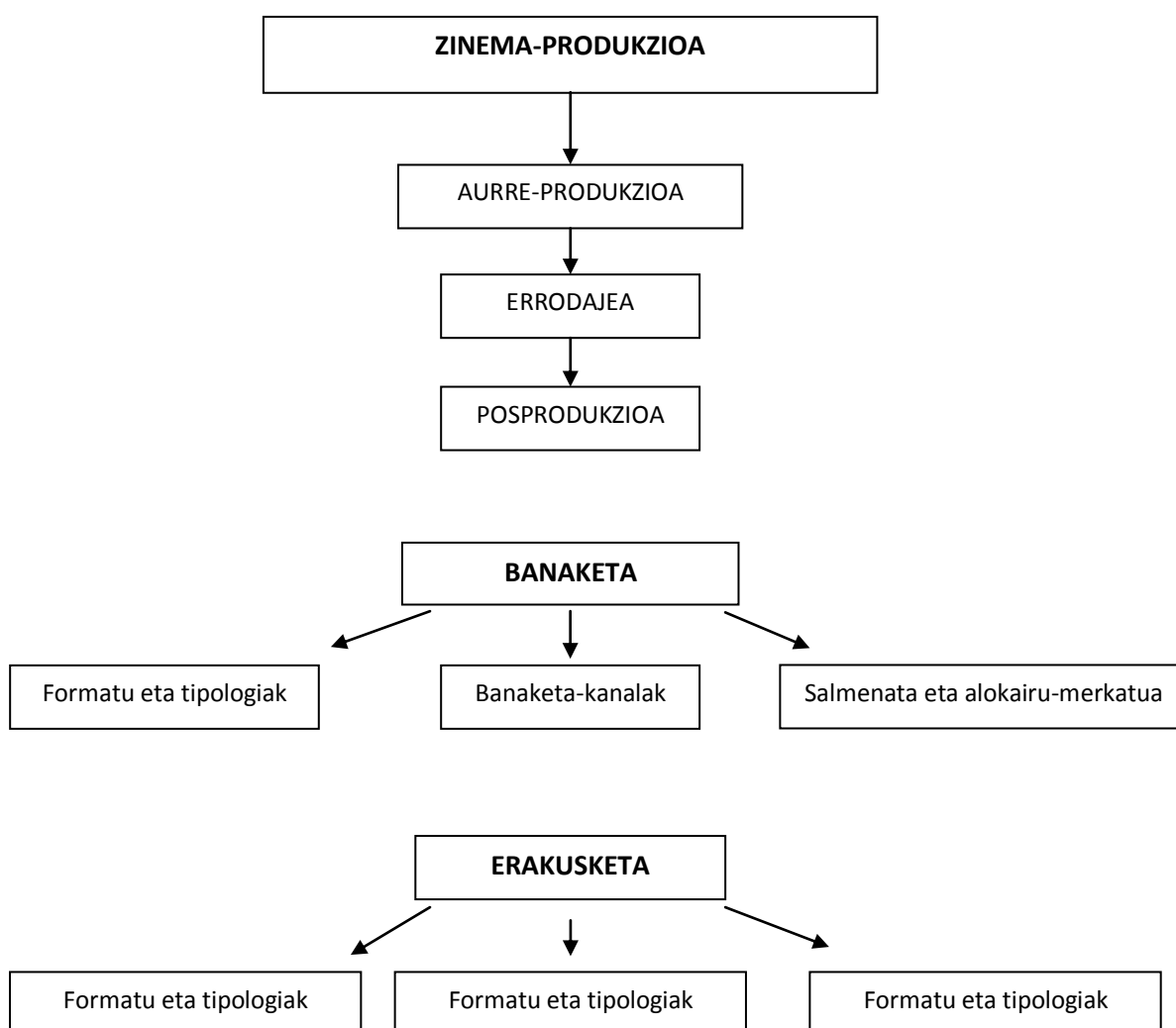
³⁵ Filmaren banaketa eredu berriek aldibereko estreinaldi mota proposatzen dute, baina, eredu analogikoaren monetizazioak agintzen du oraindik eta zinema-aretoetan egin ondotik, DVDan, telebistan eta nazioarteko zirkuituetan egitea da ohikoena.

³⁶ Prezioa ezartzeko ez dira filmaren aurrekontua, naziotasuna, ekoizpena, hizkuntza, kalitatea, estreinaldia den ala ez... bezalako elementuak kontuan hartzen. Ikuslearen eguna, Zinemaren Jaialdia bezala ezagutzen diren ekimenak edota zineklubetako prezio murriztuak dira salbuespenetako batzuk.

³⁷ Besteak beste, *tv moviak*, fikzioa, telesailak, etab. inoiz baino gehiago sortzen dira. Gehiegi beharbada.

2.2.3 Produkzioaren balio-katea, filmaren bidea

Film bat egitea talde-lana da. Produkzio zinematografikoak aurrera eraman ahal izateko, arlo ezberdinetan espezializatuta dauden profesionalak behar dira; proiektuaren logistikari lotutako lan-taldeak osatu. Bestek beste, produkzio, errealizazio, dokumentazio, argiztapen, soinu, postprodukzio, laborategi eta administrazio lagun-taldeak.



Irudia 5. Zinema-produkzioaren balio-katea.

Iturria: Mollá Furió, 2012: 21

Filma, beraz, bost aldi nagusi dituen prozesu-konplexu baten eta lan-talde horren emaitza litzateke: aurre-produkzioa, errodajea, postprodukzioa, banaketa eta erakusketa. Produktuaren balio-katea, aldiz, hiru atal nagusitan banatuko genuke: produkzioa, banaketa eta erakusketa.

2.2.3.1 Produkzioa

Produkzio-lana proiektu osoaren lan-taldea osatzea, antolatzea eta zuzentzea da. Ikus-entzunezkoa martxan jarri eta bideratzea. Jacoste Quesadaren arabera, horren ardurua nagusia ekoizleak hartzen du eta haren funtzioa giltzarri izango da prozesuaren garapenean, izan ere, “uste baino aldi luzeagoa da film baten produkzioa” (Jacoste Quesada, 1996: 121:).

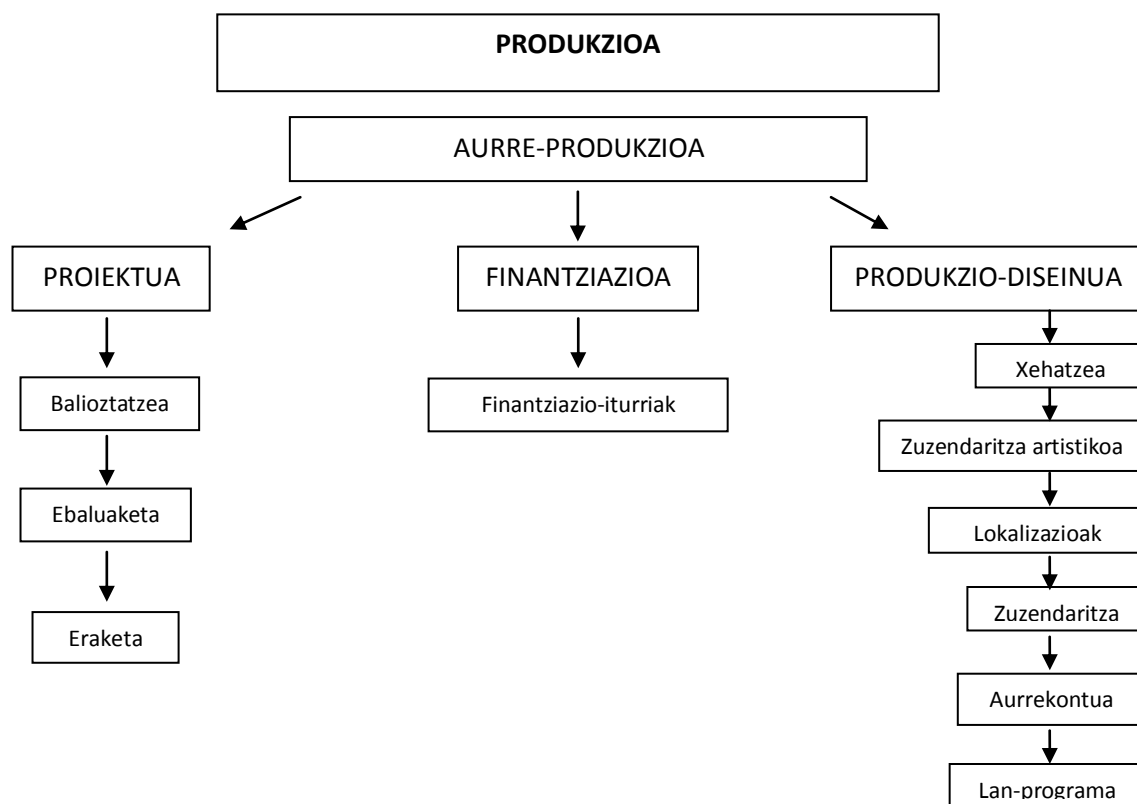
Normalki, produkzio-etxe bati lotutako konfiantzazko pertsona izaten da eta haren funtzioak produktua hasi eta bukatu arte iraungo du. Hain zuzen, aurre-produkzioetik (proiektuaren diseinua, finantziaketa eta produkzioaren antolaketa), errodajea eta postprodukzioaraino (Mollá Furió, 2012: 19-23). Errodaje garaian, berriz, produktore-exekutiboa eta produkzio-zuzendariaren artean berezitu da³⁸.

Bada, filmaren lehen fasea edo aldia izango da produkzioa; proiektuaren balioztatzea, inbertsioaren bideragarritasuna aztertu eta gidoia aukeratzearekin batera gertatzen dena. Gidoitik hasita, ikus-entzunezkoak beharko dituen baliabide-tekniko eta ekonomikoak identifikatzen dira. Aurrekontua eraiki eta aztertu. Ondotik, finantziazio-iturriak (publikoak -erregulaziokoak barne- eta pribatuak) identifikatu, produkzioaren diseinua (zuzendaritza artistikoa, lokalizazioak, errodajerako materiala, zuzendaria, etab.) egin eta lan-egutegia ezartzeko. Filmaren erabaki garrantzitsuenak produkzio-aldian hartzen dira, hortaz.

F. Fernández Díez eta J. Martínez Abadiak dioten bezala, garrantzitsua da ekoizleak ikus-entzunezko sektorea ondo ezagutzea eta proiektuaren gaineko ikuskera globala

³⁸ Produkzio-etxeari lotutako produktore-exekutiboa bigarren planoan geratzen da errodajearen, haren lekukoa produkzio-zuzendariak hartzen baitu.

izatea³⁹. Horrez gainera, arriskuak eta mugak aurreikusi eta arduraz hartzea (2007: 16). Helburua da aurrekontua errespetatzea eta ezarritako lan-epeak betetzea; bereziki, errodale garaian. Baina, produkzio-lana ez da hor amaitzen. Azken urteotan, filmaren merkaturatze aldiaren ere ekoizlea proiektua ikuskatzeaz arduratzen da; bai eta haren estreinaldian, karteldegian irauten duen denboran, nazioarteko salmentak badaude, telebistan emateko eskubideak negoziatzerako garaian, etab. Joera hori produkzio zinematografiko txikietan eta baliabide ekonomiko mugatua duten filmen kasuan gertatzen da; izan ere, ez dute izaten aurrekontu nahikorik lan hori egiten duten profesional espezializatuen eskuetan uzteko.



Irudia 6. Filmaren produkzio-aldiaren laburpena.

Iturria: Mollá Furió, 2012: 22

³⁹ Horien artean, ezagutu behar ditu inguruko produkzio-etxeak, zinema eta antzerki-eskolak, soinu-estudioak, errealizadoreak, argazki-zuzendariak, diru-laguntzak, grabazio eta egile-eskubide baimenen kudeaketa.

Ahalegin hori guztia egin behar izaten dute arrakastaren formula zehatzik izan gabe, esan dugun moduan, film bakoitza eredu ezberdina da; horri erantsi industriaren izaera ezegonkorra eta profesionalen lan-baldintza kaxkarrak. Eraitza da nahi / behar baino tamaina / jarduera txikiko produkzio-etxe gehiago izatea. Hau da, proiektu zehatzetarako bakarrik sortu eta hori amaitzean desagertzen diren enpresak.

Nolabait, ikus-entzunezkoetan bezala, zineman aritzeak ezegonkortasuna onartzea dakar. Alde batetik, zinemaren ekonomia eta ezaugarri bereziek (kostu altuak, etekinak berreskuratzeko prozesu luze eta motela, arrakastaren ziurgabetasuna, etab.) haren jarduera irregularra azaltzen dutelako, eta, beste alde batetik, produkzio-etxe txikiak baldintza horien menpe bizirautea dutelako aukera bakarra⁴⁰. Edo, bestela, Cuevas-ek jada 1999an iradoki zuen bezala, beraien ekonomia-jarduera zinematik harago zabaltzea (Cuevas, 1999: 100). Alegia, geroago ikusiko dugun moduan, gaur egun gertatu den joera.

2.2.3.2 Banaketa

Film baten produkzioa amaitu eta erakusketa egiten den arteko prozesua da banaketa. Jacoste Quesadak “bitarteko lan komertziala” deitzen dio aldi horri; “produkzio-etxearen eta erakusketa-enpresa artean gertatzen den negoziaketa, egindako filmari dagokion banaketa diseinatzeko eta antolatzeko” (Jacoste Quesada, 1996: 34). Bitartekotza-funtzioa banaketa-etxeak egiten du; batzuetan, gainera, “produkzio-prozesuen arazo ekonomikoei irtenbidea aurkitzeaz arduratzen da, filmaren banaketa eskubideengatik finantziazio-bermea ekoizleei aurreratuta”.

Oinarrian filmaren salmentari esaten zaio, baina, merkatu geografikoaren eta enpresa-egituraren arabera, banaketa-etxeen figura ezberdina da. Calvo Herrerak hiru enpresa

⁴⁰ Filmen errodojeak urte-sasoi izaera du, filmatze-lanak urtaroaren arabera egiten direlako eta grabaketa gehienak maiatza eta urria bitartean egiten dira. Bestalde, gidoi interesgarriak eta egokiak aurkitzea ez da gauza erraza; areago, baliabide-teknikoak lortzea baino zailagoa da. Eta, azkenik, talde tekniko eta artistikoa kontratatzean oso ohikoa da proiekturako nahi dituzun profesionalak beste film batean murgilduta egotea –bereziki, industria minoritario eta txikietan-; eta, horrek, produkzio-etxearen diru-sarrerak eta jarduera eteten dituzten faktoreak dira (Ander Sistiagarekin izandako elkarrizketan oinarritutako gogoeta; komunikazio pertsonala, 2009/05/07).

mota bereizten ditu lehenengo irizpideari dagokionez: banaketa-etxe nazionala, erregionala eta tokikoa (Calvo Herrera, 2003: 69-70). Egitura edo antolaketa egiturari dagokionean, aldiz, bi: multinazionala eta independentea. Zerbitzuaren estaldura industria-jardueraren gune edo hiri garrantzitsuetan kokatzen da, nazio-mailako enpresen kasuan. Erregionalak, normalki, Autonomia Erkidego bati lotuta daude eta esparru horretako erakusketa-zirkuitua oso ondo ezagutzen duten banaketa-etxeak dira. Eta, azkenik, tokikoak dira probintzia-zerbitzua eskaintzen dutenak.

Banaketa-etxeen arteko ezberdintasun nagusia hor dago, baina, enpresa-egiturak ere eragina du. Multinazionalak *major* handien “filialak dira eta marka zehatza eskusiboki banatzeko sortutakoak” (Calvo Herrera, 2003: 70); Espainian, esaterako, Warner Bros eta Buena Vista dira adibidetako batzuk. Alderantzizkoa islatuko lukete banaketa-etxe independenteek, izan ere, ez dira “menpeko markak” eta bestelako produktuak bilatzen dituzte.

Bitartekotza-prozesua ulertzea erraza da. Banaketa-etxeak filma aukeratzen du lehenik eta behin; ondotik, zenbat leihotan erakutsiko den zehaztu eta medioetako jabeekin negoziatu. Alegia, filmaren erakusketa-zirkuitua egiten du (telebista, DVDa, Interneteko plataformak, nazioarteko salmentak, etab. barne). Horretarako, kopia eta komunikazio-publikorako eskubideak bere egiten ditu, ekoizlearekin adostutako “denbora-tarte batez eta medio zehatzetarako” ⁴¹ (Calvo Herrera, 2003: 71). Enpresaren arabera, film-jaurtiketa teknika alde aurretik markatuta egon daiteke; kasu gehienetan, antolaketa handia dutenekin gertatzen da.

Horrez gainera, teorian, banaketa-etxeak ere hartzen du film-jaurtiketa lagunduko duten aurretiko-ekintza osagarriak egiteko ardura. Hala nola, prentsa-dossierrak, trailerrak, *display*-ak, etab. Garai batean produkzio-etxeak berak zuen filmaren merkaturatzea egiteko joera, baina, produkzio-lan nekezak eta banaketa-etxeen ugaritzeak, filmaren erakusketa bidea haien eskuetan uztera bultzatu ditu ekoizleak. Alde onak baditu, ordea; banaketa-etxeek publizitatea, merkatu-ikerketak,

⁴¹ Adostutako zenbateko horren baitan pelikularen kopia gastuak eta publizitate jarduerak ere aintzat hartzen dira.

administrazioa, salmenta eta kudeaketa bezalako arloak lantzen dituzte. Beraz, ekoizlearentzat erosoagoa da haiek egin dezaten lan hori; gainera, filma ustiatze-eremu zehatzean banatuko denaren bermea izango du gutxienez. Hori bai, norberak egitea baino garestiagoa izaten da.

Filmak egingo duen ustezko diru-bilketaren portzentaje baten ordezkariak dira komunikazio-publikorako eta kopia-eskubideak. Izugarritzko arrakasta badu filmak, banaketa-etxeak ekoizleak baino zenbateko askoz handiagoa lor dezake (zer esanik ez sortzailearekin alderatuta). Hori dela-eta, ekoizleen eta banaketa-etxeen arteko harremana zaila da. Gatazkaren oinarria filmaren gaineko kontzeptuan dago, izan ere, eragile bakoitzak ikuspuntu ezberdina du. Bigarrenak, filma merkantzia gisa ikusten du, eta, lehenengoak, aldiz, denbora luzez lanean ibilitako proiektu-garrantzitsu bezala⁴². Hau da, mimoz tratatu beharreko zerbait.

Mireia Gabilondo euskal zinema-zuzendariak dioenez, garrantzitsua da banaketa-etxe ona izatea; joko-zelaia oso handia da eta “handiak txikiak jaten du. Kanpotik datozen filmak Espainia eta Frantzia osoko zinema-aretoetan estreinatzen dira eta hilabete iraun dezakete. Hemen egiten direnak, ordea, banatzaile txikiagoak dituzte, estreinatzea zailagoa da eta pantaila handian astebete baino gehiago irautea zer esanik ez”⁴³ (Gabilondo, 2005). Eta, neurri handi batean, horren isla dira baita ere hainbat filmez osatutako multinazionalen katalogoak.

Halakoekin hurbiltzen dira zinema-aretoetako jabeengana; nahiz eta askok praktika hori egitea ukatzen duten, legez debekatuta baitago. Areto-jabeek maila oneko film-kopuru orekatua nahi izaten dute -atzerritik ekarritakoak ahal dela-, ahalik eta eserleku gehien betetzeko, eta aldi berean gehiegizko eskaintza saihestuta. Baina, merkatu-

⁴² Horri erantsi behar zaio filmaren arrakasta bermerik gabe, ekoizleak ezin dizkiola inolako salmenta baldintzarik jarri banaketa-etxeari.

⁴³ AEBko banaketa-etxe handiek Europako zinema-aretoak erosi edota eskusiboki alokatu dituzte; hain zuzen, espazio handietan kokatuta dauden askotariko pantailen aretoak, haien filmen erakusketa bermatzeko.

ahalmen ekonomikoa urtean estreinatzen diren film guztien artean banatzen bada, katalogoak osatzen duten filmek bata bestearen errentagarritasuna murrizten dute.

Testuinguru horretan, jarrera inposatzaile horretatik ihes egiteko aukera eskaintzen dute banaketa bide berriek. Zinema erakusteko espazio edota euskarri berrien agerpenak ustiapen sektorea erabat aldatu du, eta, dinamika berrira egokitzeko aukerarik izan ez duten banaketa-etxe asko desagertzen hasiak dira⁴⁴.

Tamalez, dinamika honek sistemaren ahultzea besterik ez dakar.

2.2.3.3 Erakusketa

Definizioz, erakusketa da filma eta publikoa harremanetan jartzen dituen produkzioaldia (Calvo Herrera, 2003: 95; Jacoste Quesada, 1996: 35); ikuslearen begien aurrean produktua jartzeko prozesua. Nahiz eta azken urteotan filmen erakusketa-leiho berriak sortu diren, eta horiekin batera ustiatze-bideak, zinema-aretoa da oraindik produktua amortizatzeko toki erabakigarriena⁴⁵. Clares, Ripoll eta Toganazzik eransten duten moduan:

⁴⁴ Enrique Gonzalez Macho (Santander, Espainia, 1947) ekoizle eta banatzaile espainiarra da, Alta Films banaketa-etxearen jabea izandakoa. Autore zinema bezala ezagutzen diren filmak -espaniarrak eta nazioartekoak- banatzen eta erakusten zituen Gonzalez Machoren Alta Filmsek; aurrekontu mugatua duten eta ohiko estandarretatik at dauden filmak, alegia. Alabaina, poliki-poliki 200 bat areto ixtera behartuta ikusi ondotik, enpresa osoaren jarduera eten egin behar izan zuen 2013an. Banaketa eta erakusketa enpresa zena ixteko arrazoi nagusiak zinemaren ikusle datuen beherakada, DVDen salmenta murrizketa eta autore zineman telebista-kateen inplikazio "desertzioa" izan ziren, El Pais egunkariaren arabera. [Azken kontsulta: 2015/03/22]
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/17/actualidad/1366228353_251687.html

⁴⁵ Hala ere, azpimarratu behar da, leiho horretan izandako arrakastak ez duela filmaren diru-sarrerara zehaztuko, baizik eta gerora egin dezakeen ibilbidea. Nola edo hala, zinema-aretoetako emaitza onak bermatzen du gainerako leihoetan gutxieneko emaitza ona izatea. Alegia, ondo mugituko denaren seinale; telebistan, Interneten, bai eta nazioartean ere.

“Interneteko arrakastak ez dizu ahalbidetzen berreskuratzea edo berdintzea erdi-mailako film batek zinema-aretoan izan dezakeen emaitza. Ildo horretan, Interneteko ereduaren arrakasta fidagarri bihurtzen den unean iritsiko da, emaitzak ematen dituenetan eta gaur egun zineman biltzen dena berdintzea lortzen denean”

Clares [eta. al.], 2013: 13

Baliteke pentsatzea ikus-entzunezkoen-banaketa eta negozio-eredu berrien aurrean, ondorio zuzena dela banaketa-etxeen ahalmena murriztu izana, eta, filmaren erakusketa-hitzarmenak ekoizlearen eta erakusketa-leiho berrien (multinazional eta majorrak) jabe direnen artean izatea, banaketa-etxea alboratuta. Alabaina, egungo industria-egituran eta antolakuntzan pisu handia dute oraindik banaketa-etxeek; izan ere, orain arte lotutakoa galtzearen beldur, haien jarduera ekonomikoa beste esparruetara zabaldu dute.

Espazio-kudeaketaz arduratzen dena erakusketa leihoaren jabea da; alegia, tokian tokiko film-programazioa zehazteaz⁴⁶. Horretarako, banaketa-etxearen eskaintza aztertu eta film bat edo gehiago epe-tarte zehatz batean karteldegian izateko baimena eskuratuko du. Hitzarmena bi motatakoa izango da, portzentaje finko baten ordezkioa edota salduko diren sarreren arabera. Azken horrek, ordea, bi forma dauzka (Calvo Herrera, 2003: 99): “kontratuan zehaztutako aldi osoaren arabera edota adostutako gutxienerako epealdi-portzentaje aldakor baten arabera”. Beraz, banaketa-etxearen irabaziek agintzen dute.

⁴⁶ Betiere, legeak agintzen duen pantaila-kuotari jarraiki. Alegia, herrialde bakoitzean ezarritako babes-sistemak eskatzen duenaren arabera, barne-merkatuko produkzioaren gutxienerako programazioa bermatuz. Horrez gainera, zinema-aretoetako jabeek saldutako sarreren gaineko kontrola izateko ardura dute; horrela arautzen du, esaterako, Espainiako Zinema Legeak 16. artikuluan. Horren arabera, zinema-aretoek saldutako eserlekuen gaineko informazioa aurkeztu behar diote Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales-eri (ICAA).

Saiakera ugari izan dira, zinemak leihatilan bildutako dirua modu orekatuan filmaren jabe direnen artean banatzeko. Sarrera salmenten etekinak BEZa (%21), gidoi eta musika egile eskubideak (%3), filmaren zuzendaria, ekoizpena (banaketa-etxe eta zinema-aretoaren artean adostutakoaren arabera), banaketa (%52⁴⁷) eta erakusketa (%4⁴⁸) ordaintzeko erabili behar dira Espainian. Horiei erantsi behar zaizkie erakusketa-espazioaren gaineko zerga, argia, langileak eta alokairua bezalako gastuak. Horregatik, neurri handi batean, espazioen jabeek ez dute nahi izaten salmenten gaineko informazio zehatza ematerik.

“Orain dela urte batzuk arte, filmen ikuskizun-iraupena diru-bilketaren araberakoa zen. Kasu batzuetan ohiko praktika zen diru-bilketa lehertzea edota banaketa-etxeak sarrera guztiak erostea, filmaren errekaudazioa faltsutu eta aretoan denbora gehiago iraun zezan” (Calvo Herrera, 2003: 100). Gaur egun, berriz, film batek ondo funtzionatzen ez badu programaziotik kentzen dute zuzenean.

Horrekin batera, zinema-aretoetako ikusle-kopuruak behera egin du nabarmen⁴⁹, eta, pantaila bat baino gehiago dituzten aretoenak, berriz gora⁵⁰. Hala, espazio txikien kasuan, asteburuko jarduna eta pantaila bakarra dutenak, erakustaldi bakoitzean ahalik eta publiko gehien biltzea da bizirauteko duten irtenbidea. Gizarte-esparru ezberdinetako publiko heterogeneo erakartzea, alegia. Baina, azken urteetako aretoetako emaitza apalek ez dute laguntzen helburu horretan, eta, zinema-erakusketaren berrasmatzea bultzatu den arren (zirkuitu alternatiboak, espazio

⁴⁷ Kopuru hori zehatz jakiterik ez dago, izan ere, Espainiako Kompetentziarako Auzitegiak debekatu egiten du informazio horretarako sarbidea. Gainera, *majoren* kasuan portzentaje hori %65-70 artera handitu daiteke.

⁴⁸ Kopuru horri kendu behar zaizkio zinema-aretoko jabeak ordaindu beharreko faktura guztiak; hala nola, Ondasun Higiezinaren gaineko Zerga, langileria, ura, argia, etab. Ondorioz, 8€ balio dituen zinema-sarrera batetik soilik 2,9 €ko etekinak izango luke.

⁴⁹ Horri erantsi behar zaizkio ikus-entzunezkoak kontsumitzeko ohituretan emandako aldaketek, eta, euskarri eta formatu berrien agerpenak eragin dituzten ondorioak. Besteak beste, zinema bestelako gailuetan eta modu indibidualean ikusteko joera.

⁵⁰ Pantaila anitzeko aretoen ugartzeak –filmaren programazio eta eskaintza ahalmen handiagoarekin- diru-bilketaren pilaketa eta pantaila bakarreko aretoen itxiera bultzatu ditu.

berriak, zinemagileen presentziaz lagunduta, etab.), zenbakien diktaturak agintzen dute (García Santamaría, 2012).

Gauzak hala, banaketa eta erakusketa sektoreen artean borroka etengabea da. Banaketa-etxeen inposaketei aurre egiteko asmoz, areto-jabeek udalerrri txikietan euren prezioak ezarri dituzte, zirkuitu horretan sartzeko banaketa-etxe handiek ezinbestean onartu beharreko baldintza gisa. Momentuz, ordea, ez du ematen arazoa konpontzeko bidean denik⁵¹.

Azkenik, ez dugu aipatu barik utzi nahi publikoaren harrera edo kontsumoa, izan ere, balio-katearen maila honetan ematen da. Alegia, filmaren erakusketa-prozesuan. Ildo horretan, filmaren eta ikuslearen arteko zubi-lana egiteaz ghan, erakusketa-enpresek “publikoaren interesa edo nahia aurreikusi behar dute” (Jacoste Quesada, 1996: 35). Baina, gizartearen maila artistikoak eta kulturalak baldintzatzen dituen esparrua da; hau da, zenbat eta gehiago landu zinemaren esparru hori, orduan eta gehiago indartuko da filmen ezaugarri ezberdinak balioesteko gaitasuna. Horrez gain, bestelako elementuek ere eragin dezakete filmaren gaineko interesean.

Horien artean, adituen idatzizko edo ahozko kritikak daude. Halako mekanismoek filmaren hurbilketa eskaintzen dute, baina, pertsona zehatz batek egindako ikuspuntua helaraziko dio ikusleari. Alegia, erabat subjektiboa dena. Horren bidez, filma ikusi aurretik horren gaineko informazioa izateko aukera eskaintzen zaio audientziari. Kasu gehienetan, eskaeran eragiteko helburuarekin egiten da; publikoaren nahia eraikitzeko erreminta gisa erabiliz. Baina, kontuz, “kritika onak asko lagundu zaitzake; aitzitik, kritika txar bakar batek produktuaren jaurtiketa-kanpaina suntsitu diezazuke” (Xabier Berzosa, 2014).

⁵¹ Banaketa eta erakusketa erakundeen arteko azken liskarra Martin Scorsese zinema-zuzendariaren “The wolf of Wall Street” filmarekin jazo zen Espainian, 2014ko otsailaren 17an. Hain zuzen, Cinesa eta Kinópolis erakundeen zirkuituetan; non Universal-ek (Espainiako bigarren banaketa enpresa handiena) ohiko sarreraren gaineko portzentajea baino zenbateko handiagoa eskatu zien Cinesa eta Kinopoliseri Scorseseren pelikulagatik. Hika-mikak zirkuitutik kanpo utzi zuen filma.

[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/30/actualidad/1391116769_344473.html]

Audientziaren iritzia elikatzeko esparru horretan, Internetek demokratizatu egin du kritikaren ospea. Gaur egun, edonork sareratu dezake ikusitako film baten gaineko iritzia -berdin da profesionala edo amateurra izatea-; eta, Internetek, berriz, lagundu du informazio hori jende gehiagorenagana iristen. Alabaina, beti izango dute eragin handiagoa gaiarekin lotutako medio espezializatueta argitaratutakoek.

Bestetik, filmekin eskuratutako sariak eragin positiboa dute audientziarengan; horrelako errekonozimenduek produktuaren kalitate-maila modu objektiboagoan edo neurtzen baitute. Filmarekiko audientziaren interesa berpiztu eta produktuaren bizi-itxaropena zinema-aretoetatik harago luzatzeko aukera eransten die. Honakoa adierazi zuten Jon Garaño eta Joxe Mari Goenaga euskal zinemagileek beraien filma, *Loreak* (2014), Espainiako Goya sarietan Film Onenaren sarirako hautatu zutenean: “Izendapenek, eta, bereziki, sariak ikusleengan interesa pizten dute eta horren emaitza zuzena da aretoetan ikusle gehiago biltzea, bai eta etorkizuneko telebista paseetan ere. Egindako lanari aitortza ematea bezala da, eta, audientzia zabalago batengana iristeko aukera” (Garaño eta Goenaga, 2015: 1).

Ongi diseinatutako publizitate-kanpaina batek ere filmarekiko interesa piztu dezake. Horren adibide dira Espainiako *Torrente* edo *8 apellidos vascos* (2014) bezalako filmak (izugarritzko publizitate-kanpaina alde aurretik diseinatzen dutenak); bai eta, maila txikiagoan, *Aupa Etxebeste!* (2005) filma (Frances, 2013). Francesen arabera, euskarazko film-luze horren promozio eta marketin-kanpainak filmaren arrakastaren zati bat azaldu zuten. Horretan zenbat inbertitzen den, ordea, produkzio-etxearen aurrekontuaren araberakoa izango da.

Dena den, filma hasieratik ezagutzera ematea da arrakastaren giltzetako bat; filmaren gaineko informazioa errodajea hasi aurretik medioei ematea, kazetariekin harremanak lantzea filmaren hedapena bultzatu dezaten, haiek egingo baitituzte filmaren inguruko erreportajeak, elkarrizketak, artikuluak, etab. Promozio-mekanismoen artean, ahok ahoko doako propaganda da arrakastatsuen. Baina, hasierako jaurtiketan publizitatea ezinbesteko bultzada da.

2.3 Hizkuntza gutxituak, definizioari begirada azkar bat

Zer ulertzen den hizkuntza gutxitu kontzeptuaz? Teoria ugari aurkitu daitezke horren inguruan, bai eta termino ezberdinak ere: minoritarioak, erregionalak, gutxiago erabiliak (*lesser used*) edota eremu urrikoak, besteak beste. Jose Maria Zendoiak, esaterako, *Hizkuntza gutxituak eta ekonomia: euskararen kasua* izeneko doktore tesian François Grin (1990) autorearen hitzak jasotzen ditu (Zendoia, 2000: 15): “hizkuntza gutxitu bat (*minority language*, jatorrizkoan) emandako eremu geografiko bateko biztanleriaren erdiak baino gutxiagok mintzatzen duen hizkuntza da; definiziotik kanpo utziz beste eremu batzuetan gehiengoaren hizkuntzak direnak (lurraldez kanpoko hizkuntzak)”.

Ibon Manterola eta Naiara Berasategi autoreek, berriz, kontzeptuaren gaineko ikuspuntu soziologikoa eranstean diote aurreko irizpide kuantitatiboari; *gutxiengo* terminoaren esparru kualitatiboa alegia. Horretarako, Philippe Blanchet (2005) autorearen *Minorations, minorisations, minorités: essai de théorisations d'un processus complexe* izeneko obran jasotakoetan oinarritzen dira (Manterola eta Berasategi, 2011: 19-20).

R. Boudon eta F. Bourricaud (1994) autoreen arabera, gutxiengoa da batetik, “osotasun baten zatiketa”, “gutxienez, bi azpimultzotan” banatzen dena; eta, horietako “bat bestea baino ugariagoa” denean (Manterola eta Berasategi, 2011: 19). Eta A. Akoun eta P. Ansard (1999) autoreen arabera, bestetik, “hainbat irizpideren arabera, (kulturalak, erlijiosoak, politikoak edota etnikoak) gehiengo taldetik bereizitako azpitaldea, talde-menderatzailearekin askotariko erlazioak dauzkana, neutraltasunetik gatazkaraino. (...) Kopurua ez da funtsezkoa, baizik eta boterearen banaketa eta estatuaren tratamendu ezberdina” (Manterola eta Berasategi, 2011: 20).

Ildo horretan, Ferréol eta Jucquois (2003) autoreek diote, gainera, komunitatearen nortasun sentimenduarekin lortutako terminoa dela *gutxiengoa*. Ondorioz, ikuspuntu horretatik definitzen den kontzeptua (Manterola eta Berasategi, 2011: 20). Horregatik,

komunitatearen hizkuntzarekiko sentimendua eta Estatuak hari eskaintzen dion arretamaila elementu garrantzitsuak izango dira; izan ere, horien arabera izango da sozialki erabilia ala ez hizkuntza gutxitu bat.

2.4 Hizkuntzaren merkatua

Teoria ekonomikoaren arabera, hizkuntza batean baino gehiagotan egindako ondasunek zuzenean dute kostu handiagoa. Horregatik, askotariko merkatuak sortzen dira horientzako. Baina, “merkatu bakoitzean eskatutako eta eskainitako ondasunek beren baliagarritasun marjinal eta kostu marjinal propioak edukiko dituzte, eta ondorioz, oreka eta prezio ezberdinak” (Zendoia, 2000: 34). Hizkuntza gutxituen kasuan, garrantzia handia izango du ondasunetan egindako inbertsioaren errentagarritasunak.

Logikoa denez, hizkuntza baten hiztun-komunitateak eragin zuzena du haren merkatutamainarekin. Beraz, hizkuntza gutxituek gainerakoek baino are merkatu txikiagoa izango dute. Eta, hain justu, merkatu txiki horretan haien egoera hobetzea da arazorik handiena, izan ere, inguratzen dizkien hizkuntza hegemonikoen (euskararen kasuan, gaztelera edo ingelesa) kontrako borrokan bizi da. Dena den, Zendoiak uste du hizkuntza-nagusi baten eta hizkuntza gutxitu baten arteko produkzio-kostuen ezberdintasuna enpresa bakoitzaren arabera dela. Eta horri erantzen dio audientziak “baliagarritasun-funtzio ezberdinak dituela bere hizkuntzan sortutako produktuekiko”. Ondorioz, funtzio “horien arteko ezberdintasunak ere adierazgarriak izango dira ondasunen prezioak osatzerakoan” (Zendoia, 2000: 36). Horrek, ordea, kontsumitzaileen hizkuntzarekiko nortasun-sentimenduaren kontzeptua du faltan; izan ere, faktore horrek ondasunen baliagarritasun-funtzioak baino pisu handiagoa izan dezake.

Ildo horretan, Zendoiak aldarrikatzen du “ezinbestekoa” dela hizkuntza gutxituetako ondasunak subentzionatzeko politika ezartzea, merkatu gutxituek jasan behar duten egoera desberdina parekatzeko (1992: 36).

2.5 Euskararen kasua: oinarriko datu soziolinguistikoak

Eusko Jaurlaritzaren V. Inkesta Soziolinguistikoaren arabera, guztira, 16 urtetik gorako 714.000 lagun dira elebidunak. Alegia, Euskal Herriko biztanleria horren %26,9. Baina, elebidun-hartzaileen kopurua eransten badugu, 16 urtetik gorako euskara-hartzaileen potentziala 1,1 milioira handitzen da; horien %41,7.

Lurralde-banaketari arreta jarrita, elebidun-kopuru handiena EAEn kokatzen da; kopuru osoaren %84 hain zuzen. Gainerakoa Nafarroa eta Iparraldearen artean banatzen da antzeko balioetan: %8,8 eta %7,2 hurrenez hurren. Neurri handi batean, emaitza hori da Euskal Herriaren banaketa-administratiboaren eta lurralde horietan euskarak duen ofizialtasunaren (Iparraldean izan ezik) isla.

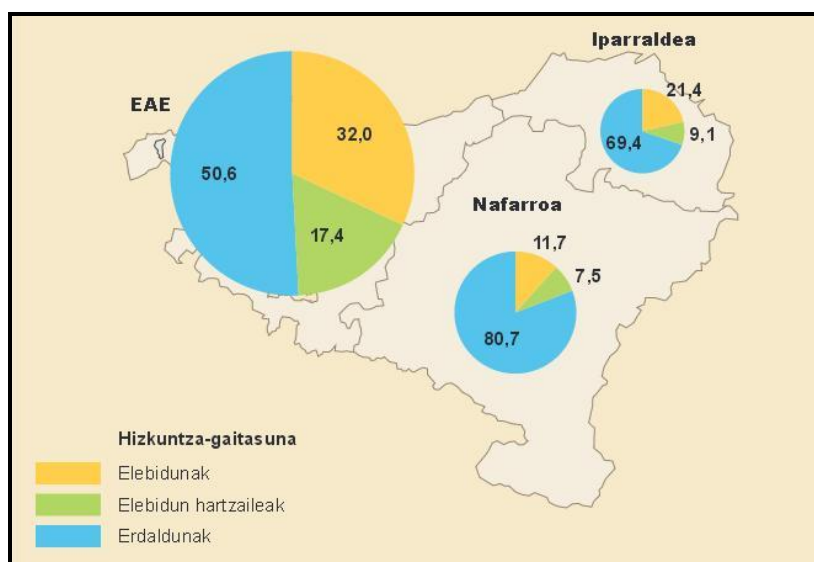
Taula 5. Hizkuntza gaitasuna lurraldearen arabera.

	Euskal Herria	EAE	%	Nafarroa	%	Iparraldea	%
Guztira	2.649.000	1.873.000	70,7	537.000	20,3	239.000	10
Elebidunak	714.000	600.000	84	63.000	8,8	51.000	7,2
Elebidun hartzaileak	388.000	326.000	84	40.000	10,3	22.000	5,7
Erdaldunak	1.574.000	947.000	60,2	434.000	27,6	166.000	13,2

Iturria. V. Inkesta Soziolinguistikoa. 2011

Euskara-gaitasunaren beste ezaugarri garrantzitsu bat da, gehien ezagutzen duten eremuaren barnean ere presentzia ezberdina duela (Grafikoa 1). Hala, EAEn dagokionean, elebidun-kopuruak biztanleriaren %32 suposatzen du bakarrik, eta, erdaldun-kopuruak, aldiz, %50,6. Elebidun-hartzaileak gehituz gero, euskara-gaitasuna izango lukeen lagun-kopurua %49,4ra handitzen da EAEn. Horregatik, garrantzitsua da

azpimarratzea elebidun hartzaileen potentziala euskararen erabilera sustatzerako orduan.

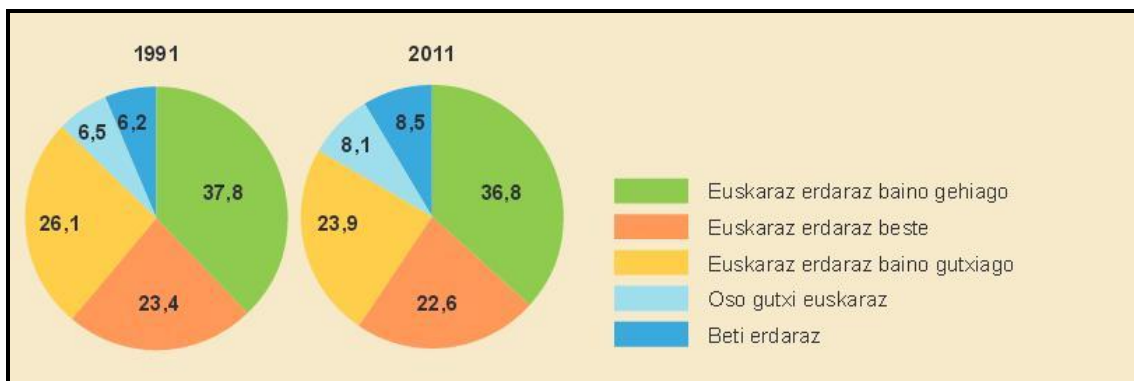


Grafikoa 1. Hizkuntza-gaitasuna lurraldearen arabera.

Iturria. V. Inkesta Soziolinguistikoa. 2011

Hizkuntzaren erabilerari dagokionean, berriz, kezkatzeko emaitzak bildu ziren 2011ko azken inkesta soziolinguistikoan (Grafikoa 2). Alegia, murriztu egin da hamar urtean euskaraz erdaraz baino gehiago erabiltzen dutenen elebidun kopurua, %37,8tik %36,8ra; bai eta euskaraz erdaraz beste erabiltzen dutenena ere, %23,4tik %22,6ra. Horrez gainera, 1991n baino elebidun gehiago dira 2011n euskara oso gutxi erabiltzen dutenak (%1,6 gehiago), bai eta beti erdaraz egiten dutenak ere (%2,3 gehiago).

Hizkuntza baten biziberritzean erabilerak duen pisua aintzat hartuta, euskararen erabilera sustatzea ezinbesteko baldintza izango da aurrera begira.



Grafikoa 2. Euskararen erabileraren bilakaera elebidunen artean.

Iturria: V. Inkesta Soziolinguistikoa. 2011

3. KAPITULUA:

EUROPAKO ZINEMAREN

EGOERA ETA ARAUKETA

Euskarazko zinemaren jardura eta arauketa Europako markoaren baitan kokatzen den neurrian, industria horren egoera eta erregulazio markoa ezagutuko ditugu kapitulu honetan. Horrekin batera, ikus-entzunezkoak sustatzeko europar-laguntza eta berriazko programak ere bilduko dira hemen.

3. 1 Europako zinemaren egoera

Europar Batasuneko (EB) zinemagintza definitzerako orduan, autore asko bat datoz gauza batean: gaitasun ekonomiko mugatuaren ondorioz, proiektuak aurrera eramateko ekoizleek egin behar ohi duten ahalegin handian (Finney, 1996a; 1996b; Elsaesser eta Hoffmann, 1998; Jäckel, 2003; Elsaesser, 2005; Hojbjerg & Sondergaard, 2006). Elsaesserrek, esaterako, honela dio (2005: 37): “Ez dago ezer historikoagorik baldintza ekonomiko kaskarretan lan egiten saiatzen diren europar-ekoizleen egoera baino”.

EB osatzen duten 28 herrialdeetako ikus-entzunezko industria arautzeko eta babesteko ereduak filmak barne-merkatuan amortizatzeko sistema ezartzean oinarritu dira soilik. Alegia, produktua ekoitzi den lurraldearen barrualdera begira eta gainerako merkatuetan ustiatzeko aukeretan arreta gehiegirik jarri gabe.

Europako babes-sistemaren ibilbide historikoari dagokionez, oro har, egia da urtetik urtera ikus-entzunezko sektorea sustatzeko ekimenek zein funtsek gorako bidea hartu dutela eta neurri horiek sektorea biziberritu dutela. Batetik, telebista-publikoen sorrerak ikus-entzunezkoen produkzioa bultzatu zuen 50eko hamarraldian; eta, bestetik, ondorengo telebista-kate pribatuen ugaritzeak ikus-entzunezko sistema-egituran aldaketa nabarmenak ekarri zituzten 90eko hamarraldian. Testuinguru horrek sistema arautzeko beharra bultzatu zuen.

Baina, orduetik, ez da egon film-europarrak lurralde propiotik kanpo eramateko berriazko ekintzarik⁵², eta, nahiz eta industria-datu guztiz txarrak ez izan, Europako zinemaren ahultasuna areagotu egin da azken urteetan.

⁵² 1989ko Mugarik Gabeko Telebistaren Zuzentzarauak eta ikus-entzunezkoak sustatzeko MEDIA Programak Europako markoan asmo onen aitortpena eta helburuak zehaztu dituzte bakarrik. Hala, film europarren barne-merkatuko zirkulazioa ez da handitu eta horien merkatu-kuotaren gaineko datuak txikiak izaten jarraitzen dute (Buquet, 2005: 277).

Gobernuek diseinatutako sustapen-neurrietan arreta txikia jarri zaio banaketa-arloari (European Union, 2014: 1). Politika horien lehentasuna izan da edukien produkzioa, ikus-entzunezko kopurua handitzea⁵³ alegia; eta aurrera begira industria-sendotzeko puntu estrategikoa beharko luke izan Europako ikus-entzunezkoen hedapenak. 90eko hamarraldian, jada, proposatu zen osatzea filmen banaketa indartuko zukeen Europako enpresa handien partzuergoa (Europako Batzordea, 1994; 1998). Baina, G. Buquetek azaltzen duenez, kontuan hartu behar da herrialde bakoitzak interes ezberdinak dituela etxeko-zinema babesterako orduan (Buquet, 2005: 80).

Europar Batasuna osatzen duten lurraldeen berezitasun ekonomiko, kultural eta sozialak aintzat hartuta, Europako kultura-aniztasuna *collage* bezala ulertu eta zinema-industriaren bateratze prozesua itxura batean baino konplexuagoa da (Hojbjerg eta Sondergaard, 2006). Horregatik, zaila da Europako zinema-industriaren egitura-komuna osatzea. Hurbilpen-gisa hona hemen sektorearen gaineko datu batzuk.

Zineman, oro har, AEBn baino diru askoz gutxiago inbertitzen da EBn. Bereziki, filmen hasierako sormen-prozesuan, produkzioan, bai eta postprodukzioan ere; zer esanik ez marketinean (Ilott, 1996; Towse, 2010: 438-441; European Union, 2014: 4)⁵⁴. Aurre-produkzioak, adibidez, aurrekontuaren %8-10 suposatzen du AEBko *major* batek egindako film batean; kasu batzuetan %15era ere iritsi daiteke zenbateko hori. EBn, aldiz, soilik bideratzen da inbertsio osoaren %1-3 aurre-produkziara (European Commission, 2012: 54). Marketinari dagokionean, Frantzian adibidez, promozioan egindako 120.000 €ko gastua izaten du 26-kopiarekin estreinatzen den film batek; 100-kopiarekin estreinatzen denak, berriz, 400-500.000 €ko gastua. Bada, AEBko *blockbuster* batek kopia-kopuru horri 2 milioi €ko promozio-gastua eransten dio.

⁵³ Europar Batasunaren arabera (2014), 2009an europar erakunde-publikoek emandako diru-laguntzaren %69, batez bestez, lanen produkziara bideratu zen; %8,4 banaketa bultzatzeko, eta, %3,6 promoziora.

⁵⁴ Filmek batez besteko aurrekontua 11 milioi €koa da Erresuma Batuan; Alemanian eta Frantzian 5 milioi €koa; eta Hungarian eta Estonian, berriz, 300.000 €koa. AEBn ekoiztutako lanek, aitzitik, 22 milioi euroko aurrekontua dute batez bestez; major eta horien filialek egindako lanek, baina, 85 milioi €ko kostua suposatzen heldu daitezke (European Union, 2014: 4; European Commission, 2012: 52).

Egia da EBko zinema AEBkoa baino ahulagoa dela ekonomikoki, baina, ikus-entzunezkoen balioa dela-eta, Europar Batasunak ezin du merkatu-legeetara kondenatzen utzi bere industria (Alcantarilla, 2001; López Sintas eta Padrós i Reig (zuz.), 2008; de la Sierra, 2010). Aurrerago sakonduko dugun moduan, Hollywoodeko estudio-sistemari aurre egin ezinik, noraezean, europar-zinemaren amaiera litzatekeelako.

Hala, etxeko-ekoizpena babesteko estatu-neurri eta politika-europarrak garatu behar dira⁵⁵: diru-laguntza larroak, herrialdeen arteko koprodukzio-hitzarmenak eta EBko zinema sustatu eta hedatzeko programa zehatzak ezarri, besteak beste⁵⁶. Alegia, babes ekonomiko eta instituzionala eskaini⁵⁷. Baina, filmen baldintza ekonomiko mugatuak ez ezik, produktuen merkatu-arazo, eta, Europako kultura-aniztasun zein lingüistikoarekiko arreta instituzional urriak bide hori zaildu dute.

3.1.1 Produkzioaz, banaketaz eta erakusketaz

Datu objektiboetan oinarrituta, ekoiztako film-kopuru handia du Europak. Urtetik urtera gorako bidea hartu du, eta gainera, itxura batean, ez du murrizteko joerarik islatzen. Europako Ikus-entzunezkoen Behatokiko 2012ko urtekariaren arabera, 1.321 film⁵⁸ ekoizti ziren Europar Batasuneko (EB) 27 estatuetan 2011n (Grafikoa 3); 2005ean

⁵⁵ Horren adibidea da 1989ko Mugarik Gabeko Telebistaren Zuzentzarua, non Europako herrialde guztientzako europar filmen derrigorrezko emisio-kuota ezarri zen lehen aldiz. Bai telebista-kate publiko eta pribatuek bete zezaten. Espainiako ikus-entzunezko legediak, ordea, 1994. urtean jarri zuen indarrean neurri hori.

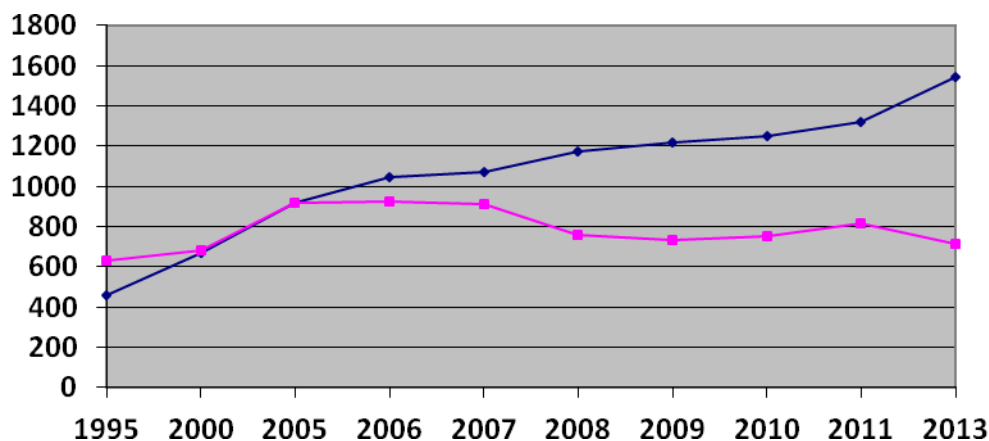
⁵⁶ Aurrerago ikusiko dugun moduan, MEDIA programa da Europa Batasuneko ikus-entzunezko industria bultzatzeko babes programa garrantzitsuena; eta bere baitan hartzen ditu sektoreko profesionalen formazio-ekimenak, ekoizpen proiektuen garapena eta filmen promozioa besteak beste. Aurrerago gehiago sakonduko badugu ere, 2013an MEDIA programa desagertu eta haren ordez Creative Europe 2014-2020 sortu da.

⁵⁷ Interbentzio-publikoak, ordea, produkzioaren gehiegizko babesa saihestu behar du; hau da, zinema-industriaren jardura edo berezko izaera errespetatu eta sektore guztiei mesede egingo dieten irizpide-objektiboak ezarriko ditu soilik. Bestela, sistemarekiko menpekotasun ekonomikoa bultzatu eta askea izatetik urruti geratuko da.

⁵⁸ Kopuru horrek fikziozko lanei eta dokumentalei bakarrik egiten die erreferentzia; gutxiengo-koprodukzioak kanpoan utzi dira.

baino %30,5 gehiago, eta, 2010ean baino %5,4 gehiago⁵⁹. 2013an, aldiz, dokumental lanen igoeraren ondorioz, izugarri handitu zen europar produkzio-kopurua (%14,6): 1.546 filmera hain zuzen (European Union, 2014: 2).

Ibilbidea aztertuz gero, 1995etik 2000ra bitartean filmen produkzioa %32 handitu zen: 457 filmetik 669 filmera hain justu. Eta 2000tik 2005era, berriz, %27; alegia, 669tik 918ra. Gorako bideak jarraipena izan du ondorengo urteetan ere; areago, 2007ko geldialdia izan ezik, ez du etenik izan. 2007tik 2013ra bitartean %30,6 film gehiago ekoitzi ziren. EBko kide diren herrialde-kopurua handitu bada ere -1995ean 15 herrialde izatetik 28 izatera pasa da 2013an-, barne-merkatuak hartu ditzakeen baino film gehiago ez ote den ekoizten galdetzea dago.



Grafikoa 3. Urteko film-kopuruaren bilakaera, EBn eta AEBn (1995-2013)

Iturria: OBS, Yearbook 2000 / 2005 / 2011 / 2012 + EGEDAKo urtekaria, 2012 + MPAA, 2013

Munduko bigarren zinema-industria garrantzitsuenarekin alderatuta (AEB), produkzioari dagokionean Txinaren (1.602 film ekoitzi zituen 2013an) atzetik kokatzen

⁵⁹ Aldiz, tokiko filmak eta gehiengo eta gutxiengo koprodukzio guztiak zenbatuz gero, Batasunean ekoiztitako lanen kopurua 1.647 litzateke azken urte horretan; 2011an baino %19,8 film gehiago.

baita, Europako zenbatekoak adierazgarriak dira. 2006tik aurrera, EBko produkzio-maila AEBkoaren gainetik kokatu da urtero. Ez hori bakarrik, bi zinema-industrien arteko aldea bikoiztu egin da ordutik: 2013an EBn 1.546 film ekoitzi ziren bitartean, AEBn 714 ekoitzi ziren.

Urtetik urtera EBn produkzio-kopurua egin igo bada, AEBn beherako bidea hartu (2005ean 920 filmetik 714 filmera pasa da 2013an) eta antzeko balioetan egonkortu da 2008-2010 urte bitartean: 759 (2008), 734 (2009) eta 754 (2010) filmetan hain justu ere. 2011an, ordea, gora egin zuen produkzio-kopuruak; guztira, 817 film zenbatu ziren (%7,6 gehiago). 2012ko EGEDAKo urtekariak dioenez, gero eta handiagoa da The Metro Picture Assication of America (MPAA) elkarteari lotuta ez dauden enpresen presentzia, bai eta produkzio independentearena ere (EGEDA, 2012: 407). Ondorioz, aurrekontu ertaineko produkzio-kopuruak gora egin eta guztizko emaitza puztu du. Alabaina, 2013an murrizketa nabarmena izan zen: ia 100 film luze gutxiago ekoitzi ziren (%12,6 gutxiago).

Laburbilduz eta kontuan hartuta EBk 507 milioi biztanle dituela eta AEBk 316 milioi, bakarrik harrera-gaitasun aldetik begiratuta, Europar Batasuneko gehiegizko ekoizpena agerikoa da.

Jarri dezagun arreta orain Europako zinema-merkatu eta industria garrantzitsuenetan: film-luzeen batez besteko ikusle-kopurua, estreinatutako film-kopurua, esportazio-maila eta filmen merkatu-kuota datuen arabera, bost herrialdek osatzen dute zerrenda hori (Buquet, 2005: 55): Erresuma Batua, Alemania, Frantzia, Italia eta Espainia.

Taula 6. Europa Batasuneko zinema-industria garrantzitsuenen eta AEBko filmen batez besteko aurrekontu-bilakaera (2000; 2005-2011) (milioi €tan)

Herraldea	2000	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Italia*	2,3	3,5	3,4	2,9	2,3	2,6	2,4	2,3
Erresuma Batua**	-	2,9	2,3	1,8	2	1,6	1,4	2,1
Frantzia***	4,7	5	5,3	5,4	6,4	5,1	5,5	5,5
Espainia****	1,9	2,7	3,2	2,5	2,6	3,2	2,5	3
Alemania*	3,7	3,1	4,2	4,1	3,4	3,9	4,4	5
AEB	42,6	56,8	58,8	63,2	-	-	-	-

Iturria: OBS, Yearbook 2006- 2012 + ICAA + BFI + CNC + + MPAA

*Gutxiengo eta gehiengo-koprodukzioak barne; eta, Alemaniaren kasuan, fikziozko lanak bakarrik

**Etxeko-inbertsioarekin egindako lanak bakarrik

***Gutxiengo-koprodukzioak kenduta

****Aurrekontu baxuko lanak alboratu dira batz bestekoa ateratzeko

Hala, produkzio-gaitasunari dagokionean, Taula 6k erakusten du herrialde horietan egiten diren filmak erdi-mailako aurrekontukoak direla. Hain zuzen, horietan batez besteko produkzio-kostua 3,2 eta 3,7 milioi €koa izan zen 2005 eta 2011 bitartean. 2006an eta 2007an izan ezik, urtero kokatu da zenbateko hori 3,4 milioi €ren azpitik. Lurrean horiek banaka begiratuta, ordea, Frantzia da gaitasun ekonomiko handiena erakusten duena; 2005etik 2011ra etxeko-filmek aurrekontua 5,4 milioi €koa izan zen, batez bestez. Gainera, ia urtero balio-antzekoan egonkortuta izan da: 5 milioi € (2005); 5,3 (2006); 5,4 (2007); 5,1 (2009); 5,5 (2010 eta 2011).

AEBko filmen batz besteko aurrekontuarekin alderatuta⁶⁰, zenbateko horiek adierazten dutena da Europako filmek AEBko filmek baino gaitasun ekonomiko askoz txikiagoa dutela; gutxienez, bost merkatu-garrantzitsu horiei dagokienean. Beste modu batera esanda, baliabide-tekniko zein artistikoetan gutxiago inbertitzeko aukera, eta, horrenbestez, aurrekontu handiagoko filmekin lehiatzeko baldintza kaskarragoak.

Jakina da, adibidez, Erresuma Batuko zinemak inbertsio sendoa izaten duela atzerriko herrialdeekin elkarlanean egindako proiektuetan. Haien hizkuntzak duen dimentsio handia da joera horren arrazoi nagusia: ingelesa. Kanpo-proiektuak erakartzeko amu horri esker, filmen aurrekontu-maila dezente handitzen da herrialde horretan; bai eta film horiekin lortutako arrakasta potentziala ere.

Atzerriko inbertsioarekin egindako film guztiak, etxekoak, eta koprodukzioak aintzat hartuta, Erresuma Batuko film-luzeen batez besteko aurrekontua honela banatu zen 2007 eta 2011 bitartean (OBS. Statistical Yearbook, 2012): 9,48 milioi € (2007); 6,59 (2008); 8,21 (2009), 11,21 (2010) eta 10,91 (2011). Neurri handi batean, AEBtik datorren inbertsioari esker. Horregatik, interesgarria da aztertzea lurralde-barruko baliabideekin bakarrik egindako film horien batez besteko aurrekontua, izan ere, datuak adierazgarriak dira aurreko horiekin alderatuta: 2005 eta 2011 bitartean produkzioek ez dute 3 milioi euroko langa gainditu (Taula 6). Beraz, atzerriko inbertsioa (eta harekiko menpekotasuna) erabakigarria da haientzat.

Film horien arrakastari dagokionean, berriz, estreinatutako 647 filmetatik AEBko *major* estudio baten laguntzaz egindako britainiar filmak izan ziren 14, 2012an. Alegia, soilik Erresuma Batuko estreinaldien %2,2. Bada, hain film gutxik urteko diru-bilketa osoaren %22,7 eskuratu zuten (BFI, Statistical Yearbook 2013: 17); hirugarren daturik handiena AEB (198 film eta %61,5eko diru-bilketa) eta Erresuma Batuko film independenteen

⁶⁰ 2007tik aurrera The Motion Picture Association of Americak (MPAA) ez ditu argitaratzen filmen batez besteko aurrekontu-datuak, argudiatuta marketin eta produkzio-kostuen artean bereiztea zaila dela. Baina, erabaki horren atzean enpresa-datuen pribatutasun-arrazoiak daudela adierazi dute iritzi kritikoek:
http://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2009/03/31/showest-report-mpaa-decides-its-too-difficult-to-measure-film-production-and-marketing-costs/?_r=1

(148 film eta %9,2ko diru-bilketa) ondotik. Emaizta horrek, beraz, AEBko zinema-industriarekin elkarlanean egindako proiektuen garrantzia islatzen du. Gainera, film independenteetan Erresuma Batuko batez besteko produkzio-inbertsioa %27koa izan zen 2003-2012 bitartean; eta gainerako zati handiena AEBko estudioekin batera ekoizitako filmek hartu zuten.

Bi lurralde horietan hizkuntza-ofiziala ingelesa denez, AEBko produkzio-etxeei merkeago gertatzen zaie Erresuma Batuan errodatu eta horren ondotik etxeko-merkatuan ustiatzea. Baina, aldi berean, *major* handiek eskaintzen dizkien nazioarteko banaketa-sareak ere aprobetxatzen ditu Erresuma Batuak. AEBn bertan banatzeko eta Europako gainerako herrialdetara eramateko. Horren isla da ondorengo grafikoa (Irudia 7); non ikusi daitekeen, 2005etik 2009ra bitartean, Erresuma Batuko zinemaren esportazio-tokirik garrantzitsuena AEBko merkaturia dela (%50,5), eta, bigarrena, Europa (%27,4).



Irudia 7. Destination of UK film exports as percentage of the total, 2005-2009

Iturria: BFI, Statistical Yearbook 2013

Europar-zinemaren beste ahulezietako bat da produkzio-etxeen oinarri ekonomiko ahula da. Oro har, halako enpresa-egitura dutenek ekoizitako filmak dira; sektorean

ibilbide-profesional laburra dutenak, eta, proiektu zehatzak (eta bakarrak) egiteko sortu eta epe laburrean desagertzen direnak. Besteak beste, egungo Europako produkzio-mailari eutsiko dion ikus-entzunezko industria-egiturarik ez dagoelako eta ezin da haien jarduera jarraitua ahalbidetu.

Horri erantsi behar zaio Europa Batasunean egiten diren filmetatik, ez direla guztiak estreinatzen. Esaterako, 2001ean ekoiztutako 729 filmetatik 654 estreinatu ziren (%89,7); 2005ean, berriz, 918 filmetatik 833 (%90,7); eta, 2009an, 1.185etik 1.019 (%86). Are gehiago, produkzio-kopuru horretan ibilbide komertzial osoa (produkzioa, banaketa eta erakusketa) egin duten filmak bakarrik hartu dira kontuan. Hau da, badaude egiten diren film gehiago, baina, aretoetara iristeko aukerarik izan ez dutenak.

Hollywoodeko estudio-sistemak aspalditik ditu susturriak botata Europako industria zinema banaketa-merkatuan, izan ere, haien *blockbuster* arrakastatsuek Europan bertan ekoiztutako filmek baino harrera handiagoa izaten dute. Hala, indarrak batu eta lehia-arazoak murriztea lortu dute Europako merkatuan, lurralde horretako etxeko-zinemari merkatu propioan sartzeko oztopoak jarrita.

Banaketa-etxe handi horiek Europako zinema-aretoetako jabeei haien joko arauak inposatzen dizkiete –ezaguna den katalogo-eskaintzaren bitartez-, Hollywoodeko filmez betetako programazioa areagotzeko helburuarekin. Eta, kaltea bikoitza da: etxeko-industria ahultzeaz gain, eredu horretatik lortutako etekina ez da Europako merkatuan berriro inbertitzen, baizik eta *major*-en aberastasuna handitzen dute.

Ohikoa da film-europarrak nazioarteko zinema-jaialdi garrantzitsuetan sailkatuak izan ondotik, nolabaiteko ospea hartzea. Izatez, haien presentzia indartsua da horrelako erakusleihatetan, eta, ez da arraroa film horiek hainbat sarirekin etxera bueltatzea. Tamalez, bide horrek ez die merkatu-arrakasta bermatzen; ez nazioartean ez eta lurralde barruan ere. Europako filmek jatorrizko lurraldetik kanpo banatzea lortzen badute, egindako esfortzu handiari esker izaten da; baina, beste herrialdetako

aretoetara iristeko prozedura nekez eta garestiegia da europar ereduak dituen produkzio-etxeentzat. Hala, Europako zinemak ez du Hollywoodeko superprodukzioen aurka lehia egiterik; eta arrazoia ez da Hollywoodek film hobeak egiten dituela.

Majorrak europar-merkatura etorri eta filialei esker, edota Hollywoodeko zinema zabaltzen duen europar-banaketa-etxe independente bati esker, estatubatuar-filmak sartzen dituzte masiboki –hori bai, haien filmak Hollywoodeko aretoetan aski ustiatu ondotik-. Kontraesana badirudi ere, europar-banaketa-etxeek nahiago dituzte mota-horretako filmak, izan ere, AEBn estreinatu izanak publizitate edo gainbalioa ematen die filmei; eta, horrenbestez, merkaturatzeko erraztasun gehiago eta diru-bilketa handiagoa egiteko aukera handiagoa dute.

Film-europarrek, ordea, lurralde-barruan lortu ohi dute arrakasta gehien. Beraien lurraldetik kanpo haiekiko erakargarritasuna ahuldu egiten da, ikus-entzunezkoarekiko hurbiltasun kulturala desagertzearekin batera, eta ondorioz, ikusleek superprodukzio-ospetsuen aldeko-joera hartzen dute (Buquet, 2005).

Edukien ekoizpenaz eta banaketaz arduratzen diren europar-erakundeak merkatu batean baino gehiagotan aritzen badira ere, pilaketa saihestu ohi da: hamar komunikazio-talde handienek Europako zinema-produkzio osoaren %22a eta banaketa-merkatuaren %8a hartzen dute; AEBn, berriz, banaketa-merkatuaren %88a hamar erakunde handien artean banatzen da (Buquet, 2005: 158). Beraz, ez da arraroa Europako banaketa-etxe garrantzitsuenak ere film estatubatuarren menpe egotea; haiek banatzen duten zinemaren portzentaje handi bat AEBn du jatorria.

Europako filmek, beraz, publiko masiboaren aurrean agertzeko espazio txikia dute, bai lurralde barruan bai eta kanpoan ere. Ildo horretan, erakusketa-bide eta formatu-berriek Europako zinema kanpora eramateko aukeren aurrean, premiazkoa da marko hori lehenbailehen arautzea.

3.1.2 AEBko erraldoia: Europako zinemaren gurutzea

Europako zinema-industrian kultura-izaerako filmak ekoizten dira, nagusiki. Estilo komertzialetik at, Hollywoodeko filmek baino balio artistiko eta sinboliko handiagoko autore-lanak bezala ezagutzen direnak. Peter Schepelern-ek (2006) dioenez, Europako eta AEBko zinemek “artearen eta entretenimenduaren arteko kontrastea” irudikatzen dute; dotorezia versus sinpletasuna, kultura versus komertzialtasuna (Schepelern, 2006: 237). Beharbada, asko esatea da, izan ere, Europako filmen artean badago pantailara lotu eta entretenituko zaituenik. Hala ere, ezin da ukatu AEBko zinemaren eragina Europako filmetaraino ere iritsi dela; generoan, karakterizazioan, narrazioan, erabilitako topikoetan, pertsonaien roletan, etab.

Europako zinemak, ordea, ez du beste ereduak kopiatzeko beharrik; nortasun propioa, istorio onak eta aldi berean unibertsalak, nahikoa baliabide artistiko eta teknikoak dituen zinema da. Baina, izaera propioa duen industria indartu beharrean, kalko-yankiak uste baino gehiago eman dira. Aitzitik, maila txikiagoan, alderantziz ere gertatu da. AEBko zinemagile ugari daude Europar-zinemarekiko harreman handiagoa dutenak eta film independenteak nahiago dituztenak egin: Jim Jarmusch (Ohio, 1953), David Lynch (Montana, 1946) edota Joel (Minnesota, 1954) eta Ethan Coen (1957) anaiak besteak beste.

Filmek lehiakortasun-maila da bi industriak ezberdintzen dituen ezaugarri-nagusia. Europako zinemak sortzetik izan du sustapen-neurrien beharra aurrera egiteko. Nahikoa da AEB eta Europar Batasunaren oinarrizko adierazle ekonomikoetarako erreparatzea, produktu zinematografikoen merkatu-ahalmen arteko aldeaz jabetzeko (Taula 7).

AEBn 316 milioi lagun bizi dira eta pertsona bakoitzak 37.827 euroko urteko errenta-gaitasuna du. EBn, berriz, 507 milioi lagun bizi dira eta 18.510 euroko errenta-gaitasuna du lagun bakoitzak. Ia 200 milioi biztanle gutxiagorekin, EBk baino %20ko BPG tasa handiagoa du AEBk. Horrez gainera, urteko batez besteko errenta ia bikoizten

da AEBn. Errenta-gaitasun altua AEBko ikus-entzunezko enpresen inbertsio-ahalmenaren isla da, enpresa txikien aurrean lehiakortasuna eransten dien adierazlea.

Taula 7. Europar Batasuna (EB) eta AEBko adierazle ekonomikoak

Adierazle ekonomikoa	AEB	EB
Biztanleria (milioitan)	316	507
BPG (milioi eurotan)	11,9	9,4
Urteko batz besteko errenta (€tan)	37.827	18.510

Iturria: International Monetary Fund, IMF⁶¹ + norberak egina

Ezberdintasun ekonomikoez gain, bigarrenik, aipatu behar da AEBk hizkuntza eta txanpon-bera erabiltzen duten 50 estatuk osatzen dutela; hain zuzen batasun sozioekonomikoa indartzen duten elementuak. Bestalde, komunikazio-erakundeek eta telebistak gizarte-kohesio funtzio-garrantzitsua bete dute AEBn, eta, horri esker, identitate zein abertzaletasun-sentimendua sendotu egin dute herritarrengan. Alegia, kanal bera erabilia jende gehiagorengana iristeko aukera baliatu dute.

Europar Batasuna, berriz, 28 estatuk osatzen duten lurraldea/erakundea da eta hizkuntza-ofizialak 20 baino gehiago dira –hizkuntza ez-ofizialak kontuan hartuta, berriz, 30etik gora-. Eremu geografiko berean herrialde bakoitzak garapen sozioekonomiko ezberdina du, izan ere, beste 11 txanpon-ofizial gehitu behar zaizkio euroari. Gainera, gaitasun ekonomikoa alde batera utzita, herrialdeen arteko kultura-aniztasuna erantsi behar da; bai eta herrialde bakoitzaren barrualdean egon daitezkeen errealitate-komplexuagoa(k) ere. Horrek guztiak bultzatu du Europako ikus-

⁶¹ Nazioarteko Diru Funtzak 2013an argitaratutako datuen oinarrituta:
<http://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2013/01/weodata/index.aspx> [Kontsulta eguna: 14/10/04]

entzunezko-jarduera ekonomikoa maila ezberdinetan garatzea eta eduki-industria herrialdeka eraikitzea.

Sektore-garapenari dagokionean, aldiz, kontrajarriak izan dira lurralde bakoitzean historian ezarritako komunikazio eta kultura-politikak. Erakunde pribatuetan antolatu da nagusiki AEBn komunikazio eta ikus-entzunezko-sistema. Beraz, botere pribatuak leku txikia utzi die zinema sustatzeko ekimen-publikoei. EBN, aldiz, estatuaren babes ezinbesteko tresna izan da ikus-entzunezkoen-sorkuntza sustatu eta industria-egitura indartzeko.

80ko hamarraldira arte, Europako herrialdeetan telebista-sistema-publikoa nagusitu zen. Eredu pribatua ez zen ordura arte garatu, erregulazio-publikoa lehentasuna zelako ikus-entzunezko-edukiak gizarte-funtzio eta kultura-balio gisa babesteko. Horregatik, gaur egun Europako lurralde bakoitzak, gutxienez, irrati eta telebista-publiko propio bat du -Monakok izan ezik-.

Beraz, ikus-entzunezko-sistema bakoitzaren ibilbide historikoak egungo errealitateen zati handi bat arrazoitzen du (babesa versus liberalizazioa); industria bakoitzaren ezaugarriak, antolaketa eta jarduera azaldu alegia (Hojbjerg eta Sondergaard, 2006). Horregatik, autore batzuen ustetan, zinemaren etorkizuneko arauketa-eredua Europako babes-sistemaren eta AEBko joera pribatuaren arteko “ezkontzatik” etorriko da (De la Sierra, 2010: 54).

3.2 Europako zinemaren arauketa: markoa, legegintza-tresnak eta sustapen-programak

Iritzi kontrajarriak egon dira. Ikerketa batzuek Europako zinema-industria sustatzeko politika kritikatu duten bitartean (Finney, 1996a; 1996b: 18-47; 89-94), beste batzuek arrazoitu egin dute (Jäckel, 2003). Angus Finneyk Europako gehiegizko produkzioa salatzen du, argudiatuta film horietatik gutxik egiten dutela norbere mugetatik

kanporako saltoa. Areago, horri gehitzen dio lurraldeen arteko zinemaren gaineko erregulazio-zatiketa, non interes kontraerriak babesten diren (Finney, 1996a: 133).

Finneyren ustez, Europak ezarritako “kuota eta merkataritza-oztopoek” AEBko industriari egin die mesede gehien⁶². “Honelako oinarritzko galderak gutxitan egin ditu Europak: noiz eman da diru-laguntza kultura-arrazoiengatik soilik? Epe-tarte ertain edo luzera begira, zer motatako emaitza du ikuspegi horrek zinema-industriaren osasunari lotuta?” (Finney, 1996a: 136).

Anne Jäckelek (2003), aldiz, Europako zinema ezberdinen antolaketa eta produkzio-ereduak aztertu zituen, ikus-entzunezkoen kultura-balioa eta garrantzia ekonomikoan oinarrituta. Argazki horretan industria-ahultasuna agerikoa izan zen eta Europak zinemarentzako sustapen-neurriak egituratu behar izan dituela ondorioztatu zuen. Baina, horiek ez aski, herrialde gehienek babes-sistema propioak garatu dituzte laguntza osagarri gisa (Álvarez eta López, 2011: 120).

Lau dira ikus-entzunezko-sektorea babesten duten Europar Batasuneko tresna-nagusiak. Legegintzari dagokionean, Ikus-entzunezko Komunikazio Zerbitzuen (IKZ) 2010/13/UE zuzentaraua (Mugarik Gabeko Telebista (MGT) 89/552/EEC zuzentaraua ordezkatu zuena), jabetza-intelektuala babesteko marko juridikoa 2011/29/CE63, eta, lehia eta diru-laguntzen estatu-neurriak dira. Eta, sustapen-programei dagokienean, berriz, ikus-entzunezkoak sustatzeko MEDIA - Creative Europe izeneko berariazko programa.

⁶² Ez da harritzekoa horrelako adierazpenak bere ahotan entzutea, eskarmentu handiko ekoizlea da Finney; film-industria-exekutiboa, aholkularia eta idazlea.

⁶³ Hori baino lehen, Europak saiakera ezberdinak egin zituen egile-eskubideak babesteko marko-komun batean. 1984ko erabaki batean (COM(84) 300) gaia Europa mailan arautzeko beharraz jabetu ondotik, Parlamentuak bigarren erabaki bat hartu zuen 1985ean (COM(85) 333), non arauketa ezartzeko urgentzia azpimarratu zen. Horren ondotik, 1988an, egile-eskubideen eta teknologia-erronken gaineko Liburu Berdea argitaratu zen (COM(88) 172). Kontseiluak, azkenik, satellite eta kable-bidezko hedapenari buruzko zenbait arauen koordinazioa ezarri zuen 93/83/CEE zuzentaruaren.

3.2.1 MGT zuzentarautik (89/522/CEE) IKZ zuzentara (2010/13/UE): zinema-produkzioarekiko eragina

Mugarik Gabeko Telebista (MGT) zuzentara 89/522/CEE 1989ean sortu zen, Europar Batasuna osatzen zuten herrialdeen ikus-entzunezko-lege gisa (Godoy, 1995: 147-162). Orduko satellite-bidezko emisioek eta klabe-bidezko edukien hedapenak herrialdeen arteko mugak ezabatu zituzten, eta horrekin batera, kate pribatuen ugaritzeak ikus-entzunezko industria arautzera behartu zuen. Hala, Europar Batasunak lehen aldiz ezarri zituen neurri-komunak telebista-jardueraren gainean⁶⁴ (Council of Europe, 1989).

89ko zuzentaraaren helburu-nagusiak izan ziren, besteak beste, “kultura-aniztasuna bermatzea”, telebista-edukien aurrean hurrak babestea (V. kapituluan), publizitatea mugatzea (IV. kapituluan) eta Europako telebista edukien emisioa eta produkzioa sustatzea (III. kapituluan). Horrekin guztiarekin, ikus-entzunezko-edukien barne-merkatuko zirkulazio librea oinarrituta, mugarik gabeko telebistaren printzipioak zehaztu ziren lehen aldiz (Beceiro, 2012: 1).

Arauketa berriak “eremu berria” zabaldu zion Europako zinema-industriari, orduko “behar” bati erantzun “politikoa” emateko helburuarekin gauzatu baitzen. Sorkuntzaren garrantzia nabarmendu eta produkzio independentea babestu zituen MGT zuzentaraak, eta horrekin batera telebistak behartu zituen sektorearen eragile izatera (Beceiro, 2012).

Zuzentaraaren III. kapituluan Europako ikus-entzunezko obren difusioa eta promozioa arautu ziren -4. eta 5. artikuluetan, hurrenez hurren-. Telebista-kateei eskatuz programazioaren zati handiena horientzat erreserbatu zezaten, eta, ekoizle independenteek egindako lanei tratamendu berezia emateko; programazioan (%10,

⁶⁴ MGT zuzentara onartu zen, adibidez, europar-obraz zer ulertzen zen (6. artikulua); bai eta lan horiek promozionatzeko gutxieneko baldintzak ere. Baina, lurralde batzuen produkzio-ahalmen mugatua eta hizkuntzaren egoera minoritarioa direla-eta, Batasuneko herrialdeek badute ikus-entzunezko-produkzioa babesteko neurri zehatzagoak hartzerik ere (3. artikulua).

gutxienez, ekoizle independenteen obrentzat gordetzea) edota zinema-inbertsioan (programazio-aurrekontuaren %10, gutxienez, horretara bideratuta). Are gehiago, bi urtetik behin eginkizun horiek betetzen zituztela frogatzen zuen txostena aurkezteko obligazioa ere ezarri zitzairen. Hala, Europar Batasuneko herrialde guztiek araudi-berria erantsi zioten euren orduko-legediari.

Espainiako 25/1994 legeak (22/1999 legeak aldatua), esaterako, Europako zuzentaraua bere erregimen juridikora ekarri zuen; aurrekoa osatu eta ikus-entzunezkoen gaineko emisio eta inbertsio-kuotak ezarri zizkieten telebista-operadoreei (Godoy, 1995: 200-202). Besteak beste, urteko diru sarreren %5 ikus-entzunezko sorkuntzan inbertitzeko obligazioa, film-luzeen eta telebistarako edukien ekoizpena sustatzeko erabili zezaten. Lege horretan, ordea, ez zen zehaztu diru-sarrera gisa zer zenbatu behar zuten⁶⁵.

Digitalizazioaren etorrerak MGT zuzendu eta osatzeko beharra bultzatu zuen 90eko hamarraldi amaieran; informazioarekiko, ikus-entzunezko eduki eta zerbitzuekiko sarbidea zabaldu baitzuen. Testuinguru berrira egokitzeko asmoz, aurrekoa aldatuko zuen 97/36/CE zuzentaraua sortu zen 1997an. Baina, operadore-berriei merkatuan sartu eta edukien produkzioan eta banaketan parte-hartzeko aukera ere eskaini zien digitalizazioak. Orduko neurriek, ordea, ez zuten aspektu horiek guztiak aintzat hartu⁶⁶.

2003an, 2004an eta 2005ean Europako Parlamentuak MGT zuzentaraua aldatzeko eskaerak onartu zituen. Horregatik, ikus-entzunezko edukien sektorea gainbegiratu eta

⁶⁵ Orduko Espainiako legediak, telebista pribatuaren 10/1998 legeak, ere ez zuen gaiaren gaineko tratamendu orokorrik egiten. Europako edukientzako emisio-kuotak, zinema-industriaren babesa eta administrazio-zigorren erregimena zehaztu ziren. Baina, telebistaren arauketari alde bakarreko ikuspegia izatea leporatu zitzaion, nahikoa ez zela argudiatuz. Lanen jatorriari zegokionean, adibidez, Espainiako legean ez zen zehaztu finantziarioa, produkzio-lurraldea edota ekoizleen egoitza kontuan hartuko zen ala ez; ez eta emisio-zenbaketa egunekoa, astebetekoa edota hilekoa zen.

⁶⁶ 2007/65/CE zuzentarauak honela zioen lehen orrian: (2) "Europar Batasuneko estatu-kideetako telebista-operadoreen jardueren arau eta administrazio-xedapenak 89/552/CEE zuzentarauak jasotzen baditu, bestelako jarduerari –ikus-entzunezko zerbitzuek eskaintzen dituztenak- aplikatzen zaizkien neurriek desadostasunak bultzatu ditzakete; barne-merkatuan zerbitzu horien zirkulazio librea oztapatuz eta lehiakortasuna faltsutuz". Hau da, bazegoen ikus-entzunezko zerbitzu "lineal" eta "ez linealak" aintzat hartzen dituen marko juridikoa ezartzeko beharra (Beceiro, 2012: 8).

89ko zuzentaraua aldatuko zuen erreforma onartu zen 2007ko abenduan⁶⁷: Ikus-entzunezko Zerbitzuen zuzentaraua 2007/65/CE. Besteak beste, merkatu-elkarrekintza eta edukiak kontsumitzeko eredu-berriak aintzat hartzen zituen. Erreforma horrek publizitatearen erregulazio eta informazio-sarbidetari arreta berezia eskaini zien; Europako edukiak sustatzeko neurriak, hedabideen arauketa konpartitua eta telebista interaktiboa balioan jartzeaz gain.

Sagrario Beceirot azaltzen duen moduan, “erregulazio-marko eguneratua, malgua eta erraza” ahalbidetu zuen (Beceiro, 2012: 8). Bere ustez, ikus-entzunezko edukien banaketan erabilitako euskarriaren arabera bereizketa albo batean uztea beste berrikuntza bat izan zen; hau da, ikus-entzunezko produkzioa bere osotasunean balioan jarri izana. Oinarrian, sektorearen jardura ezberdinak juridikoki ulertzearen isla izan zen, eragile bakoitzari zegokion arauketa ezartzeko. Zerbitzu linealen (telebista eta irrati -programazioa hornitzaileen eskariaren arabera ezarrita dutenak-) eta ez-linealen (ikusleek eskaera librea egiteko aukera eskaintzen dutenak) arteko sailkapena ere egin zen erreforma berriarekin.

Ikus-entzunezko operadoreek eskainitako zerbitzu eta ekintza bakoitzean, haiek beteko zuten funtzioaren definizio-luzea zehaztu zuen 2007ko zuzentzarauak 1go artikuluan. Hain justu, programa gisa film-luzeak aipatu ziren (2007/65/CE: 9 (2) (a)). Ordea, albo batean utzi ziren Internet bidezko ikus-entzunezko jarduerak; blogak eta bideokonferentziak bestak beste (2007/65/CE: 3 (16)). Hau da, interes ekonomiko eta hedapen masiborik gabeko komunikazio-ekintzak.

Gainera, kontzeptu eta hainbat egoeren gaineko definizio zalantzarriak jaso zituen erreformak: “ahal dela” (2007/65/CE: 35 (68)) edo eduki-europarren produkzioa sustatzerako orduan “bideragarria denean eta baliabide egokiekkin” (2007/65/CE: 16 (3).

⁶⁷ 2007ko erreforma baino lehen, 2002an, Europako Batzordeak 89ko Zuzentaraua osatzeko puntuak batzen zituen Komunikazioa aurkeztu zuela ere aipatu behar da: COM/2002/0778 hain zuzen. Komunikazioak ikus-entzunezkoen gaineko Europako lehen-zuzentaraua modu baikorrean baloratzen zuen, baina teknologiaren bilakaerak bultzatutako aldatetegi egokitzen zen arau-berria eskatu zuen.

artikuluak)) adierazpenak horren adibide dira. Ondorioz, 2007ko egokitzapenak zituen gabeziei erantzuteko, zuzentarau berria ezarri zen 2010eko martxoan: Ikus-entzunezko Komunikazio Zerbitzuen zuzentaraua 2010/13/UE. Gaur egun indarrean dagoena.

2007koa ordezkatzear gain, aurreko ekimenen ekarpenak jaso, osatu eta aipatutako definizio anbiguoak baztertu zituen 2010eko Ikus-entzunezko Komunikazio Zerbitzuen zuzentarauak. Hala, ikus-entzunezko komunikazio-zerbitzuen gaineko definizioa ezarri zen, eta, horren arabera zehaztuko ziren halako zerbitzuen ezaugarriak (2010/13/UE Zuzentaraua).

Helburu nagusien artean, Europar Batasuneko barne-merkatuan ikus-entzunezko zerbitzuen zirkulazio librea bermatzea, adin txikikoak eduki desegokietatik babestu eta ikuslea mindu dezaketen irudiak murriztea daude. Baina, horiez gain, zuzentarauak bestelako helburuak ere baditu: europar-ikus-entzunezko edukien gutxieneko programazioa bermatzea telebista-kateetan⁶⁸; publizitatea, produktu-kokatze eta babespen-ekimenak murriztea⁶⁹; telebista-edukien aurrean haurrak babestea; erlijioarekin, arrazarekin, sexuarekin eta herritartasunarekin lortutako gorroto-jarrerak bultzatzen dituzten irudiak saihestea; ikusezintasuna eta entzumen-urritasuna duten pertsonen edukietarako sarbidea erraztea, eta, informazio-eskubidea bermatzea.

Azkenik, zuzentarau berriari jarraipena egiteko eta bertan jasotakoak betetzen direla ziurtatzeko, ikuskaritza-batzordea osatu zen. Hala, batzordekideek ardura dute Europar Batasuneko kide diren herrialdetan zuzentarauaren aplikazioa aztertzeko.

⁶⁸ 16. artikulua honela dio: Europar Batasuneko kide diren herrialdeek bermatu beharko dute telebista-kateek haien programazio-zatirik handiena (informazioari, jolasei, publizitateari, teletestu eta *televenta* zerbitzuei eskainitako tartea hartu gabe) Europako lanak emititzeko erabiltzea, ahal den neurrian eta horretarako medio egokiak erabiltzen direla ziurtatuta. 17. artikulua, aldiz, honela: telebista-erakundeek emisio-tartearen %10 edo programazio-aurrekontuaren %10 Europako produkzio independenteari eskaini beharko diete.

⁶⁹ 2010eko zuzentarauaren arabera, horrelako ekimenek ez dute ordu beteko programazioaren %20a gaindituko. Kasu horietan baina, ez dira produktu-kokatze, babespen eta auto-promozio ekintzak aintzat hartuko.

3.2.2 Zinemari zuzendutako laguntza-programak

Telebista-emisioen jarduera-markoa arautu ondotik (telebista-saioen publizitate-ekintzak, ikus-entzunezko programen promozioa, adingabeen babesa eta adierazpen-askatasuna bermatzeko), Europar Batasunak martxan du ikus-entzunezkoen garapena eta “kontinentean” telebista-saio zein filmen zirkulazioa bultzatzeko sustapen-programa berezia.

Bi dira programa horretako ekimen-nagusiak: Creative Europe⁷⁰ eta Eurimages.

3.2.2.1 MEDIA - Creative Europe

1986an, ikus-entzunezko industriaren garapenerako Europar Kontseiluan lehen neurri-programa aurkeztu zen (European Commission, 1986); izan ere, 80ko hamarraldian zinema-industriak aurre egin behar izan zien arazo ekonomiko larriei. Telebista-kate berrien ugartzeak lehiakortasuna areagotu eta bide eman zien eragile pribatuei atzerriko ikus-entzunezko edukiak ekartzeko. Ondorioz, sektoreko produkzio-kostuak nabarmen handitu ziren. Egitura-aldaketa horren aurrean, profesionalei laguntzeko eta europar-kultura eta ondarea babesteko, MEDIA (Mesures pour Encourager le Développement de l’Industrie Audio Visuelle) izeneko sustapen-programa ezarri zuen Europak.

Horren aurretik egindako proposamenek ez zuten sektorearen balio-kate osoa indartzeko ikuspuntutik izan, beraz, MEDIAren hasierako helburua izan zen koprodukzioen promozio-ekintzen bitartez, europar-zinemaren audientzia handitzea (European Commission, 1985a/1985b). Baina, herrialde batzuk aurka agertu ziren eta Europako Parlamentuak egindako gomendio batzuk gehitu behar izan zitzaizkion programa-berriari; arreta gehiago eskainiz proiektuen garapen eta banaketari (Casado, 2006: 42). Hala, MEDIAren behin-behineko ekintza-programa onartu zen 1988an (European Comission, 1988).

⁷⁰ Aurreko MEDIA eta Culture Programme izeneko ekimenak batzen dituena.

Finantziario, prestakuntza, proiektuen garapena (film-luzeak, telesailak, dokumentalak eta animaziozko lanak) eta banaketari lotutako laguntza-lerroak ezarri zituen MEDIAk europar-zinema-industriarentzat. Horrez gainera, kultura-nortasuna eta ondarea errespetatu, lanak lurralde barruan eta kanpoan erakusten lagundu, eta, teknologia berrien promozio eta finantziarako sarbidea erraztea ere izan ziren MEDIAren helburuak. 1991ra arte, ordea, Europak ez zuen sustapen-programa ofizialki martxan jarri (European Commission, 1990).

Ordutik, hainbat urtetarako diseinatutako lau sustapen-programa nagusi egon dira: MEDIA I⁷¹ (1991-1995), MEDIA II (1996-2000), MEDIA Plus eta MEDIA Training (2001-2006) eta MEDIA 2007 (2007-2013), hurrenez hurren. Horrez gainera, Taula 8an ikusi daitekeenez, ekimen-osagarriak ere izan dira: MEDIA Training, MEDIA International eta MEDIA Mundus.

1991tik 2013ra bitartean, zinema-industriaren esparru-zehatzetan ardaztuz, lan-programa ezberdinetan eta hainbat finantziario-erregimenetan garatu da MEDIA. Sustapen-programaren aurrekontuari dagokionean, nabarmen joan da handitzen urtetik urtera; diru-laguntza ia lau aldiz handitu da 1991etik 2007ra: 200 milioi eurotik 755 milioi eurora⁷² hain zuzen ere. Deigarria da, ordea, azken-programaren aurrekontu-tamaina: 1.460 milioi sei urterako (Taula 8). Hala ere, azalpena du.

⁷¹ Argitu behar da, dena den, horren aurretik MEDIAren programa pilotua izan zela indarrean 1988 eta 1991 bitartean. Miguel Angel Casadok iradokitzen duenez, epealdi horretan filmen banaketa eta proiektuen garapena bultzatu ziren batik bat (Casado, 2013: 72-73).

⁷² Europar-filmek jasotzen duten diru-laguntzaren zati bat itzuli egin behar dute, hortaz, MEDIAra bideratzen den funtsa handitu egin daiteke itzulketa horien arabera.

Taula 8. Europar ikus-entzunezko sektorea sustatzeko programak

Urte tartea	Programa	Aurrekontua	Sustatutako esparru nagusia(k)
1991 - 1995	MEDIA I	200 M	Nazioarteko lankidetzak
1996 - 2000	MEDIA II	310 M	Prestakuntza, garapena eta banaketa
2001 - 2006	MEDIA Plus	454 M	Garapena, banaketa eta promozioak
	MEDIA Training	59 M	Prestakuntza kideen arteko sareen sorkuntza
2007 - 2013	MEDIA 2007	755 M	Banaketa, garapena, promozioak eta prestakuntza
2008 - 2010	MEDIA International	8 M	Beste herrialde batzuekiko lankidetzak
2011 - 2013	MEDIA Mundus	15 M	Beste herrialde batzuekiko lankidetzak
2014 - 2020	Creative Europe	1.460 M	Garapena, promozioak eta banaketa

Iturria: MEDIA Programme + European Commission, 2011. SEC(2011) 1399 final

Creative Europe izeneko programak ordezkatzeko du MEDIA 2014ko urtarrilaren 1etik. Programa-berriak europar-kultura-produkzio-osoak eta ahalmen-sortzaileak bultzatzen ditu nagusiki, eta, hiru azpiprogrametan banatzen da: MEDIA, Kultura, eta, Sektoreen arteko haria izenekoetan. Lehenengoak, multimedia-edukiak eta ikus-entzunezko sektorea sustatzea du helburu; horrez gainera, erronka digitalei erantzuteko bestelako ekimenak ere aintzat hartzen ditu. Hala nola, Internet bidezko banaketa, bideojokoen garapena, audientzia-sorkuntza, etab.⁷³. Horretarako, 818 milioi euro bideratzen dira

⁷³ Creative Europe (2014-2020) programak ikus-entzunezko eta multimedia-sektoreen ondorengo ekimenak aintzat hartzen ditu: lanen banaketa eta merkatuetara sarbidea sustatzea (24 M€); proiektuak edo proiektu-bildumak garatzea (17,5 M€); telebista-saioak edo bideojokoen ekoizpena babestea (2,5 M€); ikus-entzunezkoekiko interesa

(aurrekontu osoaren %56). Bigarrenak, aldiz, sormen eta kultura-sektoreak sustatzen ditu 453 milioi euroko aurrekontuarekin (%31). Eta, hirugarrenak, azkenik, 190 milioi euroko aurrekontua du ekimen-berrientzako finantza-bermeak eskaintzeko⁷⁴ (%13).

Modu horretan, aurreko programarekin alderatuta, ikus-entzunezkoen eta zinema-produkzioa bultzatzeko aurrekontua %9 handitu da bakarrik.

MEDIAren emaitzei dagokienean, ez dira lortu hasieran markatutako helburu guztiak. Edukien banaketa eta lehiakortasuna hobetzeko asmoz, 1988 eta 1991ko programa-pilotuak europar-ikus-entzunezkoen marko-komuna osatzea zuen helburu, besteak beste. Baina, kontuan hartu behar da 1991n herrialde batzuk ez zutela haien kultura-produkzioa Batasunaren baitan ikusten oraindik; beldur ziren erregulazio-berriarekin barne-produkzioa eta kultura propioa gainerakoen itzalpean geratuko zen. Horregatik, MEDIA len bigarren helburutzat jo zen Europako kultura-aniztasuna babestea.

Ondoren etorritako programen laguntza-modalitatea eta eragina aldatuz joan da. Europako Kontseiluak 2011n egindako txostenaren arabera, MEDIAk jakin izan du nazio-mailako sustapen-neurrien hutsuneak betetzen, arreta handiena filmen produkzio-arloan jarrita (European Commission, 2011). Alegia, europar-mailako beharrei erantzun zaie ekintza-lerroak ikus-entzunezko industriaren balio-kate osora bideratuta (European Commission, 2011: 62; Buquet, 2005: 257).

MEDIA I eta MEDIA IIren emaitzak modu oso baikorrean baloratu baziren ere –ekoizle ertainen inbertsio-tamaina eta finantziazio-egoera hobetu izanagatik, batik bat-, nazioarteko zein barne-merkatuetan europar-filmek presentzia handitzea erronka-garrantzitsua izan zen oraindik ere MEDIA Plus eta MEDIA Training programetan (European Commission, 2001; Euréval, 2007: 3). Bestalde, MEDIA IIren baitan,

handitu eta horietara sarbidea hobetzea (12 M€); filmekiko interesa bultzatzea, besteak beste, sareak edota zinema-jaialdien bidez (16 M€); nazioarteko koprodukzioa erraztea eta lanen banaketa eta zirkulazioa indartzea (9 M€); profesionalen talentua eta gaitasuna balioan jartzea (7,5 M€).

⁷⁴ Azken ekimen hori, 'Cross sectorial strand' izenekoa, 2016tik aurrera egongo da martxan.

teknologia-berrien arloan gauzatutako ekintzek gutxien erantzun zieten ikus-entzunezko eta zinema-profesionalen beharrei (European Commission, 2003).

Beharbada, Casadok (2006) dioen bezala, bost urteko epealdirako helburu handiegiak proposatu ziren. Europako Batzordeak kritikatu egin zuen orduko europar-filmen Banaketa Bulegoak (EFDO) egindako lana; hain zuzen, European banaketa-sare egokia sortu ez izana leporatu zion (Casado, 2006: 47). Orduko oztopo handienak izan ziren sektore horretan herrialdeen ekonomia-hazkunde ezberdina eta administrazioen arteko bateraezintasuna -MEDIA programaren eskumenetatik at dauden faktoreak-.

2007tik aurrera, berriz, hobetzeko esparruak mahaigaineratu ziren: besteak beste, nazioarteko merkatuan ikusgarritasun txikia duten herrialdeen gaitasuna indartzea, teknologia-berrien erabilpena sustatzea, edukien mugaz gaindiko zirkulazioa hobetzea, eta, europar-filmetan atzerriko inbertsio pribatua handitzea (European Union, 2004; Euréval, 2007). Horretarako, hurrengo programa-aurrekontuaren ia %65 bideratu zen filmak Europar eta nazioarteko areto komertzialetara eramateko.

Baina, MEDIA programaren eragina ez da nahi bezalakoa izan. Beren lurraldetik kanpo banatu diren europar-filmen kopurua handitu den arren, haien merkatu-kuotak maila berean jarraitzen du hamar urteren ondotik. Eta arrazoia honakoa da: nahiz eta filmak sustapen-programa hasi baino are eskuragarriago dauden gaur egun, emaitzek diote Europako audientziak kanpotik ekarritakoak ikusten dituela (European Commission, 2003). Horregatik, aurrera begira, ez legoke gaizki europar-filmen-kuota hobetzea xede duten diskriminazio positiboko neurriak ezartzea. Horrez gainera, herrialdeen arteko filmen banaketa-sare sendoek lanen ikusgarritasun eta presentzia-minimoa bermatuko lukete.

3.2.2.2 Eurimages

Eurimages da zinema-laguntzeko Europako Kontseiluaren⁷⁵ programa-nagusia; europar-film berrientzat sustapen-ekintza bezala sortu zen 1989an. Horren helburua da Europan ekoiztako animazio, fikzio eta dokumental-izaerako lanak diruz laguntzea, herrialdeen arteko lankidetzak indartzeko asmoz. Kultura-aniztasuna erakusten duten obrek, eta, gutxienez, Europako Kontseiluari atxikita dauden bi herrialderen artean ekoiztako ikus-entzunezkoek lehentasuna dute programa honetan⁷⁶ (Council of Europe, 2003). Horrez gainera, erakusketa eta zinema-aretoen digitalizazioa ere laguntzen du Eurimagesek.

36 kide ditu Eurimagesek gaur egun⁷⁷ eta 25 milioi euroko aurrekontua urteko; baina, zenbateko hori aldatu egin daiteke programaren estatu-kideek egindako ekarpenen arabera. Aurreko urteetan, batez bestez, 21 milioi euroko aurrekontua izan du. Abian jarri zenetik, 487 milioi euro inbertitu ditu eta 1.602 koprodukzio-lan lagundu.

Zuzendaritza Batzordea arduratzen da funtsa osatzeaz eta hautapen-irizpideak ezartzeaz; eta, ondotik, diruz lagunduko diren proiektu-zerrenda ere ebazten du. Zinema-sektorearen hainbat arlotarako (banaketa, erakusketa eta aretoen digitalizazioa) eta lagundutako proiektuek lortutako diru-sarreraren gaineko amortizazio-maileguetarako (koprodukziorako) banatzen da Eurimagesen fondoa. Urtean lau deialdi izaten dira honako modalitatetan:

a) Koprodukzioa:

70 minututik gorako nazioarteko fikzio, dokumental eta animaziozko koprodukzio-lanei zuzendutako laguntza da. Partaidetza handiena duen ekoiztetxeak ezin du

⁷⁵ Europako Kontseilua ez da Europako Batasuneko Kontseiluarekin eta Europar Kontseiluarekin nahastu behar. Europako Kontseilua Europar Batasunetik kanpo dagoen erakundea da –nahiz eta ereserkia eta bandera bereak egiten dituen–; hain zuzen, Europako integrazioaren alde lan egiten duen erakunde zaharrena.

⁷⁶ Aurrekontu osoaren ia %90 erabiltzen da filmen koprodukzioa laguntzeko.

⁷⁷ Zerrenda osoa Eurimages-en Interneteko lotura honetan aurkituko duzue:
http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/MemberStates_en.asp [Azken kontsulta: 2014/08/17]

proiektuaren koprodukzio-kostuaren %70 baino gehiagoren jabe izan; eta, partaidetza txikiena duenak, berriz, kostuaren %10 bere gain hartuko du gutxienez. Aldeaniztuneko koprodukzioen kasuan, aldiz, ekoizle handienaren parte hartzeak ez du kostu osoaren %80 gaindituko. Txikienak, baina, koprodukzio-kostuaren %20 bere gain hartuko du gutxienez. Aldebiko proiektuak 5 milioi euro baino aurrekontu txikiagoa badu, gehiengo duen ekoizleak kostuaren %90 bere gain hartzeko aukera izango du.

b) Banaketa:

Bi lerro aintzat hartzen dira banaketa arloan: publizitate eta marketin gastuak diruz laguntzeko eta Europako zinemarekiko interesa pizten duten ekintzak sustatzeko. Eurimageseko estatu-kide diren herrialdetan egoitza duten profesionali zuzenduta daude lerro horiek; baina, aldi berean Europar Batasuneko MEDIA programan sartzeko aukerarik ez dutela frogatu beharko dute. Horien artean daude Georgia, Serbia eta Trukia. Publizitate eta marketin-gastuen lerroari dagokionean, aldiz, badago aukera Eurimageseko kide diren herrialderen batean egoitza eduki ez eta MEDIAn parte-hartzeko aukera ez duten herrialdeekin koproduzitutako lanak aurkezteko.

Lehengo modalitatean eskaera egin ahal dute europar-zinemaren irudia indartzeko, giza ezagutza aberasteko eta film horien ikusle-kopurua areagotzeko xedea duten proiektu-berritzaileek -besteak beste, VOD proiektuek, europar-zinemari eskainitako Interneteko informazio-guneek, zinema-jaialdiek, etab.-. Banatzaileek, profesionalen elkarteek edota zinema eta ikus-entzunezkoetan lan egiten duten erakundeek, esaterako.

c) Erakusketa:

MEDIA programan sartzeko aukerarik ez duten filmak Eurimageseko kide diren herrialdetako zinema-aretoetan programatzeko lerroa da honako hau. Europa Cinemas (1992) areto komertzialen sarea bezala ezagutzen da, eta, Europako Kontseilura atxikita dauden edozein herrialdetako areto-jabeek eskatu dezakete laguntza hori. Finantziario eta eragiketa-laguntzak eskaintzen zaizkie aretoetan gutxieneko europar

film-kopuru bat erakusteko konpromisoa hartzen dutenei; bai eta publiko-gazteari zuzentzen zaizkien ekimenak egiteko ere.

a) Zinema-aretoen digitalizazioa:

Lerro honen bidez, pantailako 30.000 euro arte edo/eta ekipamendu digitalen erosketa eta instalazio-kostuaren %50 diruz laguntzen dira. Zenbateko horrekin zinema-aretoaren jabeak proiektagailu digitalak erosteko eta ezartzeko gastuak, eta bestelako zerbitzuak finantzatuko ditu. Zenbateko osoa biltzeko, ordea, areto-jabeek diru-iturri osagarriak bilatu beharko dituzte tokian tokiko erakunde-publikoen bidez, kapital propioa erabiliz edota inbertsio pribatua lortuta. Berrikuntzen artean, Europako Kontseiluan lerro honetan egindako azken lizitazioa dago; Dcinex enpresa belgikarra aukeratu da hornitzaile eskusibo gisa laguntza hori bideratzeko. Dirudienez, erosketa-baldintza bereziak lortu dira harekin.

Eurimages programaren gaineko azken txostenaren arabera, europar-zinemaren sektorean izandako eragina deigarria da. Hasiera batean sustapen-programa 12 kidek osatzen bazuten, 36 dira dagoeneko⁷⁸. Hala, Eurimagesek koprodukzio-baldintzak ezarri eta testuingurua indartu du herrialdeen arteko lankidetzaz erraztuz (Olsberg, 2013: 7)⁷⁹. Gainera, produkzioa nabarmen hazi da herrialde handietan bai eta txikietan ere. Ibilbide horretan berrikuntzak ere egin dira, programa eguneratu eta testuinguru-berrira egokitu; baina, aurrera begira hobekuntzak aurreikusten dira.

Estatu handien eta txikien arteko lankidetzan krisi ekonomikoa oztopoa da; baldintza ekonomiko ezberdintasunek koprodukzioa zaildu dute. Ondorioz, finantziario-arazoak

⁷⁸ Gertaera positiboa bada ere, egitura-handitzeak erabakiak hartzeko prozesua zaildu du. Horrez gainera, beste ekimen batzuek fondoaren gastuak partekatzeko gai diren bitartean, Eurimages ez da eskala-errendimendu handia garatzeko gai. Horregatik, ekimena hobetzeko hainbat neurri aztertzen dihardute.

⁷⁹ Hamasei urte pasatu behar izan dira Eurimagesek lortutako emaitzei buruzko ebaluazio txosten osoa berriro egiteko, izan ere, aurrekoa 1997an egin zen. Hala, industriaren aldaketa azkarrei aurrea hartzeko, azken txostenean bost edota zazpi urtetik behin egitea gomendatzen da

direla-eta Eurimagesen rola ahuldu egin da azken urteetan⁸⁰. Gutxi gorabehera, aurkezten diren proiektuen %25 ez dira finantzatzen.

Fondoak koprodukzioen suspertzea helburu izan duen bitartean, MEDIAk banaketa lehenetsi du. Tarte hori betetzeko, ordea, ez da Eurimagesen laguntza handitu; “historikoki ez da egon arrazoirik europar-biztanleen zergak erabiltzeko alor berdineko arazo bati bi modalitatetan irtenbidea emateko. Horregatik, egokia izan da misio hori MEDIA programari utzi izana, izan ere, azken horrek aurrekontu handiagoa erakutsi du” (Olsberg, 2013: 9).

Azken txosten horretan, teknologia garatu eta zinema-hedatzeko-sistema tradizionala aldatu egin dela onartzen da. Horregatik, hasierako helburuak aspektu horretara egokitzea etorkizuneko erronka izan daiteke programa horrentzat. Alegia, zirkulazio-oztopoei aurre egiteko laguntza eskaintzea profesionali⁸¹.

3.2.3 Egoera-balantzea eta etorkizunari begira

Ikusi dugunez, europar ikus-entzunezko-industriaren arauketan MGT zuzentaraua 89/552/EEC eta Ikus-entzunezko Komunikazio Zerbitzuen zuzentaraua 2010/13/UE dira legegintza-tresna nagusiak; sustapen-programen artean, berriz, Creative Europe eta Eurimages ekimenak.

89ko zuzentarauak telebista-operadoreen emisioentzako marko juridikoa ezarri zuen, “publizitate eta babespen-ekintza, ikus-entzunezko programak, adingabeen babesa eta adierazpen-askatasunari dagokienean” (Casado, 2006: 37). 2010eko zuzentarauak, berriz, merkatu-komunean lehiakortasun-baldintza hoberenak eskaintzeko, edukien produkzio eta banaketa askea bultzatu ditu.

⁸⁰ Herrialde txikietan sortutako istorioak jatorrizko tokitik ateratzeko arriskua ikusten dute batzuek; produkzio-gaitasun handiagoa duten herrialdeekin lan eginez gero, ondorio zuzena baita proiektua leku horretara eramatea.

⁸¹ Proiektuen zirkulazio-egokia bermatzeko, finantziazio-publikoko beste organoekin proposamen-berria adostea aztertzen ari dira.

Modu batera edo bestera, europar-erregulazio-marcoak erantzun nahi izan die teknologiaren garapena eta edukien banaketa bide-berrien agerpenari, sektorea errealtate-berrira egokituz; eta, aldi berean, edukien balio kulturala eta ekonomikoa oinarrian hartuta (2010/13/UE Directive: 1 (5)), bermatu segurtasun juridikoa eta ikus-entzunezko-zerbitzuen “funtzio-publikoa” (2010/13/UE Directive: 1 (2)). Beste modu batera esanda, Europar Batasuna handitzeak dakartzan erronka-nagusiei eta merkatujoerei.

Botere-gehiegikeriak saihesteko, gainera, betekizunen gaineko egiaztatze-probak egiten zaizkie Batasuneko herrialdeei⁸². Baina, salatu ohi da europar babes eta sustapen-sistemak eduki-hedatzaileen eskubideak mugatzen dituela; eragile horiek produkzioa eta kultura indartzeko tresna direla argudiatuta, telebista-kateei ezartzen zaizkien obligazioek emaitza ekonomiko negatiboak eragin dezaketela. Izan ere, emisio-kuotak ezartzeagatik audientzia-datuen beherakada jasaten duten kasuetarako, zuzentarauak ez du bestelako irtenbiderik proposatzen.

Argitu behar da, ordea, telebista-kateei euren programazioaren portzentaje handiena europar-ikus-entzunezko lanak emateko gordetzeko eskatzean (MGTKo 4. eta 5. artikuluetan), ez dela zehazten betekizun hori ezartzeko modua: “proporzio hori pixkanaka lortu beharko da irizpide-egokiak erabiliz” (Council of Europe, 1989: 27). Ondorioz, anbiguitasun horrek betekizuna bihurtzen du gomendio.

Bestalde, AEBko filmek hartuta dituzte Europako areto komertzialak eta ez da lortu egoera horri buelta ematea. Europar Batasuneko sustapen-programen xedea ona bada, AEBko banaketa-enpresa handiek europar-filmen erakusketa oztopatzen dute oraindik. Beharbada, laguntzaren aurrekontuarekin lotutako kontua izan daiteke (Casado, 2013: 26): MEDIA “sustapen-programaren aurrekontuak mugatu egiten du

⁸² 16. artikuluan zehazten da hori hain justu: “1991ko urriaren 3tik aurrera, bi urtetik behin, estatu-kideek Batzordeari bidali behar diote artikulua hori eta 17.az zehaztu behar duen dokumentua”. Suedia, Austria eta Herrialde Baltikoek, esaterako, neurri horren aurka egin dute. Horregatik, hala egiten ez den kasuan, arrazoiketa azaldu beharko da. Gainera, Batzordeak ardura du Europako Parlamentuari eta estatu-kide guztiei jasotako emaitzak aurkezteko.

haren arrakasta. Kopuru-garrantzitsua da zazpi urterako 750 milioi €ko funtsa (100 milioi urteko), baina, superproduktzio-estatubatuar batek suposatzen duen kostu osoa baino txikiagoa da hori (*El caballero oscuro* (2008) 200 milioi dolar inguru)”.

Orain arteko sistemak, beraz, ez du zirt edo zart bultzatu lurralde-barruko ikus-entzunezko-produkzioaren zirkulazioa. Areago, 2010eko zuzentarauan jasotako gomendioei jarraiki, Europar Batasuneko estatu bakoitzari aitortzen zaio ikus-entzunezkoetan lege-osagarriak ezartzeko aukera. Alabaina, zuzentzarauen gaineko interpretazioa librea da eta azken-erabakia Europar Batasuneko kide diren herrialde bakoitzaren eskumena da. Hala, merkatu eta interes pribatuen aldeko-joerak ugaritzeko eta industria txikien osasuna kaltetzeko arriskua handia da.

4. KAPITULUA:

ESPAINIAKO ZINEMAREN

EGOERA ETA ARAUKETA

Euskarazko zinemaren jardura eta arauketa Espainiar-estatuaren markoaren baitan ere kokatzen denez, industria horren egoera eta erregulazio markoa ezagutuko ditugu kapitulu honetan. Horrekin batera, ikus-entzunezkoen diru-laguntza eta finantziazio-sistema ere hemen landuko da.

4.1 Espainiako zinemaren egoera

Historikoa da Espainiako zinema etengabeko krisi-egoera bizi duen industria dela dioen esaera. Gainera, eman zaizkigu horri lotutako askotariko argudioak: *Espainiako zinema da diru-laguntzetatik bizi den sektorea edota egiten diren filmak oso txarrak dira*. Hala ere, 90eko hamarraldian dagoeneko, bazeuden talentudun eta nazioarte-mailan ospe handiko espainiar-zinemagileak: Luis Buñuel (1900-1983), Luis Garcia-Berlanga (1921-2010), Juan Antonio Bardem (1922-2002), Carlos Saura (1932), Jose Luis Borau (1929-2012) eta Pilar Miró (1940-1997), besteak beste.

Gaur egun ere halako beste hainbeste aipatu daitezke asko pentsatu gabe: Pedro Almodóvar (1949), David Trueba (1955), Daniel Monzón (1968), Alejandro Amenábar (1972), Juan Antonio Bayona (1975), etab., bai eta gogoan geratu zaizkigun hainbat espainiar-lan arrakastatsuen izenburuak ere: *Mar adentro* (2004), *Volver* (2004), *El orfanato* (2007), *Celda 211* (2009).

Bestalde, horri erantsi Donostiako Nazioarteko Zinemaldian parte hartutako espainiar-zigilua izan duten filmen maila altua; izan ere, lan ugari saritu dituzte azken urteetan: *El muerto y ser feliz* (2012), *El artista y la modelo* (2012), *La herida* (2013), *Caníbal* (2013), *La isla mínima* (2014), *Magical girl* (2014), etab⁸³. Horren arabera, sormen eta interpretazio-ikuspuntutik, etorkizun oparoa duen zinema omen da espainiarra. Beraz, zein motatako krisiaz ari gara? Erantzuna uste baino konplexuagoa da, elkarri eragiten dioten elementu askoren pilatzea baitago.

J.M. Álvarez eta J. López autoreen hitzetan, paradoxa badirudi ere, Espainiako zinema da indar-guneak eta ahulguneak nahasten dituen industria (Álvarez eta López, 2011:

⁸³ *El muerto y ser feliz* (2012) filmak Aktore Onenaren Zilarrezko Maskorra eta Fripesci sariak eskuratu zituen. *El artista y la modelo* (2012) filmak, berriz, Zuzendari Onenaren Zilarrezko Maskorra. 2013an, aldiz, *La herida* (2013) filmak Aktorea Onenaren Zilarrezko Maskorra eta epaimahairen Sari Berezia eskuratu zituen; eta, *Caníbal* (2013) filmak, berriz, Argazki Onenaren epaimahaiaren Sari Berezia. 2014an, azkenik, *La isla mínima* (2014) filmak Aktore Onenaren Zilarrezko Maskorra eta Argazki Onenaren Epaimahaiaren saria jaso zituen; eta, *Magical girl* (2014) filmak Aktorea Onenaren Zilarrezko Maskorra eta Film Onenaren Urrezko Maskorra eskuratu zituen.

115). “Filmen produkzio jarraitua eta telebistarako egindako telesail-arrakastatsuek ditu. Baina, industria hauskorra da produkzio-etxeen finantza-ahultasun, esportazio-urri, sektorearen kontzentrazioa eta Interneten aurrean erakusten duen nora eza direla-eta”. Ondorioz, aurreko lefroetako galderari erantzun bakarra ematea zaila da.

Konplexutasun hori hobe ulertzeko, lagungarria da balio-katearen oinarriko ezaugarriak ezagutzea. Hitz gutxitan laburtzeko, ordea, Álvarez eta Lópezen hitzei erantsiko genioke gehiegizko produkzioa, aurrekontu mugatuak, promozio-gastu urria, lanen hedapen eta zirkulazio-oztopoak, eta, lurraldearen barruan harrera-maila aldakorra ezaugarritzat dituen zinema dela.

4.1.2 Produkzioaz, harreraz eta diru-bilketaz

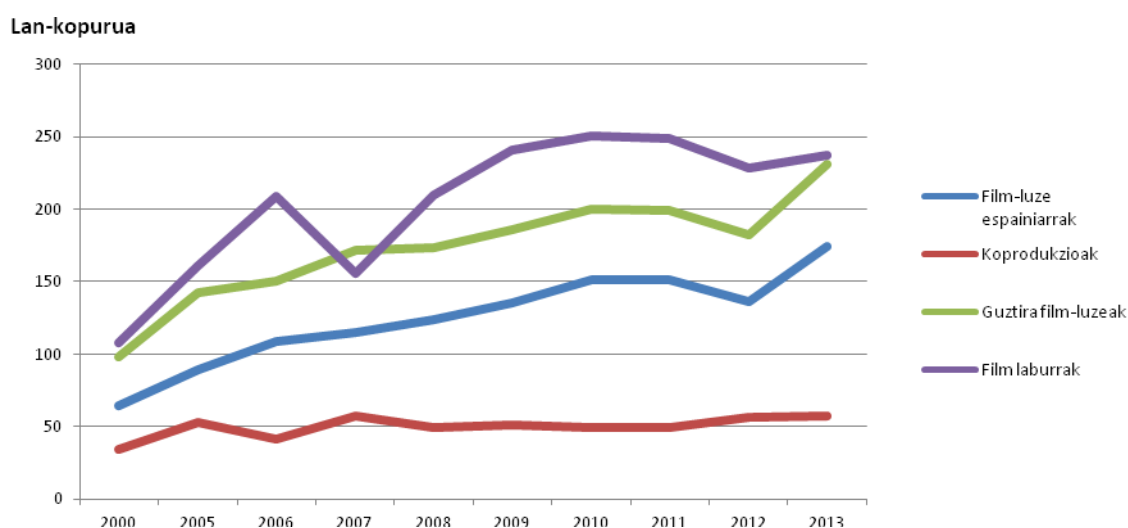
Datu-ofizialei erreparatuta, Espainiako zinema-industriaren ezaugarri-nabarmenena da 2000ko hamarralditik hona egindako filmen kopuru-gorakada. Instituto de la cinematografía y de las Artes Audiovisuales-ek (ICAA) jasotako datuen arabera (Grafikoa 4), azken urteetako produkzio-mailarik altuena izan zen 2013an (ICCA, Boletín Informativo 2013: 17): 231 film-luze ekoitzi ziren guztira; horietatik 174 (%75,3) espainiarrak izan ziren osorik, eta, gainerako 57ak koprodukzioak (%24,7). Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles-eko (FAPAE) azken txostenak dioenez, baina, 107 film-luze zenbatu zituzten 2014ko ekainaren 30era arte (FAPAE, 2013: 31); 2013ko data berean zenbatutakoa baino ia %7⁸⁴ gutxiago alegia.

Hamarraldi hasierarekin alderatuz gero, ia hiru aldiz handitu da koprodukzioan egingabeko film-luzeen kopurua; alegia, 64tik 174ra 2000tik 2013ra bitartean (%172 gehiago). Oro har, produkzio-gorakada jarraitua izan da eta proportzionalki maila berekoa. Beharbada, 2005etik 2006ra emandako saltoa izan zen indartsuena; 89

⁸⁴ 2014ko Donostiako Zinemaldiaren baitan Retrank España erakundeak emandako datuen arabera, berriz, ordura arteko ekoizpen kopurua %15 murriztu zen 2013arekin alderatuta. Horrez gainera, 2014an errodatutako filmetatik, gutxi gorabehera, 30 espainolak izango zirela estimatu eta horien gaineko ustiatze komertzial aukera zabala aurreikusi zuen. [Azken kontsulta: 2015//01/26]: <http://www.panoramaaudiovisual.com/2014/09/24/el-presidente-de-fapae-Ramón-colom-solicita-al-gobierno-el-pago-total-de-la-deuda-contraida-con-el-cine/>

filmetik 109ra handitu baitzen produkzio-kopurua (%22,5). Hortik aurrera 150 filmen langa gainditu zen urtero.

Are gehiago, espainiar-luzemetraien produkzio-maila eten barik handitu zen 2011ra arte; film-luzeak guztira zenbatuta, esaterako, 98tik 231ra igo zen 2000 eta 2013 urte bitartean (%135).



Grafikoa 4. Espainiako urteko zinema ekoizpen-kopurua

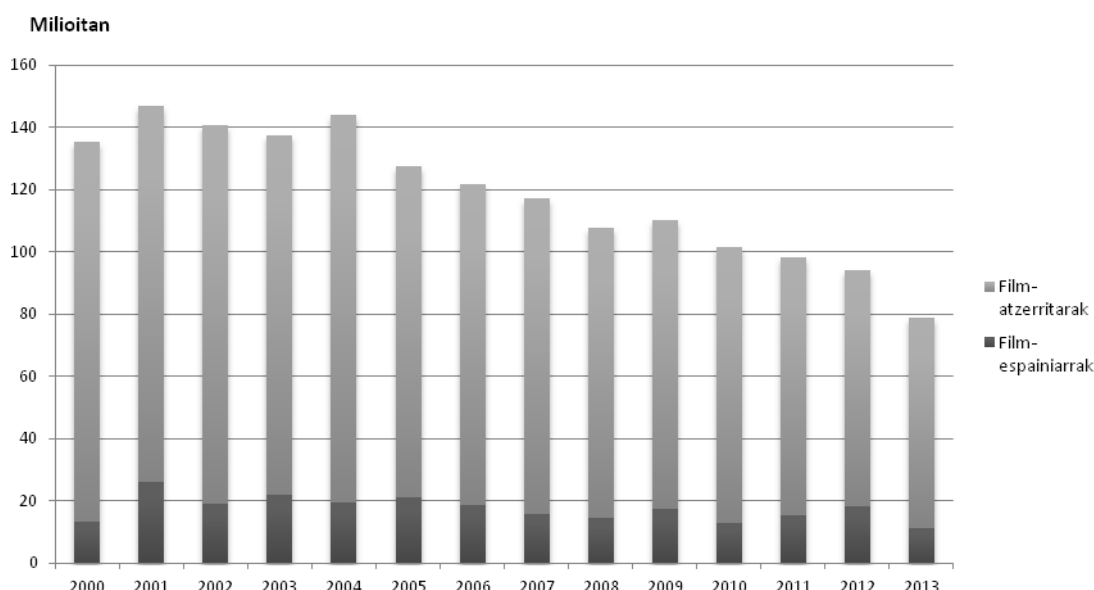
Iturria: ICAA

Koprodukzioan, aldiz, gutxi gorabehera, nahiko antzekoa izan zen film-luzeen produkzio-kopurua bitarte horretan; 34 (2000) eta 57 (2013) artean kokatu da. Hala, modalitate horretan egindako lan-kopurua igo egin bada ere, koprodukzioan egingabeko film-luzeen kopurua baino dezente gutxiago handitu da (%67,6).

Film laburrei dagokienean, berriz, 108 lan zenbatu ziren 2000n, eta, 2013an, 237. Beraz, produkzio-igoera ere nabarmena da oso: %119. Are gehiago, 2006an 200 lanen

langa gainditu eta 2008tik aurrera, hortik gorako emaitza izan zen urtero⁸⁵. Hala ere, 2000-2013 bitartean irregularra izan da produkzio-kopuruaren mugimendua; joera izan bada gorakoa, urte batzuetan behera egindako datu adierazgarriak bildu dira. Bestek beste, 2006tik 2007ra eta 2011tik 2012ra, non %25 eta %8,4 murriztu zen hurrenez hurren.

Gauzak hala, baliteke 2014ko datuek 2013an izandako gorako-joera orokorrari heldu izana, izan ere, ikus-entzunezko teknologiaren demokratizazioa erabatekoa da eta Grafikoa 4k errealitate hori islatzen du nolabait. Baina, produkzio-argazkia eta azken-urteotan zinema-aretoetako ikusle-kopuruan emandako beherakada-adierazgarria ikusita, litekeena da jarraian buruari galdetzea egiten den hori ez ote den gehiegizkoa. Hala, filmak ikusleei zuzentzen zaizkien heinean, eskaintzen den horretatik haiek zer eta zenbat eskatzen duten aztertuko dugu.



Grafikoa 5. Espainiako zinema-aretotan batutako ikusle-kopurua, filmaren jatorriaren arabera

Iturria: ICAA

⁸⁵ Ziurrenez, teknologiaren demokratizazioari lotutako fenomeno da. Digitalizazioari esker, hamarraldiaren hasieran baino eskuragarriago dituzte zinemagileek produkzio-baliabideak gaur egun eta, neurri handi batean, horrek handitu egin ditu produkzio-aukerak.

ICAAren arabera, behera egin du progresiboki zinema-aretoetan bildutako audientziak 2000tik aurrera (Grafikoa 5). Hamarraldiaren hasieran, 2001ean, 146,8 milioi ikusle izatetik 78 milioi izatera pasa ziren aretoak 2013an⁸⁶. Alegia, ia %47ko murrizketa izan zen hamabi urtean. Jaitsiera hori 2001etik aurrera mailakatua izan bada ere -2004an eta 2009an izan ezik⁸⁷-, mugimendu bortitzenak 2005ean eta 2013an izan ziren: ikusle-kopurua %14 eta %16,4 murriztuta hurrenez hurren⁸⁸.

Filmen jatorriari begiratuta, berriz, beheranzko joerak atzerriko filmi eragin die gehien; 121,9 milioi ikusle izatetik 67,687 milioira murriztu zen film horien audientzia 2000tik 2013ra bitartean (%43). Espainiako filmen kasuan, berriz, 2001etik 2013ra 26,2 milioitik 11,01 milioira⁸⁹ murriztu bazen (ia %58), audientzia-ibilbidea irregularragoa izan da. Horregatik, tentuz jarraitu beharko diegu pista 2014ko datuei.

Testuinguru horretan, atzerriko filmek audientziaren zati handiena hartu zuten urtero; batez bestez, ia sei aldiz gutxiago izan da film-espainiarren audientzia, eta urte txarretan, zazpi aldiz gutxiago ere zenbatu da -2002, 2003 eta 2004an-⁹⁰. Baina, Espainiako film-luzeek izandako audientzia-irregulartasuna deigarria da oso gure ustetan, eta, geldialdi txikia egingo dugu horretan.

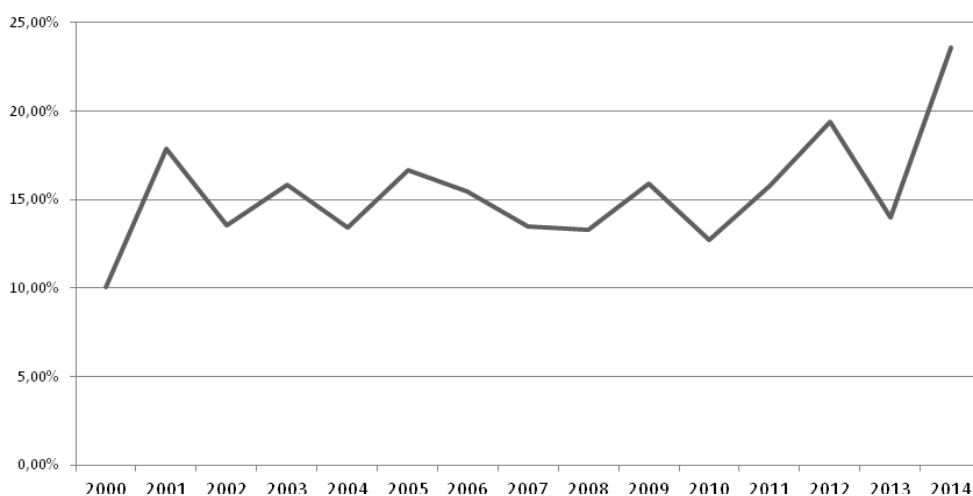
⁸⁶ Espainiako aretoetako ikusle-bilketa ibilbidean, 1993ko datuetara jo behar izan dugu 2013ko balioari gehien gerturatzen zaion zifra izateko: orduan, 92,5 milioi ikusle zenbatu ziren hain zuzen ere.

⁸⁷ 2003an 137,47 ikusle zenbatu ziren, eta, 2004an, berriz, 143,92. 2008an, aldiz, 107,81 ikusle, eta, 2009an, 109,99.

⁸⁸ Zehazki, lehenengoan 143,93 milioi ikusletik 127,65era jaisten da, eta, bigarreanean, aldiz, 94,16tik 78,69ra.

⁸⁹ Espainiako filmek ez zuten halako ikusle-datu txarrik izan 1996tik, non 10,3 milioi ikusle zenbatu zituzten.

⁹⁰ Atzerriko eta Espainiako filmen arteko audientzia-aldea bereziki handitzen da 2007an eta 2010ean.



Grafikoa 6. Espainiako zinemaren pantaila-kuota, ikusle-kopuruaren arabera

Iturria: ICAA (2014ko behin-behineko datuak)

Azken hamarraldian, urte batean galdutako ikusle-kopurua hurrengoan edota hortik bi urtera berreskuratu ondotik, beherako bidea hartu, datu-apaletan kokatu eta berriro indartzen ikusi dugu film-espainiarren audientzia-maila (Grafikoa 5). Askok azaldu ohi dutenari jarraiki, ohikoa ez den arrakasta izandako fenomeno zinematografikoekin lotuta egon litezke zenbateko-garrantzitsuak; izan ere, gure ustez, Grafikoa 6ko Espainiako filmen pantaila-kuotak hipotesi horren zati bat islatzen du behintzat.

**Taula 9. Bi milioi ikusle baino gehiago batu dituzten Espainiako film-luzeak
 (2001-2014)**

Urtea	Film-luzea	Ikusle-kopurua
2001	Los otros	6.409.433
2001	Torrente 2, Mision en Marbella	5.321.900
2001	Juana la loca	2.064.253
2002	El otro lado de la cama	2.726.871
2003	La gran aventura de Mortadelo y Filemon	4.967.345
2003	Dias de futbol	2.406.165
2004	Mar adentro	3.996.574
2005	Torrente 3, El protector	3.551.138
2005	El reino de los cielos	2.374.661
2006	Alatriste	3.130.710
2007	El orfanato	4.274.355
2009	Agora	3.318.399
2011	Torrente 4, Lethal Crisis	2.630.263
2012	Lo imposible	5.914.601
2012	Las aventuras de Tadeo Jones	2.720.152
2014	8 apellidos vascos	9.183.231

Iturria: ICAA + FAPAE⁹¹

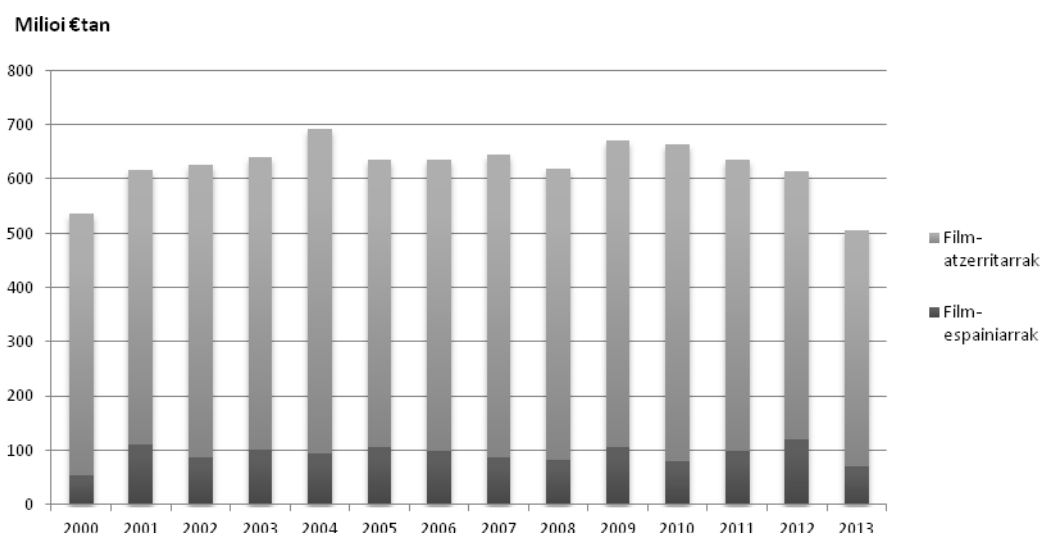
⁹¹ Taula 9n jasotako filmak 2001eta 2013 bitartean, gutxienez, urtean bi milioi ikusle gainditu dituzten Espainiako filmak aintzat hartu dira bakarrik, zenbateko hori gutxitan batu da eta audientziak gora egin duen urteekin alderatu nahi izan da.

Esaterako, *Torrente, el brazo tonto de la Ley* (1998) eta horren ondotik etorritako *Torrente* guztiek (*Torrente 2: Mision en Marbella* (2001), *Torrente 3: el protector* (2005), *Torrente 4: Lethal Crisis* (2011) eta *Torrente 5: Mision Eurovegas* (2014)); eta, *Los otros* (2001), *Alatriste* (2006), *El orfanato* (2007), *Agora* (2009), *Lo imposible* (2012) eta *8 apellidos vascos* (2014) bezalako film-arrakastatsuek azaldu dezakete Espainiako filmen audientzia-ibilbide irregularra, bai eta mundu-mailan AEBko filmekin gertatzen den kontzentrazio-fenomenoa. Aipatutako film horiek guztiak, gutxienez, urtean bi milioi eta erdi ikusle baino gehiago batu dituzten film-espainiarrak dira -*Torrente 5* (2014) izan ezik⁹²- (Taula 9).

Grafikoa 6ren arabera, hain justu, bi milioi eta erdi ikusle baino gehiago izandako filmen estreinaldiekin batera, koska bat egin zuen gora film-espainiarren pantaila-kuotak: 2001ean, 2003an, 2005ean, 2009an, 2011n eta 2012an. Horietako batzuetan, gainera, film-luze bat baino gehiago izan ziren fenomeno hori bultzatu zutenak⁹³. Beraz, alde batetik, egia da ez-ohiko fenomeno zinematografikoa estreinatzeak audientzian eragina duela, baina, ez horrek bakarrik. Eta, beste alde batetik, azken urteetan 200 lanen bueltan dabilen produkzioetik film batek edota hiruk urteko arreta handiena bereganatzeak ez dio mesederik egiten industriari. Ez ekonomikoki ez eta kulturalki ere. “Arrakastak norbere burua sendotzen baitu, baina, bai eta alderantziz ere” (Álvarez eta López, 2011: 116).

⁹² *Torrente, el brazo tonto de la Ley* (1998) filmak 3 milioi ikusle bildu zituen eta *Torrente 5: Mision Eurovegas*-ek (2014), berriz, 1,5 milioi.

⁹³ 2000tik 2001era bitartean gertatutakoa oso deigarria izan zen, esaterako; Espainiako filmek zinema-aretoetan batutako ikusle-kopurua 13,4 milioitik 26,2ra handitu zen. Hau da, ia %49ko igoera. Urte horretan estreinatutako *Torrente 2: Mision en Marbella* (2001) filmak errealitatearen zati bat isla dezake, ez ordea osoa. *Juana la loca* (2001) eta *Los otros* (2001) filmek izandako arrakastek ere eragina izan zuten urteko emaitza horretan.



Grafikoa 7. Espainiako zinema-aretoetan bildutako diruaren bilakaera

Iturria: ICAA

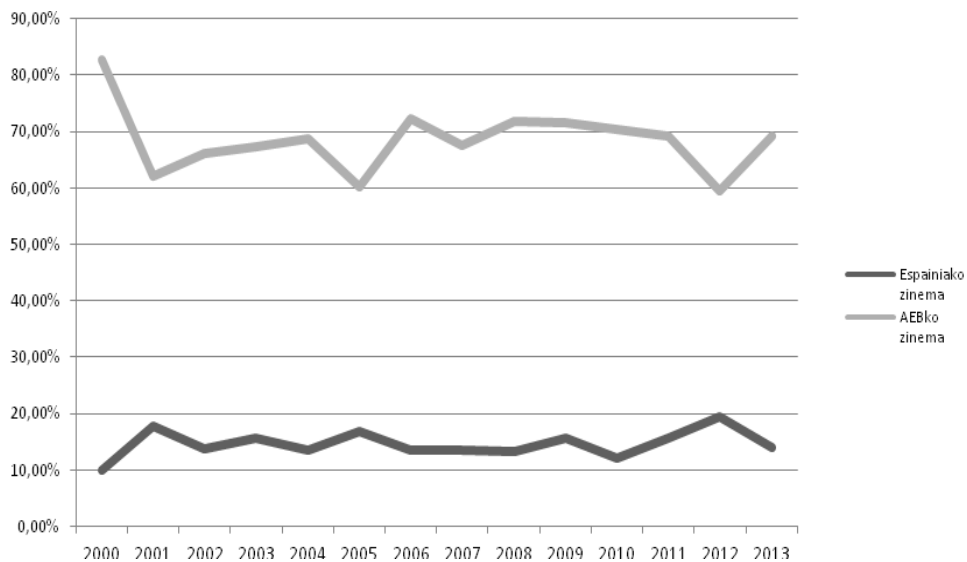
Azken urteetako inoizko ikusle-daturik txarrena jaso bazen 2013an, behin-behineko 2014ko datuen arabera, ikusle eta diru-bilketa-marka hautsi da *8 apellidos vascos* (2014) filmarekin. FAPAEk 2014ko irailean aurreratu zuenez, Espainiako zinemaren ikusleen gaineko pantaila-kuota %23,6an kokatu zen⁹⁴, alegia, 2013an baino %12 gorago. Horregatik, film horien diru-bilketa audientzia-mailarekin lotutakoa izan zen neurri handi batean (Grafikoa 7).

Guztizko zenbatekoei erreparatuta, zifra onenak 2004, 2009 eta 2010ean izan ziren; guztietan ere 643 milioi eurotik gorako diru-bilketarekin. Aitzitik, 2013an %18 murriztu zen 2001eko datuekin alderatuta; 616,4 milioi eurotik 506 milioira hain zuzen. Filmen jatorriari begiratuta, berriz, espainiarrena %36 eta atzerritarrena %14 murriztu zen epe

⁹⁴ 2014ko Donostiako Nazioarteko Zinemaldiaren baitan FAPAEk argitara emandako datuak dira: <http://www.europapress.es/euskadi/noticia-fapae-felicita-reencuentro-cine-espanol-popular-espectador-confia-superar-25-cuota-20140923144754.html>

berean; 110 milioitik 70era eta 506tik 436 milioira hurrenez hurren. Hala, beste behin, atzerriko filmen audientzia-pilaketak azaltzen du goiko grafikoaren emaitza.

Atzerriko filmek agintzen dutela agerikoa da, beraz; eta Espainiako datuen joera izango da atzerriko filmen diru-bilketaren menpekoa. Nahiz eta, lehen azaldu moduan, Espainiako fenomeno zehatzek diru-bilketa txukuna egin duten noizbehinka. Adibidez, 2004an film-espainiarren diru-bilketa murriztu egin zen bitartean, guztizko zenbatekoak ez zuen joera bera islatu. Areago, urte horretan bildutako kopuru osoa aurreko urtean baino %8 handiagoa izan zen (Grafikoa 7). Gauza bera gertatu zen 2002an eta 2007an ere; espainiarren diru-bilketa %22 eta %11 murriztuta, guztizko emaitza %1,5 eta %1,2 handitu zen. Eta alderantziz, alegia, 2010etik aurrera Espainiako filmen errekaudazioak gorako bidea hartu zuen bazuen, atzerriko filmen emaitza txarrak beherantz bultzatu zuen guztizko joera.



Grafikoa 8. Espainiako eta AEBko zinemaren pantaila-kuota, diru-bilketaren arabera

Iturria: ICAA + FAPAE, 2013

Espainiako zinemagintzak eraikitako produkzio-sistemak publiko iheskorra harrapatu nahi duen gehiegizko eskaintzan oinarritutako egitura du (Álvarez eta López, 2011). Garbi ikusten da errealitate hori ikusle pantaila-kuotan (Grafikoa 6) bai eta diru-bilketaren gainekoan (Grafikoa 8) ere.

Azken datu horren arabera pantaila-kuota datuak dio Espainiako zinemak ez duela %18ko langa gaintu 2000ko hamarraldi osoan (Grafikoa 8). Batez bestez, %14ren bueltan kokatu zen. 2012an, aldiz, *Los imposible* (2012) eta *Las aventuras de Tadeo Jones* (2012) fenomenoei esker, marka-ona lortu eta %19an kokatu zen. 2014ko apirilean, azkenik, marka historikoa hautsi eta %27ko pantaila-kuota lortu zuen Espainiako zinemak Retrank Spain-en arabera (FAPAE, 2013: 31)⁹⁵.

Emitza horren zati handi bat *8 apellidos vascos* (2014) filmak izandako arrakastak (55,1 milioi euro eta 9,3 milioi ikusle) azaltzen du⁹⁶, eta, beste zatia, berriz, zinemara joatea sustatzeko ekimenek -*La fiesta del cine* (2014) eta *Los miércoles al cine* (FAPAE, FECE, FEDICINE eta ICAAk) horien artean-. AEBko zinemaren pantaila-kuotak, ordea, ez du zerikusirik Espainiako zinemaren datu-apalekin. Film horiek egindako diru-bilketaren arabera, batez bestez, %68koa izan da 2013ra bitartean. Alegia, ia bost aldiz handiagoa.

Espainiako produkzio horren atzean tamaina txikiko eta biziraupen laburreko produkzio-etxe independenteak daude. Gehienak zuzendari-berrien lehen-lanak burutzeko sortzen dira, izan ere, urtean egiten diren filmetatik 25 inguru izaten dira *opera primak* (Álvarez eta López, 2011: 116). Ibilbideari dagokionez, 2000 eta 2013 bitartean %196 handitu zen enpresa-kopurua; 98tik 231ra hain zuzen (Taula 10). Azken

⁹⁵ Data horretan Espainiako zinemak egindako diru-bilketak suposatzen zuten 2013ko data berean bildutakoa baino %94,2 gehiago. Ikusleen zenbatekoak, aldiz, %128 gehiago.

⁹⁶ Espainiako zinemaren historian, aretoetan gehien ikusi den filma da: 9 milioi ikusle baino gehiago eta 55 milioi euro bildu ditu. Atzerriko film guztiak aintzat hartzen baditugu, berriz, *8 apellidos vascos* (2014) bigarren Espainiako diru-bilketara onena du *Avatar* (2009) filmaren ondotik. Bestalde, Espainiako zinema-aretoetako lehen postuan gehien irauten duen filma izan da; hain zuzen, 62 egunez jarraian. Nazioartean, gainera, Europan bigarren film ikusiena izatea lortu zuen estreinaldiko lehen asteetan.

horietatik %84,6ak lan bakarra ekoitzi zuen urtean eta %1,5ak bakarrik bost lan edo gehiago (100 enpresatik bat eta erdik). Hala, sektorearen hauskortasuna agerikoa da.

Taula 10. Espainiako produkzio-etxeen jarduera

Urtea	Zenbat film	Kostu medioa (milioi €tan)	Produkzio-etxeak	Film 1	%	2tik-4ra	%	5 edo +	%
2000	98	1,9	90	71	78,89	17	18,89	2	2,22
2001	106	2,5	93	70	75,27	18	19,35	5	5,38
2002	137	2,3	141	106	75,18	30	21,28	5	3,54
2003	110	2,3	120	90	75	25	20,83	5	4,17
2004	133	2,7	142	111	78,17	27	19,01	4	2,82
2005	142	2,6	160	130	81,25	27	16,87	3	1,88
2006	150	3,1	183	138	75,41	41	22,4	4	2,19
2007	172	2,5	213	167	78,4	37	17,37	9	4,23
2008	173	2,6	217	179	82,49	34	15,67	4	1,84
2009	186	3,2	234	191	81,62	36	15,38	7	2,99
2010	200	2,4	249	198	79,52	44	17,67	7	2,81
2011	199	3	259	218	84,17	37	14,29	4	1,54
2012	182	2,3	246	212	86,18	32	13,01	2	0,81
2013	231	2,5	267	226	84,64	37	13,86	5	1,5

Iturria: ICAA +FAPAE

Filmen produkzio-kostuek gora egin duten bitartean⁹⁷, produkzio-etxe gutxi batzuk dituzte arrisku handiko sektoreari aurre egiteko baldintzak: produkzio sendoa, diru-sarrera maila altua eta jarduera dibertsifikatua. Sortzen diren enpresa-berriek ez dute produkzio jarraiturik eta ez dute egonkortasun ekonomikoa ahalbidetzen. Ondorioz, industrietatik bereizita bezala dauden elementuak dira eta ez dute egitura indartzen.

4.1.2 Banaketa-arazoez eta aukera-berriez

Bistakoa da gero eta zailagoa dela publikoaren iristea eta audientzia-arretaren zati handiena atzerriko edukiek hartzen dutela. Lehenik eta behin, ordea, lurralde-barruko zinema-industriaren gaitasun komertziala ezagutzea komeni da. Espainian, oro har, ekoizleek arazo ugari izaten dituzte egindako filmak publikoarenagana nahi bezala eraman ahal izateko; besteak beste, “produkzioaren atomizazioak negoziaketa-ahalmen txikia uzten die ekoizleei” (Álvarez eta López, 2011: 119).

Proiektu txikietan, filma errodutzen amaitu ondotik, banaketa-etxe handien eskuetan utzi behar izaten dute produktua. Horiek, ordea, arreta-eskasa jartzen die halako proiektuei. Normalki, etekina ateratzea izaten dute helburu banaketa-etxeek eta gaitasun komertzial handia duten filmetan jarrita dute atentzioa. Horregatik, nahiz eta Espainiako filmen aurrekontua erdi-mailakoa izan, produkzioaren zati handi batek ez du ibilbide komertzial indartsurik izaten.

Printzipioz, Espainiako filmen batez besteko aurrekontuak etxeko-aretoetan estreinaldi txukuna egiteko eman beharko luke. ICAAren arabera, 2013an Espainiako filmen aurrekontua 3 milioi eurokoa zen, batez bestez. Baina, proiektuaren kostu osoaren

⁹⁷ Horri erantsi behar zaio azken urteetako Espainiako filmen batez besteko aurrekontu-murrizketa. 2000ko hamarraldiaren hasieran gorako bidea hartu bazuen ere, 2006tik aurrera kontrako norabidea izan du. 2001 eta 2003 bitartean, esaterako, urtero kokatu zen 2,3 milioi eurotik gora; eta, zenbateko altuenak, 2006 eta 2009an jaso ziren: 3 milioitik gora. Azken datuak dio 2,5 milioikoa dela Espainiako filmen batez besteko aurrekontua, baina, azpimarratu behar da hamar filmetatik zortzik aurrekontu hori baino txikiagoa izan zuela 2013an. FAPAren arabera, berriz, 2014ko irailera arteko errodajeen %18ak hiru milioi euro baino handiagoko aurrekontua izan zuten eta %3,5ak bost milioi baino handiagoa.

%10-15 artean bakarrik bideratzen da filmaren esplotazio, kopia eta publizitate-ekintzak egiteko. Ondorioz, lanaren arrakasta hasieratik dago baldintzatuta.

Hollywoodeko ereduari jarraiki, edozein produktu estreinatzerako orduan, lehen pausua izaten da ahalik eta epe laburrenean etekin handiena lortzea. Kopia-kopuru askorekin aldibereko estreinaldiak egiten dira areto-zehatzetan (350 eta 700-kopia inguru 3.900 aretoetarako); hiriburu-nagusietan hasi eta ondoren herri txikietan egitea da ohikoena. Espainiako oso film gutxiak dute 300 kopia baino gehiagorekin estreintzeko gaitasuna (Taula 11). 2013an, 158 filmetatik 9k (%5,6) bakarrik egin zuten estreinaldia 300-500 arteko kopia-kopuruarekin; 500-kopia baino gehiago bost filmek (%1,3) izan zuten soilik, eta, azkenik, 147k (%93) 300 baino gutxiago⁹⁸. Horren arabera, estreinatutako espainiar-film gehiengoak du jaurtiketa-gaitasun ahula.

Taula 11. Espainian estreinatutako filmen kopia-kopurua, jatorriaren arabera (2013)

Jatorria	300 baino gutxiago	%	300-500 artean	%	500 baino gehiago	%
Espainia	147	93	9	5,6	2	1,3
Europa	126	92	10	7,2	1	0,7
AEB	129	66,2	48	24,6	18	9,2
Beste batzuk	48	92,3	1	2	3	5,7

Iturria: ICAA, Boletín Informativo 2013

⁹⁸ ICAAren arabera, Espainiako filmen %87a estreinatu zen 300-kopia baino gutxiagorekin 2012an; 2011n filmen %92a, eta 2010ean, berriz, %96a. Aitzitik, AEBko filmen %30a (2012), %37,5a (2011) eta %29a (2010) 300-kopia baino gehiagorekin estreinatu zen lurralde bereko zinema-aretoetan.

Ildo horretan azpimarratu behar da, oraindik, zinema-aretoetako esperientzia dela ondorengo leihoetan filmak egingo duen ibilbidea markatuko duena; eta, estreinaldiaren ondotik, ahoz ahoko komunikazio-prozesu ohi baino luzeagoa behar izaten dutela film txikiek heldutasun-maila txukuna izan arte.

Bada, antzeko baldintzetan estreinatu ohi dira Europako filmak espainiar-estatutako zinema-aretoetan. Alegia, 300-kopia baino gutxiagorekin. AEBko filmak dira, ordea, estreinaldi masiboak izaten dituztenak. Esaterako, 2013an estreinatutako filmen ia %34a egin zuen 300-kopia baino gehiagorekin.

Produkzioarena baino sektore mugatuagoa da banaketarena eta AEBk kontrolpean duen esparrua da. Azken urteetako ikus-entzunezko-sektorearen merkatu-kontzentrazioari esker, *majorek* filial-amerikarrak sortu eta herrialde ezberdinetan banaketa-leiho ia guztien kontrola izatea lortu dute. Hala, zinema-industria-txikien hedapena zaildu eta nazio-zinemari etxeko-merkatuan jarduteko ere oztopoak jarri dizkio. Espainiako errealitatea horren isla da. 2013an, esaterako, 310 banaketa-etxetatik urteko diru-bilketaren %72,4a batu zuten zazpi enpresek, eta, horietatik sei⁹⁹ diru-bilketa handiena lortutako 25 filmen jabeak ziren.

Zer erakusten da Espainiako zinema-aretoetan?

Filmek jatorriari begiratuta, 2013an, guztira, aretoetan estreinatuzeko 636 film-luzeri jarri zitzaizen nota; horietatik 231 (%36,3) espainiarrak izan ziren eta gainerakoak (%63,7) atzerritarak (ICAA, Boletín Informativo, 2013). Horren arabera, 2012an baino %16,4 film gehiago inportatu zen; baina, 2003an baino %3,5 gutxiago (ICAA, Boletín Informativo, 2012; 2003). Alemaniatik (%4,5), Frantziatik (%6,1) eta Erresuma Batutik ekarri ziren film gehienak 2013an. AEBko filmek, hori bai, atzerriko estreinen %33,2a ordezkatu zuten; baina, 2003an baino %10,7 gutxiago. Aldi berean, film horiek guztiak

⁹⁹ Hurrenez hurren: Warner Bros Entertainment España S.L (85 M€), The Walt Disney Company Iberia S.L (69 M€), Sony Pictures Releasing de España S.A (63 M€), Aurum Producciones S.A (63 M€), Universal Pictures International Spain S.L (63 M €), Hispano Fox Film S.A (56 M €) eta, azkenik, Paramount Spain S.L (28 M €) dira zerrendako lehen postuetan.

estreinatzeko areto-kopuruak behera egin du 2003-2013 bitartean; 4.253tik 3.908ra hain justu. Beraz, kontzentrazio eta eskaintza-aniztasun mugatua ondorio zuzenak dira.

4.1.3 Egoera-balantzea eta etorkizunari begira

Internetek banaketa aukera-berriak eskaini eta nolabaiteko desoreka bultzatu du industrian. Banaketa-etxeak ez dira aro analogikoan bezain indartsu, enpresa-multinazionalak nagusitu dira espazio-berri horretan eta banaketa-etxeen arteko tradiziozko sareek boterea galdu dute. Teknologia-berrien etorrerarekin ere antzeko fenomenoak gertatu da; gailuen prezioa jaitsi, narrazio eta ekoizpen-eredu berriak sortu eta modu oso indartsuan kontsumitzen dira ikus-entzunezkoak aretoetatik at. Horregatik, etorkizuneko irtenbidetako bat da egokitzea eskaintza audientziaren kontsumo-ohitura berrietara.

Film eta telesail-kontsumoaren %35,4 Internet bidez kontsumitzen zen 2009an, eta %80,3 gailu elektronikoen (Interneteko konexiorik gabe) bidez (Informe Anual de los Contenidos Digitales en España, 2010: 117). Hein handi batean digitalizazioaren ondorioz eman da aldaketa hori, eta horrekin batera, ugaritu egin dira *streaming* bidez zinema eskaintzen duten legezko plataformak azken urteetan (Filmotech, Adnstream, Cineclick, Filmin eta Wuaki TV -Netflix plataforma ez da oraindik Espainiara iritsiko, konpainiak esan duenez-); bai eta eskatu-ahalako-bideo-zerbitzua (VoD) eskaintzen duten telebista-operadoreak ere.

Neurri handi batean, kontsumo-ohituren aldaketak bultzatu du zinemagintzaren balio-kate osoak egun bizi duen trantsizio-aldia. Beste modu batera esanda, negozio-ereduaren berrantolaketa. Zinemaren produkzio-baldintzak eta finantziazio-bideak erabat aldatu dira, eta ondorioz, ikus-entzunezko-industriaren eta zinema-sektorearen egungo erronka nagusia da eduki digitalen monetizazioa gauzatzea. Dagoeneko, film baten arrakastaren zati bat ez dago produkzio-diseinu egokiaren menpe, ez eta tradiziozko banaketaren menpe ere. Horregatik, gero eta film gehiago ekoizten

hainbeste tematu beharrean, aurre egin behar zaie erronka digitalei; bestela, jai Espainiako zinema-industriak AEBko erraldoiaren aurka.

Finean, zinemagintzaren balio-kate osoaren gaineko gogoeta egin eta joera-berriak arretaz jarraitzea. Álvarez eta López (2011) autoreen arabera, zinemaren arrakasta etorriko da kanpora esportatuko diren produktuak ekoiztetik, eta, marketin eta banaketa-arloak sakon landu eta egoki kudeatzetik. Baina, horretatik bakarrik ez; filmaren kalitatea, hura egiteko produkzio-kostuak eta lanak izango duen etorkizun komertziala balioan jartzen duten irizpideak ere behar-beharrezkoak dira. Izan ere, audientzia bereganatzeko borroka horretan, digitalizazioak ez ditu gauzak erraztu; audientziaren zatiketa bultzatu du. Telebista-kate berriek, ordea, ez dute handitu eduki-berritzaileen eskaintza. Telesailen aro oparoa bizi dugun arren, ildo bereko programazioa dugu. Eduki berberak. Aldatu dena da audientziaren profila: *ikusle-hobiak*¹⁰⁰ sortu dira.

Alegia, ez dira plataforma edo erakusleho-berrien ondorioz film gehiago erakutsi, baizik eta eduki berdinak gehiago errepikatu dira. Egia da Internetek aukera asko zabaltzen dituela, baina logika konplexuan funtzionatzen du eta ez du sekula zinemarentzat kontsumo masiboa ahalbidetuko. Horregatik, oraindik zaila da zehaztea zinemaren errentagarritasuna bide horretatik lortzeko formula.

Beraz, ahulguneak eta indar-guneak batzen dituen zinema-industria da Espainiako. Urtetik urtera gorako bidea hartu duen produkzioa du ezaugarri-indartsu moduan, baina, produkzio-etxeen sendotasun ekonomiko eskasa, pelikulen esportazio-urria eta Interneten aurrean norabide-falta dira bere ahulguneak.

¹⁰⁰ Audiencias nicho kontzeptuaren arabera, telebista-kate berriek antzeko gustuak dituzten ikusle-taldeengana egokitu dituzte euren edukiak.

4.2 Espainiako zinemaren arauketa

Mugarik Gabeko Telebistaren (1989) aplikazioaren aurretik, Espainian, kulturaren (eta zinemaren) gaineko jurisprudentzia-kasu bi aipatzen ditu Susana de la Sierrak (de la Sierra, 2010: 74-78). Hain zuzen, 84/1983 eta 49/1984 konstituziozko sententziak eta zinemaren arloari aplikatu zitezkeenak. Kataluniako Generalitateak 988/1982 Errege Dekretuaren kontrako-helegitea aurkeztu zuen, Espainiako Batasunaren V. Mendeurren harira instalazio-publikoak (museoak, liburutegiak, etab.) jartzeko administrazio-publikoentzako diru-laguntzen inguruan. Generalitatearen arabera, dekretuak Autonomia Erkidegoak alboratu zituen, izan ere, soilik hobesten zen Ministerioaren kompetentzia-proposamenak egiterako garaian. Bada, 1983ko sententzian onartu egin zuen Espainiako Gobernuak Generalitateak egindako ñabardura hori.

1984ko sententziak, berriz, kulturaren (eta zinemaren) gaineko kompetentziak konstituzionalki ulertzeko oinarriak ezarri zituen. 1/1982 Legeak film bereziak (X kalifikaziodunak) erakusteko areto komertzial, Espainiako Filmategia eta Bikoizketaren gaineko salneurri-tasak arautu zituen, eta, horrekin batera, filmen kalifikazioa egin. Hain zuzen, “arte eta entsegu” gisa (balio artistikoa eransten zituena, alegia) ulertu zen zinema eta, ondorioz, sektorea sustatzeko diru-laguntzetatik kapon utzi zituen X kalifikaziodun filmak. Kasu horretan ere Kataluniak ipini zuen errekurtsio inkonstituzionala 1982an, Espainiako gobernuaren kontra.

Horren ondotik, 1994/25 Legeak erantsi zuen estatuko marko juridikoan 89ko Zuzentarauaren aplikazioa lehen aldiz. Baina, 1987ko beste sententzia batek nolabaiteko inflexio-puntua islatu zuen zinemaren ikuspegi ekonomiko zorrotzarekin; 3304/1983 dekretuak pantaila-kuota eta zinema-banaketa arautu zituen (3/1980 Legea oinarri), baina, legea betetzeko obligaziotik at utzi zituen interes bereziko filmak (haurrentzako filmak, besteak beste) erakusten zuten zinema-aretoak. Eta, beste behin, Generalitateak haren kompetentzia zela aldarrikatu zuen. 1994ko legeak, berriz,

MGZ hartu zuen irizpide-gisa eta bost ataletan bereizi zituen ofizialki zuzentarauaren aginduak.

Horren arabera, lehenengo atalak zedarritu zuen legea aplikatzeko eremu geografikoa eta bermatu Europako beste herrialdetako telebista-edukiak jasotzeko askatasuna; “xedapen orokorrak” atalean hain zuzen ere. Bigarrenak, berriz, “telebista-eduki jakin batzuen sustapen, hedapen eta produkzioaren” gaineko oinarriak bildu zituen; eta, publizitate eta babespen-ekintzak egiteko arauak ezarri zituen hirugarrenak. Laugarrenak eta bosgarrenak, azkenik, adin txikikoak babesteko jarraibide eta “zigor-erregimen” markoa zehaztu zituzten hurrenez hurren (25/1994 legea). Ordutik, hirutan aldatu edota ordezkatu da lege hori: 1999an, 2001ean eta 2007an.

Zinemari dagokionean, 1994eko legeak europar-dukientzako emisioaren %51 gordetzeko obligazioa ezarri zien telebista-kateei lehen aldiz, eta, denbora horren erdia jatorriz Espainiako hizkuntzaren batean egindako dukientzat izatea. Horretarako, gainera, legeak ezarri egin zuen europar-izaera zuten obren gaineko definizioa. Horrez gainera, gutxienez, obren %10a ekoizle independenteen lanetara zuzentzeko ere agindu zitzaizen; baldin eta lan horien erdia baino gehiago azken bost urteetan ekoizitakoa zen (Casado, 2008: 95). 1999an, ordea, aurrez jasotako obligazioez gain, beste betekizun bat erantsi zien 22/1999 legeak: urtean izandako irabazien %5 Europako zinema eta telebista-dukietan inbertitzeko (5. artikulua).

Orduko telebista-kate asko agindu berriaren aurka azaldu ziren, zinema haien arloa ez zela argudiatuta, eta, beraz, ezarritako obligazioa legez kanpoko zela. Gogoan hartu telebistaren sektoreak aro oparoa bizi izan zuela 90eko hamarraldian eta telebista pribatu berriak agertu zirela; hain justu, azken betekizun hori gehien kritikatu zuten eragileak izan ziren. Espainiako gobernuak, baina, sektorea babesteko neurriekin jarraitu zuen; 2001ean, 15/2001 legearekin, telebista-kateen inbertsioaren %60 Espainiako hizkuntzaren batean egindako obretan egitea agindu zuen. Lege berriak are gehiago haserretu zituen telebistak, eta, diru-laguntza gisa haiek jasotzen zuten dirua zenbaketa horretatik kanpo uzteko eskaera egin zuten (Casado, 2008: 96). Hala,

dekretu bidez, zenbaketa horretarako aintzat hartu beharreko elementuak zehaztu ziren hiru urte beranduago (1652/2004): “publizitatea, abonu-kuotak eta subentzioak” hain zuzen ere. Eta horrekin batera, lagundu zitezkeen obren ezaugarriak.

Zinemaren gaineko sustapen-sistema lehendabizi ezarri zuena, berriz, 2001eko legea izan zen. Bosgarren artikuluan zehaztu zen marko hori, eta, urteko diru-laguntza publikoak arautu ziren; hala nola, produkzioaren amortizazio laguntza, zuzendari berrien lanen gaineko laguntza, dokumentalak, laburmetraiak, film esperimentalak eta ikus-entzunezko obra-berritzaileak egiteko diru-laguntzak. Produktorako ez ezik, proiektuen garapena, promozioa eta banaketarako laguntzak ere bildu zituen 15/2001 legeak. Alabaina, berrikuntza horiek guztiak ez ziren gauzatu 526/2002 Errege Dekretua onartu zen arte.

4.2.1 Zinema Legea (55/2007)

2007ko abenduan, aldiz, Espainiako Zinema Legea (55/2007) onartu zen; zinemaren jarduera babesteko eta arautzeko lege-berria. Hala, 2001eko zinema-legea ordezkatu eta hainbat berrikuntza ekarri zituen marko juridikora. Helburuen artean, enpresa independenteak babestu, ikus-entzunezko merkatuaren desoreka saihestu, formatu eta teknologia-berrietara enpresak egokitzen laguntzea, eta, sortze-ahalmena sustatzea izan ziren (55/2007). Lege hori da gaur egun indarrean dagoena, eta, telebista-kateei eta zinema-aretoei ezarritako obligazioez gain, diru-laguntza eta finantziazio-sistema ere arautzen du.

De la Sierrak dioenez, europar babes-eredu “klasikoa” da; ikuspegi kulturalen oinarritutakoa eta horretarako bideratzen dituen diru-laguntzak. Baina, zinemaren arlo ekonomikoa ere aintzat hartzen du, izan ere, “149.1.13. artikuluan eskatu zitzaion Ekonomia eta Ogasun Ministerioari, 2007 eta 2011 bitartean Kulturak emandako diru-laguntzen eraginkortasuna aztertzen zuen txostena egin zezan” (de la Sierra, 2010: 65). Ildo horretan, diru-laguntzak emateko irizpideei dagokienean, de la Sierrak berrikuntza ikusten du 55/2007 legean: “Ministerioaren agindu-berriarekin nahi zen tamainazko

(artistikoki edota kualitatiboki) proiektu gutxi batzuen alde egitea, asko eta tamaina txikikoen alde baino” (de la Sierra, 2010: 66).

Baina, horrez gainera, Casadok ondo jasotzen duen moduan, hizkuntza-ofizialkideak dituzten Autonomia Erkidegoentzat ekarri zuen berrikuntzarik handiena zinema-lege berriak (Casado, 2008: 100): hizkuntza-ofizialkidetan egindako lanentzat funtsa berezia sortzea (Estatuaren eta Autonomia Erkidegoen artean). Zinema Legeak dio: “Autonomia Erkidego bakoitzak jasoko duen zenbatekoa izango da zinema-produkzioa, banaketa, erakusketa eta promozioa sustatzeko aurreko ekitaldian bideratutako funtsaren berdina” (55/2007, seigarren xedapen osagarria). Eta, “Erkidego bakoitzak jasoko duen zenbatekoak ez du gaindituko lurralde horietako produkzio-etxeek aurreko ekitaldian ICAAtik jasotako diru-laguntzaren zenbateko osoaren %50”.

Beste neurrien artean, besteak beste, inbertsio pribatuentzako zerga-pizgarriak (%18ko arintzea); telebista-operatzaileen inbertsioa produkzio independentetan egiteko obligazioa; hezkuntza-sistemari erraztea produkzio zinematografikoarenganako irisgarritasuna, eta, kuota-pantaila bidez, zinema-aretoetan Espainiako filmen erakusketa sustatzea izan ziren. Bada, oraindik ere telebisten derrigorrezko inbertsioa eztabaidagai da, administrazio eta sektoreko eragileen (telebista pribatuak (Telebista Komertzialen Batasuna, UTECA) eta zinema-aretoak) artean.

4.2.2 Ikus-entzunezko Komunikazioaren Lege Orokorra (7/2010):

telebistaren funtzioa

2007ko Zinema Legea osatzera etorri zen 2010eko Ikus-entzunezko Komunikazioaren Lege Orokorra (7/2010); hain zuzen, “ikus-entzunezkoen kultura eta hizkuntza-aniztasun eskubidea aldarrikatuz”, telebista-kate bakoitzaren derrigorrezko inbertsioa eta europar-obrak emateko emisio-kuotak aldatu zituen. Batetik, eragile-publiko eta pribatuen arteko bereizketa egin zuen, eta, bestetik, bakoitzari agindu zinema-sustatzeko kopuru eta emisio-kuota ezberdinak (4. eta 5. artikulua).

Horren arabera, aurreko ekitaldiko diru-sarrera osoen %6 Europako zinema-
 produkzioan, telebistarako propio egindako film-luze zein telesailetan,
 dokumentaletan, eta, animaziozko telesail zein film-luzeetan inbertitu behar dute
 telebista-publikoek; estatuko bai eta autonomietako izaera bera duten kate guztiek
 ere. Inbertsio horren %4,5, gutxienez, zinemarako produktuetan egingo dute; eta
 horretatik %2,25a produkzio independenteetan. Gainerako %1,5a, berriz, telesail
 edota *tv movietan* gastatu dezakete (Taula 12).

Taula 12. Espainiako telebisten gutxienerako obligazioak zinemarekiko

	Emisio-kuota	Inbertsio-kuota	Obra mota
Kate publikoak	%51 europar obrak emateko (%50a Espainiako hizkuntzetako batean)	%6	%4,5 Zineman (horren %2,5 produkzio independenteetan + %1,5 telesail edota <i>tv movietan</i>) %1,5 telesail, <i>tv movie</i> (horren %0,75 telebistarako filmetan)
Kate pribatuak	%10 ekoizle independenteen obrak	%5	%3 Zineman (horren %1,5 produkzio independentetan) %2 telesail, <i>tv movieak</i> edota telebistarako filmak)

Iturria: 7/2010 Legea + Casado, 2008

Telebista-kate pribatuek, aldiz, kate publikoek baino %1 gutxiago inbertituko dute Europako zinema-produkzioan, telebistarako propio egindako film-luze zein telesailetan, dokumentaletan, eta, animaziozko telesail zein film-luzetan. Alegia, aurreko ekitaldiko diru-sarrerara osoen %5 inbertituko dute¹⁰¹. Inbertsio horren %3, gutxienez, zinema-produktuetan egingo dute; eta horretatik %1,5 produkzio independenteetan. Gainerakoa, nahi bezala banatuko dute kate pribatuek.

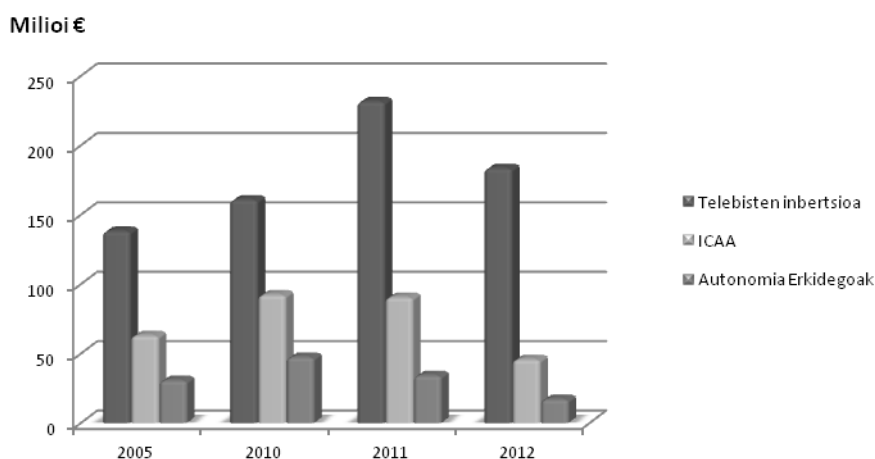
Nolanahi ere, derrigorrezko inbertsioaren %60 Espainiako hizkuntza-ofizialetako batean egingo da bi kasuetan, eta, %50, gutxienez, ekoizle independenteen obrak laguntzeko izango da.

Bestalde, zinema-erakusketa bultzatzeari dagokionean, bai kate publikoek eta bai pribatuek dituzte betekizun berdinak. Hain zuzen, europar-obrak emititzeko gordeko dute programazioaren %51, eta, horren erdia Espainiako hizkuntzetako batean ekoiztako lanak emateko izango da. Azkenik, ekoizle independenteen obrak emateko, emisioaren zati bat gordetzeko ere agintzen die Ikus-entzunezko Komunikazioaren Lege Orokorrak (7/2010): %10; eta, gainera, portzentaje horren erdia bost urte baino gutxiago duten lanek beteko dute (zenbateko horretan ez dira sartuko informazio, kirol-adierazpen, jolas, publizitate eta teletestu eta tele-salmenta tarreak).

Derrigorrezko inbertsioaz gain, Ikus-entzunezko Komunikazio Lege Orokorrak neurri-osagarriak ezartzeko eskumena aitortzen die Estatuko Autonomia Erkidegoei, hizkuntza-ofizialkidetan egindako lanak sustatzeko. Ildo horretan, merezi du azpimarratzea Televisión Española (TVE) eta Euskal Telebistak (ETB) ez dutela berdin jokatu maila autonomikoan. Espainiako kate publikoa euskal eta euskarazko zinemarekiko interes txikia duen bitartean, ETBren inplikazioak TVErena baino

¹⁰¹ Kateen emisio osoa edota horren %70etik gora eduki zehatz baten gainekoa bada: Ikus-entzunezko Komunikazio Lege Orokorrak bakarrik onartzen ditu atal horretan filmak, telesailak, animaziozko lanak edota dokumentalak ematen dituztenak. Kasu horietan eduki-mota bakarrean inbertitzeko eskumena gordetzen zaie, baldin eta euskarri fotokimikoan edota digitaletan egin bada. Kanal telematikoak izan daitezke horren adibide.

handiagoa izan beharko luke; bai produkzioa bultzatzerako orduan bai eta euren programazioan euskarazko zinema emititzerako orduan ere.



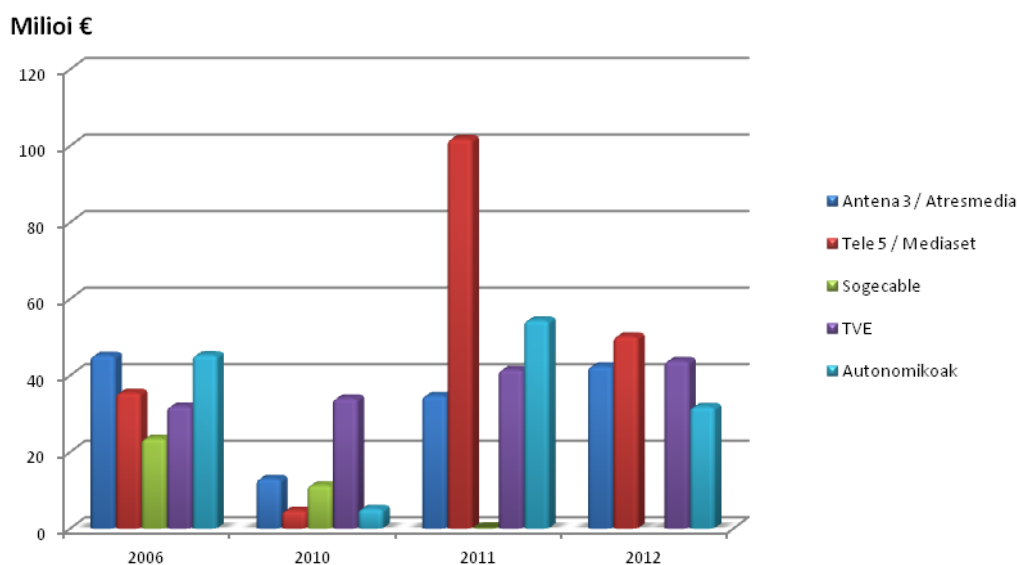
Grafikoa 9. Estatu eta autonomia erkidegoen diru-laguntzak, eta, telebistek zineman egindako inbertsio-ibilbidea (2005-2012)

Iturria: ICAA + FAPAeko urtekariak (2013, 2010, 2005) + Industria, Energia eta Turismo Ministerioa

Bada, Industria, Turismo eta Merkataritza, eta, Merkatuen eta Lehiakortasunerako Batzorde Nazionalaren arabera, oro har, 2000ko hamarraldian (2003an izan ezik) bete egin dute estatuko telebista-kate publiko zein pribatuek derrigorrezko inbertsioa zineman. Urte gehienetan, gainera, zenbatutako kopuruak gainditu egin du legez agintzen zitzairen gutxienerako kopurua. Horregatik, zinemaren finantziazioan telebistek duten funtzioa azpimarratu behar da.

Grafikoa 9n ikusi daitekeen bezala, Espainiako telebisten ekarpena diru-iturri garrantzitsuena da zinemaren sektorearentzat. 2001tik 2012ra bitartean murriztu egin bada haien inbertsioa, Autonomia Erkidegoek egiten dutena baino lau aldiz handiagoa izan daiteke; ez-ohiko kasuetan sei eta hamar aldiz handiagoa ere izan da telebisten ekarpena (2011 eta 2012an kasu). Horri erantzen badiogu estatuaren eta erkidegoen

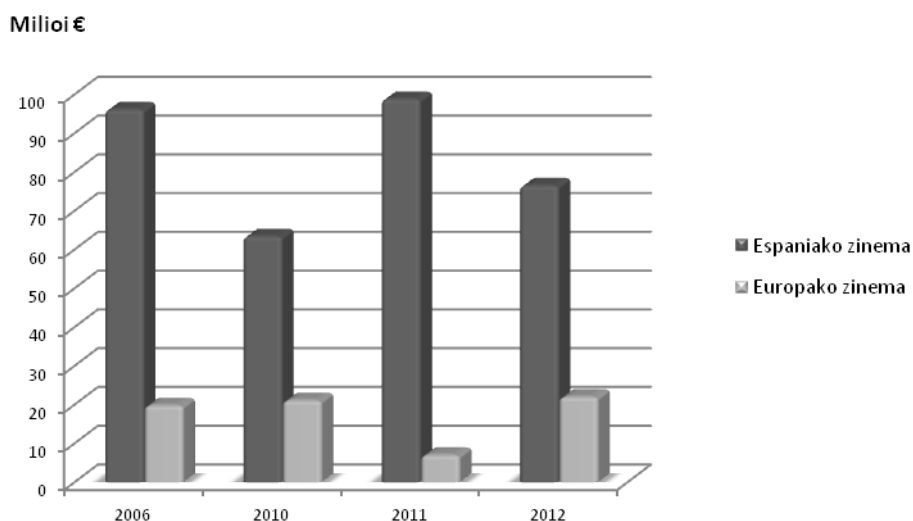
finantziazio-ahalmena urtetik urterako murrizketa, are garrantzitsuagoa da telebisten funtzioa sektorea bultzatzeko sisteman.



Grafikoa 10. Europar-zineman inbertitzeko obligazioa (2006-2012)

Iturria: Industria, Energia eta Turismo Ministerioa

Kate publikoen eta pribatuen arteko inbertsioari dagokionean, oro har, TVEk mailari eutsi dio urtetik urtera (Grafikoa 10); kate pribatuek, aldiz, gorabehera gehiago izan dituzte. Neurri handi batean, horietako batzuen arteko fusioen isla da emaitza hori; Tele 5 eta Cuatro (Mediaset taldea osatuz, 2010ean), eta, Antena 3 eta LaSexta (Atresmedia, 2013) kateen artekoak hain zuzen. Hala, 2010etik 2011ra bitartean, esaterako, Mediaset / Tele 5k egindako inbertsioa nabarmen handitu zen fusioari esker. Baina, horrez gain, atentzioa deitzen du erkidego-mailan batutako inbertsio-kopuruak; non 2006an, batetik, bigarren finantziazio-iturri nagusia den, eta, 2011an, bestetik, lehena.



Grafikoa 11. Espainiako eta Europako zineman espainiar-telebisten inbertsio-ibilbidea (2005-2012)

Iturria: Industria, Energia eta Turismo Ministerioa

Aipatu behar da, gainera, Espainiako telebista-kateek etxeko-zinema laguntzeko apustua egiten dutela (Grafikoa 11). Europar-zinemak ez du gainditu 20 milioi euroren inbertsio langa, eta, Espainiako zinemak baino hiru eta lau arteko zenbateko txikiagoak jasotzen ditu telebisten partetik. Dena den, jakiterik ez dagoenez etxeko-zineman inbertitzen duten hori zein motatako filmetan egiten duten, ezin daiteke frogatu Ikus-entzunezko Komunikazioaren Lege Orokorrak aldarrikatzen duen kultura-aniztasun irizpidea betetzen den ala ez.

Ildo horretan, TVEk zinema txikietan interes txikia duela ikusiko balitz, Espainiako konstituzioak 3. artikuluan erkidegoetako hizkuntza ezberdinen aberastasuna kultura-ondare gisa babesteko ezartzen duen obligazio-haustura frogatuko litzateke. Areago, 20. artikuluan beste hau jasotzen da: “estatuaren edo beste erakunde-publiko baten menpean dauden giza komunikabide eratze eta parlamentu eta kontrol-legeak arautuko du, eta adierazgarri diren gizatalde eta politikoei horietan parte-hartzeko

aukera bermatuko die, Espainiako gizarte-aniztasuna eta hizkuntza ezberdinak errespetatuz” (Espainiako Konstituzioa, 1978 :99).

4.2.3 Diru-laguntza eta finantziazio-sistema

Espainiako zinemaren diru-laguntza eta finantziazio-sistema Zinema Legean (7/2007) oinarritzen da, eta, ICAAk du urteko estatu-subentzioak deitu eta ebazteko ardura¹⁰². Hain zuzen hirugarren kapitulan jasotzen dira ikus-entzunezkoen sortze, produkzio, banaketa, erakusketa eta promozio sustapen-neurriak, bai eta diru-laguntzak jasotzeko bete beharreko baldintzak ere. Horren arabera, arreta berezia emango zaio “kultura-interesa” duten lanei eta neurriek sustatu eta hobetsiko dute “produkzio independentea” (19. artikulua). Horrez gainera, proiektuen ezaugarri ekonomikoak, genero-ikuspegia, I+G+B (Ikerketa, Garapena eta Berrikuntza), egile-eskubideak, etab. aztertze eta bermatzeko neurriak ere aintzat hartzen dira (baku-maileguetarako sarbidea eta zerga-pizgarriak, besteak beste).

Baina, lehenik eta behin, ezinbesteko baldintza izango da ikus-entzunezko obrek naziotasun espainola izatea. Eta, horretarako, 55/2007 Zinema Legeak honako irizpideak ezartzen ditu bigarren kapitulan (5. artikulua):

1. Egileen %75a -zuzendaria, gidoigilea, argazki-zuzendaria eta musikagilea; aktoreen eta bestelako artisten %75a, eta, gainerako talde-tekniko zein artistikoaren %75a naziotasun espainola edota Europar Batasuneko beste herrialdeetako batekoa izatea (egoitza-baimena dutenak ere onartuko dira).
2. Ikus-entzunezko lana, lehentasunez, egitea Espainiako hizkuntza ofizialetako batean.

¹⁰² 19. artikuluaaren arabera (4. xedapena), Kultura Ministerioaren diru-laguntzak bateragarriak izango dira Autonomia Erkidegoetako xede-bera duten diru-laguntzekin.

3. Gidoiak hala eskatzen duen kasuak salbu, errodajea, postprodukzioa eta laborategi-lanak Espainian edota EBko beste herrialdetako batean egitea. Eta, animaziozko lanak direnean, "produkzio-prozesuak" lurralde horietan burutzea.

Produkzioari lotutako ezaugarri orokorrei dagokienez, film-luzeek honako baldintza hauek bete beharko dituzte (24. artikulua):

1. Hizkuntza: jatorrizko bertsioa Espainiako hizkuntza-ofizialetako batean izango da.
2. Errodajea: lurralde-espainola erabiliko da gehiengoa egiteko.
3. Postprodukzioa eta laborategia: gehiengoa espainiar-lurraldean egingo da.

Gainera, diru-laguntza jasotzeko produkzio-etxeei(ak/ek):

1. Diru-laguntza %10 murriztu ahalko zaie betetzen ez duten puntu horietako bakoitzeko.
2. Ikus-entzunezkoen egile eskubideen jabe izango dira.
3. Talde-artistiko, talde-tekniko eta sortzaileekin adostutako hitzarmenak jasotzen dituen dokumentua aurkeztuko dute.

Taula 13. Proiektuen gaineko produkzio-laguntzaren bilakaera

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Miloi €tan	59,3	65,9	73,3	87,2	92,8	90,7	45,9	36,9	61,8

Iturria: ICAA

Zinema laguntzeko fondoak goia jo zuen 2010ean, baina, ordutik, beherako-bidea hartu eta murrizketa handia izan du; ia 47 milioi euro gutxiago bildu ziren 2012an (Taula 13). Are gutxiago 2013an; ia 56 milioiko murrizketa izan zuen. 2014an, aldiz, fondoak handitu da %40 eta 2007ko balioa berreskuratu: 61,8 milioi. Azken urteetan sektorearen eta administrazioaren arteko eztabaidak etengabeak izan dira, izan ere, 2013ko aurrekontuak nekez eman zuen ordaintzeko aurreko-ekitaldian onartutako proiektu guztiak. Eta ez da harrizketa Europako beste herrialde batzuetako 2013ko funtsak alderatuta: Italia, 70,4 milioi euro; Frantzia, 770; Erresuma Batua, 120, eta, Alemania, 340 milioi, besteak beste.

Horri erantsi behar zaio Gobernuak kulturaren gaineko beza %8tik %21era igo izana 2012an. Hala, zinema-sektoreko askok industriaren egoera-larria salatzen dute. 2014an, gainera, Susana de la Sierrak utzi egin zuen ICAAko zuzendari kargua¹⁰³.

4.2.3.1 Laguntza motak

Produktzioarako diru-laguntzak (modalitate guztiak barne) ICAAren fondo osoaren %80a inguru suposatzen ohi du¹⁰⁴, eta, bi modalitate bereziten ditu Kultura Ministerioak:

¹⁰³ Dimisioaren gaineko informazio gehiago El Paiseko albiste honetan irakurri daiteke: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/17/actualidad/1405622273_541843.html

¹⁰⁴ 2014ko deialdian, esaterako, aurrekontuaren %91 baino gehiago bideratu zen ikus-entzunezkoen produktzioarako; 2013an, berriz, %78,6, eta, 2012an, %87,6. Puntu honekin lotuta, aipatu behar da 2012an Ministerioak kendu egin zituela produktzioarako laguntzen ataletik animaziozko lanen gaineko laguntza, eta, telebistarako dokumentalak eta film-luzeak egiteko.

batetik, proiektuaren gaineko laguntza, eta, bestetik, amortizaziorako laguntza. Azken horrek, gainera, bi azpi-modalitatetan banatzen da: orokorra eta osagarria. Zinema Legearen (7/2007) arabera, produkzioarako diru-laguntza emateko erabiliko diren irizpideak, besteak beste, ezaugarri artistikoak, aurrekontua, finantziazioa eta enpresaren kaudimena izango dira.

1. Proiektuen gaineko laguntza: Proiektu zehatz bati egokitutako laguntza da. Produkzio-etxeek egingo dute eskaera, eta, ikus-entzunezkoaren kultura, gizarte edota zinema-balio berezia izatea hobesten da modalitate honetan. ICAAk, gainera, zinemagile-berriak lagunduko ditu. Diru-laguntza osoa, baina, ez da ekoizlearen inbertsioa baino handiagoa izango, ez eta proiektu-aurrekontuaren %60a baino. 2015eko deialdiaren arabera, gehienez, milioi bat euro man dazioke proiektu bakoitzari.

Taula 14. Proiektuen gaineko produkzio-laguntzaren bilakaera

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Miloi €tan	6	8	10	15	10	8	5,2	5	4	4

Iturria: ICAA

2015eko deialdian proiektuen gaineko laguntzak aurrekontu txikiena izan du, 2006tik; eta, ordutik, beherako joera izan du urtetik urtera (Taula 14). 2009an 15 milioi euroko gehienezko kopurua bildu zen bitartean, 2015ean lau milioi besterik ez dira bideratu xede horretarako.

2. Amortizaziorako laguntza: Bi azpi-modalitatetan banatzen da; batetik, orokorra, eta, bestetik, osagarria. Automatikoki aitortzen den diru-laguntza da, proiektua estreinatu ondotik baldin eta ikusle-kopurua minimoa batu bada zinema-aretoetan. Modalitate honen aurrekontua ICAAREN fondoaren %75 inguru suposatu ohi du eta xede industrialak du batik bat. Egindako lagun-bilketa eta ekoizlearen inbertsioa (gero eta handiagoa izan, laguntza handiagoa jasoko da) dira erabiltzen diren irizpide nagusiak, eta, beraz, filmen kultura-balioa bigarren mailakoa da. Diru-laguntza osoak ez du gaitutuko aurrekontuaren %50, ez eta ekoizlearen inbertsioaren %75. 2014ko deialdiaren arabera, modalitate honetan 1,5 milioi euro eman dakioke, gehienez, proiektu bakoitzari (orokorra eta osagarria barne).

2.1. Orokorra: estreinatu eta lehen hamabi hilabetetan egindako diru-bilketaren %15 itzultzen zaio filmaren ekoizleari.

2.2. Osagarria: orokorrari gehitu daitekeen laguntza da eta puntu-sistema baten oinarritzen da. Hala nola, nazioarteko eta ospe handiko zinema-jaialditan parte hartu duen ala ez, dokumentala den, haurrentzat zuzendutako lana den, animaziozko lana den, etab.

Taula 15. Amortizaziorako diru-laguntzaren bilakaera (bi modalitateak barne)

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Milioi €tan	56	56,8	56	55	56,8	58,2	35	26	52,5

Iturria: ICAA

2011tik aurrera amortizaziorako diru-laguntzak beherako joera izan du (Taula 15). Murrizketa garrantzitsua izan du ordutik, eta, bereziki larriak dira 2012an eta 2013an

jasotako datuak: 35 eta 26 milioi euro hurrenez hurren. 2014an berreskuratu egin bada zenbateko hori (%50 handituz), hirugarren aurrekontu txikiena suposatu du 2006 eta 2014 bitartean. Beraz, modalitate honen garrantzia ikusita, komeni da ICAAk kopuru horri eusten jarraitzea.

3. Film laburrak egiteko laguntza: ekoizle independenteen film laburrak sustatzeko diru-laguntza bi modalitatetan banatzen da; proiektuen gainekoa, bate, eta, bestea, errealizatutako film laburrentzat. Gainera, osagarriak dira laguntzak. Proiektuaren ezaugarriak eta bideragarritasun ekonomiko, gidoiaren kalitatea eta balio artistikoa, aurrekontua, eta, finantziario-plana dira ebaluazio-irizpideak. Diru-laguntza osoa ez da aurrekontuaren %60 baino handiago izango, ez eta ekoizlearen inbertsioaren %75 baino.

Taula 16. Film laburrentzako laguntzaren bilakaera (bi modalitateak barne)

Urtea	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Milioi €tan	1,3	2	3	1,9	1,7	0,5	1	1	1

Iturria: ICAA

Bost urtetan ia milioi bateko murrizketa izan du film laburrentzako ICAAren aurrekontuak; 1,9tik 1era 2010etik 2015era bitartean. Ez hori bakarrik, 2009tik, non hiru milioi euro bideratu ziren xede berdinerako, aurrekontua %70 murriztu da. Gainera, azken urteetako joera ikusita, ez du ematen aurrekontuak gora egingo duenik. Film laburren sektoreak garai oparoa bizi du produkzio eta kalitate aldetik, eta, horretaz gain, zinemagile berrientzako trebakuntza eremu garrantzitsua da; horregatik, gure aburuz zenbateko horiek ez dute islatzen egungo ikuspegia duen estrategia.

ICAAren gainerako diru-laguntzek aurrekontu askoz txikiagoak dituzte, eta, aurretik esan bezala, ikus-entzunezkoen sormena, banaketa, erakusketa eta promozioa sustatzeko izango dira (Zinema Legea (7/2007))¹⁰⁵:

- Gidoien sorkuntza eta proiektuen garapena (22. artikulua): film-luzeen gidoiak egiten laguntzeko (gidoilariak), bai eta laguntza hori jaso duten proiektuen garapena (ekoizleak) ere. Jasotako laguntza osoak ez du aurrekontuaren %60 gaitutuko. 2006an 300.000 euro bideratu zituen Ministerioak gidoiak egiteko; 2011an, aldiz, 600.000, eta, 2012an, azkenik, zuzenean diru-laguntza horren modalitatea aurrekontutik kentzea erabaki zuen. Beraz, orduetik ez da betetzen 2007ko Zinema Legeak esparru horretarako agintzen duena.
- Interesen murrizketa: film-luzeak egiteko ekoizleek eskatutako banku-kredituen interesak leuntzeko diru-laguntza da. 2013an bi azpi-modalitatetan banatu zen: zinema-aretoen digitalizazioa eta filmen produkzioa laguntzeko. Beheko taulan ikusi daitekeen modura, azken zortzi urteetako zenbateko txikien bildu da 2014an (1,3), eta, 2009tik aurrekontua %75 murriztu du Ministerioak. Beste modu batean esanda, ekoizleentzat finantziario erreminta garrantzitsuenetako bat ia ezabatu egin du.

Taula 17. Interesen murrizketarako laguntzaren bilakaera

Urtea	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Milioi €tan	2,4	3	3	5,1	2,6	3	1,6	1,5	1,3

Iturria: ICAA

¹⁰⁵ Laguntza-zerrenda horretatik Ministerioak kendu egin ditu teknologia-berriak erabiliz ikus-entzunezkoak egiteko laguntza (2010ean deitu zen azken aldiz eta 800.000 euroko aurrekontua izan zuen).

- Espainiako, Europar Batasuneko eta Iberoamerikako filmak banatzeko: film-luzeaz gain, film laburrak ere aintzat hartzen dira modalitate honetan. Ikus-entzunezkoen banaketa, hori bai, zinema-aretoetan egitea ezinbesteko baldintza da. Diru-laguntza honen kasuan, aldiz, aurrekontua handitu egin da 2006tik 2014ra bitartean; hain justu ere 1,7 milioi eurotik 2,5 milioira.
- Filmak eta euskarri originalak mantentzeko: film-luzeen interpositibo eta internegatibo kostuak %50era arte diruz laguntzeko modalitatea da. 2014ko deialdian Ministerioak 300.000 euro bideratu zituen xede horretarako.
- Nazioarteko zinema-jaialditan parte-hartzen laguntzeko: jaialdiak irauten duen bitartean, ekoizleei diru-laguntza emango zaie parte-hartze eta promozio kostuak arintzeko.

Atal honetan merezi du geldialdi bat egitea hizkuntza ofizialkidetan ekoiztako zinema laguntzeko Ministerioaren funtsean. Alegia, Espainiako gobernuak eta Eusko Jaurlaritzaren arteko hitzarmena, jatorrizko bertsioa espainola ez den beste hizkuntza-ofizialkidetako ikus-entzunezko ekoizpena, banaketa eta promozioa bultzatzeko. Hitzarmen hori indarrean egon da 2008tik 2011ra bitartean, eta, guztira, 3.142.924 euro bideratu dira euskarazko zinemarentzat lau urtean (Taula 18).

Taula 18. Euskarazko zinemari estatuak egindako ekarpena (milioi €tan)

Urtea	2008	2009	2010	2011
Aurrekontua	124.000	613.420	1.305.000	1.100.504

Iturria: ICAA

Tamalez, funts hori kentzea erabaki zuen Espainiako gobernuak, eta, ordutik, Espainiako hizkuntza-ofizialkidetan ekoiztako lanek ez dute tratamendu berezirik Kultur Ministerioaren partetik. Duda barik, kultura-aniztasun printzipio eta eskubidearen (Zinema Legearen 1go artikulua) kalterako izan den erabakia gure ustez.

4.2.3.2 Finantziazioa errazteko tresnak

Horretaz guztiaz gainera, Zinema Legeari jarraiki (33. Artikulua), finantziazio tresnak ere ezarri dira proiektuen baldintza ekonomikoak arintzeko. ICAAtik bideratzen dira mekanismo horiek eta, ekoizleei errazteko banku-kredituen lorpena, banku-finantzaketa publikoan oinarritzen dira.

- ICAA-ICO hitzarmena: Kreditu Ofizialaren Institutua (ICO) eta ICAAren arteko hitzarmena da, film-luzeak finantzatzen laguntzeko. 2014ko deialdian 18 milioi euro bideratu zituen ICOK (2012an, berriz, 25 milioi) eta, mailegu horien interesak arintzeko, ICAAk milioi euro bateko ekarpena egin zuen (ICAAren zinema funtsetik). Fikziozko film-luzeak egiteko, gehienez, 1,2 milioi eman zitzaion proiektu bakoitzari; animaziozko lanen kasuan, berriz, 2 milioi. Diru-laguntzak, ordea, ezin du aurrekontuaren %50 gainditu, eta, ez dira onartuko film-luzeen produkzioa laguntzeko proiektuen gaineko modalitatea aurretik jasotako proiektuen eskaerak.
- ICAA-BEX (Espainiako Kanpoko Bankua): 1998tik indarrean dagoen ICAA eta Espainiako Kanpoko Bankuaren arteko hitzarmena da; film-luzeen produkzioa, azpiegiturak eta teknologia-berritzaileak garatzeko finantziazio lerroa (EBO 24. zk. 1998-1909). Bigarren, laugarren eta bosgarren klausulek produkzio zinematografikoari egiten dien erreferentzia; modalitateak eta zenbatekoak, maileguen entrega, eta, baldintzak zehazten dituztenak hain zuzen ere. Bi modalitate desberdintzen dira: batetik, deskontu-mailegua, eta, bestetik, produkzio-mailegua. Lehenengoak (ICAAren proiektuen gaineko diru-laguntza jaso ez dutenentzat) ez du laguntzaren %90 gaindituko; eta, bigarrenak, berriz, film-luzeen produkzio-kostuaren %40 edota 600 euro. Bigarren horretan ere

ekipamenduen kostua laguntzen da; gehienez, 300 euro emango direlarik, eta, betiere, aurrekontuaren %50 gainditu gabe. Deskontu-maileguak bederatzihilabeteko iraupena du gehienez ere, eta, produkzio-maileguak, berriz, hiru urte.

- ICO CRTVE Zinema Produksioa: Zinema-sektoreko autonomo eta Espainiako enpresa independenteen lanak finantzatzeko mailegua da. Film-luzeak, film laburrak, telebistarako filmak, dokumentalak eta animaziozko lanak laguntzen ditu fondo honek; baldin eta aldez aurretik telebistaren batek ikus-entzunezkoaren gaineko emisio-eskubideak kontratuz hartu dituen, eta, ICOrekin hitzarmena izenpetuta duen. Kasu honetan obraren %100 finantzatu ahalko da, zenbatekoaren %1eko komisioarekin.

5. KAPITULUA:

EAEko ZINEMAREN EGOERA

ETA ARAUKETA

Hurrengo lerroetan EAEko ikus-entzunezko industriaren oinarriko ezaugarriak aztertuko ditugu; sektorearen gaineko egungo panorama ezagutu alegia. Helburua da, batetik, EAEko zinema-industriaren egungo egoera ulertzea eta, bestetik, euskarazko produkzioaren merkatu-diagnostikoa egitea ikuspuntu kultural eta ekonomikotik.

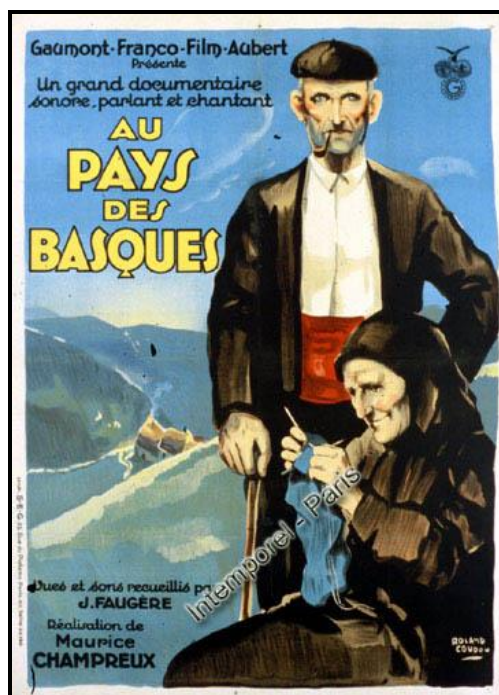
5.1 Euskal zinemaren ibilbide historikoari sarrera

Produkzio-kopuruaren ikuspegitik, garbia da euskal zinemaren ibilbide historikoaren periodizazioa. Hiru alditan banatu daiteke lehen lanak agertu eta gaur egun arteko jarduera: 60ko eta 70eko hamarraldiak, 80ko eta 90eko hamarraldiak, eta, azkenik, hasi berri dugun XXI. mendeko lehen urteak. Carlos Roldán Larretak iradokitzen duenez, hamarraldi bakoitzak utzitako uztak lotura zuzena du orduko zinema-industria egiturarekin eta egoera-sozio-politikoarekin (Roldán Larreta, 1999: 81-159).

5.1.1 Jatorria, 60ko eta 70eko hamarraldiak

1930ean aditu zen lehen aldiz euskara pantaila handian; hain zuzen Maurice Champeaux (Paris, 1983-1976) zinemagileak egindako *Au Pays des Basques* (1930) izeneko filmean. Euskal Herriaren gaineko 40 minutuko frantziar-dokumentala da eta euskaldunen eguneroko bizitza irudikatzen duten irudiez osatzen da: artzaintza, gaztagintza, euskal kostako biztanleriaren bizitza, etab.

Zenbait ikerketetan, ordea, film horri *Alma Vasca* izena eman zaio (Santi de Pablok dioenez, orduko prentsak jaso zuen euskaraz egindako lehen filmaren erakustaldia 1933an egin zela; *Alma Vasca* (1933) izenekoa eta “euskal ohiturak jaso eta euskarazko elkarrizketak” jasotzen zituena (De Pablo, 1996: 45-46). Baina, Jose María Unsain (1985: 119-120) eta Juan Miguel Gutiérrezi (1994: 283) jarraiki, Euskadiko Filmategian galdetuta eta *Au Pays des Basques* (1930) filma ikusita frogatu dugu Champeauxen filma dela jatorriz euskaraz egindako lehen filma.



Euskara 1930ean aditu zen lehen aldiz, pantaila handian

30eko hamarraldian, oro har, euskal produkzio-urria izan zen; horien artean, Teodoro Ernardorena-ren (Zizurkil, 1898 - Donibane Lohizune, 1994) –orduko EAJ-PNVko Gipuzkoa Buru Batzarreko lehendakaria- Euskal Herriko *Aberri Egunaren* gaineko irudiekin osatutako propagandazko film-luzea dugu: *Euzkadi* (1933). Horrez gain, 30eko hamarraldian badaude bestelako lanak; gehienak, dokumentalak:

- ***Aberri Eguna in Bilbao* (1932)**. 8 minutu irauten duen dokumentala eta 1932an Bilbon ospatutako Aberri eguneko irudiekin osatua.
- ***Aberri Eguna en Gaseiz* (1934)**; Victor Medinabeitiak errodatutako 16 minutuko dokumentala; 1934an Gazteizen EAJ-PNVk ospatutako Aberri eguneko irudiak biltzen dituena.

- ***Frente de Vizcaya y 18 de Julio (1937)***. Miguel Pereyra zinemagileak egindako 45 minutuko lana; Frankoren tropek Bizkaiko Frontean egindako aurrerapausoen ingurukoa.

Espainiako Gerra Zibilar (1936-1939) erantsi behar zaio 1939-1975 urte-bitartean izandako Frankoren diktadura garaia; izan ere, euskal komunitatearen gaineko errepresio bortitza egin zuen, euskal kulturaren praktika eta euskararen erabilera zigortuz. Beraz, 40 urte luzez apenas izan zen espaziorik kultura eta hizkuntzaren garapenerako. Horren eraginez, produkzio-gabezia eta gizarte-identitate urruntze sakona gertatu ziren garai hartan.

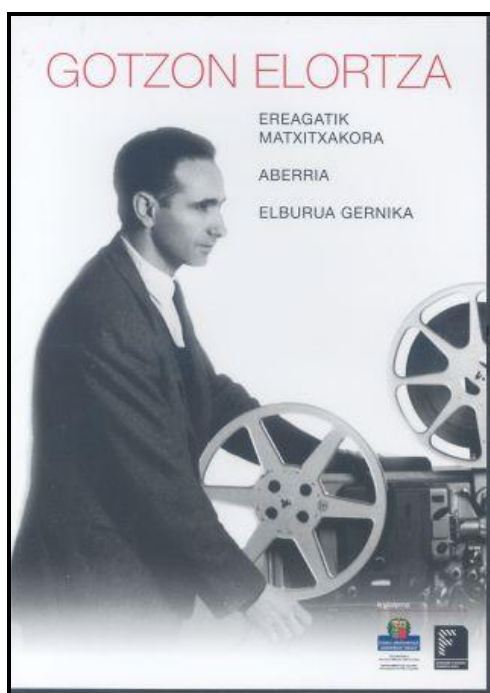
Herri-ekimenei eta hainbat gizarte-mugimenduei esker, ordea, euskarak bizirik iraun zuen baldintza oso txarretan. Hain zuzen, 60ko hamarraldian gertatu zen euskal zinema egiteko saiakera sendoagoa. Baina ez dugu jakin 2014ra arte euskaraz egindako lehen film-luzea 50eko hamarraldian errodatu zela: *Gure Sor Lekua* (1956)¹⁰⁶.



André Madré (Hasparren, 1907 – Paris, 1971)

¹⁰⁶ *Gure Sor Lekua* 1956an egindako frantziar dokumentala da, 90 minutu inguruko iraupena duena eta André Madré jeneral-frantsesak euskaraz errodatutakoa. Diasporan zeuden euskaldunei zuzendutako lana izan zen eta, paradoxa badirudi ere, soinurik gabe agertu da (Martinez, 2014).

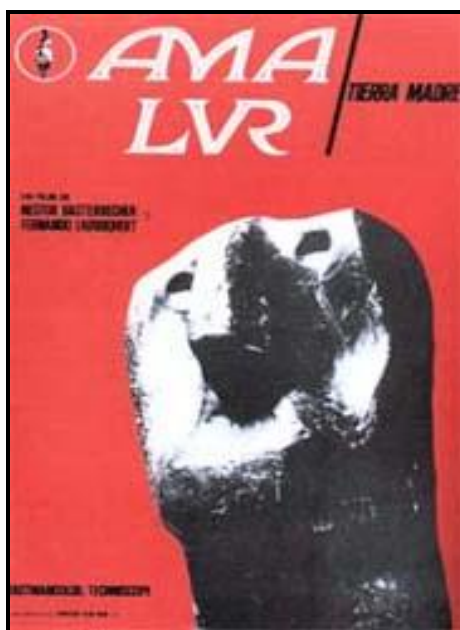
Josu Martinez (Bilbo, 1986) ikertzaile eta zinemagilearen arabera, *Gure Sor Lekua* (1956) da euskaraz egindako lehen filma; Parisen aurkitu zuen Martinezek -etxe-partikular batean-, baina, soinurik gabe. Dena den, orduko prentsak euskaraz egin zela jasotzeaz gain, hainbat pertsonek hala konfirmatu dute. Bitartean, sinuaren bilaketak aurrera darrai.



Gotzon Elorza (Bilbo, 1923 - Getxo, 2012)

Martinezaren aurkikuntzaren aurretik, Gotzon Elorza (Bilbo, 1923 - Getxo, 2012) euskal gidoilari eta zinema-zuzendariaren lanak hartu ziren euskarazko lehen lanak bezala: *Ereagatik Matxixakora* (1959), *Aberria/Erria* (1961), *Elburua: Gernika* (1962) eta *Avignon* (1964). Erbestealdian, Parisen, marrazkilari gisa egin zuen lan Elorzak, eta, zinema hizkuntzari eusteko erreminta garrantzitsua dela sinetsita, ezkutuan, Frantzia eta Espainiako muga gurutzatu zuen euskarazko ikus-entzunezkoak errodatzeko.

Nestor Basterretxea (Bermeo, 1924 - Hondarribia, 2014) eta Fernando Larruquert (Irun, 1934) *Ama Lur* (1968) izeneko lana egin zuten ere frankismo-garaian. Ez zen euskaraz errodatu, baina, lanaren balio etnografiko eta artistikoagatik, euskal zinemaren ibilbideko fenomeno garrantzitsuenetako bat da.



Nestor Basterretxea (Bermeo, 1924 - Hondarribia, 2014) / Fernando Larruquert (Irun, 1934)

70eko hamarraldian, berriz, badaude euskaraz egindako lanak; hala nola, Juanmi Gutiérrez (Errenteria, 1945) zinemagilearen *Balantzatxo* (1978) izeneko haurrentzako lana, eta, *Ikuska* (197-1984) Antton Ezeiza (Donostia, 1935 - 2011) gidoilari eta zuzendariaren euskarazko 20 film-dokumentalen saila. Ezeizaren lan bakoitzak bere gidoilaria eta zuzendaria izan zuen, eta Euskal Herriko gaiak jorratu zituzten guztiek. Dena den, 70eko hamarraldia sakonki azterturik gabeko aldia da.

5.1.2 80ko eta 90eko hamarraldiak

1979ko Autonomia Estatutua onartu ondotik, Eusko Jaurlaritzak zinema-babesteko diru-laguntzen lerroa ezarri zuen lehen aldiz; 1981ean hain zuzen ere¹⁰⁷. Jaurlaritzaren diru-laguntzei, gainera, Espainiako sustapen-sisteman emandako aldaketa-esanguratsua gehitu zitzaion: 1982ko *Miró legea* bezala ezagutzen dena. Pilar Miró (Madril, 1949 - 1997) zinemagile-espainiarra eta orduko Espainiako Zinematografiaren Institutuko zuzendariak bultzatutako egitasmoa izan zen; 1984an indarrean sartu eta filma amaitu aurretik diru-laguntzak ematea helburu izan zuena. Hala, hamarraldi horretako une batean Espainiako Gobernuak eta Eusko Jaurlaritzak ematen zuten laguntza biak jasotzeko aukera zuten euskal zinemagileek.

Ondorioz, 1981 eta 1991 bitartean 43 euskal film-luze ekoitzi ziren: *Erreporteroak* (1983), *La muerte de Mikel* (1984), *Akelarre* (1984), *Tasio* (1984), eta, 60 minutu baino iraupen gutxiagoko *Ehun metro* (1985) edota *Zergatik panpox* (1986) besteak beste. Horrekin batera, euskal zinemagintzaren figura garrantzitsuak agertu ziren 80ko hamarraldian; Imanol Uribe (San Salvador (El Salvador, 1950), Montxo Armendáriz (Leoz, 1949), Pedro Olea (Bilbo, 1938), Julio Medem (Donostia, 1958) Victor Érice (Karrantza, 1940) edota Daniel Calparsoro (Bartzelona, 1968). Horregatik guztiagatik, epealdi horretan sendotze artistikoa eta industriaren finkatzea eman ziren batik bat. Patxi Azpillagak ere horrela gogoratzen du (Azpillaga, 2004: 86): “Urte horietan gogo eta ekimen handiak zeuden Euskal Herrian zinema egiteko; eta borondate hari, enpresa-egitura handi baten jabe izan gabe ere, filmak egiteko beharrezko kapitala modu nahi errazean biltzeko aukera”.

¹⁰⁷ Jaurlaritzaren subentzioak proiektuaren kostu osoaren %25 ordezkatuko zuen, gehienez; eta, ETBrenak ere beste %25. 1984tik aurrera, gainera, erantsi ahal zitzaion horri Espainiako Kultura Ministerioaren %50era arteko diru-laguntza. Beraz, filmaren aurrekontua %100 finantzatzeko aukera erreala izan zen. Jaurlaritzaren onuradunei eskatu zitzaion filmaren grabaketa Euskal Herrian egitea eta ordainketen %75, gutxienez, egoitza Euskal Herrian zuten pertsona edo enpresei egitea. Horrez gaineraz, euskal diru-laguntza jasotzearen beste baldintzetako bat izan zen euskaraz errodutzen ez zen kasuetan, ikus-entzunezkoaren kopia-bat bikoiztea hizkuntza horretara. (Roldán Larreta, 1999: 99-102).

Jaurlaritzaren diru-laguntzei jarraiki, 1985ean, lankidetzarako oinarrizko arautegia sinatu zuten Ángel Amigo (Erreterria, 1952) zinema-ekoizlea eta orduko euskal ekoizleen elkarteko (EPE-APV) presidentek eta ETBk. Dokumentu horretan ETBk konpromisoa agertu zuen elkarte horretako produkzio-etxeek egindako lanen emisio-eskubideak erosteko. Ondorengo urteetan ETBk hainbat filmetan hartu zuen parte, eta, 1988an lankidetzara arautegi-berria sinatu bazuten ere, ez zen bere osotasunean bete eta 1990tik aurrera eten egin zituen inbertsioak.

Eusko Jaurlaritzak arauketa eta deialdi-publiko barik bideratu zituen laguntza gehienak, eta, Azpillagaren arabera, “nekez konpentsatu zituzten Euskal Herrian ekoizteak zekartzan kostu gehigarriak” (Azpillaga 2004: 89). Roldán Larretaren ikuspuntua bestelako da, ordea (Roldán Larreta, 1999: 88-89): Jaurlaritzaren ekarpenak “ez zion erantzun produkzio-baldintza egokiak lortzeko garapen estrategiko bati, baizik eta gizartean agertutako energia handi bati kasu egiteko beharrari”. Bada, horri erantsi zitzaion euskal zinemagile askok Jaurlaritzari egindako salaketa, 1985etik aurrera proiektu zehatzak finantzatzeari ekin ziola argudiatuz. Roldán Larretak jasotzen duenez, Jaurlaritzaren praktika hori 1981ean ere eman zen, dagoneko:

“Inplikazio-politikoek uste baino pisu handiagoa izan zuten. Berez, bistakoa da gobernu autonomikoaren apustua La fuga de Segovia (1981) filmaren aldekoa izan zela; honek hamar milioi pezeta jaso zituen bitartean, 7 Calles-eri (1981) milioi bat pezeta egokitu zitzaion (Augur Everest-ek ez du 1983ra arte diru-laguntzarik jasotzen). Garbia da, beraz, La fuga de Segoviaren izaera-politikoak konfiantza handiagoa eragin zuela Kultura Saileko korridoreetan”

Roldán Larreta, 1999: 89

Hamarraldia amaitu bitartean, zinemagileen eta administrazioaren arteko tirabirak izan ziren ardatz. 1985ean, bestetik, Espainiako Kultura Ministerioko kargua utzi zuen Pilar Mirók; eta, Ángel Amigok, bestetik, EPE-APV elkartearen zuzendaritza, zinema

finantzatzeko ereduaren gaineko desadostasunak medio. Urte bat beranduago, 1986an, Valeriano Iarza Jaurlaritzako Kultura, Sormen eta Hedapen saileko zuzendariak ere dimititu egin zuen. Hamarraldiaren amaierarako, produkzio-kostuek gora egin zuten eta diru-laguntzak murriztu.

Espainiako Kultura Ministerioak sustapen-eredua aldatzea erabaki zuen, 1989an; "aurreratutako diru-laguntza eskatu ez zuten ekoizleek aukera izango zuten filmak behin estreinatu eta gero egindako inbertsioaren herena diru-laguntza moduan jasotzeko baldin eta filmek gutxieneko diru-kopuru bat lortzen zuten takilan" (Azpillaga, 2004: 93). Eta, Eusko Jaurlaritzak ere aldatu egin zuen orduko babes-politika; zinema-laguntzeko dirua elkarte-publiko batetik bideratuz eta diru-poltsa murriztuz. Beraz, azpiegitura eta errekurtsio ekonomikoen faltan, euskal zinemagileak Madrilera eta Bartzelonara alde egin zuten 80ko hamarraldi amaieran. Euskal zinema-babesteko saiakera egon bazen ere, produkzio jarraituak ez zuten garatu giza eta baliabide-teknikoetan oinarritutako azpiegitura sendoa (Zallo [et. al], 1995: 226). Sormenean, arlo-teknikoan eta ekonomikoan egindako inbertsioek emaitza mugatua izan zuten.

90eko hamarraldian diru-laguntza soilen eredutik koprodukzio-inbertsioetara igaro zen Eusko Jaurlaritza, Euskalmedia elkarte publikoaren bitartez. 1991ean sortu zuen erakunde hori zinema-sektorerako laguntza-publikoa kudeatzeko. Hala, 1991 eta 1996 bitartean, diru-laguntza guztia Euskalmediaren bidez bideratu zuen; ikus-entzunezko ekoizpenak subentzionatzetik horietan inbertitzera pasatuz. Filmetan inbertitutako dirua errekuaratzea izan zen helburua. Baina, datuek diotenez, sektorearentzako laguntza nabarmen murriztu zuen Jaurlaritzak: 1.387.522 eurotik (1991) 484.716 eurora (1996) hain zuzen.

Poliki-poliki, 80ko hamarraldian lortutako guztia desegituratu zela konturatu eta 1996ean Jaurlaritzak erabaki zuen diru-laguntza publikoen deialdietara itzultzea berriro. Haren ekarpena, ordea, murriztu eta dibertsifikatu egin zen: film-luzeen produkzioarako ez ezik, gidoiak idazteko eta proiektuak garatzeko ere eman zen.

Horrekin batera, zinema-sektoreko eragileen eta administrazioaren arteko harremanak berreskuratu egin ziren: orduko euskal ekoizleen bi elkarteak (EPE-APEV eta IBAIA) bakarrean bildu eta berriro ekin zitzairen zinemagileen eta ETB zein Jaurlaritzaren arteko elkarrizketei.

Harreman-estutze horren ondorioz, laguntzak pixkanaka igotzen joan dira 2000tik aurrera, eta, ETBrekin ere hainbat hitzarmen sinatu dira zinema-sustatzeko. Baina, Azpillagaren ustetan, “oso prezio murriztuan” (Azpillaga, 2004: 98).

5.1.3 2000ko hamarralditik aurrera

Azken urteetako ikuspegia aztertuz gero, euskarazko zinema-produkzioaren igoerak hartzen du gure arreta handiena. 2005etik aurrera nabarmen hazi da euskarazko film-luzeen uzta: 2005 eta 2014 bitartean, gutxienez, urtero errodatu da euskarazko film-luze bat (2008an izan ezik). Zehazki, 2005etik, zinema-aretoetan estreinatutako euskara-hutsean egindako fikziozko film-luzeak dira 20 (2005-2014). Beharbada, hori gertatu da ekimen-berriak abian jarri direlako eta administrazioaren eta sektoreko eragileen arteko elkarrizketak berreskuratu direlako. Izan ere, aitortu behar dena da 2000ko hamarraldi hasieran hainbat ekimen martxan jarri zirela eta eragile ezberdinen partetik euskal zinema bultzatzeko konpromiso sendo eta komuna izan zela. Batez ere, euskarazko produkzioari bultzada berezia emateko.

2003an Ikus-entzunezkoen Liburu Zuria idatzi zuten Eusko Jaurlaritzako Industria Sailak eta Kultura Sailak eta ETBk; EAEn ikus-entzunezkoak sustatzeko lan-ildo berriak mahaigaineratzen dituen liburua, hain zuzen. Sektorearen ezaugarri nagusien aurkezpena eta zinema-produkziorako beharrak adierazi ziren; horien artean, finantzazio lan-ildoak, politika-fiskal berria edota diru-laguntzen sistema berritzeko proposamena. Finean, ikus-entzunezkoen balio-kate osoaren gaineko gogoeta egin zen.

Liburu Zuria oinarrian hartuta, sektoreko hainbat profesionalekin, Foru Aldundiekin eta hainbat herriko udalekin batera, Eusko Jaurlaritzak Kulturaren Euskal Plana onartu

zuen 2004an. Horrekin, 2004-2008 urte bitartean, sektoreko eragileekin jorratuko ziren lan-ildoak finkatu ziren; horien artean, zinema-sustatzeko eredu-berria: Finantzazio dekretua. Iñaki Gómez Sarasola orduko Kultura Sustatzeko Departamenduko zuzendariaren arabera, 4 urteko aldi hartan orduko finantzaketa-lerroa sortu zen. Hala ere, oraindik, egiteko asko dagoela dio Gómezek, ez baitira laguntza automatikoak gauzatu (Gómez, 2009)¹⁰⁸.

Patxi López lehendakariaren legealdia hasi (2009) eta bi urteren ondotik, ekimen berri gutxi bultzatu ziren ikus-entzunezkoen arloan; are gutxiago euskarazko zinemari erreparatuta. Kulturaren Bigarren Euskal Planaren jarraibideak albo batean utzi eta Contrato Ciudadano por las Culturas (CCC) izeneko “plan estrategiko” berria aurkeztu zuen Blanca Urgell orduko Kultura sailburuak, 2010eko urrian. Legealdi-berria hasi eta urte bat eta bost hilabeteren ondotik, alegia. Plan estrategiko hori paperean gauzatu zen, baina, Foru Diputazioen arteko desadostasunak tarteko, dokumentua ez zen balioztatu.

Bestetik, krisi ekonomikoa dela-eta, Lópezen Gobernuak 33 milioi gutxiago bideratu zituen Kulturara 2012an, eta, zuzeneko diru-laguntzen arloan eman zen murrizketa handiena. Egoera larriagoa izan zen kontuan hartzen bada orduko Kultura Kontseiluan ez zegoela ikus-entzunezkoen sektoreko ordezkarien errepresentaziorik. Hala eta guztiz ere, nabarmentzekoak dira zinema-sustatzearen alde bultzatutako Zinema Euskaraz programa eta Zineuskadi udal-zinema-aretoen sarea. Kultura Bonoarekin batera, Lópezen Gobernuak Kultura Sailak egindako ekimen-nagusiak izan ziren horiek.

¹⁰⁸ Juan José Ibarretxe lehendakariaren legealdian (2004-2008) Kulturaren Bigarren Euskal Planerako jarraibideak ere ezarri ziren. Horrez gainera, zinema-sustatzeko bederatzi lan-ildo berri landu zituen Jaurkitzak: 1) ekoizpenerako diru-laguntza automatikoak; 2) zinema-legearen jarraipena hizkuntza-ofizialkideekiko; 3) prestakuntza-bekak sortzea eta sustatzea; 4) hezkuntza sailarekin lantzeko ekimenak; 5) euskarazko zinemaren banaketa eta erakusketa sustatzea; 6) ETBrekin hitzarmenak lantzea; 7) euskal produkzioaren nazioarteratzea; 8) hiriburuetakiko zinema-aretoak mantentzeko sustapen-ekimenak, eta, 9) teknologia eta euskarri-berrien sustapena (Gómez, 2009).

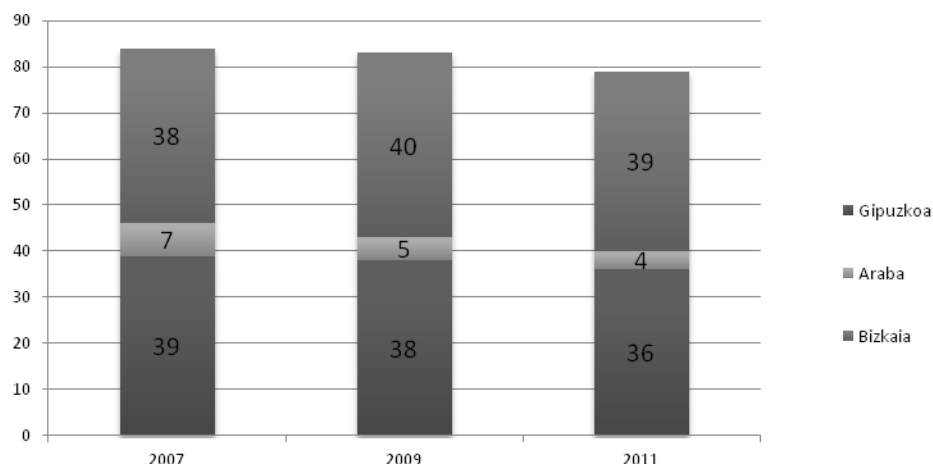
5.2 EAEko ikus-entzunezko sektorearen egitura ekonomikoa eta euskarak duen lekua

Euskadiko Ikus-entzunezkoen Liburu Zuriaren (2003) arabera, EAEko ikus-entzunezkoek Espainiar estatuko sektoreko diru-sarrera osoen %1 islatzen dute. Zaila da, ordea, EAEko egungo datu zehatzak ematea; Euskal Estatistika Erakundea (EUSTAT) eta Espainiako Estatistika Institutuaren (INE) arabera, gutxi gorabehera, 600-enpresa leudeke sektoreari lotuta eta 3.000-lagun inguru enplegatuko lituzkete¹⁰⁹. Alegia, EAEko biztanleria-aktiboaren %0,4. 2001ean, berriz, 358-establezimendu eta 3.310-enplegatu zenbatu zituen IKE txostenak euskal ikus-entzunezko sektorean (IKEI, 2003: 63). Alde-adierazgarria da kontuan hartzen bada ia bikoiztu egin dela enpresa-kopurua; beraz, baliteke modu autonomoan lan egiten duten lagun-kopurua handiagoa izatea gaur egun.

Ikus-entzunezko Industriaren txosten sektorialak, bestalde, 79-establezimendu zenbatu zituen produkzio-etxe izaeraz EAEn, 2011n¹¹⁰ (Kulturaren Euskal Behatokia, 2013b). Horren arabera (Grafikoa 12), agente-kopuru handiena Bizkaian kokatzen da 39-enpresarekin (%49,4); bigarrenik, Gipuzkoa legoke 36-enpresarekin (%45,6), eta, azkenik, Araba 4rekin (5,1%). Azken urteetako ibilbidea aztertuz gero, ikusi daiteke enpresen kontzentrazioa lurralde berdinetan eman dela: Gipuzkoan eta Bizkaian alegia. 2007tik 2011ra, ikus-entzunezko produkzio-etxeen %80 baino gehiago kokatu da bi lurralde horietan. Arabak, bestalde, hiru enpresa galdu ditu epealdi horretan.

¹⁰⁹ 2010eko Kultura Enpresa eta Enpleguei Buruzko Adierazle txostenaren arabera, 2010ean baino 100-bat enpresa gutxiago zenbatu ziren. Dokumentua erabilgarri dago sarean ondorengo loturan [Azken kontsulta: 2015/03/31]: http://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_publicaciones_empleo2/eu_pub_emp2/adjuntos/enplegu2009-2010.pdf

¹¹⁰ Dokumentua erabilgarri dago sarean ondorengo loturan [azken kontsulta: 2015/03/31]: http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/contenidos/informacion/keb_publicaciones_art_industri/eu_art_indu/adjuntos/Ikus_entzunezkoa_2011.pdf



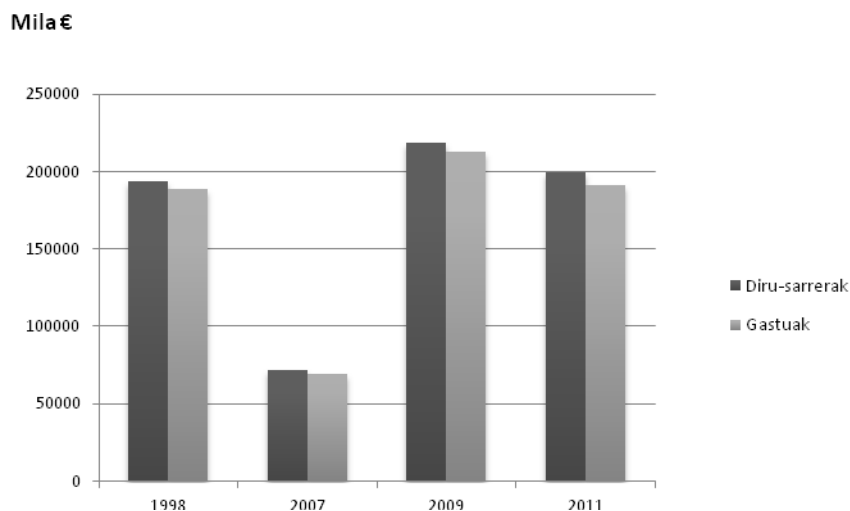
Grafikoa 12. EAEko ikus-entzunezko produkzio-etxe kopurua 2007-2011

Iturria: Euskal Kulturaren Behatokia, 2013

Produkzio-etxe-kopurua gutxitu bada ere, langile-kopurua handitu egin da 2007tik 2011ra bitartean. Hain zuzen, 931-lagunetik 1.396ra; %34,4ko enplegu-igoera.

Sektoreak 199.386 mila euroko diru-sarrerak eta 191.914 mila euroko gastuak izan zituen 2011n; 2007an baino %63,9 gehiago, baina, 2009an baino %8,8 gutxiago (Grafikoa 13). 1998ko datuekin alderatuta, ez dago ezberdintasun handirik; izan ere, 193.412 mila euroko diru-sarrerak eta 188.836 euroko gastuak izan zituen orduko sektoreak. Baina, lortutako etekin-aldea handituz joan da urtetik urtera eta hori sektorea indartu den adierazlea da. Alegia, gaitasun ekonomiko handiagoa bereganatu duela.

Bada, ezberdintasun handiarekin, diru-sarrera handiena telebista-arloan kontzentratu zen 2007, 2009 eta 2011n. Jarduera horrek ikus-entzunezko urteko diru-sarreraren %55, %86 eta %84 bildu zituen hurrenez hurren. Zinemak, aldiz, zenbateko osoaren %24, %7,1 eta %7,4 ordezkatu zuen. Beraz, euskal ikus-entzunezko sektorearen elementu estrategikoa da telebista.

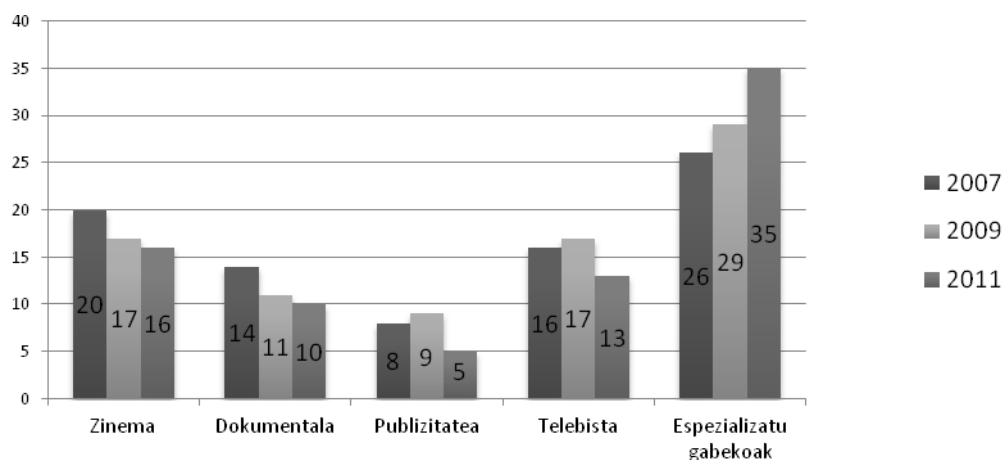


Grafikoa 13. Euskal ikus-entzunezko sektorearen dimentsio ekonomikoa (1998; 2007-2011)

Iturria: Euskal Kulturaren Behatokia, 2013b + IKEI txostena, 2003

Bestalde, oro har, behera egin du ikus-entzunezko agenteen emaitza positiboak 2007 eta 2011 bitartean; mozkinak izan zituztenen kopurua txikitu egin da: %64tik %49,6ra hain zuzen. Hau da, ia %15 murriztu da horien kopurua lau urtean, eta, alde handiena 2009-2011 bitartean zenbatu zen: %8,6-agente gutxiagok lortu zituen mozkinak epealdi horretan (Kulturaren Euskal Behatokia, 2014b: 31). Beharbada, lotura zuzena du emaitza negatibo horrek agente-kopuruaren beherakadarekin eta jardueraren kontzentrazioarekin.

Enpresa-motaren arabera (Grafikoa 14), ikusten da EAEko zinema, dokumentala, publizitatea eta telebista-arloetan guztietan murriztu dela enpresa-kopurua 2007tik 2011ra bitartean. Baina, espezializatu gabeko produkzio-etxeenak, berriz, gora egin du nabarmen: 26-enpresatik 35era hain zuzen. Ez hori bakarrik, agente-mota horretan kontzentratu da enpresa-kopuru handiena urtero; euskal sektorearen %23, %35 eta %44 ordezkatu zuten 2007, 2009 eta 2011n. Seguruenik, egungo mapa digitalak ekarritako konbergentziaren isla da; non, arrazoi ekonomikoen ondorioz, agenteek dibertsifikatu egin duten euren jarduera.

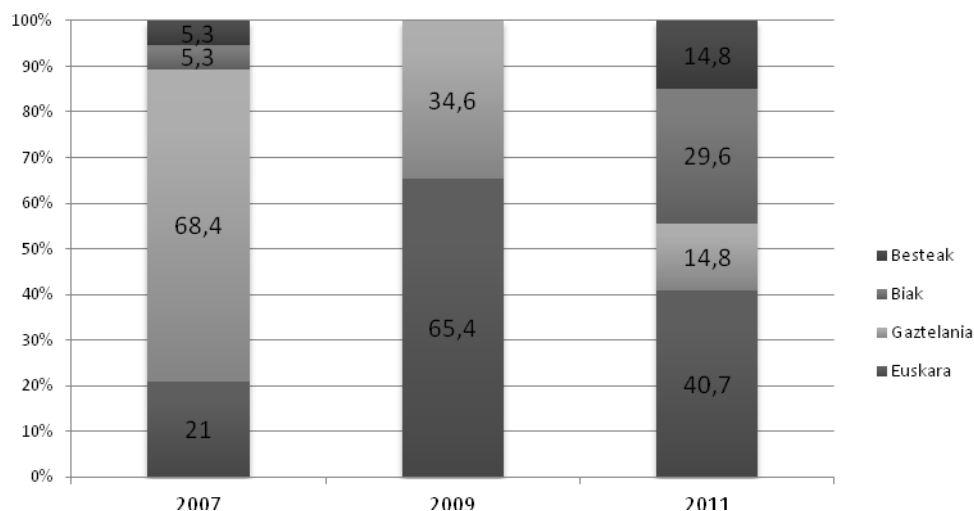


Grafikoa 14. Ikus-entzunezko agente-kopuruaren bilakaera, enpresa-motaren arabera (2007-2011)

Iturria: Euskal Kulturaren Behatokia, 2014b + IKEI txostena, 2003

Eragile horiek egindako produkzio-kopuruari erreparatuta, igoera nabarmena da 2007tik 2011ra bitartean. Alabaina, 2009tik 2011ra murrizketa txikia izan da (Grafikoa 15). 2007an 84-enpresek 875-lan ekoitzi zituzten; 2009an, berriz, 83-enpresek 1.286-lan, eta, 2011n, azkenik, 79-enpresek 1.238. Beste modu batera esanda, enpresa-kopuru gutxiago izanik produkzio-gaitasuna handitu egin da. Ziurrenik, errealitate horrek erantzuten dio baliabide teknologikoen demokratizazioari; orain zazpi urte baino eskuragarriago baitago teknologia eta gailuen gaineko ezagutza handitu da. Eta, horrekin batera, ikus-entzunezko-edukiak sortzeko gaitasuna.

Hizkuntzaren arabera, EAEko “ikus-entzunezkoen hamar ekoizpenetik lau inguru egiten dira euskaraz; hots, soilik euskaraz edota euskaraz eta gaztelaniaz” eta Gipuzkoan nabarmentzen da nagusiki. Lurralde horretan ekoitzi zen euskaraz 2011ko ikus-entzunezko produkzio osoaren %57,6; Araban, berriz, %41,9, eta, Bizkaian soilik %29,8 (Kulturaren Euskal Behatokia, 2013a: 55).



Grafikoa 15. Ikus-entzunezko industriako agenteek egindako produkzio-kopurua, hizkuntzaren arabera (2007-2011)

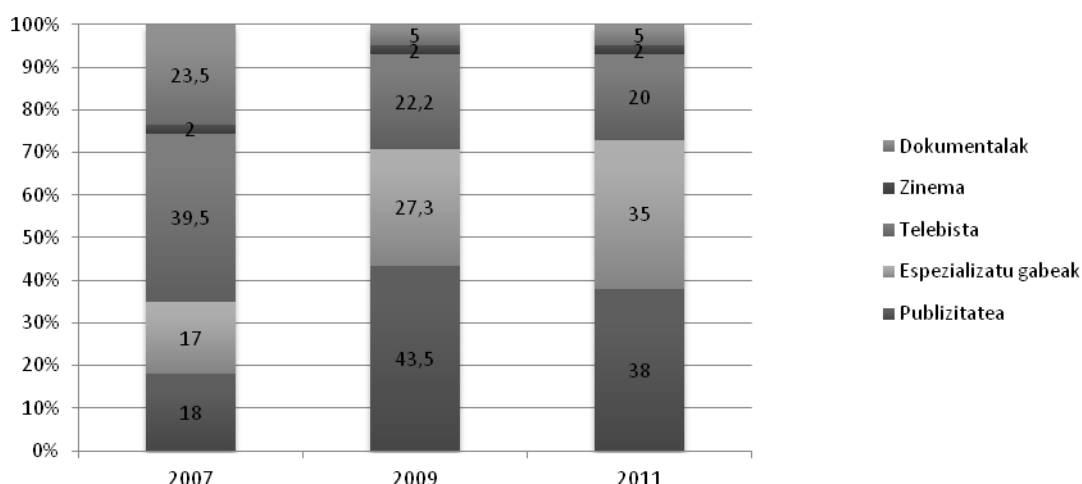
Iturria: Kulturaren Euskal Behatokia, 2014b + Kulturaren Euskal Behatokia, 2010a

Oro har, baina, gaztelaniak agintzen du 2007, 2009 eta 2011an industriako agenteek ekoiztutako lanetan (Grafikoa 15): %73,5, %60 eta %70 hurrenez hurren. Euskararen presentzia nabarmen hazi bazen ere 2007tik 2009ra, neurri handi batean, epealdi horretan izandako produkzio-kopuruaren gorakadari dago lotuta gertaera hori. 2011an, gaztelaniaz eta euskaraz egindako lanen berbizteak, berriz, industriaren gaineko egileen ikuspegi-aldaketaren isla izan daiteke; izan ere, lanen erakusketa azken urteetako erronka bihurtu da eta hizkuntza bien erabilera balioetsi dute.

Bestalde, ikus-entzunezko urteko eduki handiena publizitatea, espezializatu gabeko eta telebistari lotutako produkzio-etxeek ekoizti dute; baina, urte bakoitzean zenbateko ezberdinak jaso dira. Horien atzetik daude zinema eta dokumentalari lotutako enpresak. Grafikoa 16n ikusi daitekeen bezala, publizitate produkzio-etxeek jardueraren %43,5 eta %38 ekoizti dute 2009 eta 2011an hurrenez hurren.

Espezializatu gabekoek, berriz, produkzio-kopuruaren %27,3 eta %35; eta, azkenik, telebistari lotutakoek %22,2 eta %20, 2009 eta 2011n. Deigarria da, ordea, nola

2007tik 2009ra bitartean publizitate eta espezializatu gabeko agenteen produkzio-kopuruak gora egiten duen telebistari eta dokumentalei lotutako enpresen kalterako.



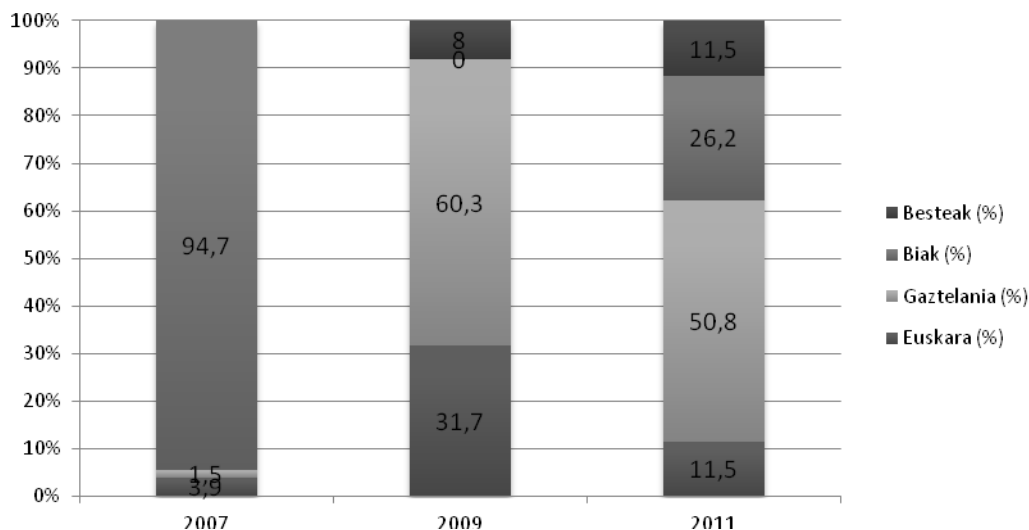
Grafikoa 16. Ikus-entzunezko industriako agenteen produkzio-kopurua %tan (2007-2011)

Iturria: Kulturaren Euskal Behatokia, 2013b; Kulturaren Euskal Behatokia, 2014b

Hizkuntza eta produkzio-etxe-motari begiratuta, gaztelaniaren aldeko apustua egin dute dokumental-agentetek 2009tik aurrera (Grafikoa 17). Alde handiarekin gailentzen da euskara, beste hizkuntzetan ala gaztelania eta euskaraz ekoiztako lanzenbatekoari. 2009an eta 2011n batutako datuen arabera, produkzio osoaren erdia baino gehiago ordezkutzen dute agente horiek gaztelaniaz ekoiztako lanek: %60,3 eta %50,8 hain zuzen.

Aldi berean, euskarak presentzia irabazi du 2007tik aurrera; %3,9tik %11,5era handitu da hizkuntza horretan egindako produkzio-kopurua dokumentalak ekoizten dituzten produkzio-etxeen artean. Alabaina, bilakaeran murrizketa izan da euskarazko dokumental-lanetan: hamarretik hiru lan euskaraz ekoiztetik batera pasatuz 2009-2011

bitartean. Gaztelaniaz eta euskaraz ekoiztako produkzioa, aldiz, %26,2 hazi zen epealdi horretan. Alegia, hamar lanetatik ia hiru hizkuntza horietan ekoiztera.



Grafikoa 17. Dokumentalei lotutako produkzio-etxeen lan kopurua, hizkuntzaren arabera (2007-2011)

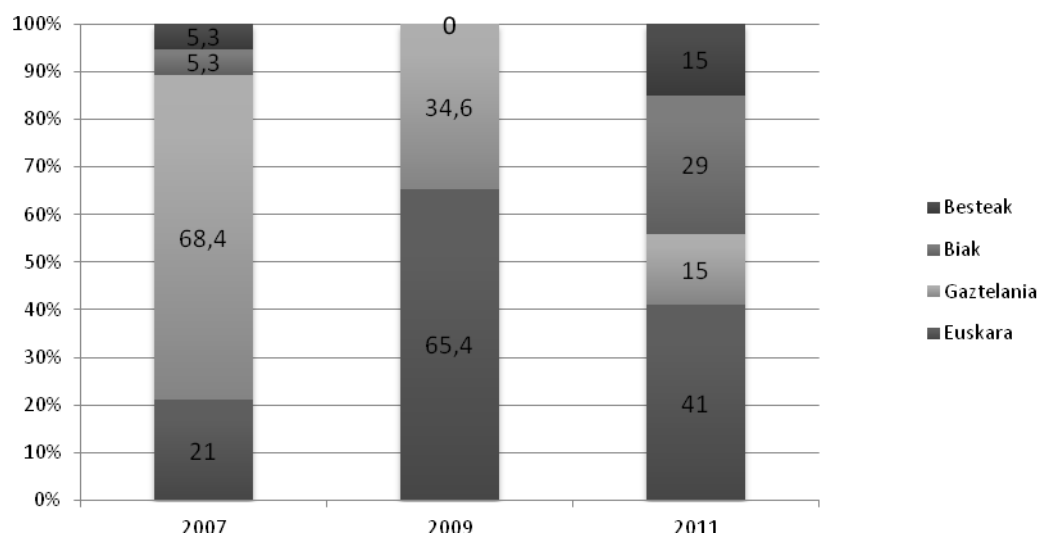
Iturria: Kulturaren Euskal Behatokia, 2013b; Kulturaren Euskal Behatokia, 2010a

Egia esan, gazteleraz eta euskaraz ekoiztako lan-kopuruak gorabehera handiak izan ditu 2007 eta 2011 bitartean. 2007an, hamar lanetatik bederatzi ziren hizkuntza horietan dokumental-agenteei dagokionean; 2009an, berriz, ez zuten lan bat bera ere ez ekoitzi modu horretan, eta, 2011an, azkenik, hamarretik ia hiru. Beharbada, arrazoi komertzialak egon daitezke tarteko, baina, ez dugu uste horrek dena azalduko lukeenik.

Zinemari lotutako produkzio-etxeek ekoiztako lanen artean, berriz, euskarak presentzia bikoiztu du 2007tik 2011ra bitartean; 2009tik aurrera, gainera, berak agindu du (Grafikoa 18). Bikoizketa horrek, baina, bi ikuspegi ditu; izan ere, ez zaio eutsi 2009an lortutako maila-onari. Hain zuzen produkzioaren %65,4 euskaraz ekoiztetik

%41era murriztu zen 2011an. Hala, zinema-agenteeek hamarretik bakarrik lau lan ekoizten dituzte hizkuntza horretan.

Datuak datu, euskararen pisua areagotu egin da. Neurri handi batean, emaitza horrek islatzen du 2004tik aurrera EAEko euskarazko ikus-entzunezko produkzioaren aldeko apustu ekonomiko sendoaren zati bat; bai dokumental-agenteen bai eta zinema-agenteen emaitzek ere.



Grafikoa 18. Zinemari lotutako produkzio-etxeen lan kopurua, hizkuntzaren arabera (2007-2011)

Iturria: Ikus-entzunezko Industriaren Txosten sektoriala, 2013 + Ikus-entzunezko Industria Kulturalak estatistika, 2010

Baina, deigarria da beste hizkuntzetan egindako lan-kopuruaren gorakadak. 2007tik 2011ra, %5,3tik %29ra igo zen zinema-agenteeek ekoiztutako lanetan; eta, dokumental-agenteei dagokienean, aldiz, %7,9tik %11,5ra 2009tik 2011ra (Grafikoa 17 eta 18)¹¹¹.

¹¹¹ Industria-egituraren garapen eta indartzeak bultzatu dute emaitza hori; izan ere, oinarriko gaitasun ekonomiko eta artistikoa lortuta, hurrengo urratsa da lurralde-barruko mugetatik harago joatea. Fenomeno horrek, ordea, hizkuntzaren aldeko hautuan izan dezake eraginik.

Testuinguru horretan, zinema da agente-motaren arabera (zinema, dokumentala, publizitatea, telebista eta espezializatu gabeak) sektoreko diru-sarrera garrantzitsuena duena (telebista eta espezializatu gabeen ondotik). Diru-sarreraren %7,4 suposatu zuen haren emaitzak 2011n; 14.803 mila euro alegia. Horrez gainera, zinema da salmenten bitartez hirugarren diru-sarrera kopuru garrantzitsuena biltzen duena (telebista eta publizitatearen atzetik): haren diru-sarreraren %73 salmentak izan ziren 2011n. Areago, publizitatearen (%5) eta espezializatu gabeko (%9,5) agenteen atzetik, diru-laguntza publikoen hirugarren menpekotasun txikiena du: zinemaren diru-sarreraren %20 diru-laguntzek ordezkatzeko dute.

Enpleguari dagokionean ere, zinemak hirugarren postua du kontratatutako lanaldi osoko langile-kopuruan; 2011ko sektoreko langileen %10 hartu zituen (telebistak %72,5, eta, espezializatu gabeko agenteek, berriz, %11).

Euskarazko zinemak, ordea, euskarazko kulturak bezala, zintzilik duen ikasgaia banaketa eta erakusketa da. Alegia, publikoarengana iristea:

“Une honetan, ikusgarritasuna lortzea oso zaila da. Estrategiak pentsatu eta abian jarri behar dira euskal ekosisteman sortzen dena hartzailen potentzialaren begien aurrean jartzeko. Gero gustatuko zaio edo ez, baina gutxienez begien aurrean jarri. Horretarako ezinbestekoa da elkarlana, baina, sektoreetako eragileen artean ez ezik, baita herri ekimenean eta erakunde publikoen artean ere”

(Agirre, 2015)

5.3 Filmen banaketa eta erakusketa: erronka nagusia

Espainiako 2014ko Kultura Estatistikaren arabera, EAEn 58-zinema-areto¹¹² eta 199-erakusketa-gela zenbatu ziren 2013an; batez bestez, 9,1 erakusketa-gela 100.000

¹¹² Euskadiko udal zinema-areto sarea txostenak (2011) dioenez, 39 udalerrri mailako aretoak dira eta 14.150-lagunentzako tokia dute. Lurraldearen arabera, Gipuzkoan eta Araban kokatzen dira gehienak: hiru Bizkaian, hogeitau Gipuzkoan, eta, Araban hamasei. Horietan, batez bestez, 77 film erakutsi ziren 2010ean; saioen %37,28 Europako

biztanleko (Taula 19). Espainiar estatuko batez bestekoa baino puntu bat gehiago (8,4). 2005etik aurrera murriztuz joan da erakusketa-gela kopurua; ez, ordea, zinema-aretoena. 2005 eta 2010 bitartean areto-kopurua %10 murriztu zen bitartean, %4 erakusketa-gela gehiago zenbatu ziren EAEn. Horrek esan nahi du tamaina txikiko zinema-aretoen itxiera izan zela epealdi horretan, eta, erakusketa-gela bat baino gehiagoko espazioen gorakada. 2013an ere antzeko fenomeno gertatu zen; 2005ean baino zinema-areto bat gutxiago izanik, erakusketa-gelen kopurua ia %20 murriztu zen¹¹³. Beherakada hori agerikoa da urte horietako biztanleko gela-kopuruan ere, non 11,6tik 9,1era murrizten den.

Taula 19. Zinema-areto eta erakusketa-gela kopurua EAEn (2001-2013)

Urtea	Zinema-aretoak	Erakusketa-gelak	Gelak 100.000 biztanleko
2001	59	206	9,9
2005	59	246	11,6
2010	65	236	11
2013	58	199	9,1

Iturria: EUSTAT + INE + IKEI txostena, 2003 + Espainiako Kultura Estatistika 2006, 2011, 2014

programazioa izan zen. Azken kopuru horren %66,2 film-espainiarrak izanik, eta gainerako %34,8 Europako beste lurraldeetako filmak. Batutako ikusle-kopuruari dagokionean, batez bestez, 18.108 lagun bildu zituen areto bakoitzak (Zineuskadi, 2011).

¹¹³ EAEko Zinema-aretoei Buruzko 2010eko Txostenak dioenez, hamar zinema-aretoetatik hiru, sei erakusketa-gela edo gehiago ditu; hirutik bik, berriz, bakarra dute. Zinema-areto gehienek dimentsio handia dute (6 gela edo gehiago): kopuru osoaren %76 hain justu ere. Bestalde, askoz ere gehiago dira modu pribatuan kudeatutako zinema-kopurua, kudeaketa-publiko eta mistoena baino. Pribatuen batez besteko edukiera 1.000-lagunetik gorakoa den bitartean, misto eta publikoena 400-lagunetik gorakoa besterik ez da.

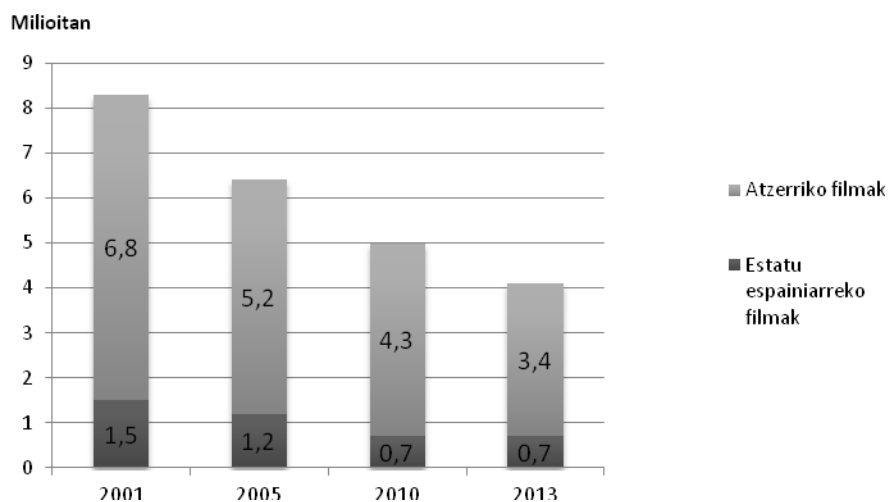
2013an EAEn zenbatutako zinema-aretoetan, guztira, 623-film erakutsi eta 4,1 milioi-ikusle bildu ziren (Taula 20). Alegia, espainiar-estatu osoan erakutsitakoen %38,2 eta batutako audientziaren %5,2. Alabaina, 2003ko datuekin alderatuta, murrizketa izan da filmek jasotako audientziari dagokionean: hain zuzen 3,4 milioi ikusle gutxiago bildu ziren EAEn 2013an. Film-kopuruak, ordea, murrizketa txikiagoa izan du; 670-film erakustetik 623ra pasa zen 2003tik 2011ra bitartean. Baina, hiru urte lehenago are film gutxiago erakutsi ziren: 554 (2010). Beraz, beherako-joera garbia da; nagusiki, zinema-aretoetan batutako ikusle-kopuruan: 1994an jasotako datuak baino okerragoak izan ziren 2013koak.

Taula 20. EAEko zinema-aretoetan erakutsitako film eta batutako ikusle-kopurua (2003-2013)

Urtea	Film-kopurua	Ikusle-kopurua
1994	302	5,7
2003	670	7,5
2005	612	6,4
2010	554	5
2013	623	4,1

Iturria: IKEI txostena, 2003 + Espainiako Kultura Estatistika 2006, 2011, 2014

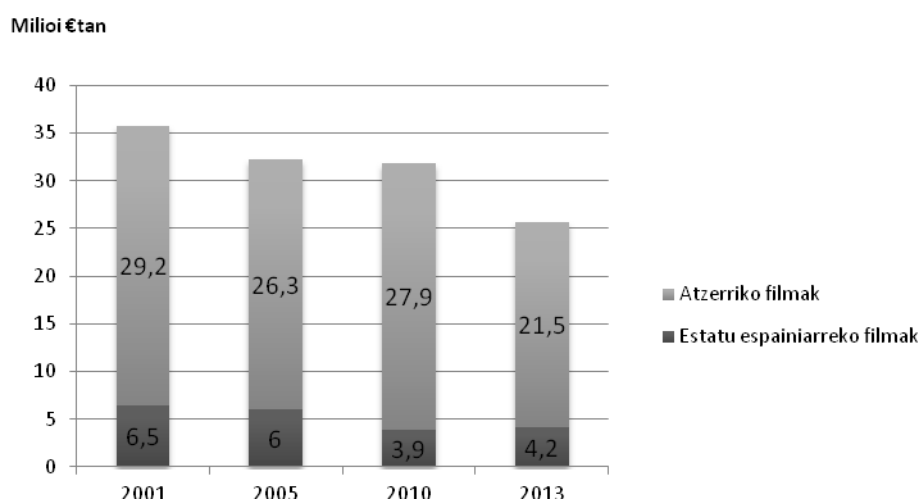
Gainera, EAEko ikusleek atzerriko filmen aldeko apustua egin zuten 2001etik 2013ra bitartean (Grafikoa 19). 2001etik, ordea, murriztu egin da atzerriko filmek eta espainiar-estatukoek batutako ikusle-kopuru-aldea. 2001ean, atzerriko filmek ia bost milioi ikusle gehiago bildu zituzten, eta, 2013an, aldiz, hiru milioi baino zertxobait gutxiago. Hala, EAEko ikusleen %18 soilik joan zen espainiar-estatuko filmak ikustera 2013an; atzerriko produkzioek, aldiz, EAEko audientziaren %87 bildu zuten .



Grafikoa 19. Ikusle-kopurua EAEn, filmaren jatorriaren arabera (2001-2013)

Iturria: INE + Espainiako Kultura Estatistika 2005

Ondorioz, filmek bildutako dirua proportzio berean jaso da. 2013an, esaterako, 4,2 milioi euro batu zuten estatu espainiarreko filmek, eta, 21,5 milioi atzerrikoek (Grafikoa 20). Bost aldiz gehiago alegia. Zer esanik ez atzera begiratzen badugu, izan ere, 2010ean atzerriko filmek zazpi aldiz gehiago batu zuten EAEko zinema-aretoetan espainiar filmek baino.



Grafikoa 20. EAEko zinema-aretoen diru-bilketa, filmaren jatorriaren arabera (2001-2013)

Iturria: INE + Espainiako Kultura Estatistika 2005

EAEko Zinema-aretoei Buruzko Txostenak dioenez, programazioari dagokionean, 189.774-saio zenbatu ziren 2010ean (Taula 21); batez bestez, 3.000-saio zinema-areto bakoitzeko (Kulturaren Euskal Behatokia, 2010c: 13). Europako eta euskarazko zinemaren erakusketari erreparatuta, 67.335-saio izan ziren Europako filmekin; kopurua osoaren %35 alegia. Euskarazkoak, berriz, 5.785 izan ziren bakarrik; alegia, %3 (30 saiotik bat euskaraz).

EAEko programazio-jarduera handiena kudeaketa pribatuko zinema-aretoetan bildu zen, 2010ean: urteko saio guztien %95,8, eta, bakoitzak 5.000-saio baino gehiago eskaini zituen, batez bestez. Kudeaketa-publiko edo mistoa zuten zinema-aretoek, berriz, 320-saio baino gutxiago eskaini zituzten urte berean. Neurri handi batean, programazio-intentsitatearen isla da, izan ere, hiru zinemetatik bakarrean egiten da eguneroko eskaintza.

Taula 21. Europako eta euskarazko urteko saio-kopurua, EAEn (2010)

GUZTIRA	189.774
Europako zinema-saioak	67.335
Euskarazko zinema-saioak	5.785

Iturria: Kulturaren Euskal Behatokia, 2010c

lido horretan, zinema-aretoen kudeaketa motaren arabera aztertzea adierazgarria da, espazio-publikoek euskarazko saio gehiago eskaintzeko ardura handiagoa dutelakoan. Hala, zinema-aretoen %91k euskarazko programazioa noizean behin izanik, kudeaketa publikoko zinema-aretoetan euskarazko saioek programazio-orduen %3,9 suposatu zuten; eta, kudeaketa pribatuko aretoetan, berriz, programazio-orduen %3 (Kulturaren Euskal Behatokia, 2010c: 15). Baina, mistoen kasuan euskarak pisu handiagoa du, izan ere, 2010eko saioen %8,2 izan ziren hizkuntza horretan.

Taula 22. Euskarazko fikziozko filmen ikusle-kopurua eta diru-bilketa (2005-2014)

Filma	Urtea	Ikusle-kopurua	Diru-bilketa	Banaketa-etxea
Aupa Etxebeste!	2005	71.972	341.504€	Barton Films
Kutsidazu bidea, Ixabel	2006	45.539	212.724€	Orio produkzioak
Eutsi!	2007	26.463	126.766€	Barton Films
Ander	2009	655	2.828€	The society communication
Sukalde kontuak	2009	4.996	27.183€	Barton Films
Zorion perfektua	2009	6.282	33.682€	Barton Films
80 egunean	2010	22.177	122.415€	Barton Films
Izarren argia	2010	25.228	133.876€	Barton Films
Zigortzaileak	2010	4.513	18.532€	Alokatu
Urte berri on, Amona!	2011	31.745	177.531€	Barton Films
Bi anai	2011	3.477	19.057€	Orio produkzioak
Arriya	2011	11.704	59.324€	Alokatu
Bypass	2012	39.009	184.448€	Barton Films
Dragoi ehiztaria	2012	30.442	126.328€	Barton Films
Baztan	2012	14.941	93.944.65	Lazo Visual
Amaren eskuak	2013	6.401	30.123€	Barton Films
Alaba zintzoa	2013	1.165	5.948,05€	Barton Films
Loreak	2014	40.428	221.193€	A Contracorriente Films
Lasa eta Zabala	2014	61.493	314.008€	Barton Films
Txarriboda	2015	881	4.596€	Barton Films

Iturria: ICAA¹¹⁴

¹¹⁴ ICAAren webgunean 2014ko apirilaren 10ean azken aldiz kontsultatutako datuak dira.

Produkzio jarraituari eustea eta publikoarengana iristeko bideak lantzea dira euskarazko zinemaren erronka-nagusiak, azken horrekin harremana berreskuratzeko.

Koldo Almandoz zinemagile euskaldunak dioenez, euskarazko azken filmek batutako ikusle-kopuruak “*Aupa Etxebeste!* (2005) ikusi zuen jende kopurutik (71.972 ikusle) urruti geratu dira” (Almandoz, 2011). Atzean hainbat arrazoi daude Almandozen ustetan, baina, kontsumo-ohituren aldaketa eta jendeak filmak telebistan eman arte itxoiten duela azpimarratzen ditu. Hau da, “errealitateak dio ez garela aretoetara joaten”.

Jon Garaño zinemagileak dio, bestetik, ez dakiela jendeak zenbateraino dakien “hemen film onak egiten” direla (Garaño, 2014): “Komediak egin ziren, baina ordutik film asko egin dira komedia ez direnak. Uste hori badago batzuegan, eta pena ematen du, ez baitute egoera ezagutzen”.

Salbuespenak kenduta, beherako-joera izan du ikusle-kopuruak 2005etik aurrera estreinatutako euskarazko fikziozko film-luzeetan (Taula 22); bai eta diru-bilketak ere. *Aupa Etxebeste!* (2005) filmaren ondotik, ikusle gutxiago batu da urtetik urtera. Dena den albuespenak daude: *80 egunean* (2010), *Izarren argia* (2010) eta *Urte berri on, Amona!* (2011), *Bypass* (2012) eta *Dragoi ehiztaria* (2012)¹¹⁵. Gainerako filmetan ez da 25.000 ikusleren langa gaintitu; kasu okerrenetan 602 eta 4.500-ikusle artean ere izan dira: *Ander* (2009), *Sukalde Kontuak* (2009) eta *Bi anai* (2011) filmetan kasu.

Kulturaren Euskal Behatokiak 2008an egindako Euskal Herriko Kultura Ohiturei, Praktikei eta Kontsumoari buruzko estatistika txostenean jasotzen denez (Euskal Kulturaren Behatokia, 2008), hamar lagunetatik lau bakarrik joaten dira zinemara maiz; eta, EAEko biztanleriaren %49,4 ez da zinemara joaten denbora faltagatik. Zinema-aretoetara ez joatearen bigarren arrazoi nagusia da, ordea, kostu ekonomikoa:

¹¹⁵ Aurretik aipatu moduan, *Loreak* (2014) eta *Lasa eta Zabala* (2014) filmek mugarri izan dira ikusle-kopuruari dagokionean. 2006tik ez da 45.000 ikusleren langa gaintitu, eta, film horiek batutako ikusle-kopuruak berresten du euskarazko zineman zerbait aldatzen ari dela. Bigarren inflexio puntua ote?

biztanleriaren %42,5 aitortzen du prezioak mugatzen diela zinemara joatearen aldeko hautua. Eta, laugarren arrazoa, berriz, eskaintza ez datorrela publikoaren gustuekin bat: %8ak adierazten du hori.

Kontsumo ohituren aldaketa ere jasotzen du txostenak. Hala, zinema aretoetatik kanpo kontsumitzeko-ohitura gero eta zabalgoagoa da: galdetutakoen %63ak bestelako formatuetan kontsumitzen du zinema -EAEko biztanleen bi herenek bideoan edota DVDan kontsumitzen dute zinema- (Euskal Kulturaren Behatokia, 2008). Adinaren arabera, gainera, ezberdintasunak daude; gazteen %45ak Internetetik deskargatzen ditu filmak, eta helduen %49,1ak, berriz, lagunek eta senideen bitartez ikusten ditu.

Gustu kulturelei dagokienean, 10etik 6ko puntuazioa ematen diote EAEko biztanleek zinemarekiko duten interesari. Azpimarratzekoa da, bestalde, helduei baino jende gazteari interesatzen zaiola gehiago zinema. Baina, zenbatekoak behera egiten du adinean gora eginez gero: 7,4ko batez besteko nota du gazteen artean, eta 64 urtetik gorakoan artean, berriz, 4,5.

Horregatik guztiagatik, euskarazko produkzio osoarentzako adina publiko ez dagoela pentsatzen dutenak daude, film gehiagi ez ote diren ekoizten galdetzen dutenak. Garrantzitsua da filmak egitea, are gehiago euskarazkoak badira, baina, euskal publikoarekin harremana berreskuratzeko bidean produktuen mailak ere eragina duela adierazten dute beste batzuek: "lan konkretuak direlako harrera ona edo txarra jasotzen dutenak" (Gorritibera, 2011).

5.4 Diru-laguntza eta finantziario-sistema

Eusko Jaurlaritzaren ikus-entzunezko sektorearentzako diru-laguntzak urtero deitzeko eta ebazteko ardura du Kultura sailak. Sustapen-sistema hori bi ataletan banatzen da: produkziarako laguntzak, eta, proiektuen garapenerako laguntzak. Hala, gidoiak sortzeko, ikus-entzunezkoen sorrera, garapena eta produkzioa laguntzeko, eta, promozio eta publizitatea egiteko lerroak jasotzen dira. Horrez gainera, ekimen

osagarriak ezarri ditu Jaurlaritzak; bata, erkidegoko eta Iberoamerikako filmen kopiei zinema-aretoetara iristen laguntzeko, eta, bestea, euskarazko zinema herritarrei eskuragarri ipintzeko.

5.4.1 Proiektuen garapena

Proiektuen garapenerako laguntzei dagokienean, honako modalitatea da eskaintzen dena:

1. Proiektuen garapena: ikus-entzunezko edo multimedialako produkzioa prestatzeko eta diseinatzeko laguntza da; Jaurlaritzaren arabera, produkzio-fase baino lehenagoko prestakuntzan oinarritzen dena (gidoiaren garapena, kanpo-finantziak bilatzea, marketin plana, etab.). Modalitate honetan zinemarako fikziozko eta animaziozko film-luzeak, sortze-dokumentalak, eta, film laburrak aintzat hartzen dira. Irizpideen artean, berriz, jatorrizko bertsoa euskaraz izateak %10eko (%15ekoa aitortu zitzaion 2008an) balio handiagoa aitortuko dio lanari. Laguntzak ez du produkzio-garapen kostua %50ean gaitortuko, ez eta aurrekontu osoaren %20 eta ekoizlearen inbertsioaren %50; eta, gutxienez, jasotakoaren %20 erabiliko da gidoia garatzeko. Guztira, proiektu bakoitzari eman dakioken gehieneko zenbatekoa 30.000 eurokoa da.

Taula 23. Ikus-entzunezkoen proiektuen laguntzaren bilakaera, €-tan (2001-2014)

Urtea	2001	2005	2008	2010	2011	2012	2013	2014
Aurrekontua	60.101	100.000	200.000	200.000	200.000	100.000	100.000	100.000

Iturria: Eusko Jaurlaritza

2014ko deialdian 100.000 euro bideratu zituen Kulturak xede horretarako; alegia, 2011an baino %50 gutxiago. Orduetik, zenbateko bera gorde da modalitate horretan.

5.4.2 Proiektuen produkzioa

Ikus-entzunezkoen produkziara zuzendutako diru-laguntza da, berriz, Kultura sailaren sustapen lerro garrantzitsuena, eta, honako modalitatetan banatzen da:

1. Fikziozko film-luzeen produkzioa: “edozein hizkuntzatan” zinemarako fikziozko film-luzeak egiten laguntzeko lerroa da. 2014ko deialdian Jaurlaritzak milioi bat euro bideratu zuen, eta, zehaztu xede bererako deialdian eman zitekeen laguntzen kopuruak ezingo duela 300.000 euro gainditu (jatorrizko hizkuntza euskara dutenetan saldu); ez eta aurrekontuaren %50a ere. Banakako ekoizleak diren kasuetan, berriz, laguntza ez da produkzio-kostu osoaren %20a baino handiagoa izango. Irizpideen artean, lehen fasean, proiektuaren finantziazioa, produkzio-etxea(k), enpresaren kaudimena eta haren ibilbidea, errodajea Euskadin egitea (hortik kanpo bada, eskatzaileak gastatu ahalko du kostu osoaren %50era arte); bigarren fasean, aldiz, gidoiaren kalitatea, jatorrizko bertsioa euskaraz izatea, eta, ekimenaren balio artistikoa. Egia esateko, lehen fasean bertan balioan jartzeko filmaren elementu garrantzitsuak direla uste dugu.

Taula 24. Fikziozko film-luzeen produkzio laguntzaren bilakaera, €-tan (2001-2014)

Urtea	2001	2005	2008	2010	2011	2012	2013	2014
Milioi €tan	601.012*	660.000	1**	1**	740.000*	600.000	900.000	1

Iturria: Eusko Jaurlaritza

*Urte horretan aurrekontu berean aintzat hartu ziren fikziozko eta animaziozko film-luzeak

**Diru-kopuru horretatik 300.000 eurora arte gordetzea agindu zen, euskara jatorrizko hizkuntza zuten ekoizpenentzat

Aurrekontuak izandako bilakaeraren arabera, euskarazko fikziozko film-luzeentzako gutxieneko diru-poltsa bermatu zen 2008, 2010 eta 2011n. Orduetik, zenbateko osoa 300.000 milioi eurotan igo bada ere, ez da berreskuratu euskarazko produkzioarentzako funts berezi hori.

2. Animaziozko film-luzeen produkzioa: modalitate honen bitartez, animaziozko film-luzeak egitea sustatzen da; merkatal ustiapena duena alegia. 2014ko deialdiaren arabera, laguntzen kopuruak ez du 200.000 euro gaindituko (jatorrizko hizkuntza euskara dutenetan saldu), ez eta produkzio-kostu osoaren erdia. Banakako ekoizleak diren kasuetan, berriz, laguntza ez da aurrekontuaren %20a baino handiagoa izango. Koprodukzioa bada, EAEko ekoizleak filmaren %20ko titulartasuna izango du. Erabiltzen diren irizpideei dagokionez, proiektuaren finantzazioa, produkzio-etxea(k) eta giza baliabideak, enpresaren kaudimena eta ibilbide-profesionala, eta, proiektuaren ibilbidea aztertuko dira lehen fasean. Bigarreanean, berriz, balio artistiko eta kulturala (goia eta hizkuntza, besteak beste).

**Taula 25. Animaziozko film-luzeen produkzio laguntzaren bilakaera, €-tan
(2001-2014)**

Urtea	2001	2005	2008	2010	2011	2012	2013	2014
Aurrekontua	601.012*	240.000	300.000**	240.000**	240.000**	226.000	226.000	400.000

Iturria: eusko Jaurlaritza

*Urte horretan aurrekontu berean aintzat hartu ziren fikziozko eta animaziozko film-luzeak

** Euskara jatorrizko hizkuntza zuten ekoizpenentzat diru-kopuru horretatik 300.000 eurora arte gordetzea agindu zen 2008an; 2010ean, aldiz, 100.00 euro.

Animaziozko film-luzeentzako aurrekontuari, oro har, eutsi egin zaio. Azken deialdian, baina, igoera garrantzitsua ikusi dugu; hain zuzen ia %50 handitu da arlo horri bideratutako zenbateko osoa. Dena den, azpimarratu behar da 2011an utzi egin zitzaiola euskara jatorrizko bertsoan zuten lanentzat funts berezia gordetzeari.

3. Sortze-dokumentalen produkzioarako laguntzak: errealitate hartutako gaia duten proiektuak egitea sustatzea du helburu. Gutxienez, ordu bateko iraupena eta zinema edota telebistarako egindako lanak aintzat hartzen dira. Modalitate honetan proiektu bakoitzari eman dakioken laguntzak ez da 60.000 euro baino handiagoa izango (jatorrizko hizkuntza euskara dutenetan saldu), eta, zenbateko osoak ez du aurrekontuaren %50a gaindituko. Banakako ekoizleak diren kasuetan, berriz, laguntza ez da aurrekontuaren %20a baino handiagoa izango. Hori zehaztu zuen 2014ko deialdiak, eta, xede horretarako bideratu zituen 180.000 euro. Eskariak aztertzeke lehen fasean balioan jartzen dira, besteak beste, proiektuaren finantziazioa, produkzio-etxea(k) eta giza baliabideak, enpresaren kaudimena, eta, azkenik, proiektuaren ibilbidea (aurreko modalitatetan bezala, Jaurlaritzaren aurreko deialdian diru-laguntzaren bat lortu duen). Bigarrenean, aldiz, gidoiaren kalitate eta bideragarritasuna, zein balio artistikoak neurtzen dira.

Taula 26. Sortze-dokumentalen produkzio laguntzaren bilakaera (2001-2014)

Urtea	2001	2005	2008	2010	2011	2012	2013	2014
Aurrekontua	-	120.000	180.000*	200.000*	200.000*	150.000	200.000	180.000

Iturria: Eusko Jaurlaritza

* Euskara jatorrizko hizkuntza zuten ekoizpenentzat diru-kopuru horretatik 60.000 eurora arte gordetzea agindu zen

2005ean hasi zen Jaurlaritza xede horretarako diru-laguntzak ematen, eta, horrez gainera, 2008 - 2011 bitartean gutxieneko funtsa bermatu du euskaraz ekoiztako lanentzat. Ordutik, euskarazko produkzioari baldintza malguagoak ezartzen bazaizkio modalitate horretan (gehienezko laguntzaren zenbatekoan ez zaio mugarik zehazten), 2013tik 2014ra %10 murriztu da haren aurrekontua.

4. Film laburren produkzioa: modalitate honetan Jaurlaritzak 60 minutu baino gutxiagoko filmak laguntzen ditu diruz. 2014ko deialdiaren arabera, gehienez ere 20.000 euro arte egokitu ahal zaio proiektu bakoitzari, eta, gutxienez, 10.000 euro; baina, zenbatekoak ez du produkzio-kostuaren %60a gaindituko. Kontuan hartzen diren elementuak dira proiektuaren interes orokorra, produkzio-proiektua (aurrekontua eta finantziazioa, produkzio-etxea(k), eta, film laburraren garapena EAEn egitea), gidoiaren kalitatea, eta, lan-taldearen bizitokia.

Taula 27. Film laburren produkzio laguntzaren bilakaera (2001-2014)

Urtea	2001	2005	2008	2010	2011	2012	2013	2014
Aurrekontua	120.202	120.000*	160.000*	160.000*	160.000*	120.000	120.000	120.000

Iturria: Eusko Jaurlaritza

* Lan elebidunen edota jatorrizko bertsoia euskaraz ekoiztako lanentzat diru-kopuru horretatik 12.000 eurora arte gordetzea agindu zen 2005ean; 2008an eta 2010ean, 2011n, aldiz, 50.000 euro soilik euskaraz ekoiztakoentzat.

Film laburrak egiteko laguntza 2000ko hamarraldi hasierako balio antzekoa zenbatu zen azken deialdian; alegia, 120.000 euro 2014an. Egia da 2008an eta 2011 artean 40.000 euro handitu zela xede horretako zenbateko osoa, baina, azken hiru urteetako emaitzak ez dio egungo ikus-entzunezko sektoreak bizi duen egoerari erantzuten. Hain

zuzen, teknologiaren garapen eta demokratizazioari esker, film laburren produkzioa inoiz baino handiago den garai honetan aurrekontuak handiagoa izan beharko luke.

5.4.3 Sorkuntza: gidoiak idazteko

Gidoiak egiteko diru-laguntza emateko prozedura aldatu egin zen 2010ea. Zenbateko osoa modu orokorrean banatuzetik, bi modalitate bereziten ditu Jaurlaritzak orain: bata, zinema-areto komertzialetan erakusteko film-luzeren batean gidoilari bezala aritu direnentzat, eta, bestea, 30 urtetik beherako gidoilariarentzat (baldin eta zinema-areto komertzialetan erakusteko film-luzeren batean gidoilari bezala aritu ez diren). 2012tik aurrera, gainera, kultur sormena bultzatzeko diru-laguntzaren (antzerkirako testuak, gidoia zinematografikoak eta musika-konposizioak biltzen dituen) bidez deitzen du Jaurlaritzak gidoien sorkuntzarako laguntza.

2014ko deialdian 142.200 gorde ziren xede horretarako; 8 laguntza lehenengo modalitatean banatzeko (4 euskaraz / 4 gaztelera), eta, bigarreanean, aldiz, 3 laguntza (bat, gutxienez, euskaraz, eta, beste bat, gaztelera). Esperientziadun gidoilariarentzat 13.800 euroko da ematen den kopurua, eta, gazte eta esperientziadun gabekoentzat, berriz, 10.600 euro.

Taula 28. Gidoien sorkuntzarako laguntzaren bilakaera (2001-2014)

Urtea	2001	2005	2008	2010	2011	2012	2013	2014
Aurrekontua	36.060	36.000	80.000*	109.800	150.600	127.400	142.200*	142.200

Iturria: Eusko Jaurlaritza

* Euskara jatorrizko hizkuntza zuten ekoizpenentzat diru-kopuru horretatik 24.000 eurora arte gordetzea agindu zen

Modalitate honen diru-laguntza ikusirik, igoera garrantzitsuenetakoa izan duen modalitatea da: bederatzi urtean %75 euro hazi da gidoiak sortzeko funtsa. Hain zuzen

ere, 36.000 eurotik 142.200era. Hala ere, gehienezko zenbatekoa 2011an zenbatu zen: 2014an baino 8.400 euro gehiago.

5.4.4 Sustapena: Fikziozko eta animaziozko film-luzeak eta sorkuntza-dokumentalak sustatzeko eta publizitatea egiteko

Zineuskadi elkarteak arautzen eta kudeatzen duen laguntza da, fikziozko eta animaziozko film-luzeen eta sortze-dokumentalen promozioa laguntzeko. Jakina da produkzio-kostuei aurre egitea lan-neketsua eta ekonomikoki garestia dela euskal ekoizleentzat, ondorioz, ahalmen ekonomiko txikia duten proiektuak ezagutzera emateko publizitate edota bestelako sustapen-ekimenak bultzatzen ditu Zineuskadik. Horrez gainera, sare-profesionalak sortzea eta Europako zinema-aniztasuna garatu eta zabaltzea ere xede du; “arreta berezia eskainita eremu-urriko hizkuntzetako produkzioei”.

2011an, Eusko Jaurlaritza, IBAIA eta EPE-APEVren arteko elkarlanari esker sortutako irabazi asmorik gabeko erakundea da Zineuskadi; euskal ikus-entzunezko enpresa eta profesionalei nazio, Europa eta nazioartean garatzen eta zabaltzen laguntzeko¹¹⁶. 2014tik, gainera, Donostiako Zinemaldia, Euskadiko Filmategia, EiTb eta Europa Creativa ditu bazkide.

Sustapen eta publizitatea egiteko laguntza estrategiko horrekin fikziozko eta animaziozko film-luzeen eta sorkuntza-dokumentalen hedapena eta merkaturatzea ziurtatu nahi da, EAEn eta Europar Batasuneko beste herrialdeetan ere. Lehiaketa bidez urtero bideratzen den diru-laguntza lerroa da, Europar Batasuneko eta Europako Esparru Ekonomikoko estatu-kide batean bizi diren pertsona pribatu independentetzat.

¹¹⁶ Beste laguntza-programa batzuk ere kudeatzen ditu Zineuskadik: Zinema Euskaraz –euskarazko zinema-eskaintza, besteak beste, zinema-aretoetan, DVDan edota Interneten bermatzeko egitasmoa-, Europa Creativa Desk Media Euskadi Bulegoaren kudeaketa, Zinema-areto Sarean koordinazioa, eta, zinema-aretoentzako diru-laguntzak.

Taula 29. Zineuskadiren diru-laguntzen bilakaera, fikziozko eta animaziozko film-luze eta sorkuntza-dokumentalenzako

Urtea	2012	2013	2014
Zenbatekoa €tan	125.299	150.000	80.128

Iturria: Zineuskadi

2012 eta 2014 bitartean, 150.000 euro eta 80.000 mila euro artekoa izan da laguntza-modalitate horren funtsa; baina, 2013tik 2014ra %46,6 murriztu da. Gainera, emandako laguntzen artean soilik egon dira euskarazko lan bi, fikziozko eta animaziozko film-luze eta sormenezko dokumentalei dagokienean: *Bypass* (2012) fikziozkoak 33.565,29 euro eta *The Wish Fish* (2012) animaziozkoak 26.613,55 euro jaso zituzten 2013ko deialdian.

Diru-laguntzaren banaketa, berriz, lanen hizkuntzaren arabera egiten du Zineuskadik; hala, 2014ko deialdian, zenbateko osoaren %30 (45.000€) euskarazko obrentzat gorde zuten. Horrez gain, honako irizpideak erabili zituzten:

- c) Zenbateko osoaren erdia (75.000€), gehienezko puntuaketaren %50a (%30 dokumentalen kasuan), gutxienez, eskuratzen duten fikziozko eta animaziozko film-luzeen artean banatuko da, zati berdinetan.
- d) Beste erdia (5.128€), berriz, hautapen-batzordearen arabera eta aurreko paragrafoan zehaztutako irizpideak betetzen dituzten lanen artean banatuko da.
- e) Sustapen eta publizitaterako laguntzak ez du xede horretarako proiektuek aurkeztutako aurrekontuaren %50 gairatuko. Gainera, gehienez 35.000 euro bideratuko dira.

- f) Elkarlanean egindako produkzioen kasuan, aldiz, %50eko deskontua aplikatuko zaio produkzio-etxe eskatzailearen ekarpenari; eta, gainera, produkzioaren %20ko titulartasuna izatea eskatuko zaio.

Hautapen-batzordeak erabilitako irizpideen artean, hauek bereizten dira:

- a) Produktuaren kalitatea eta interesa (%20)
- b) Estrainaldian izandako arrakasta: ikusle-kopurua, banaketa-datuak, kopia-kopurua, diru-bilketa, etab. (%30)
- c) Sustapen eta publizitatean ekoizleak egindako ahalegina, film-luzearen aurrekontua oinarri (%30)
- d) Jatorrizko bertsioa euskaraz izatea (%10)
- e) EAEko enpresa eta baliabideen erabilpena (%10)

5.4.5 Finantziario dekretua (107/2007), 2007-2013

107/2007 Finantziario dekretuaren bitartez, Eusko Jurlaritzak lehen aldiz arautu zuen Euskal Autonomi Erkidegoan ikus-entzunezko produkzioa sustatzeko finantziario-lerroa, 2007an. Tamalez, sei urte bakarrik iraun zuen indarrean; izan ere, Iñigo Urkullu (EAJ-PNV) lehendakariaren Gobernu berriak ezabatu egin zuen 2013an.

Kultura Sailak hornituko zituen bi finantziario bide eskaini zituen 2007ko dekretuak: interes-gabeko maileguak eta interes txikiko maileguak. Lerro-berri horrekin Euskadiko enpresa pribatuen ikus-entzunezko produkzioa, lehiakortasuna eta enplegua sustatzea nahi ziren; izan ere, finantziario-erreminta baliagarria da filmen gaineko kontratuak lortzerako orduan. Aurrekontuaren zati bat finantzatuta izatea bermatzen die ekoizleei, gehienez ere, 1.200.000 euro.

- a) Interes-gabeko maileguak: film-luzeak, film laburrak, *tv movie*-ak, proiektu-pilotuak, dokumentalak eta animaziozko filmak ekoizten laguntzeko erabili zen.

2012ko deialdian 2 milioi euro gorde ziren xede horretarako, eta, proiektu bakoitzari emandako laguntzak ezin zuen aurrekontuaren %30a gainditu (%60a euskara-hutsean egiten zen kasuetan), ez eta urtean 600.000€ ere.

- b) Interes txikiko maileguak: interes-gabeko maileguetan jasotako ikus-entzunezko mota guztiak eta telebistarako produkzioak finantzatzen lagundu zuen lerro honek; urtebeteko Euribor tasa aplikatuko zitzaien maileguei, gehi %0,5eko margena. 2012ko deialdian 500.000 euro gorde ziren xede horretarako, eta, laguntza bakoitzak ezin zuen izan telebistekin adostutako kontratuen zenbatekoa baino handiagoa.

Taula 30. Ikus-entzunezko produkzioa sustatzeko finantziario-lerroaren bilakaera

Urtea	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Zenbateko osoa	9	8,2	8,2	8,2	8,2	7
Interes-gabeko maileguak	5,4	5	5	5	5	2
Interes txikiko maileguak	3,6	3,2	3,2	3,2	3,2	5

Iturria: Eusko Jaurlaritza

2007an 9 milioi euroko aurrekontua osatu zuen Kultura sailak ikus-entzunezkoen produkzioa sustatzeko finantziario-lerroan. 2008an ia milioi bat euro murriztu zuen, baina, 2011ra bitartean zenbateko berdinari eutsi zion. 2012an, berriz, milioi bat euro baino gehiago murriztu eta 7 milioi euro bideratu zituen xede horretarako. Gaineraz, azken urte horretan, interes txikiko maileguentzako gorde zuen kopuru handiena lehen aldiz.

Baldintza zorrotzak ezartzen zizkien ekoizleei diru-laguntzera aurkezteko; enpresari buruzko dokumentazio ugari aurkeztea (eraketa-eskritura, identifikazio fiskaleko txartela, zerga-betebeharren ziurtagiria, etab.), kaudimen edota ekonomia-egoera egiaztatzen zuten beste hainbeste (aurreko hiru urteetako emaitzen eta balantzeen kontua, diruzaintzaren eta likideziaren proiektzioak, etab.), eta, finantzatu beharreko obrari buruzko txostena (aurrekontua, *cash flow*-a, finantziario-plana, marketin-plana, obraren xede diren ikusleei buruzko azterketa, merkaturatze-plana, produkzio-arriskuen gaineko aseguru-poliza, etab.) .

Baina, kontrakoa pentsatu arren, finantziario-tresna garrantzitsua izan zen. Ekitaldi bakoitzean exekutatuak aurrekontua milioi bat eta bi milioi euroren artekoa izan zen. 2009an, esaterako, Jaurlaritzak 2.797.140 euro esleitu zituen; 2011n, berriz, 1.939.459,6 euro, eta, 2012an, azkenik, 548.757,8 euro. Beraz, ez dugu uste lerro horren ezabaketa erabaki baikorra izan zenik.

5.4.6 Zinema-inbertsioaren zerga-kenkari sistema

Inbertsio pribatua sustatzeko finantziario-mekanismoa da zerga-kenkari sistema. Hain zuzen, zineman inbertitzeagatik salbuespen fiskalak izateko aukera eskaintzen dituen. Espainiako Ogasun Ministerioak, gaur egun, %18ko portzentajea aplikatzen die ekoizle-gisako inbertsioei; eta, %5ekoa ekoizle-kide finantzarioa bada. Gainera, kenkaria ez da 3 milioi euro baino handiago izango edozein kasutan. Horrek esan nahi du *Lo imposible* (2012) bezalako superproduktioek, 30 milioi euro inguruko aurrekontuarekin, gehienez ere eskuratu ahalko zituela bide horretatik 3 milioi euro¹¹⁷. bide horretatik” (Gregorio Belinchon, 2014) Urteak dira sektoreko eragileak eskatzen hasi zirenetik portzentaje horren igoera; gutxienez, %18tik %30-40ra igotzea nahi dute.

Egia esan, Espainiako kenkari-mota ez da batere erakargarria beste herrialdeetakoekin alderatuta; %20-30 arteko portzentajea eskaintzen du Frantziak, eta, Alemaniak edota

¹¹⁷ Gaiaren gaineko informazio gehiago El Pais egunkarian argitaratutako eta Gregorio Belinchonek sinatutako artikulu honetan: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/23/actualidad/1403527789_966705.html

Erresuma Batuak %20-25 artekoa. Frantzian, gainera, atzerriko enpresek egindako inbertsio bakoitzari %20ko kreditu-fiskal izaera ematen diete (TRIP, Tax Rebate for Internatinl Production). Ez hori bakarrik, azken urteetan zerga-pizgarrien muga milioi bat eurotik 4 milioi eurora handitu dute frantziar filmentzat, eta, 4 milioitik 10 milioira atzerriko produkzioentzat. Beraz, ez da arraroa errodajeak lurralde horietara eramatea haien onura-fiskalek bultzatuta.

Zerga-kenkari sistemak, baina, ez du soilik onura industrialik, izan ere, lurralde-barruko produkzioa eta zinemaren kultura-balioa babesteko tresna ere bada. Horregatik, finantziazio-mekanismo horren abantaila ekonomiko eta gizarte-onurak ikusita, autonomia erkidegoetako batzuk garatu egin dituzte neurri-osagarriak esparru horretan.

Taula 31 Zinema-inbertsioaren kenkari-sistema

Ezaugarriak	Eremu komuna	Kanariak	Bizkaia, Gipuzkoa, Araba	Nafarroa
Oinarria	Prod. Kost. + P&A gastuak, gehienez, aurrekontuaren %40	Prod. Kost. + P&A gastuak, gehienez, aurrekontuaren %40	Prod. Kost. + P&A gastuak, gehienez, aurrekontuaren %40	Prod. Kost. + P&A gastuak, gehienez, aurrekontuaren %50
Portzentajea	%20 1go milioia, %18 gehiegizkoa (Kanariak %20a +)	40% 1go milioia, %38 gehiegizkoa	%30	%35
Gehienezko 2. muga	Gutxienez %50a, kenkari-oinarriaren arabera. Espainian	Gutxienez %50a, kenkari-oinarriaren arabera. Espainian	-	Gutxienez %25a, kenkari-oinarriaren arabera. Nafarroan
Gehienezko 3. muga	Kenkariaren zenbatekoa – 3 milioi € baino handiagoa ez	Kenkariaren zenbatekoa – 3 milioi € baino handiagoa ez	-	-
Gehienezko 4. muga	Kenkariak + laguntzek ez dute produkzioaren %50eko kostua gaindituko	Kenkariak + laguntzek ez dute produkzioaren %50eko kostua gaindituko	Kenkariak + laguntzek ez dute produkzioaren %50eko kostua gaindituko	Kenkariak + laguntzek ez dute produkzioaren %50eko kostua gaindituko
Gehienezko 5. muga	Kuota osoaren %25	Kuota osoaren %60	Kuota osoaren %45	-
Koprodukzioa	Parte-hartzearen portzentajearen arabera zehaztutako zenbatekoak	Parte-hartzearen portzentajearen arabera zehaztutako zenbatekoak	Parte-hartzearen portzentajearen arabera zehaztutako zenbatekoak	Parte-hartzearen portzentajearen arabera zehaztutako zenbatekoak
Epemuga	Produkzioa amaitzen den zerga-alditik aurrera	Produkzioa amaitzen den zerga-alditik aurrera	Aukerakoa: ordainketak egiten diren bitartean	Aukerakoa: ordainketak egiten diren bitartean
Koprodukzio-finantziakzioa	-	-	-	-
Atzerrikoak	%15eko kenkaria; gehienez ere 2,5 milioi euro, Espainian egindako gastuetan oinarrituta	%35eko kenkaria Espainian egindako gastuetan oinarrituta, 4,5 milioi euro gainditzen bada e/a 4. muga	-	%35eko kenkaria Nafarroan egindako gastuetan oinarrituta

Iturria: Iñaki Gomez Sarasola

Kanariak dira horien adibidetako bat; kanariar Gobernuak eskaintzen duen kenkaria %38koa da (Europako altuenetarikoa)zinema-inbertsioak bertan egiteagatik. Horri esker, esaterako, Ridley Scott zinema-zuzendari ospetsuak Kanarian errodatu zuen *Exodus* (2013) film-luzearen zati bat eta 15,8 milioi euro aurreztu. Gran Canariak (Kanariak), berriz, zinema eta telebistarekin lotutako 13 proiektu-eskaera jaso zituen gutxienez, 2014an. Baldintza bakarrak da proiektuaren produkzio-etxeak AIE (Interes Ekonomikoko Elkarte) bat sortzea lortutako inbertitzaile pribatuekin. Beraz, sistema nahiko konplexua du.

EAEEn, berriz, hiru lurraldetako Foru Aldundien eta Jaurlaritzaren arteko hitzarenari esker, kenkari bera aplikatzen da eremu osoan: %30. Nafarroak, aldiz, %35eko portzentajea eskaintzen du zinema-inbertsioak lurralde horretan egiteagatik – errodata, gutxienez, aste betez egin beharko da Nafarroan-. Espainian ez bezala, bi eremu horietan kenkariaren zenbatekoak ez du gehienezko mugarik; baina, onura-fiskalak eta proiektuak jasotako diru-laguntzen baturak ez du aurrekontu osoaren %50a gaindituko.

Nafarroako Gobernuak atzerriko proiektuei %35eko portzentajea eskaintzen dien bitartean, EAEko sistemak ez ditu kontenplazten kanpoko produkzioek etxean eragin ditzaketen diru-sarrerak, ez eta sortu ditzakeen lanpostuak ere. Gipuzkoak, Bizkaiak eta Arabak ez dute zerga-pizgarrik horientzat. Koprodukzioan egindako proiektuekin gauza bera gertatzen da bai EAEEn, bai eta Nafarroan ere. Biek ala biek ez dute halako lanei zuzendutako kenkaririk; ondorioz, sareak sortzeko eta indarrak elkartzeko zinema txikiarentzat biziki interesgarria litzatekeen tresna alboratzen dute.

5.5 ETB, euskarazko zinemaren zutabetako bat

Euskal-Irrati Telebista (EiTB) 1982an sortu zen, “Herri-Erakunde” gisa. 5/1982 Legearen arabera, haren helburuetako batzuk izango ziren euskal gizarteari zerbitzu-publikoa eskaintzea eta euskararen sustapena eta zabalkundea egitea. Nahiz eta ikus-entzunezko sektorearen garapena aipatu ez, eragileen artean harrera ona izan zuen

ekimenak. Orduko zinema-produkzioaren egoerak behar zuen halako erakunde bat, sektorea indartuko zukeena alegia. Baina, 2007ra arte ez zen marko egonkorrik ezarri modu jarraituan ekoitzi ahal izateko.

1985ean egin zen lehen sustapen-ekimena zinemarekiko; euskal filmen gaineko antena eta emisio-eskubideak erosteko konpromisoa hartu zuen Euskal Telebistak¹¹⁸ (ETB). Gehienez, kostu osoaren %25a edo 120.000€ finantziatuko zituen proiektu bakoitzean; ez ziren zehaztu, ordea, zenbat proiektutan hartuko zuen parte, ez eta urteko inbertsio osoa. Hala, 1985 eta 1988 bitartean, milioi bat euroko inbertsioa egin zuen 12 produkzio zinematografikotan (Azpillaga eta Manias, 2013: 5).

1989an bigarren hitzarmen bat adostu zen sektorearen eta euskal telebistaren artean, eta, horretan bai zehaztu ziren xehetasun gehiago: “urteko euskal produkzioaren %75aren emisio-eskubideak erostera konprometitu zen ETB, bai eta 8 laburmetraiarenak ere”. Horrez gainera, “3 euskal produkzioen antena eskubideak ere erosiko zituen 150.000 euroren truke, eta, 18.000 euroko inbertsioa egin horien publizitatean” (Azpillaga eta Manias, 2013: 5). 89tik aurrera baina, hitzarmena ez zen berritu eta 1990ean utzi egin zion antena eskubideak erosteari.

Bitarte horretan ETBk ez zion euskarazko produkzioari aipamenik egin, eta horri erantsi behar zaio Jaurlaritzaren diru-laguntzek ere ez zutela aintzat hartzen euskaraz errodatzen zen ala ez. Onuradunen baldintza bakarra zen proiektuen euskarazko bertsio doblatua entregatzea Jaurlaritzan. Beraz, neurri handi batean, horrek azaltzen du 90eko hamarraldi osoan euskarazko produkzio urria izatea. ETBren partaidetza zineman ez zen berreskuratu 2000ko hamarraldira arte.

Erakundearen Gobernu berriak 2000-2005 aldirako plan estrategikoa diseinatu zuen, Andoni Ortuzarren gidaritzapean. Eusko Jaurlaritzako Kultura, Ogasuna eta Industria sailekin batera, euskal ikus-entzunezko sektorearen gaineko gogoeta egin zuen ETBk. Hala, 2002an, euskal telebistaren finantziazio-eredua zehaztuko zuen lehen Kontratu-

¹¹⁸ ETB da telebista saioak ekoizten eta seinalea emititzen duen EiTbren enpresa.

Programa¹¹⁹ (2002-2005) sinatu zen; eta, 2003an, berriz, aurretik azaldutako Euskal Ikus-entzunezkoen Liburu Zuria gauzatu. Horrekin guztiarekin, ETBren funtsa handitzeaz gain, sektorea ulertu zen berrikuntza eta garapen ekonomiko garrantzitsu gisa (Azpillaga eta Manias, 2013: 5).

Baina, sektorean zalantzan jarri zen orduko ETBren inplikazio maila zinemarekiko; batetik, adierazi zuten ez zuela betetzen Mugarik Gabeko Telebistak agintzen zion %5aren obligazioa, eta, bestetik, Liburu Zurian gauza gutxi zehazten zela ETBren funtzioaz euskal zineman. Horrela adierazi zuen Eneko Olasagasti euskal zinemagileak 2004an:

“Liburu Zurian ETB izendatzen da ikus-entzunezko arloaren traktore nagusi gisa. Kontua da traktorea zer zamatuko duen, simaurra ala negurako belar goxoa. Eta erregairik nahiko izango ote duen egin zaion enkargua bete ahal izateko. ETBko arduradunek diote ezetz. (...) Ikus-entzunezko Liburu Zuriak zertan behartzen duen ETB argi ez badago, ez da gauza bera gertatzen Europako Mugarik Gabeko Telebisten Araudiak agintzen dioenarekin. (...) Duela gutxi ETBk zioen ez zuela dirurik legea betetzeko eta egitekotan Gobernuak eman behar ziola”

Olasagasti, 2004: 53.

Hain justu, 2006an ETBk ez zizkion diru-sarrerak aitortu Espainiari (Taula 32) eta, ondorioz, ez dago jakiterik derrigorrezko obligazioa bete zuen ala ez. Baina, badakigu Jaurlearitzak ETBren agindua bete egin zuela 2007an: egoera larriaz jabetuta, dekretu bidez (215/2007) diru-laguntza osagarria bideratu zion ETBri, zineman inbertitu zezan.

¹¹⁹ Jaurlearitzaren eta ETBren arteko hitzarmena izan zen; telebistaren zerbitzu-publikoa zehazteaz gain, ikus-entzunezko industria indartzea izan zuen xede. Zehazki: “ikus-entzunezko euskal produkzioa sustatzea”, eta, “errentagarritasun sozialaren helburua eta eraginkortasun ekonomikoaren bateragarri eginez”. Kontratu Programaren arabera, ETBk bermatuko zuen gutxieneko diru-kopurua etxeko eta kalitatezko edukiak diruz laguntzeko. Orduetik, 2006an, 2007-2010 aldian, 2011n eta 2012an berriztatu da. Gaur egun, ordea, ez dago indarrean.

Ordutik eta 2012ra bitartean, legez ezarritako zenbateko osoa baino gehiago bideratu du; areago, urte batzuetan bi milioi baino gehiagoko superabita izan du haren inbertsioak (2008, 229, 2010).

Taula 32. ETBren derrigorrezko inbertsioaren bilakaera

Urtea	Diru-sarrerak	Obligazioa	Inbertsioa	Superabita / defizita
2006	*	-	2.576.648	-
2007	98.148.287	4.907.414	5.103.833	106.419
2008	103.125.054	5.156.252	7.244.464	2.088.211
2009	103.026.357	5.151.317	7.299.178	2.147.860
2010	114.641.954	6.500.198	9.158.771	2.658.572
2011	109.568.373	6.574.102	6.641.253	67.150
2012	107.150.630	6.429.037	7.291.300	862.262
2013	-	-	6.156.794	-
2014	-	-	5.166.862	-

Iturria: Industria, Energia eta Turismo Ministerioa + ETB (2013, 2014)

* ETBk ez zituen diru-sarrerak aitortu

Dena den, aipatu behar da Liburu Zuria eta Kontratu Programaren aurretik, IBAIA (Ikus-entzunezkoen Euskal Ekoizle Burujabeen Elkarte) eta EPE-APV (Euskal Produktoreen Elkarte) elkarteekin lankidetzaz hitzarmena zuela sinatuta ETBk. Lehenengoa 2000-2002 aldirako adostu zen; dokumentu horren arabera, euskal telebistak zineman “27 milioi euro inguru inbertitzeko konpromisoa agertu zuen; 9 milioi urteko alegia” (Azpillaga eta Manias, 2013: 7). Euskarazko produkzioari, ordea, ez zitzaion atal berezirik gorde. Baina, 2005-2007 aldirako sinatutako bigarren hitzarmenean, aldiz, xehetasun gehiago bildu ziren horri dagokionean (Taula 33).

Taula 33. ETB eta IBAIAren arteko hitzarmen laburtua, 2008tik aurrera

	Fikziozko film-luzeak (jatorrizko bertsioa gazteleraz)	Autore-zinemako dokumental luzeak	Fikziozko film-luzeak (jatorrizko bertsioa euskaraz)	Animaziozko film- luzeak (jatorrizko bertsioa euskaraz)	Telebistarako dokumentalak (gutx. aurrekontua 60.000€)
Produkzio elkartua	Gehienez, aurrekontuaren %16: 300.000€ + osagarria: %7 - 100.000€	Gehienez, aurrekontuaren %16: 80.000€ + osagarria: %7 - 35.000€	Gehienez, aurrekontuaren %35: 525.000€ + osagarria: %10 - 150.000€	Gehienez, aurrekontuaren %16: 300.000 + osagarria: %8 - 150.000€	Gehienez, aurrekontuaren %25: 50.000€
Antena eskubideak	55.000€ euskaraz 80.000€ bi hizkuntzak + osagarria (egindako diru- bilketa eta lortutako sarien arabera)	20.000€ euskaraz 30.000€ bi hizkuntzak + osagarria (egindako diru-bilketa eta lortutako sarien arabera)	70.000€ + osagarria (egindako diru- bilketa eta lortutako sarien arabera)	70.000€ + osagarria (egindako diru- bilketa eta lortutako sarien arabera)	12.000€
Publizitatea	30.000€	15.000€	50.000€	50.000€	-
Laguntza osagarriko baldintzak	%25 - talde-sortzailearen %30a baino gehiago izatea EAEkoa %25 - %80a baino gehiago Euskal Herria errodatzea %30 - gidoiaren interesa, proiektuaren irismena, nazioarteko koprodukzioa, genero berdintasuna, etab. kontuan hartuta %20 - produkzio-etxearen bilakaera profesionala, enpresaren egonkortasuna, egindako lanekin izandako arraskata, etab. < 5				

Iturria: Azpillaga eta Manias, 2013

2005eko bigarren lankidetzaz hitzarmen horretan, gutxienez, zazpi film-luzetan hartuko zuen parte ekoizle elkartu gisa (baldin eta horien aurrekontua milioi bat euro baino handiagoa zen), eta, zazpi horietatik bi izango ziren euskaraz. ETBk lanen emisio- eskubideak ordainduko zituen aurrez. Horretarako, gainera, ekoizleei ezarri zizkien lurraldeko ikus-entzunezko sektorea indartzeko zerikusia zuten baldintzak: filmaren talde-sortzailearen naziotasuna EAEkoa izatea, errodajearen zati handiena (%80 baino gehiago) Euskal Herrian egitea, produkzio-etxeen ibilbide-profesionala eta egindako lanekin lortutako arrakasta, besteak beste.

Hitzarmenak, bestalde, 150.000 euroko inbertsio minimoa adostu zuen proiektu bakoitzerako; euskaraz egindako kasuan, berriz, 250.000 eurora arte handitzen zen gutxienezko inbertsio hori.

Taula 34. ETBk diruz lagundutako proiektu-kopuruaren bilakaera

Urtea	Guztira	Euskaraz
2005	8	3
2006	9	3
2007	25	1
2008	19	7
2009	15	7
2010	22	9
2011	18	4
2012	24	6
2013	39	14
2014	31	16

Iturria: ETB

2008an, beste bi urterako berriztatu zen IBAIA, EPE-APV eta ETBren arteko lakindetza hitzarmena; eta, ondotik, urtero berriztatu da gaur egun arte. Ez hori bakarrik, bilakaera horretan euskal telebistaren funtsa nabarmen handitu da eta arreta handiagoa jarri diete euskaraz ekoiztutako lanei.

Gaur egun, gutxienez, urtean hamaika film-luzetan parte hartzeko konpromisoa du ETBk; bai eta telebistarentzat egindako beste zazpi sortze-dokumentaletan ere. Taula 33an ikusi daitekeen moduan, euskarazko film baten kostu osoaren %45a finantzatu dezake haren inbertsioak.

Taula 34an, berriz, ETBren konpromiso hori harago doala ikusi daiteke. Baina, 2014ra arte, euskarazko ekoizpen-kopurua ez da iritsi urte bakoitzean finantzaturako proiektuen erdira. Beraz, zertan ipintzen du dirua ETBk? Alegia, zer pisu du zinemak haren derrigorrezko inbertsioan? Eta euskarazko produkzioak?

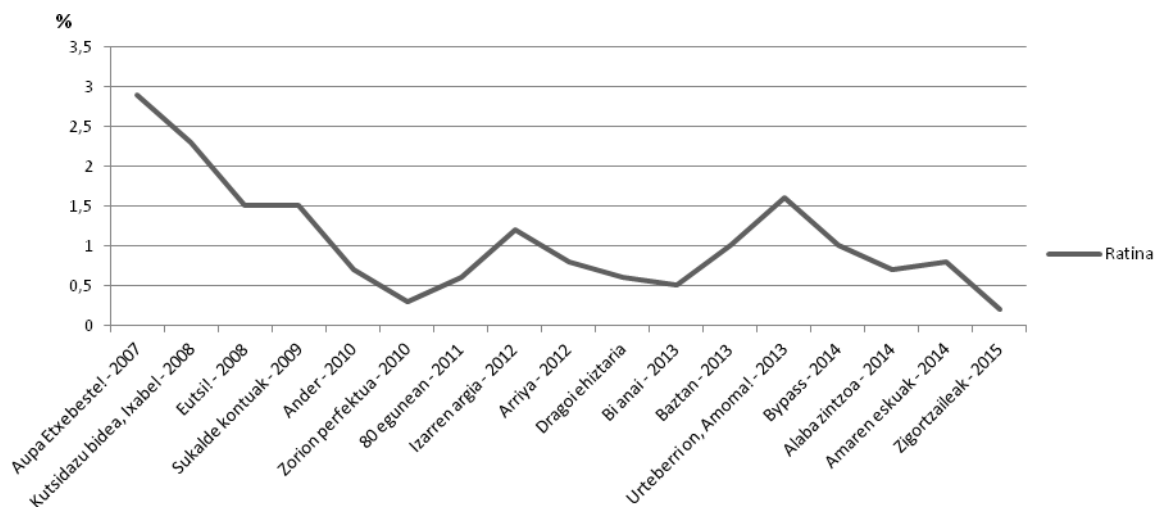
Taula 35. ETBren derrigorrezko inbertsioaren banaketa, (euskarazko) zinemari dagokionean (2006-2014)

Urtea	Zinema	%	Euskaraz	%
2006	2.480.040	96,25	856.000	34,5
2007	4.332.140	84,9	797.662	18,4
2008	5.283.978	72,9	466.912	8,8
2009	5.600.196	77,5	3,7	66
2010	6.151.951	67,2	3,5	57,4
2011	4.744.419	71,4	3,5	74,5
2012	5.347.158	73,3	2,8	53
2013	5.167.664	83,9	2,1	40
2014	4.411.775	85,4	1,5	34

Iturria: Industria, Energia eta Turismo Ministerioa + ETB

Taula 35eko datuen arabera, zinemak pisu handiena izan du euskal telebistaren derrigorrezko inbertsioan; 2006tik 2014ra bitartean egindako ekarpen osoaren erdi baino gehiago bideratu du zinemara. Oro har, %70 eta %85 artean kokatu da. Euskarazko zinemak, ordea, pisu erlatiboa izan du inbertsio horretan; epealdi berean ez du suposatu zineman ETBk egindako inbertsio osoaren erdia ere ez. Horrez gainera, ez da joera zehatzik antzematen; izan ere, urtetik urtera euskarazko lanekiko laguntza aldatu egin da.

Hala, pentsatu daiteke alde batetik, ETBk ez duela estrategia zehatzik euskarazko zinemarekiko, edo, bestetik, finantzatzen laguntzeko euskarazko produktu nahikorik ez dela. Baina, ikerketa honetan ezagutu dugun moduan, sortzaileek badute euskarazko sortzeko borondaterik. Beraz, euskarazko produktuen harrera datu txarrengatik ote?



Grafikoa 21. Euskarazko fikziozko film-luzeen ikusle-ratina, ETB1n

Iturria: ETB

Goiko grafikoaren arabera, euskarazko fikziozko film gutxi batzuk izan dute arrakasta 2007 eta 2015 bitartean ETB1n egindako telebista-paseetan: *Aupa Etxebeste!* (2007),

Kutsidazu bidea, Ixabel (2006) eta *Urteberri on, Amona!* (2010), besteak beste. Oro har, ratinaren %1 punturen azpitik kokatu da audientzia maila; alegia, 20.000 ikusleren bueltan (rating puntua 20.000 lagun dira).

Baina, datu horiek TNS (Taylor Nelson Sofres) enpresa pribatuak egindako audientzia neurketan oinarritzen dira. Alegia, EUSTAT-ek (Euskal Estatistika Erakundea) zenbatutako EAEko biztanleria osoan: 2.172.877 lagun (2014). 2011ko V. Inkesta Soziolinguistikoaren arabera, berriz, elebidun eta elebidun hartzaileak izango lirateke 1.102.391. Hartara, hori izan beharko litzateke ETB1n audientzia potentziala. Horri eransten badiogu “euskarazko fikziozko seriatu bati eskatzen dion batez bestekoa audientzia ratinaren %2a” dela (Astigarraga, 2011: 16), ziurrenez, euskarazko fikziozko film-luzeen audientzia-jomuga da EAEko elebidun eta elebidun-hartzaileen %3,6koa bakarrik. Beste modu batean esanda, zenbakiak gailentzen zaizkie telebistaren funtzio publikoari.

5.6 Etxepare Euskal Institutua

Etxepare Euskal Institutua 2009ko urtarrilean hasi zuen bere ibilbidea, euskara eta euskal kultura munduan zabaltzeko helburuarekin. Euskal sortzaileen berri kanpoan izan dezaten lan egiten du; antzerkia, zinema, literatura, dantza, etab. bezalako arloak sustatuz eta hedatuz. 2010eko ekainetik Aizpea Goenaga (Donostia, 1959) aktorea, zinemagilea eta idazlea da erakundeko zuzendaria.

Euskara nazioartean errekonozimendua izan dezan, euskararen irakaskuntza, ikasketa eta erabilera munduan sustatzea du xede Etxeparek; bai eta euskal kulturari buruzko ikerketa eta jakin-mina bultzatzea, unibertsitate eta goi-mailako erakundeetan ere. Horrez gainera, Euskal Herrian sortutako kultur egitasmoen (bereziki euskaraz sortutakoak) nazioartekotzean ere laguntzen du. Horretarako, euskal sortzaile, eragile eta ekoizleekin batera lan egiten du zubi gisa, hau da, aukera berriak eskainiz eta nazioarteko erakunde eta kultura sustatzaileengana iristeko bidea zabalduz.

Euskararen sustapen-neurrien artean, beste hizkuntza eta komunitatea batzuekin elkarguneen sorkuntza egiten da, ezagutza eta ikerketara zuzendutako programak nazioartean ezarriz. Hala nola, euskara eta euskal kulturako irakurle programak, ikasleei eskainitako bekak, euskal ikasketen katedrak

eta irakasleen prestakuntza. Horrez gain, nazioarteko lehen mailako hizkuntza azoketan eta ekitaldietan parte hartzen dute.

Itzulpengintzan ere lan egiten du Institutuak. Kulturari eta literatura sorkuntzaren gaineko dibulgazioko lan hiru elebidunak kaleratzen ditu.

Kultur esparruari dagokionean, berriz, Euskal Herriko sorkuntza artistikoa munduan erakusteko bitartekoa da. Hizkuntza, liburu, ikus-entzunezkoak, musika, antzerkia, dantza, etab. nazioarteko azoketan ezagutzera ematea da helburua. Hala, hitzordu eta ekitaldien bitartez, sektoreko profesionalen arteko harremanak bultzatzen dira. Arlo horretan ere argitalpen hiru eledunak erabiltzen ditu Etxeparek (Joxean Fernándezen *Euskal zinema* (2012) liburua esaterako zinemari), bai eta sorkuntza esparru ezberdinetako katalogoak ere. Horien bitartez, programa eta ekimen zehatzak, hitzarmenak, produkzio eta koprodukzio ezberdinak abiatzen dituzte munduko kultura-gune estrategikoetan. Esaterako, Ameriketako eta Europako hainbat zinemalditan sortutako Basque Window ekimenean: “euskal zinemaren leihoa Londresen”.

2014an, berriz, London Spanish Film Festival-aren baitan, atal berezi bat eskaini zitzaion euskal zinemari Etxepareren babesarekin.

Bultzada osagarri gisa, sorkuntza artistikoa eta euskara kanpoan sustatzeko diru-laguntza lerroa du; musika, arte eszenikoak, literatura, arte plastiko eta ikus-entzunezkoen zuzenduak. Azoka profesionaletan parte hartzeko laguntzak, itzulpengintzarako laguntzak eta euskal egileentzako bidaia-poltsak. 2014an 15.000 euro bideratu zituen zinemaldietan eta zinema alorreko sariketetan parte hartzeko; laguntza hori zuzendariak, aktoreak, ekoizleak edota gidoigileak eskatu dezakete.

Horrez gainera, beste 70.000 euro ere bideratu zituen Etxeparek 2014an; musika, arte eszenikoak eta ikus-entzunezkoak sustatzen dihardutenek euskara atzerrian zabaltzeko merkatu, azoka edo gertaera profesionaletan. Ikus-entzunezkoetarako 50.000 euro (2013an baino 2.000 euro gutxiago) gorde zituen eta azokako, gehienez, 1.000 euro egokitu eskaera bakoitzari.

5.7 Kimuak, Euskadiko film laburrak

90eko hamarraldian hasi ziren Kimuak Euskadiko film laburren egitasmoan lanean, Eusko Jaurlaritza eta Donostiako udalaren Zinema Unitatea (Donostia Kultura). Lehenago azaldu dugun moduan, hamarraldi horren hasieran ezarri zituen Jaurlaritzak sektorearentzako lehen diru-laguntzak eta ondorio zuzena izan zen film laburren produkzio gorakada. Baina, diruz laguntzen ziren proiektu horiek hedapen-gaitasun txikikoak eta banaketa aukerarik gabekoak zirela ohartuta, Kultura Sailak film laburrak sustatzeko programa ipini zuen martxan 1998an (Fernández de Arroyabe [et. al], 2014: 14).

Gaur egun katalogo bakarra du egitasmoak, baina, hasiera batean bi izan zituen. Lehenengoak deialdira aurkeztutako proiektuak biltzen zituen, eta, bigarrenak, aldiz, hainbat adituren artean aukeratutako lanak. Azken hori nazioarteko katalogoa izenez ezagutu zen. Azken hori atzerriko film jaialdi garrantzitsuenetara bidaltzen zuten.

Fernández de Arroyabe eta beste autoreek jasotzen dutenez, lehen urtean 19 lanez osatutako katalogoa bildu zuten; eta, bigarreanean, aldiz, soilik 8 lanez osatutakoa. Urteak “zailak” izan ziren hasierakoak; Kultura Sailak zuen Kimuak egitasmoa kudeatzeko ardura eta “ez zuen inor jarri lan hori egiteko”. Ondorioz, “emaitza kaskarrak izan ziren; izatez, 1998an editatutako 400 karpetatik dezente geratu ziren banatu barik” (Fernández de Arroyabe [et. al.], 2014: 15-16). 2002an, berriz, Txema Muñoz-ek hartu zuen programaren gidaritza eta, orduetik, urtetik urtera nabarmen hobetu da Kimuaken antolakuntza eta emaitza. 2003an, adibidez, 800 zinema-jaialditan sailkatu zuten katalogoa, “2002an lortutakoaren ia bikoitza” (2013: 19). 2005ean, aldiz, 1.300era handitu zen editatutako karpeta kopurua. 2011tik aurrera Etxepare euskal institutuak du Kimuak finantzatzeko ardura.

Programaren urteko ibilbidea martxoan hasten da, katalogoan parte hartzeko deialdia zabaltzearekin batera. Baldintza bakarra da zinemagilea EAEn bizitzea edota jaio izana (eta, gainera, bost urtez bertan bizi izana), ala, film laburraren produkzio-etxeak

egoitzan izatea EAEn. Uztailean ixten da lanak aurkezteko epealdia eta, ondotik, aukeraketa batzorde batek lanak aztertzen ditu. Urtero aldatzen da batzorde horren konposaketa, baina, beti izango da kide bat Euskadiko Filmategiak, Donostia Kulturatik eta Donostiako Nazioarteko Zinema-jaialditik, eta, beste bi kideak sektoreko profesional-ezagunak izango dira.

Kimuak berak diseinatutako zinema-jaialdien zirkuitutik banatzen dute katalogoa; estatuan eta nazioartean. Hala ere, jaialdiren batek katalogoa erakusteko interesa agertu izan duenean, aukera hori ere aprobetxatzen dute. Katalogoko lanak aukeratzen dituzten kasuan, film laburraren egilearekin harremanetan jarri eta lanaren egile eskubideak kudeatzeaz arduratuko da Kimuak. Alegia, film laburren “eskubide ez komertzialez”; horiek ekoizleen esku egongo dira (Fernández de Arroyabe [et. al.], 2013: 34).

5.8 EIKEN Cluster

Euskadiko Ikus-entzunezkoen Enpresa elkarte bat da, kluster izenez deritzona eta 29 bazkidez osatua. EIKEN 2004an sortu zen eragile moduan, Euskadiko ikus-entzunezko sektorea indartzeko eta finkatzeko. Eusko Jaurlaritzako Ekonomia, Garapen eta Lehiakortasun departamentuaren laguntza jasotzen du, eta izaera profesionala duten ikus-entzunezko produktuak, zerbitzuak eta edukiak sortzen eta emititzen dituzten erakunde nagusiek osatzen dute. Industriaren balio-kate osoko eragileak hartzen dira.

Nazioartekotzean Israel, Irlanda, Singapur (Asia) eta La Rochelle-en (Frantzia) burututako negozio eta benchmarking kanpainak azpimarratu daitezke. Merkatu batzuetan, dagoeneko, ohikoa da Eikenen presentzia euskal ikus-entzunezkoen ordezkari gisa. Bilerak, elkarlan estrategiak, transmedia esperientziak, etab. dira garatzen dituzten ekintzak.

Eikenen ekintza nagusiak honako hauek dira:

- ✓ Innova Basque Audiovisual. elkarlanean egindako nazioartekotzeko ekimena
- ✓ Master class. Formatuen industriari lotuta, goi mailako jarduera eskaintza profesionalentzat. 2013an How to become successful internationally izeneko eman zen
- ✓ Kooperazio Taldea. IP Broadcast Emanaldiak: Bazkideak eta bazkide ez diren enpresa talde batekin elkarlanean, aholkularitza eta laguntza eskaini zitzaizen enpresa berri bat sortzeko. Ekimenak negozio lerro berria ireki nahi zuen Internet bidezko komunikazio zerbitzu osoa eskaintzeko
- ✓ Gidoi Faktoria. Ikus-entzunezkoen proiektuetarako baliabideen Zentroa
- ✓ EikenTalent. Lehiaketa bat da, printzipioz, enplegua sortzeko. Ikus-entzunezko ez profesional gazteek beraien ideiak bidaltzen dituzte eta irabazlearen proiektua enpresa profesional batek garatzeko aukera eskaintzen du

Zerbitzuen artean, berriz, Eikenek aholkularitza juridiko-teknikoa, online eta nazioartekotzeko koprodukzioetarako laguntza juridikoa ematen ditu (EikenLex ekimenaren bitartez). SICC-Eiken, aldiz, lehiakortasuna indartzeko zerbitzua da. Horrez gainera, Industria Behatokiak bazkideen enplegu eta fakturazioaren gaineko jarraipena egiten du sei hilabete behin. Azkenik, sektorearen gaineko azterketa eta informazio jardunaldiak ere egiten ditu Eikenek.

5.9 Zinema euskaraz programa

Eusko Jaurlaritzaren ekimena da Zinema euskaraz, euskarazko film sorta bat publikoarengana iristeko. Horretarako, EITB eta Vesa, Sade, Golem eta Circuito Coliseo erakusketa-enpresekin hitzarmenak dituzte. Zinema euskaraz 2010ean sortu zen eta Zineuskadi erakundeak du programa kudeatzeko ardura. Urtero egiten da deialdia honako bost sustapen-lerroetarako:

1. Aretoetako euskarazko estreinaldiak egiteko
2. DVDn merkaturatzea
3. Internet bidezko streaming-a: www.eitb.com / www.kulturklik.net atarietan
4. Udal-aretoetako erakusketa
5. Eskoletako ekintza bereziak egiteko laguntza

Nagusia, ordea, lehenengoa da; EAEko zinema-aretoetan eta zirkuitu alternatiboetan euskarazko filmen estreinaldiak laguntzeko lerroa. Enpresa, profesional pribatu edota ikus-entzunezko sektoreko edozein elkartek eska dezake laguntza hori eta euskararako bikoizketa ala azpтитulu-gastuak finantzatzeko erabiliko da. Urtean 70.000 mila euro inguruko aurrekontua du. Gehienez ere 5.000 euro eman ahal zaio eskaera bakoitzari

Hamahiru film diruz lagundu ziren 2014ko deialdian, horietatik bederatzia animaziozko lanak izan ziren, eta, gainerakoak dokumentalak. Eraitza horrek lotura du eskaerak aztertzeke Zinema euskaraz programak erabiltzen dituen irizpideekin, izan ere, familian ikusteko diren filmak (bereziki haurrentzat) %40ra arteko puntuaketa lortu dezake. Filmaren merkataritza-inpaktuarengatik eta kalitatea eta interesagatik, aldiz, %30era arte bakoitzean.

5.10 Filmazpit, filmak eta euskarazko azpтитuluak

Euskadiko Filmmategiak, Tabakalerak eta Donostiako Nazioartearen arteko ekimena da Filmazpit, 2011n sortua eta xede duena kalitatezko zinema kontsumitzen bultzatzea jatorrizko bertsioan eta euskarazko azpтитuluarekin. 2014tik, berriz, Jaurilaritzak 40.000 euroko inbertsioa bideratzen du ekimen horretara, Zineuskadi erakundearen bitartez.

Bereziki, Euskadiko zinemaldietan emandako film arrakastatsuak hautatu eta erakusteko eskubideak erosten ditu Filmazpitek; bai eta banaketa-etxe

independenteen katalogoetakoak ere. Hala, edozein instituzio, udaletxe, kultura-eragile eta irakaskuntza zentrok esak diezaioke horiek proiektatzeko aukera. Proiekzioaren eskubideak, beraz, Filmazpitek finantzatzeko ditu eta emanaldiak irabazi-asmorik gabekoak izango dira.

Webgunean bertan egin daiteke eskaera, bai eta azpitoluen deskarga ere. 2011tik 170 proiektiotik gora egin dira eta 5.000 ikusle inguru batu¹²⁰. Gaur egun, 27 film inguru biltzen ditu Filmazpiten katalogoak.

5.11 Tinko euskara elkarte, euskara zinema-aretoetara eramateko

Tinko euskara elkarte 1994an sortu zen, euskara zinema-aretoetan sartzeko eta hizkuntzaren normalizazioa bultzatzeko. Hasiera batean, Euskara Zine Aretoetara ekimena jarri zuten martxan, aretoetan zinema euskaraz ikusten ez zela kezkatuta. Horrekin batera, ikastetxeetan galdeketa egin zuten, eskola orduetan haurrak zinema-ikustera eramango luketen ala ez jakiteko. Emaitza baikorra izan zen eta lau filmekin proiektu-pilotua egin zuten, bai eta 5.000 haurrengana iritsi ere.

Ekimenaren lehen saiakera horretan jasotako harrera ona ikusita, hurrengo pausoa izan zen filmei liburuxka didaktikoa eranstea. Gainera, lan hori beste euskal enpresa bati eskatzen diote enkarguz: SAIOA. Denborak aurrera egin ahala, ordea, enpresa moduan jarduteko beharraz, Tinko Euskara Elkarte sortu zuten, 1994an. 1996an, berriz, Eusko Jaurlaritzaren Hezkuntza Sailak lehen diru-laguntza eman zien. Gaur egun, Gipuzkoako eta Bizkaiko Foru Aldundiak eta 40 udalerrri baino gehiagok babesten duten ekimena da Tinkorena.

Ordutik, euskarara bikoiztutako ia 100 film banatu ditu Tinkok, 5.000 emanalditan. Ibilbide horretan, baina, 40 udalerrietako zinema-aretoen laguntza ezinbestekoa izan

¹²⁰ Informazio gehiago eskuragarri dago ondorengo loturan:
http://zineuskadi.eu/files/informes/22_2.pdf

da; hala izan ez balitz ez lirateke iritsi izango 750.000 haurrengana, zinemaz eta euskaraz.

5.12 Azpigituluak euskaraz: azpigituluak.com

Euskarazko azpigituluak sortzeko ekimena da azpigituluak.com web ataria. Herri ekimen publikoa da; Eibarreko (Gipuzkoa) CodeSyntax enpresa-kide Luistxo Fernández eta beste lagun batzuen artean sortua. Interneteko atari horren helburua da “atzerriko ikus-entzunezko kulturaz gozatzeko” aukera izatea euskaraz, jatorrizko bertsioan eta euskarazko azpigituluekin ikusi alegia. Parte-hartzea irekia da eta edozeinek du azpigituluak sortzeko aukera.

Horretarako, azpigituluak.com webgunean bertan dago erantsita tutorial bat, azpigituluak sortzen ikasteko. Horrez gainera, laguntza eskaintzen duen Wikia ere ezarri dute, euskarazko azpigituluekin film bat ikusteko dokumentazioa biltzen dituen. Eta, azkenik, azpigituluak sortzeko ez ezik, eztabaida-gune ere izan nahi du ekimen honek. Hala, foro bat dute zabalik, gaiaren gaineko ekarpen berriak egin eta azpigituluak.com komunitatea osatzen duten kideen artean trukatzeko.

Gau egungo katalogoa 644 filmek osatzen dute; bakoitzak bere fitxa du, euskarazko azpigituluak deskargatzeko loturarekin.

6. KAPITULUA:

KASU AZTERKETA,

EUSKARAZKO HAMAIKA

FIKZIOZKO FILM-LUZE

Kapitulu honetan kasu azterketari helduko zaio. Horretarako, euskarazko hamaika fikziozko film-luzeren produkzio-kostu eta finantziario-planak aztertuko dira. Alegia, ikerketa-objektuaren analisi ekonomikoari helduko zaio hemen.

6.1 Aupa Etxebeste! (2005)

Aupa Etxebeste! (2005) film-luzea Hego Euskal Herriko bi produkzio-etxeren artean ekoiztutako lana da; Alokatu S.L eta Irusoin S.A enpresek eginikoa hain zuzen ere. Filmaren zuzendaritza, berriz, eskarmentu handiko euskal bi zuzendariren artean egin zen: Telmo Esnal (Zarautz, 1966) eta Asier Altuna (Bergara, 1969).



Aupa Etxebeste! 71.972 lagunek ikusi zuten

Komedia da ikus-entzunezko honetan kontatzen den istorioaren generoa. Familia euskaldun bat oportetara joan behar den egun berean diru gabe geratzen da eta gertaera horrek eragingo dituen ondorioak kontatzen ditu filmak umorearen bidez. Hamasei urte luze euskarazko ekoizpenik gabe egon ondotik, *Aupa Etxebeste!* (2005) filmak izugarritzko arrakasta izan zuen Hego Euskal Herriko zein estatuko zinema-aretoetan: 71.972 ikusle bildu zituen.

2005ean estreinatu zen Donostiako Nazioarteko Zinemaldian, eta sari bat ere eskuratu zuen: Gazteriaren Saria. Hurrengo urtean, 2006an, Zinemaren Ehun Sariak (Bartzelona) jaialdian Film Arriskutsuaren saria irabazi zuen, eta, horrez gainera, Espainiako Goya sarietan Zinema-zuzendari Berrien sarirako izendatu zuten.

Aupa Etxebeste! (2005) nazioartean ere erakutsi zen eta hainbat sari ekarri zituen etxera; esaterako, X Terra di Siena (Italia) zinema-jaialdian Film Onenaren saria. Horrez gainera, IX Viva Film Festival Manchester (Erresuma Batua), Montpellier Film Festival (Frantzia) eta Rio de Janeiro Film Festival (Brasil) jaialdietan parte hartu zuen.



Etxebestetarrak oporrak etxe barruan, gordeta, igarotzeko erabakia hartzen dute

Honako fikziozko film-luzeak ordu eta erdi inguru irauten du eta proiektuaren aurrekontua 1,4 milioi €koa izan zen. Irudien grabaketa handiena Gipuzkoan egin zen, 2004ko abuztua eta urria bitartean.

A. Sinopsia

Patrizio Etxebeste txapelak egiten dituen enpresaburua izateaz gain, herriko alkategaia da. Baina, bildutako diru guztia xahutu du eta oporretara joan baino egun batzuk lehenago lanik gabe geratzen da. Ondorioz, familiak ezin izango du Marbellara bidaiatu. Etxebestetarrak, ordea, buru-estimua handiko familia da eta ez dute nahi

herriko inor horren berri izaterik. Hala, etxe barruan, gordeta, itxurak egiten pasako dituzte opor-egunak.

Aita hipokrita hutsa da, aitona xuhurra eta semea xeblebre samarra. Egunak joan ahala, hainbeste ordu elkarrekin pasa ondotik, itxurakeriak alde batera utzi eta urtetan esandako gezurrak eta bizi izandako miseriak aurpegiaratu dizkiote elkarri. Ikuslearen harridurarako, bizitzako oporrik onenak izango dituzte.



Patrizio Etxebeste eta Maria Luisa (emaztea) filmaren pasartetako batean

B. Fitxa-tekniko eta artistikoa

Telmo Esnal (Zarautz, 1966) zineman eskarmentu handia duen euskal zuzendari eta gidoilaria da. 90eko hamarraldian hasi zuen ibilbide-profesionala eta zuzendari-laguntzaile gisa aritu da batik bat: *La comunidad* (2000), *800 balas* (2002), *Crimen ferpecto* (2004), *Sí quiero...* (1999), *Cachito* (1996) eta *Hola ¿estas sola?* (1995) izeneko film-luzeetan, besteak beste.



Zuzendari bezala, aldiz, film laburretan eta film-luzeetan aritu da; bakarka zein elkarlanean: *Txotx* (1997) -Asier Altunarekin elkarlanean; Malagako zinema-jaialdian saritua-, *40 ezetz* (1999), *Amona putz!* (2010) –hainbat zinema-jaialditan saritua- eta *Hamaiketakoa* (2013) –besteak beste, Seminci (Valladolid) zinema-jaialdian saritua- film laburretan, edota *Aupa Etxebeste!* (2005) –bere lehen film-luzea- eta *Urteberri on, Amona!* (2011), hurrenez hurren.

Kimuak katalogoan izandako lanak lau dira Esnalenak: *Taxi?* (2007) eta *Amona Putz!* (2009) bakarka zuzendutakoak; eta, *Txotx* (1997) eta *40 ezetz* (1999) Asier Altuna zinemagilearekin batera idatzi eta zuzendutakoak. Gaur egun, Asier Altuna zinemagilearekin batera, posproduzio prozesuan eta behin-behineko izenburua duen *Amona* (2015) fikziozko film-luzean dabil lanean, zuzendari-laguntzaile eta gidoilari bezala.

Asier Altuna (Beragara, 1969) euskal gidoilari eta zinema-zuzendaria da. Baina, aurretik, zineman argiztapen teknikari gisa eskarmentu handia izandakoa da. Andoaingo (Gipuzkoa) Zine eta Bideo Eskola ECIVIn ikasi ondotik, ikus-entzunezkoei lotutako ikasketa



osagarriak egin zituen Gasteizen (Araba), Chilen eta Cuban. 90eko hamarraldian ekin zion film laburrentzako gidoiak idazteari, eta, 1997an egin zuen debuta Telmo Esnalekin batera, *Txotx* (1997) izeneko film laburrekin.

2000ko hamarraldian, berriz, pantaila handian estreinatu zen *Aupa Etxebeste!* (2005) film-luzearekin; hori ere Esnalekin elkarlanean egin zuen. Ordutik, gidoigile eta zuzendari bezala lan ugari egin ditu telebistan, publizitatean eta zineman. Besteak beste, *Brinkola* (ETB1, 2008-2009) telesaila; *Bertsolari* (2011) dokumental luzea, eta, *Urteberri on, Amona!* (2011) film-luzea.

Kimuak katalogoan izandako lanak zazpi dira Altunarenak: *Txotx* (1997) eta *40 ezetz* (1999) Telmo Esnal zinemagilearekin batera idatzi eta zuzendutakoak; eta, *Topeka* (2004), *Sarean* (2008), *Artalde* (2010), *Zela Trovke* (2013) eta *Soroa* (2014) film laburrak. Gaur egun, posproduzio prozesuan eta behin-behineko izenburua duen *Amona* (2015) fikziozko film-luzea zuzentzen dabil.

Taula 36. Aupa Etxebeste! (2005) fitxa-teknikoaren laburpena

Zuzendaria	Telmo Esnal eta Asier Altuna
Gidoia	Asier Altuna - Pablo Bueno – Telmo Esnal
Argazki-zuzendaria	Javi Agirre
Zuzeneko soinua	Pablo Bueno
Musika	Javi P3Z
Muntaia	Pite Piñas
Ekoizpena	Alokatu S.L – Irusoin S.A
Ekoizpen exekutiboa	Asier Acha – Fernando Larrondo
Ekoizpen zuzendaria	Ander Sistiaga
Urtea	2005
Iraupena	97 minutu
Generoa	Komedia
Aurrekontua	1.494.800,31 €
Ikusle-kopurua	71.972

Iturria: ICAA + Irusoin S.A

Film honetan parte hartutako aktore-zerrendatik, honako hauek azpimarratu ditugu:

Ramón Agirre (Patricio Etxebeste)

Agirre Donostian jaio zen 1954. Arkitektura ikasi bazuen ere, aktorea da ofizioz. Interpretazio ikasketan egin zituen Antzertin, Eusko Jaurlaritzako Arte Dramatikoko eskolan. 1983tik zineman, antzerkian eta telebistan egin ditu lan ugari. Nazioartean ere egin du lan Agirrek: Michael Hanekeren (Munich, 1942) *Amour* (2012) izeneko filmean.



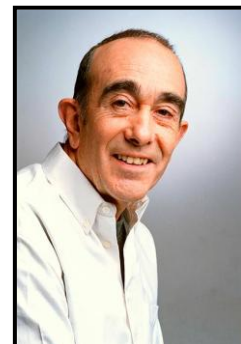
Elena Irureta (Maria Luisa)

Aktore euskalduna da, Donostian jaioa 1955ean. Argazkilaritza ikasketak amaitu ondotik, Eusko Jaurlaritzaren Arte Dramatikoko Eskolan diplomatu zen. 1976a, Joxe Mari Zabalzaren *Axut* filmean egin zuen debuta aktore moduan. Orduetik, Iruretak eskarmentu handia bereganatu du Euskal Telebistan zein Estatu Espainiarreko telebistetan, zineman eta antzerkian.



Paco Sagarzazu (Luziano)

Aktorea izateaz gain, idazlea ere bada Sagarzazu (Donostia, 1940). Zinemarekin izandako lehen harremana idazketak ekarri zion; euskaraz errodatutako haurrentzako lehen film-luzea idatzi zuen: *Balantzatxoa* (1978). Aktore moduan, ordea, *La fuga de Segovia* (1981) filmean egin zuen debuta, eta, orduetik, zineman aritu da batik bat.



Iban Garate (Iñaki)

Iban Garate Azkoitian jaio zen 1982an. Hamabost urte zituela egin zuen debuta telebistan, ETBren *Goenakale* (1994-2015) izeneko telesailean. Zineman, berriz, *Aupa Etxesbete!* (2005) izan zen bere lehen lana. Orduetik, telebistan eta zineman aritu da; azken lana Imanol Uribe (San Salvador, 1950) zinemagilearen *Miel de narajas* (2012) film-luzea izan zen.



Iñake Irastorza (Axun)

Eusko Jaurlaritzaren Arte Dramatiko Eskolan hasi zituen aktore ikasketak, baina, urte bat beranduago utzi egin zituen. Antzerkian murgiltzea erabaki zuen, talde amateurren antzezlanak egiten. 1979an egin zuen bere lehen lana zineman, *La noche boca arriba* (1979) izenekoa hain zuzen. Orduetik, zineman, telebistan eta antzerkian lan ugari egin ditu Irastortzak.



C. Produkzio-etxeen deskribapena



Irusoin S.A produkzio-etxea 1986. urtean sortu zen eta Donostiako Zuatzu enpresa-parkean du egoitza nagusia. Euskal enpresa honek eskarmentu handia du telebistarako eta zinemarako lanak egiten, izan ere, dokumental, film-luze eta animaziozko lan ugari ekoitzi ditu orduetik: *Glup* (2004), *Aupa Etxesbete!* (2005), *Supertramps* (2005), *Dies d'Agost* (2006), *Eutsi!* (2007), *Lucio* (2007), *El idioma imposible* (2010), *Urte berri on*, *Amona!* (2011) edota *Loreak* (2014). Areago, horietako asko sari bat baino gehiago eskuratu dituzte. Azken urteetan, gainera, nazioarte mailako hainbat produkzioetan murgilduta dabiren produkzio-etxea da.

Telebistarako egindako lanen artean, saio ezberdinen promozio iragarkiak azpimarratu ditzakegu. Besteak beste, ETB1eko *Sukaldari* eta *Airean* saioetarako, ETB2ko *Voy a mil* eta *David de Jorge* saioetarako eginikoak; Olentzeroren spot-ak; Radio Euskadiren telebista iragarkiak edota enpresa pribatuentzako egindako bideo korporatiboak.

Azkenik, ikus-entzunezkoekin lotutako beste zerbitzu batzuk ere eskaintzen ditu lrusoinek: grafismoa, bideo edizioa eta posprodukzioa, multimedia baliabideak, azpigituluak edota soinuarekin lotutakoak.



Alokatu S.L Jose Maria Lara ekoizle madrildarrak sortutako produkzio-etxea da. Madrilen (Espainia) du egoitza nagusia, baina, Donostiako bigarren bulegoarekin lotura handia josi du euskal ekoizpenekin.

1988tik zinema produkzioan murgilduta dagoen enpresa da Lararena. Orain arteko ibilbide-profesionalean ehun ikus-entzunezkoetik gora ekoitzi ditu; horien artean, dokumentalak, film laburrak, film-luzeak eta animaziozko lanak daude. EAEn Asier Altuna euskal zinemagilearen euskarazko proiektuak bultzatu ditu: *Topeka* (2002), *Ahari* (2003) eta *Sarean* (2006) film laburrak. Film-luzeei dagokionean, berriz, Altunak elkarlanean zuzendutako *Aupa Etxebeste!* (2005) ekoitzi zuen Alokatuk.

Horrez gainera, beste film-luzeak ere ekoitzi ditu, bakarka naiz koprodukzioan, estatu mailan eta nazioartean: *Pecata minuta* (1998), *El coche de pedales* (2003) -Portugalekin koprodukzioan-, *25 grados de invierno* (2004) belgikarra, *Naufragio* (2013), *La niña de maracaibo* (2013) -Venezuelarekin koprodukzioan-.

Dokumentaletan, aldiz, *El cielo gira* (2004), zortzi zinema-jaialditan saritutako eta Belgikarekin koprodukzioan egindako *Los caminos de la memoria* (2009), hamabi sari

baino gehiago eskuratu zituen *El tren de las moscas* (2012), eta, *Stefan y Erik* (2013) lanak.

Zigortzaileak (2010) filmaren ondotik, *Arriya* (2011) izan da Alokatu S.L produkzio-etxeak euskara-hutsean egindako azken fikziozko lana.

6.1.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa

Jarraian ekartzen den taulan *Aupa Etxebeste!* (2005) filma osatzen duten produkzio kostuen banaketa jasotzen da. Hau da, aurrekontuaren osaketari dagozkien hamabi kapitulu edo atalak. Bakoitzak kostu ezberdina du eta, ondorioz, pisu handiagoa ala txikiagoa hartuko du proiektuaren aurrekontuan. Beste modu batean esanda, taulak erakusten ditu nolakoa izan den ekoizleen inbertsioa, dirua non gastatu den eta produkzioaren zein kostuk hartu duen pisu handiena.

Taula 37. Aupa Etxebeste! (2005) filmaren produkzio-kostuen sailkapena

KAPITULUA	GASTU MOTA	KOSTUA (€)	(%)
1	Gidoia eta musika	32.471,51	% 2,17
2	Talde artistikoa	91.461,28	% 6,12
3	Talde-teknikoa	407.068,27	% 27,23
4	Eszenografia	36.469,14	% 2,44
5	Errodaje, muntaia, soinua eta hainbat ekoizpenetarako estudioa	71.475,10	% 4,78

6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

6	Makinaria, errodajea eta garraioak	72.702,72	% 4,86
7	Bidaiak, hotelak eta dietak	32.902,91	% 2,21
8	Film birjina	26.762,99	% 1,79
9	Laborategia	179.751,99	% 12,03
10	Aseguruak	130.398,36	% 8,72
11	Gastu-orokorrak	34.655,86	% 2,32
12	Ustiatze, merkataritza eta finantziario gastuak	378.680,18	% 25,33
GUZTIRA	GUZTIRA	1.494.800,31 €	% 100

Iturria: Irusoin

Euskarazko fikziozko film-luze honetan talde-teknikoaren atalak hartzen du aurrekontuaren zati handiena, %27,23 hain zuzen ere. Filmaren kostu handiena suposatzen du eta aurrekontu osoaren laurdena gainditzen duen zenbatekoa da. Kostu handiena duen bigarren atala, berriz, ustiapen, merkataritza eta finantzazio gastuena da; produkzio-kostu osoaren %25,33 ordezkatzen baitu. Alegia, aurrekontuaren beste laurden bat. Horiek biek bakarrik, beraz, ikus-entzunezkoaren kostu erdia baino pixka bat gehiago osatzen dute: %52,5a.

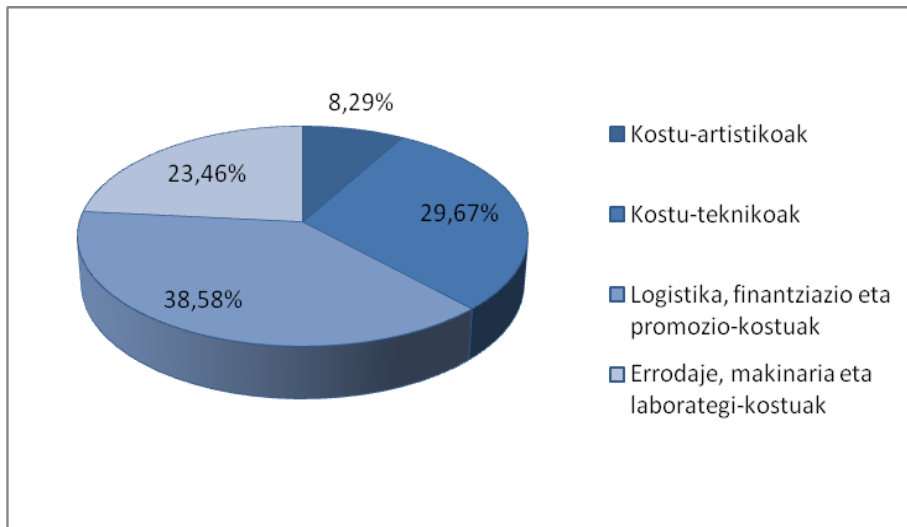
Hirugarren kapitulu garestienari dagokionean, film-luzea egiteko kostuaren %12 hartzen du soilik; laborategi gastua atala da hain justu. Bistakoa da lehenengo eta bigarren atal garestienen zenbatekoetatik urruti dagoela azken portzentaje hori. Are gehiago, halako bi baino gehiago beharko lirateke bi garestienenetako baten parean

jartzeko. Podiuma osatzen duten hiru kapituluek, beraz, aurrekontuaren %64,59 suposatzen dute.

Produkzio kostuen deskribapenarekin jarraituz, ez dugu jada %9 baino kostu handiagorik duen atalik aurkituko. Aseguruen atalak du laugarren postua, baina, filma egiteko kostu osoaren %8,72 ordezkatzeko du bakarrik. Ekoizleen bosgarren inbertsio handienak ere ez du aurrekontuaren %9a gainditzen: talde artistikoa ordaintzeak (aktore protagonistak, nagusiak eta bigarren mailakoak) kostu osoaren %6,12 dakar.

Bestetik, errodate, muntaia, soinu eta hainbat ekoizpenetarako estudioen fakturak, eta, makinaria, errodatea eta garraio gastuak ondorengo bi atal garestienak dira: aurrekontuaren %4,86 eta %4,78 islatzen dute, zerrendako seigarren eta zazpigarren atal garestienak hurrenez hurren.

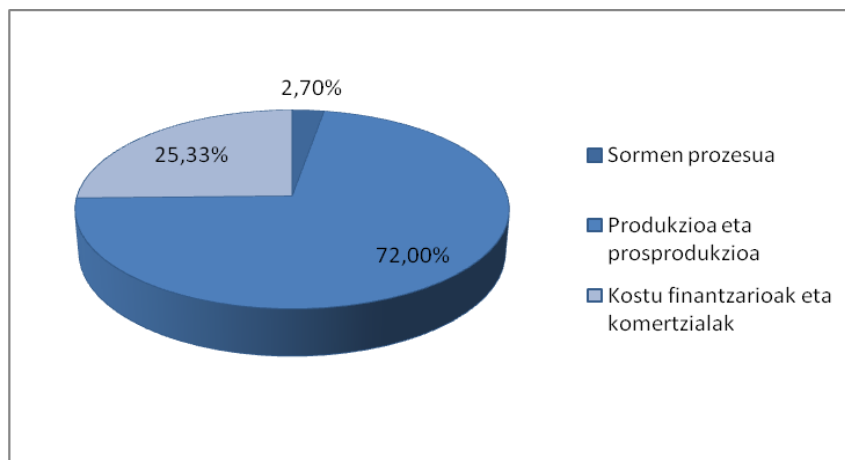
Azken postuak aztertuz gero, filmaren atal merkeenek edota ekoizleen inbertsio txikienean, aurrekontuaren %2,5 eta %1,8 arteko portzentajeak hartzen dituzte. Gainerakoekin alderatuta, eszenografia (%2,44), gastu orokorrak (%2,32), bidaiak, hotelak eta dietak (%2,21), eta, gidoia eta musika (%2,17) kapituluek zenbateko nabarmen txikiagoak suposatzen dute. Datu bat ematearren, adierazgarria da kostu horien guztien baturak laugarren kapitulu garestienaren parekoa izango litzatekeela; alegia, logistika, finantziario eta promozio gastuak dira gehienak, eta, oso gastu txikia islatzen dute filmaren produkzio-kostu osoaren aldean.



Grafikoa 22. Aupa Etxebeste! (2005) produkzio-kostuen sailkapen funtzionala

Iturria: Irusoin

Gauzak hala, produkzio-kostuen sailkapen funtzionalaren arabera, aurrekontuaren sailkapena honakoa da: promozio eta finantziazioarekin lotutako kostuak, %38,58; kostu-teknikoak aurrekontuaren %29,67; errodaje, makinaria eta laborategi-kostuak, %23,46; eta, azkenik, kostu-artistikoak aurrekontuaren %8,29. Horrenbestez, *Aupa Etxebeste! (2005)* filmaren produkzioan pisu ekonomiko handia izan dute baliabide-teknikoek, eta, logistika eta finantziazio kostuek.



Grafikoa 23. Aupa Etxebeste! (2005) produkzio-kostuen sailkapena, balio-katearen arabera

Iturria: Irusoin

Balio-katearen sailkapenak produkzio-prozesuetan bantzen du filma, eta, erakusten digu filmaren balio-katearen zein aldik hartzen duen pisurik handiena aurrekontuan. Hala, goiko grafikoan ikusi daitekeen moduan, produkzioa eta posprodukzioa dira kostu handiena suposatzen duten produkzio-aldiak. Guztira, aurrekontuaren %72 islatzen dute. Txikiena, berriz, sormen-prozesua da; atal hori ez da iristen aurrekontuaren %5 islatzera ere. Kostu finantzarioak eta komertzialak -non promozio eta publizitate gastuak sartzen diren-, berriz, proiektu osoaren laurdena suposatzen dute; alegia, AEBko filmen produkzio-ereduarekin alderatuta -non aurrekontuaren %70a gainditzen duten-, huskeria bat.

6.1.2 Finantziazio- planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa

Aupa Etxebeste! (2005) filmaren aurrekontuari aurre egiteko, berriz, finantziazio publikoa, erregulazio-publikoko finantziatioA eta finantziatio pribatua hutsa erabili dituzte.

Taula 38. *Aupa Etxebeste!* (2005) finantziatio-planaren banaketa

	KONTZEPTUA	ZENBATEKOA (€)	(%)
Finantziatio publikoa	Eusko Jaurlaritza	180.000	% 14,7
	ICAA	376.791,66	% 30,9
	GUZTIRA	556.791,66	% 45,6

6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

Erregulazio-publikoko finantziakzioa	ICAA-ICO	16.523,46	% 1,4
	Canal+	225.000	% 18,4
	ETB	360.000	% 29,5
	GUZTIRA	601.523,46 €	% 49,3
Finantziakzio pribatua	Irusoin / Alokatu	35.262,1	%2,9
	Cinemia	30.000	%2,4
	GUZTIRA	65.262,1 €	% 5,3
	SARRERAK GUZTIRA	1.221.000 €	%100

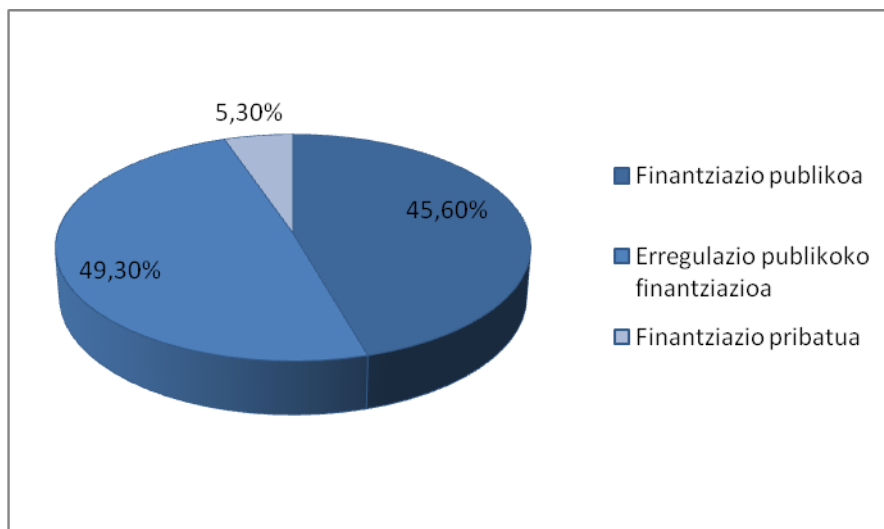
Iturria: Irusoin S.L

Baliabide pribatuen artean, produkzio-etxeen errekurtso ekonomiko propioak eta inbertitzaileak daude. Horiei dagokienean, eragile bakoitzak aurrekontua estaltzeko zenbatekoaren portzentaje antzerakoa ekarri du: %2,9 errekurtso ekonomiko propioen kasuan, eta, %2,4, aldiz, inbertitzaileei dagokienean. Hala, finantziakzio pribatuak, guztira, aurrekontuaren %5,3 ordezkatzen du. Beraz, txikia da Irusoin S.A eta Alokatu S.L produkzio-etxeek euren poltsikotik jarri beharreko zenbateko osoa: 35.262,1 euro. Cinemia kanpo inbertitzailearen ekarpenari esker, berriz, 30.000 euro finantzatuko dituzte. Zenbateko txikia azken hori ere.

Erregulazio-publikoko finantziakzioa aztertuz gero, interesdun banku finantzaketa publikoa -ICO-ICAA hitzarmena- eta telebista pribatuen zein publikoen ekarpenak jasotzen dira. Eragile horiei biei esker, aurrekontuaren %49,3 estaltzeko finantziakzioa osatzen da; 16.523,46 (ICOO-ICAA), 225.000 (Canal+) eta 360.000 (ETB) euro hurrenez hurren. Atal horretan jasotzen dira ETB eta Canal+ telebista-kateen inbertsioa -

erregulazioak ezartzen dien obligazioaren isla-. Erregulazio-publikoko inbertsioarekin, beraz, filmaren ia erdia ordainduko dute.

Azkenik, finantziario publikoa da bigarren diru-iturri nagusia. Bide horretatik lortutako ez da aurrekontuaren erdia estaltzeko gai, baina, bai hiru laurden baino gehiago: %45,6 hain zuzen. Eusko Jaurlaritzaren diru-laguntzen bitartez, 180.000 euro lortuko lituzkete, eta, Espainiako Kultura Ministeriotik, berriz, 376.791,66. Atentzioa deitzen du Gobernu zentralaren eta autonomikoaren arteko inbertsio aldea, izan ere, Kultura Sailak baino 196.791,66 euro gehiago bideratzen ditu ICAAk euskarazko film honetara.



Grafikoa 24. *Aupa Etxebeste!* (2005) finantziario-planaren banaketa

Iturria: Irusoin

Laburbilduz, *Aupa Etxebeste!* (2005) filmaren ekoizleek proiektuaren %94,9 finantzatzea aurreikusten dute finantziario publikoa eta erregulazio-publikoko laguntza erabilia; guztira, 1.158.315,12 euro. Finantziario-iturri pribatutik, berriz, aurrekontuaren %5,3 bakarrik estaliko dute. Horren arabera, azpimarratu behar da erregulazio publikoak ahalbidetzen duela euskarazko fikziozko film-luze honen finantziarioaren zati handiena.

6.2 Kutsidazu bidea, Ixabel (2006)

EAEko hiru produkzio-etxeren artean 2007an ekoiztutako lana da *Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006); Orio Produkzioak, Tentazioa eta REC Grabaketa Estudioak enpresek eginikoa hain zuzen ere. Horrez gainera, Eusko Jaurlaritzaren diru-laguntza eta ETBren partaidetza ere izan zituen. Ordu eta erdi inguru irauten du filmak eta 996.495 €ko aurrekontua izan zuen.

Mireia Gabilondo (Bergara, 1965) eta Fernando Bernues (Donostia, 1961) ibilbide luzeko euskal zinemagileek zuzendu zuten *Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006) lana, eta, 2006ko irailaren 29an estreinatu zen, Donostiako Nazioarteko zinemaldiaren baitan; jatorrizko bertsioan, euskaraz. Honakoa adierazi zuen Gabilondok hizkuntzari lotuta: “Gure kasuan istorio hau euskaraz egin ez balitz, ez litzateke produzituko segur aski” (Gabilondo, 2006¹²¹).



2000ko hamarraldian euskaraz errodatutako bigarren filma da

¹²¹ G. Pikabeak eta Z. Sagastogoia kazetariek filmaren zuzendariari Berrian egindako elkarrizketatik ateratako aipua: http://www.berria.eus/zinemaldia06/testua_ikusi.php?id=3706&mota=elkarrizketa

Fikziozko lan hau oinarrituta dago Joxean Sagastizabal (Eibar, 1956) euskal idazlearen izen bereko liburuan. Donostiako gazte euskaldun berri baten istorioa kontatzen du filmak, Hernaniko baserri batean euskara hobetzeko igarotzen duen aldiaren gainekoa. Generoa komedia, baina, garaiko egoera soziopolitikoak pisu handia du kontakizunean.

Ideiaren abiapuntua Sagastizabalen liburuan badago ere, Bernuesek azaldu zuen antzeko egoera bizi izan zuela gaztetan. Beraz, autobiografiko kutsua ere badu fikziozko istorio honek. Hamabost urte zituela, Bernuesek euskaltegiko azken urtean irakurri zuen Sagastizabalen obra eta gustatu egin zitzaion “zubiak botatzen dituelako. Eleberrian agertzen diren pertsonaiek ez dute beldurrik besteen bizitzan sartzeko eta erakargarria iruditu zitzaidan” (Bernues, 2006¹²²). Filmaren begirada harago doa, ordea, garai bati lotutako testuinguru politiko eta soziala irudikatzen ditu aldi berean.



Filmaren errodatajea 2005eko uztailea eta iraila bitartean egin zuten, Zizurkilen eta Gaztelun (Gipuzkoa)

Estetikoki eta teknikoki lan txukuna da; errealizazio eta argazki zainduak ditu. Aktoreen lan maila ona da, bereziki, protagonistena azpimarratu daiteke (Ainere Tolosa eta

¹²² G. Pikabeak eta Z. Sagastogoia kazetariak filmaren zuzendariei Berrian egindako elkarrizketatik ateratako aipua: http://www.berria.eus/zinemaldia06/testua_ikusi.php?id=3706&mota=elkarrizketa

Mikel Losada). Horien artean, aurpegi ezagunak aurkitzen dira; hala nola, Ainere Tolosa, Mikel Losada, Iñake Irastorza, Maite Arrese, Anjel Alkain eta Asier Hormaza. Azkenik, soinu bandari aipamen berezia ere egin dakioke; Iñaki Salvador (Donostia, 1962) piano jotzaile eta konpositorearen sinadura du.

A. Sinopsia

Juan Martin hogeitun inguruko Donostiarra da. Urte batzuk dira euskara ikasten hasi zenetik, baina, oraingo honetan Gipuzkoako herri txiki batera joatea erabaki du. Aranguren baserrian egingo du uda, euskarazko ikastaro trinkoa jasotzen eta, bide batez, bertako bizitza, lana eta familia ezagutuko ditu.

Aita, amona eta lau seme-alabek osatzen dute gazte donostiarra hartuko duen familia. Debora aurrera egin ahala, baserriko gorabeherei hizkuntzarekin lotutako arazoak gehituko zaizkie; bai eta elkarbizitzarenak ere. Hala, Juan Martinek askotariko sentimenduak biziko ditu -amodiozko istorioa barne-. Eskolan, berriz, ikaskide bakoitzak bere historia izango du eta horien hizkuntza gaitasuna ezberdina da. Egonaldiaren une gorena herriko festetan gertatuko da, pertsonaien arteko harreman egituratzearekin batera.



Garaiko egoera soziopolitikoa ere islatzen du filmak

B. Fitxa-teknikoa eta artistikoa

Mireia Gabilondok (Bergara, 1965) telebistarako, zinemarako eta antzerkirako lan egin du, gidoigile, zuzendari eta aktore bezala. Bere lan gehienak ETBrentzat izan dira: *Jaun ta jabe* (1997), *Ertzainak* (1999) eta *Martin* (2003-2004) telebista serieak, besteak beste. Horrez gainera, 90eko hamrraldi amaieran Tentazioa izeneko produkzio-etxearen sortzailetakoa bat da.



Zineman, berriz, esperientzia du film-luzeak egiten; *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) elkarlanean egin bazuen, *Amaren eskuak* (2013) bere bakarkako lehen lana izan zen. Tv-moviak ere gin ditu (*Mugaldekoak* (2010), bai eta dokumentalak ere (*Barrura begiratzeko leihoak* (2012)).

Gabilondok ez du lanik Kimuak katalogoan.

Fernando Bernues (Donostia, 1961) euskal ekoizle eta antzerki zuzendaria da. Ttanttaka Teatroaren (1983) zuzendari bezala ibilbide luzea egin du, genero ugari eta mota askotako produkzioak ekoizten.



Zineman, aldiz, Juan Luis Mendaraz-en *Amor light* (1987) eta Jose Antonio Vitoriaren *Ciao, amore, ciao* (1993) film laburretan aritu zen produkzio-lanetan. Azkenik, telebistarako produkzioen artean, besteak beste, *Maité* (1994) eta *Ertzainak* (1999) tv-moviak zuzendu zituen Eneko Olasagasti eta Carlos Zabalarekin batera.

Bernuesek ez du lanik Kimuak katalogoan.

Taula 39. Kutsidazu bidea, Ixabel (2006) filmaren fitxa-teknikoaren laburpena

Zuzendaria	Fernando Bernues - Mireia Gabilondo
Gidoia	Carlos Zabala - Nagore Aranburu
Argazki-zuzendaria	Gaizka Bourgeaud
Zuzeneko soinua	Agost Alustiza
Musika	Iñaki Salvador
Muntaia	Raul Lopez
Ekoizpena	Orio Produkzioak / Tentazioa / REC Grabaketa Estudioa
Ekoizpen exekutiboa	Unai Ibarbia - Eneko Olasagasti - Jose Luis Rubio
Ekoizpen zuzendaria	Isabel Illoro
Urtea	2006
Iraupena	103 minutu
Generoa	Drama
Aurrekontua	996.495 €
Ikusle-kopurua	45.539

Iturria: ICAA + Tentazioa Produkzioak

Filmaren pertsonaien artean, honako hauek azpimarratu daitezke:

Mikel Losada (Juan Martin)

Ermuan jaio zen Losada, 1978an. Aktorea da ofizioz eta ibilbide-profesionala zineman, telebistan eta antzerkian egin du. Antzerkian Tanttaka taldearekin aritu da; telebistan, berriz, ETBko eta TVEko hainbat saiotan hartu du parte. Tres mentiras (2013), Bypass (2012), Kutsidazu bidea, Ixabel (2006), Casual Day (2007)



eta El coche de pedales (2004) film-luzetan egin ditu aktore lanak.

Ainere Tolosa (Ixabel)

Euskal aktorea da Tolosa (Zizurkil, 1979); antzerkian, telebistan eta zineman eskarmentu handia duen emakumea. Zineman Kutsidazu bidea, Ixabel (2006) filmean egin zuen debuta. Ordutik, Arriya (2011) eta Ocho apellidos vascos (2014) film-luzetan eta Zarautzen erosi zuen (2014) film laburretan ikusi ahal izan dugu aktore lanetan.



Maite Arrese (Koro)

Maite Arrese Beasainen jaio zen 1967an. Ipuin kontalaria eta aktorea da. Antzerkian eta telebistan egi ditu lan gehienak, baina, aktore moduan ikusi ahal izan dugu zineman ere. Besteak beste, Kutsidazu bidea, Ixabel (2006) eta Izarren argia (2012) filmetan.



Iñake Irastortza (Gregori)

vide supra 6.1

Mireia Gabilondo (Bego)

vide supra 6.1

C. Ekoizpen etxeen deskribapena



REC Grabaketa Estudioa Donostiako Zuatzu enpresa-parkean kokatzen da eta ikus-entzunezko sektorean eskarmentu handia duen enpresa da. Hogeit urte

baino gehiago hain zuzen.

Publizitatea, zinema eta telebistarako soinu-produkzio eta posprodukzio, eta programen soinu-baliabideen eskaintza dute. Besteak beste, zuzeneko soinua, bikoizketa, azpi-idazketa eta audio narrazioak, soinu banda eta musika efektuekin lotutako zerbitzuak. Horrez gainera, DVD, Bluray, zinema eta telebistarako soinu nahasketak ere egiten dituzte.

Donostiako egoitzan bertan dituzte grabaketa era nahasketa aretoak, zinema eta proiektzio-aretoa, bideo-edizio eta *transfer* aretoa, bai eta soinu efektuen liburutegia ere. RECen lanen artean *Gartxot* (2011), Goya sarietarako 6 izendapen jaso zituen *La Herida* (2013), *Lasa eta Zabala* (2014) eta *Five days to dance* (2014) daude. Azken bi horiek iazko Donostiako Nazioarteko Zinemaldiaren programaziorako hautatu zituzten.



Orio Produksioak S.A 1988an sortu zen. Enpresa familiarra da eta telebistarako, zinemarako eta publizitaterako egiten du lan.

Bereziki telebistan du esperientzia handia Oriok; lehiaketak, kultura-programak, entretenimendu-saioak, umorea lantzen dutenak, magazinak, erreportajeak eta telebistarako serieak egin ohi dituzte. Besteak beste, hamaika urtez eta oraindik emisioan dagoen literaturari buruzko *Sautrela* saioa, *Mihiluze* eguneroko lehiaketa eta *Tribuaren Berbak* askotariko gaien gaineko saio didaktikoa. Horiek guztiak ETBrentzat ekoitziak izan dira.

Zineman 50 dokumentaletik gora eta hiru fikziozko film-luze ekoitzi dituzte (*Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) barne), bakarka zein koprodukzioan; Zuzendari Berri Onenaren Goya saria eskuratu zuen *Bon Appétit* (2010) -Alemania eta Suitzarekin elkarlanean-, eta *Bi anai* (2011). Azken horrek Donostiako Nazioarteko Zinemaldiaren Zinemira saria jaso zuen 2011an.

Aipatutakoaz gain, bideo korporatiboak eta publizitate iragarkiak egiten ere eskarmentu handia du produkzio-etxe honek.



Filmaren produkzio-etxeen artetik gazteena da Tentazioa Producciones S.A-k. 1998ko uztailean sortu zen, ikus-entzunezko eta antzerki arloan ibilbide-profesionala zuten hainbat lagunen ekimenez. Hala, balio eta helburu komunak dituen lan-taldea bezala aurkezten dute euren burua. IBAIA Ikus-entzunezkoen Euskal Ekoizle Burujabeen Elkarteko, FAPAE Espainiako zinema eta Telebista enpresen konfederazioko eta ESKENA Euskadiko Produkzio Eszenikoen Enpresa Elkartuko kide da Tentazioa.

Donostian egoitza duen enpresa horren lan-ildo nagusiak antzerki ikuskizunen ekoizpena eta ustiapena, ikus-entzunezko ekoizpena eta gunee eszenikoen kudeaketa eta programazioan oinarritzen dira. Horretarako, edukiaren sormena, ekoizpena eta ustiapen-prozesuetan jartzen dute arreta.

Zinema eta telebistari dagokionean, fikzioa da gehien landu duten generoa. *Xalbador, izana eta izena* (2014) eta *Prohibido recordar* (2010) dokumentalak, *Mugaldekoak* (2011) izeneko *tv movia*, eta, ETBrentzat egindako *Mi querido Kliksky* eta *Martin* telesailak.

6.2.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa

Kutsidazu bidea, Ixabel (2006) filmaren inbertsio osoaren banaketan, hiru kapituluk hartzen dute kostu osoaren zati garrantzitsuena. Hurrenez hurren, talde teknikoa, errodaje, muntaia, soinua eta beste ekoizpenetarako estudioa, eta talde artistikoa dira hiru horiek. Lehenengoak (zuzendaritza taldea, produkzioa, argazkia, dekorazioa, etab) aurrekontu osoaren %28,47 ordezkatzen du. Alegia, laurdena baino gehiago. Bigarrenak, berriz, %15,62. Eta hirugarrenak, azkenik, %13,45.

Hala, atal horien batuketak film-luzearen kostuaren erdia baino gehiago islatuko luke: aurrekontuaren %57,54. Beste modu batean esanda, ikus-entzunezkoaren kostu erdia baino gehiago.

Laugarren kapitulu garestiena da makinaria, errodajea eta garraioak; errodajearentzako elementuak, produkzioarentzako garraioak, etab. Atal horren gastuak inbertsioaren %9,13 islatzen du. Egia esateko, lehen garestienetik nahiko urruti dagoen portzentajea da. Bosgarren eta seigarren kostu handiena dutenek ere beste horrenbeste, ez dute aurrekontuaren %10 gainditzen: gidoia eta musikak %8,1 eta aseguruak %7,37.

Taula 40. Kutsidazu bidea, Ixabel (2006) filmaren produkzio-kostuen banaketa

KAPITULUA	GASTU MOTA	KOSTUA	(%)
1	Gidoia eta musika	80.760	% 8,1
2	Talde artistikoa	133.950	% 13,45
3	Talde-teknikoa	283.640	% 28,47
4	Eszenografia	49.200	% 4,95
5	Errodaje, muntaia, soinua eta hainbat ekoizpenetarako estudioa	155.629	% 15,62
6	Makinaria, errodaje eta garraioak	91.060	% 9,13
7	Bidaiak, hotelak eta dietak	21.102 €	% 2,11

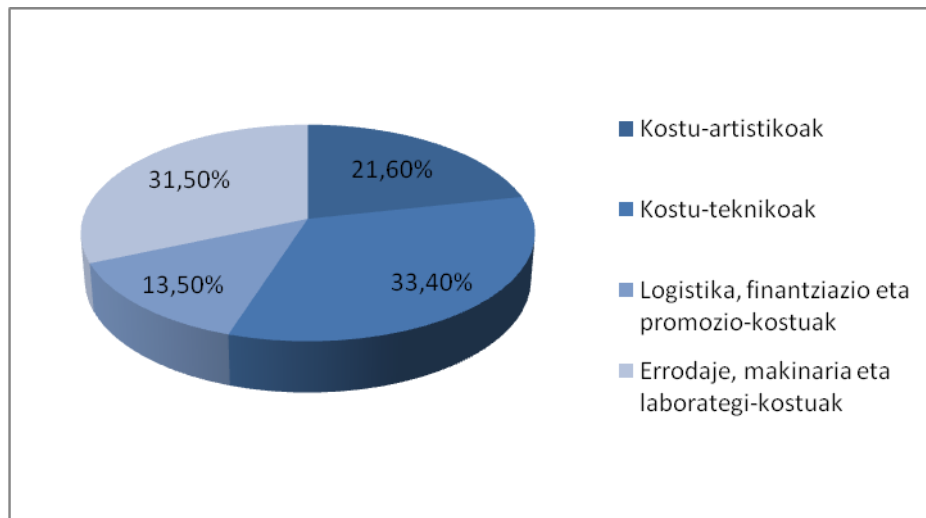
6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

8	Film birjina	0	% 0
9	Laborategia	67.251	% 6,75
10	Aseguruak	73.502,53	% 7,37
11	Gastu orokorrak	16.400	% 1,64
12	Ustiatze, merkataritza eta finantziazio gastuak	24.000	% 2,4
GUZTIRA		996.494,53 €	% 100

Iturria: Tentazioa Produzioak

Kostu txikiena duten ataletik hasita, kostu txikiena gastu-orokorrak atala du: bulegoaren alokairua, administrazioa; telefonoa, ura, argia eta garbiketak bezalako gastuak dira eta zenbateko osoak aurrekontuaren %1,64 bakarrik islatzen du. Bigarren produkzio-kostu txikiena, berriz, bidaien, hotelen eta dieten kapitulua da; izan ere, aurrekontuaren %2,11 suposatzen du. Beheko postuetako podiumean, azkenik, ustiatzen, merkataritza eta finantzazio-gastuak atala dugu. Publizitateak, filmen kopiak, *making off*-a eta interes pasiboak jasotzen dira atal horretan, eta, inbertsio osoaren %2,4ko kostua osatzen dute.

Hortik gora, %8 eta %5 arteko kostua islatzen duten atalak aurkitzen dira; hala nola, aseguruak %7,37, laborategia %6,75, eta, eszenografia %4,95.

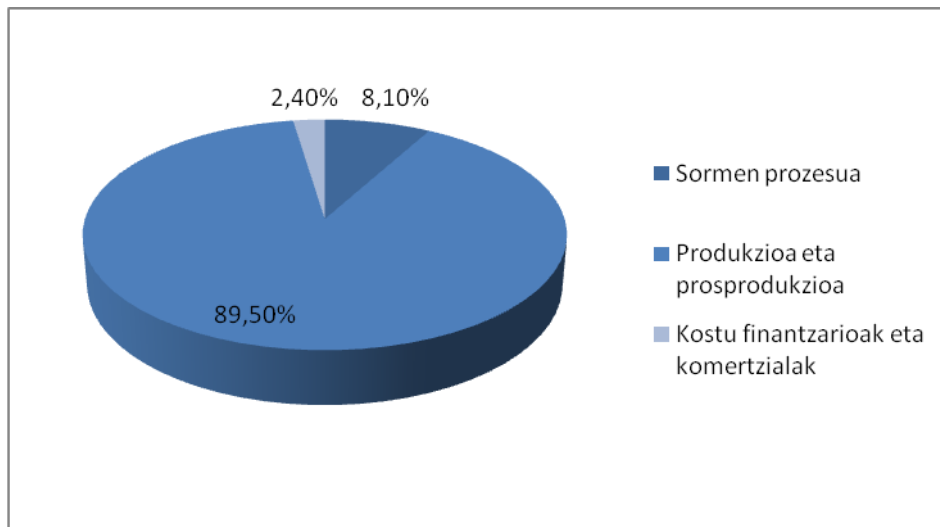


Grafikoa 25. Kutsidazu bidea, Ixabel (2006) produkzio-kosten sailkapen funtzionala

Iturria: Tentazioa Produzioak

Hala, gastuen sailkapen funtzionala irizpide hartuta, kostu-teknikoen atala da film honetan kostu handiena islatzen duena; izan ere, filma egiteko kostu osoaren %33,4 suposatzen du. Bigarren produkzio-kostu handiena, berriz, errodaje, makinaria eta laborategi gastuena da; hau da, aurrekontuaren %31,5 islatuz. Hirugarren lekuan, azken zenbateko horietatik urrutiago, kostu-artistikoak daude; horiek filmaren kostu osoaren %21,6ko portzentajea osatzen dute.

Azkenik, kostu txikiena duen atala geratzen da. Kasu honetan logistika, finantzazio eta promozio kostuena da: aurrekontuaren %13,52 islatuz hain zuzen. Datuak datu, inbertsio kopuru handiena gastu-tekniko, errodaje eta makinaria arloan egiten da euskarazko fikziozko film honetan.



Grafikoa 26. Kutsidazu bidea, Ixabel (2006) produkzio-kostuen sailkapena, balio-katearen arabera

Iturria: Tentazioa Produkzioak

Lehen esan moduan, balio-katearen sailkapenak erakusten digu filmaren zein produkzio-prozesuk duen aurrekontuan pisu handiena. Horren arabera, *Kutsidazu bidea, Ixabel (2006)* proiektuari produkzioak eta posproduksioak eragin dizkie kosturik handiena; hain zuzen aurrekontu osoaren %89,5koa izan da hori. Kostu txikiena, berriz, filmaren promozio eta publizitatearekin lotutako gastuek eragin dute. Lan honetan kostu finantzarioak eta komertzialek %2,4ko kostua islatu dute soilik; alegia, aztertutako aurreko filmean baino are gutxiago (*Aupa Etxebeste!* (2005): %5).

6.2.2 Finantziario-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa

Kutsidazu bidea Ixabel (2007) film-luzearen aurrekontuari aurre egiteko, parte hartutako hiru produkzio-etxeek finantziario-publikoa eta pribatua erabiltzeko aurreikuspena egin dute; publikoaren kasuan, gainera, erregulazio-publikoko inbertsio pribatua eta publikoa jasotzen dira. Finantziario-planean, batetik, euskal erakunde publikoaren inbertsioa dago (Jaurlaritza), eta, bestetik, produkzio-etxeen inplikazio pribatu esanguratsua. Hala ere, enpresa bakoitzaren ekarpena ezberdina da.

Tentazioa Produzekzioak emandako informazioaren arabera, atentzioa deitzen du ICAAREN diru-laguntzarik erabili ez izana; izan ere, automatikoa da eta horri erantsi beharko litzaioke zuzendari berrien gaineko inbertsioa. Baina, Eneko Olasagasti (Tentazioa) eta Unai Ibarbia (Orio Produzekzioak) filmaren ekoizletako birekin izandako elkarrizketan, adierazi zuten Espainiako Ministerioaren diru-laguntzei espresuki uko egitea erabaki zutela.

Taula 41. Kutsidazu bidea, Ixabel (2006) finantziario-planaren banaketa

	KONTZEPTUA	ZENBATEKOA (€)	(%)
Finantziario publikoa	Eusko Jaurlaritza	180.000	% 18,1
	GUZTIRA	180.000 €	%18,1
Erregulazio-publikoko finantziarioa	ETB	450.000	% 45,2
	GUZTIRA	450.000 €	% 45,2
Finantziario pribatua	Orio Prod.	108.947	% 10,9
	REC	34.249	% 3,4
	Tentazioa	199.299	% 20
	Berria	24.000	% 2,4
	GUZTIRA	366.495 €	% 36,7
	SARRERAK GUZTIRA	996.495 €	% 100

Iturria: Tentazioa Produzekzioak

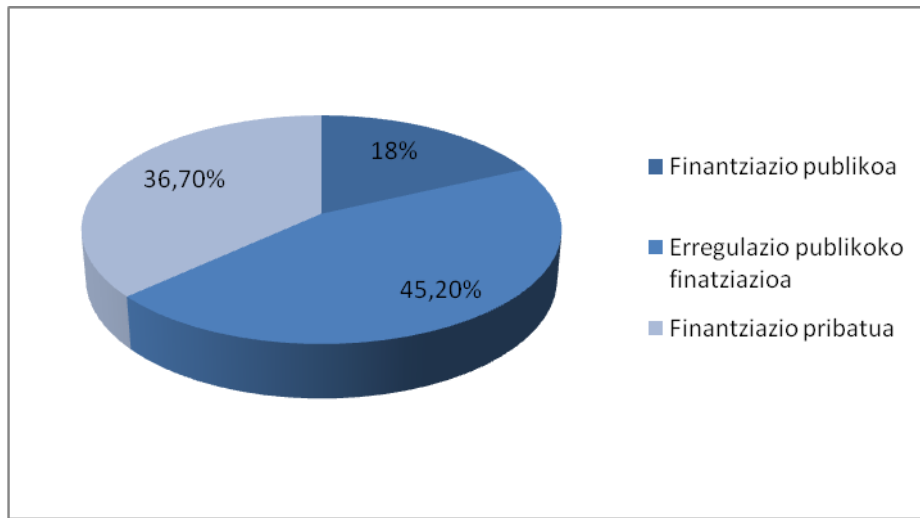
Ondorioz, finantziario publikoari dagokionean, Eusko Jaurlaritzaren ekarpena ageri da soilik. Jaurlaritzak 180.000 euroko inbertsioa egiten du kasu honetan, kostu osoaren %18,1 ordezkatzeko. Publikoekin jarraiki, erregulazio-publikoko inbertsio pribatua aztertuko dugu. Atal horretan ETBren ekarpena indartsua da; hain zuzen, 450.000 euro bideratuta eta film-luzea egiteko aurrekontuaren ia erdiari aurre egiteko lain: %45,2¹²³.

Finantziario pribatuan, berriz, produkzio-etxeen baliabide propioak eta inbertitzaile pribatuak jasotzen dira. Errekurtso ekonomiko propioei dagokienean, Tentazioak 199.299 euro aurreratzen ditu; alegia, kostu osoaren %20. Orio Produkzioak, bestalde, Tentazioaren erdia baino zerbait gehiago bideratzen du: 108.947 euro. Hau da, aurrekontuaren %10,93. Eta, azkenik, ekarpen txikiena REC Grabaketa Estudioak produkzio-etxeak egiten du; hain zuzen, 34.249 euro eta filmaren kostu osoaren %3,44 bakarrik.

lido horretan, deigarria da Tentazioaren inplikazio pribatuaren maila; hark egiten duen ekarpenaz ikus-entzunezkoaren ia kostu laurdena ordaintzeko aukera baitago. Baliteke bigarren irakurketa bat egotea horren atzean, hain zuzen produkzioaren gastu-artistikoekin lotura duena. Aurreko kasu azterketarekin alderatuta (*Aupa Etxebeste!* (2005)), atal artistikoaren kostua bikoiztu egin da; eta, logiko alitzateke sorkuntza artistikoan eskarmentu handia duen Tentazioa moduko enpresaren finantziarioa izatea filmean hark izandako inplikazioaren parekoa. Horregatik, gurez ustez, haren inplikazioak aurrekontuaren gastu artistikoen portzentaje altuarekin zerikusia izan dezake.

¹²³ Goiko taulan zehazten ez bada ere, ekoizleen eta euskal telebistaren artean sinatutako hitzarmenean adostu ziren legez zineman inbertitzeko obligazioari dagokiona, eta, emisio eta ustiapen eskubideengatik ETBren partaidetza zenbatekoak adostu ziren. Hurrenez hurren, 400.000 euro eta 50.000 euro; aurrekontuaren %40,13 eta %5,03.

Azkenik, inbertitzaile pribatu bakarra du euskarazko film-luze honek. Hain zuzen ere Berria egunkariak egiten du ekarpen hori: 24.000 euro¹²⁴ eta aurrekontuaren %2,41 ordezkatzeko beste.



Grafikoa 27. Kutsidazu bidea Ixabel (2006) finantziak-planaren banaketa

Iturria: Tentazioa Produzioak

Hala, finantziak pribatuak erabiliz, 366.495 euro lortu asmo dute film honetako ekoizleek; eta, erregulazio-publikoko finantziak erabiliz, aldiz, 450.000 euro. Horiek biak dira diru-iturri garrantzitsuenak islatzen duten eragileak; aurrekontuaren %63,3 eta %36,7 finantzatzeko beste. Eusko Jaurlaritzak bideratutako finantziak publikotik, azkenik, proiektuaren kostu osoaren %18 osatuko da. Bide publikotik, beraz, *Kutsidazu bidea, Ixabel (2006)* filmaren kostu hiru laurdenak baino gehiago estaliko dituzte: %81,4a hain zuzen.

¹²⁴ Berriaren ekarpena euren medioan pelikularen publizitate-kanpainaren egitearen truke da.

6.3 *Eutsi!* (2007)

Eutsi! (2007) fikziozko film-luzea Hego Euskal Herriko bi produkzio-etxeren eta banaketa-etxe baten artean ekoitzitako lana da; Baleuko S.A, Irusoin S.L eta Barton Films enpresek eginikoa hain justu ere. Ikus-entzunezko proiektuak Eusko Jaurlaritzza, ETB, ICAA eta Akitania-Euskadiren parte-hartzeak ere izan zituen.

Eutsi! (2007) Alberto J. Gorritibereak euskal zinemagileak zuzendu zuen, eta, Unai Iturriaga bertsolari eta idazlearekin batera gidoia idatzi. Ordu eta erdi pasatxo irauten duen komedia honek 596.181,23 euroko aurrekontua izan zuen eta 2007ko martxoaren 9an estreinatu zen EAEko zinema-areto komertzialetan. Horren ondotik, Donostiako Nazioarteko Zinemaldian erakutsi zen Euskal Zinemaren Egunean.

Film-luzearen errodajea, berriz, 2006ko ekainaren 19an hasi eta abuztuaren 4an burutu zen Lezon (Gipuzkoa), Pasaian (Gipuzkoa), Nafarroan eta Aragoian (Espainia).



Eutsi! (2007) milioi euro erdiko kostua izan zuen

Laguntasuna eta familia ardatz dituen istorio gatazkatsua da *Eutsi!* (2007) filmak kontatzen duena; komedia nahasten bada ere, txikitatik ezagutzen diren bi lagunen arteko harremana kolokan jarriko du lantegian bizi duten egoera larria. Hasieratik jartzen du gidoiak ikuslea trama nagusiaren aurreran; denbora gutxian badago istorioan murgiltzerik eta horrek bultzatzen du gehiago jakin nahi izatera. Pertsonaien aurkezpena garbia da eta erraz antzematen da nork zer funtzio beteko duen kontakizunean.

Azpimarratzekoa da zentzu horretan aktoreen lana; oro har, aurretik telebistan lan egindako profesionalak dira eta nabaria da horien eskarmentua. Anjel Alkain, Asier Hormaza edota Ohiana Maritorea, besteak beste. Aktoreen lanari erantsi behar zaizkio filmaren errealizazio txukuna eta erritmo bizia; neurri handi batean, gidoiak horretan ere laguntzen du.

Errealizazioari dagokionean, ez du konplexutasun handirik; plano-sekuentzia estatikoak eta enkoadre arruntak erabiltzen dira batik bat. Hori bai, argazkia zaindua du eta, filmaren generoak eskatzen duen bezala, kolore bizien erabilera nabaria da.



Goitik hartutako plano-sekuentzia batzuk izan ezik, errealizazio arrunta du filmak

EAEko zinema-aretoetan estreinatu ondotik, Madrilen edota Bartzelonan ere erakutsi zen filma; baina, horrez gain, ez zuen bestelako zirkuiturik egin aretoei dagokioenean. Ez zuen zinema-jaialdietan parte hartu eta estreinaldi komertzialaren ondotik, telebistako paseak eta DVDean banatu zen soilik.

Estreinu egunetik gaur egun arte, *Eutsi!*-k 26.463 ikusle bildu ditu Espainiako estatu osoan.

A. Sinopsia

Kepa eta Martin gaztetako lagunak dira; berrogeina urte inguru dute eta txirrindularitza zale amorratuak dira. Bizikletak ekoizten dituen enpresa berean egiten dute lan, Saldix Corp., baina, duela bi urtetik lan-gatazkan murgildutan daude atzerrira mugitu nahi dutelako fabrikazio egoitza. Langileen egoera jasanezina bihurtuko da eta, horrekin batera, Martinek jakingo du aita izango dela gutxira.

Kepak, ordea, arazoaren gaineko ikuspuntu ezberdina izango du; horren ondorioz, bien arteko adiskidetasuna arriskuan jarriko da. Baina, krisi egoerak eztanda egin eta Kepak eta Martinek langileen protesta Frantziako Tour-era eramatea erabakiko dute. Pirinioetako bidai, ordea, kazetari lanetan hasiberria den neska batekin egingo dute; haren koberturak oihartzun handiagoa emango diolakoan euren ekimenari.



Asier Hormaza, Ohiana Maritorea eta Anjel Alkain altoreak filmaren pasartetako batean

A. Fitxa tekniko eta artistikoa

Alberto J. Gorritiberea (Gasteiz, 1970) zinemagilea Gasteizen jaio arren zumaiarra da. *Eutsi!* (2007) bere lehendabiziko fikziozko film-luzea izan zen; berak idatzi eta zuzendutakoa, hain zuzen ere.



Madriilen ikasi zuen zinema, eta, bereziki, film laburrak egin zituen hasieran. Ondotik, publizitatean eta telebistan egin du lan, askotariko ikus-entzunezkoak ekoitziz zein idatziz (ETBrako *Betizu* edo *Beste Gu* saioen errealizazioa). Zinema kritikari eta irakasle gisa ere aritu izan da, baina, zinema izan du gustuko Gorritiberak. Hala, 2007an *Eutsi!* filmarekin estreinatu zen pantaila handian.

Euskarazko film horren ondotik, dokumentalak egin ditu: *Oteiza, 1908-2008 y sigo...* (2008) eta *Flysch, Haitzen hitza* (2010) besteak beste. *Arriya* (2011) bere bigarren fikziozko film-luzea izan zen; hamar urtez lan egindako proiektua eta bere lanik pertsonalenetakoa, adierazi zuenez. Film horrek Malagako zinema-jaialdian bost sari eskuratu zituen, tartean, Asecán Opera Prima onenaren saria.

Gorritiberak ez du lanik Kimuak katalogoan.

Taula 42. *Eutsi!* (2007) filmaren fitxa-teknikoaren laburpena

Zuzendaria	Alberto J. Gorritiberea
Gidoia	Unai Iturriaga - Alberto J. Gorritiberea
Argazki-zuzendaria	Javi Agirre
Zuzeneko soinua	Pablo Bueno
Musika	Bingen Mendizabal

Muntaia	Enara Goikoetxea
Ekoizpena	Baleuko S.L - Irusoin S.A - Barton Films S.L
Ekoizpen exekutiboa	Karmelo Vivanco - Eduardo Barinaga - Fernando Larrondo - Jose Antonio Fernández
Ekoizpen zuzendaria	Asier Bilbao
Urtea	2007
Iraupena	92 minutu
Generoa	Komedia
Aurrekontua	596.181,23 €
Ikusle-kopurua	26.463

Iturria: ICAA + Baleuko

Filmaren aktore-zerrendari dagokionean, berriz, honako hauek azpimarratu ditugu:

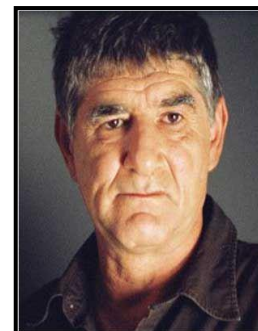
Oihana Maritorea (Zuriñe)

Maritorea euskal aktorea da, Donostian jaioa 1984an. Telebistan egin zen ezagun, *Hasiberriak*, *Kilker Dema* eta *Goenkale* izeneko telesailetan, ETB1en. Orduetik, Espainiako telebistan eta zineman ikusi dugu batik bat: *Hospital Central* (Telecinco) eta *Qué vida más triste* (LaSexta) telesailetan, eta, Sabin (2012) eta Luna lleba (2011) tv-movietan, besteak beste.



Kandido Uranga (Xanti)

Uranga (Zumaia, 1955) ibilbide luzeko eta eskarmentu handiko euskal aktorea da. 80ko hamarraldian hasi zuen ibilbide-profesionala, Leioako Unibersitateko antzerki lantegian, eta,



ordutik, telebistan, antzerkian eta zineman egin ditu lan ugari. Horien artean, *Baztan* (2012), *Arriya* (2011) eta *Bi anai* (2011) euskarazko filmak.

Asier Hormaza (Martin)

Hormaza Getxon jaio zen 1970ean eta aktorea da ofizioz. 90eko hamarraldian hasi zuen ibilbide-profesionala eta, ordutik, telebistan, antzerkian eta zineman egin du lan; askotariko rolak antzeztu ditu, baina, bereziki, umorezkoak izan dira horiek. Hala ere, dramazko pertsonaiak ere antzeztu ditu zineman: *Clara* (1999) –tv movie-, *El final de la noche* (2003) eta *Dragoi ehiztaria* (2012) filmetan, besteak beste.



Anjel Alkain (Kepa)

Andoianen jaio zen Alkain, 1966an. Antzerkia ikasi zuen Donostiako Antzerki Eskolan, eta, horren ondotik, Hankagorri taldearekin kaleko antzerkiak egin zituen. Azken urteetan, batik bat, telebistan ikusi dugu Alkain; ETB1en *Sorginen laratza* (1999-2005), *Wazemank* (2007-2009), *Noaaa!* (2008) eta *Brinkola* (2009) saioetan, besteak beste. Zineman, berriz, *Cuestion de suerte* (1996), *Aupa Etxebeste!* (2005), *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) filmetan hartu du parte.



Nagore Aranburu (Maria)

Azpeitian jaio zen Aranburu, 1976an. Gidoilaria eta aktorea da ofizioz eta fikziozko lanetan aritu da gehienbat. Gaztetan hasi zen antzerkian lanean, baina, zineman eta telebistan ere egin du lan. ETB1eko programa ugariak idatzi ditu: *Sorginen laratza* (1999-2005), *Wazemank* (2007-2009) edota *Brinkola* (2009). Zineman, berriz, film laburretan



(*Amona putz!* (2010) eta *Zarautzen erosi zuen* (2014)) eta film-luzetan (*Urteberri on, Amona!* (2011), *La herida* (2013) eta *Loreak* (2014)) egin ditu aktore lanak.

B. Produkzio etxearen deskribapena



Baleuko S.L produkzio-etxea 1993an sortu zen eta Durangon du egoitza nagusia gaur egun. Komunikazio enpresa gisa aurkezten da, baina, arlo hori bere osotasunean ulertzen du eta errealitate horren araberako departamenduetan banatzen da. Hala, ekitaldiak, multimedia, zinema eta telebistarekin lotutako

lanak egiten dituzte.

Ordutik, ibilbide luzea egin du telebista saioak (*Debatea* eztabaida saioa; *Oh Happy Day* lehiaketa musikala; *Sorgintxulo* magia eta umorezko saioa; etab.), *tv moviak* (*Pilotari* euskarazko telesaila eta *Gernika bajo las bombas* serie txikia) eta dokumentalak (*La transicion en Euskadi* 1999-2000; *Oro rojo* (2002); *Mende bat eta 90 minutu* (2013)) ekoitziz, bakarka zein koprodukzioan (Frantzia, Italia eta India), bai eta estatu mailan eta nazioartean ere. Horrez gainera, erakunde pribatu eta publikoentzako (Emakunde eta Bizkaiko Foru Aldundia, esaterako) ekitaldien kudeaketan esperientzia dute. Azken urteetan, gainera, bideojokoen mundura gerturatu dira eta badute proiektu bat martxan dagoeneko.

Egindako fikziozko zinemari dagokionean, berriz, produkzio nahiko jarraitua eta izenburu garrantzitsuak azpimarratu ditzakegu: *Eutsi!* (2007), *Izarren argia* (2010), *Amaren eskuak* (2013), *A escondidas* (2014) eta *Goazen gudari danok* (2014). Baina, Baleuko nimazioan nabarmendu da batik bat, izan ere, hamaika luzemetraiaren ekoizlea izan da; horietatik bederatzi bakarka ekoitzita. Koprodukzioan egindakoen artetik, Indiako produkzio-etxe batekin elkarlanean egindako *The Wish fish* (2012) filma

aipatu daiteke. Lan hori, gainera, Goya sarietarako izendatuta egon zen Animaziozko film Onenaren sarirako.

Azkenik, multimedia zerbitzuak ere eskaintzen ditu Baleukok. Esparru horretan aipatu ditzakegu publizitate iragarkiak edota hauteskundeetarako egindako kanpainak. Beraz, askotariko edukiak sortzeko gaitasuna duen enpresa da.



Irusoin S.A produkzio-etxea

vide supra 6.1



Barton Films S.L 1993an sortu zen, 70eko hamarralditik zinema lanak egiten zituen talde profesional baten eskutik. Banaketa

zinematografikoan espezializatutako enpresa izan da hasieratik eta hori da gaur egun ere bere arlo nagusia: estatu mailako eta nazioarteko banaketa egiteko eskubideen salmenta. Hala ere, filmen ekoizpenean ere murgildu dira orain arteko ibilbidean.

Hainbat film-luze eta laburretan hartu dute parte, bakarka zein beste euskal produkzio-etxe eta ETBrekin elkarlanean. Guztiak ere euskal ekoizpenak izan dira, eta, bereziki, animazioko lanak.

Banaketari dagokionean, europar mailako zinema independentearekin egiten du lan Bartonek. Euskal ekoizpenek, gainera, presentzia handia dute euren katalogoan; animaziozko lanak eta euskarara bikoiztutako filmak aurkitu daitezke. Egun, banaketa-etxe hori da katalogoan euskarazko film gehien duen banaketa-enpresa. Alta Films, Baditri eta Filmax banatzaileen materiala ere eramaten dute *iparraldeko* (Bilbo, Iruñea, Donostia, Gasteiz, Logroño (Espainia) eta Santander (Espainia) inguruko eremu zinematografikora.

6.3.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa

Beheko taularen arabera, bi kapitulu dira filmaren kostu osoaren zati handiena hartzen dutenak: talde-teknikoa batetik, eta, bestetik, makinaria, errodajea eta garraioak. Hala, hurrenez hurren, aurrekontuaren %39,92 eta %20,26 islatzen dute. Baina, arretaz begiratuta, ohartuko gara nola seigarren atalak (makinaria errodaje ate garraioak) bigarrenaren (talde-teknikoa) ia erdia suposatzen duen. Beraz, nahiz eta atal garestienak diren, horien arteko aldea nabarmena da. Beste modu batean esanda, talde-teknikoak agintzen du proiektu honetan.

Datu horiekin jarraituz, ikus-entzunezkoaren kostu osoaren %60,18 ordezkatu luke bi zenbatekoen batuketak. Aurrekontuaren erdia baino gehiago, alegia. Atalok, analisiaren produkzio-kostuen sailkapen funtzionalean, errodajea, makinaria eta laborategi kostuen, eta, kostu teknikoaren taldekoak dira.

Taula 43. Eutsi! (2007) filmaren produkzio-kostuen sailkapena

KAPITULUA	GASTU MOTA	KOSTUA	(%)
1	Gidoia eta musika	17.300 €	% 2,9
2	Talde artistikoa	35.262 €	% 5,9
3	Talde teknikoa	237.987,5 €	% 39,92
4	Eszenografia	20.860,12 €	% 3,5
5	Errodaje, muntaia, soinua eta beste ekoizpenetarako estudioa	40.867,38 €	% 6,86

6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

6	Makinaria, errodajea, garraioak	120.740,12 €	% 20,26
7	Bidaiak, hotelak, dietak	24.300 €	% 4,08
8	Film birjina	2.800 €	% 0,47
9	Laborategia	49.184 €	% 8,25
10	Aseguruak	15.036,40 €	% 2,52
11	Gastu orokorrak	19.838,65 €	% 3,33
12	Ustiapena, merkataritza, finantzazio gastuak	12.005,06 €	% 2,01
GUZTIRA		596.181,23 €	% 100

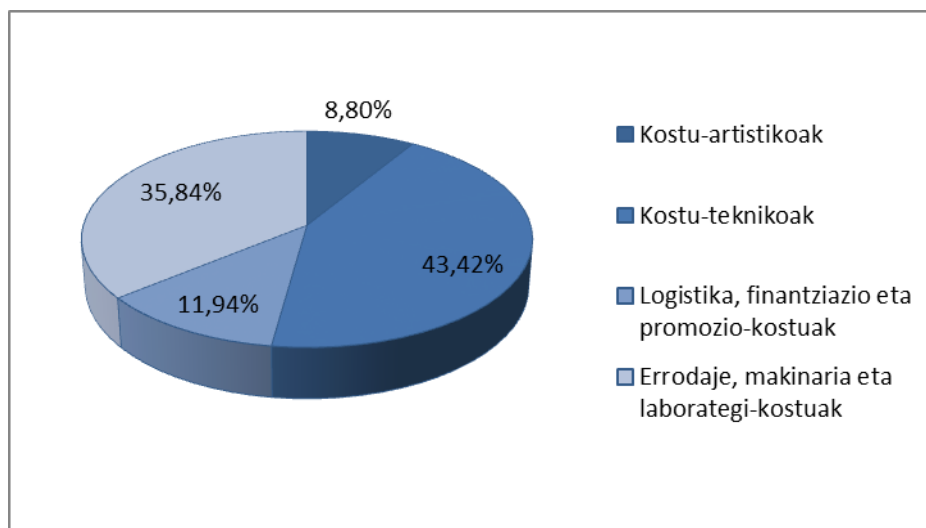
Iturria: Baleuko

Bestetik, hirugarren atal garestiena laborategia da; 49.184 euroko kostua du eta ekoizleen inbertsioaren %8,25 ordezkaten du. Bigarren garestienarekin alderatuta (%20,26), baina, gastu dezente txikiagoa du horrek; ia hiru aldiz txikiagoa hain justu. Laugarren garestienak, aldiz, hirugarrenarekin alde gutxi eta are gastu txikiagoa du: errodaje, muntaia, soinu eta beste ekoizpenetarako estudioaren fakturak aurrekontuaren %6,86 hartzen du soilik.

Jarraian, bosgarren eta bederatzigarren atal garestien artekoek, inbertsio maila antzekoa islatzen dute; talde artistikoa, bidaiak, hotelak eta dietak, eszenografia, gastu orokorrak, eta, azkenik, gidoia eta musika atalen kostuek %5,9 eta %2,9 arteko portzentajeak ordezkaten dituzte *Eutsi!* (2007) filmaren aurrekontuan. Sailkapen

funtzionalaren arabera, kostu artistiko eta, logistika, finantziario eta promozioarekin lotutako inbertsioak dira gehienak. Guztira, aurrekontuaren %19,7 suposatzen dute.

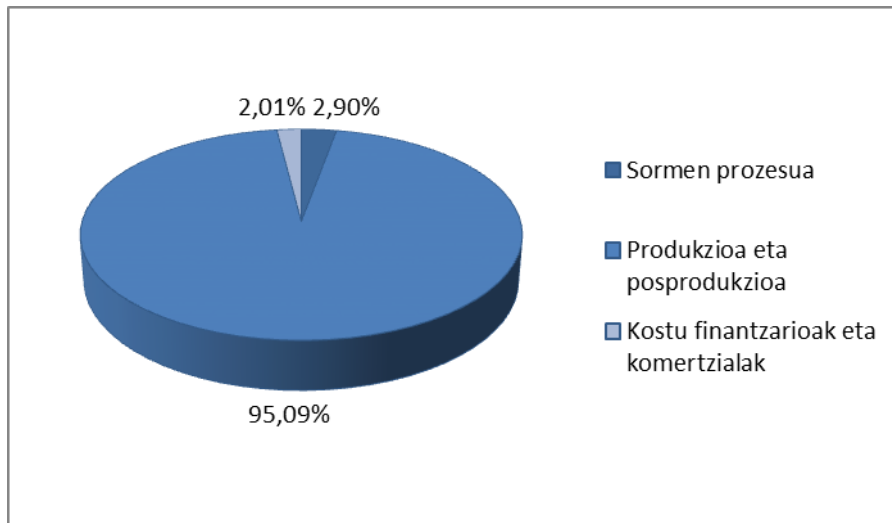
Filmaren inbertsio txikiena, berriz, hiru ataletan egiten da; aurrekontuaren %0,47, %2,01 eta %2,52 hartzen dute film birjina, ustiatze, merkataritza eta finantziario gastuak, eta, aseguruak atalek, hurrenez hurren. Orain arte aztertutako kapituluekin alderatuta, tarte handiarekin, ekoizleentzako kostu dezente txikiagoa suposatzen dute.



Grafikoa 28. Eutsi! (2007) produkzio-kostuen sailkapen funtzionala

Iturria: Baleuko

Gastuak funtzionalki sailkatuz gero, kostu-teknikoen atala litzateke kostu handienekoa, aurrekontuaren %43,42 suposatuz. Bigarren garestiena aldiz, errodaje, makinaria eta laborategi-kostuena da, talde horretan bildutako produkzio-kostuek aurrekontuaren %35,84 osatzen dute; hirugarren postuan bestetik, logistika, finantziario eta promozio-kostuak daude, hain zuzen film-luzea egiteko kostu osoaren %12,03 suposatuz bakarrik. Eta, azkenik, kostu-artistikoen atala: inbertsio osoaren %8,8ko kostuarekin hain zuzen ere.



Grafikoa 29. Eutsi! (2007) produkzio-kosten sailkapena, balio-katearen arabera

Iturria: Baleuko

Beste behin, sormen-prozesuak garrantzia ekonomiko txikia du euskarazko fikziozko film-luze honetan. Ez da iristen aurrekontuaren %3 baino gehiago suposatzerara, ez eta proiektuaren kostu finantzarioak eta komertzialak ere. Filmaren promozioa, publizitatea edota marketingarekin lotutako ekintzak hartzen dituzte horiek, eta, bistan denez, inbertsio txikia izango da kasu honetan; ondorioz, lanaren arrakasta mugatuta geratuko da beste behin. Produkzio eta posprodukzio prozesuak, aldiz, ia aurrekontu osoa hartzen du; hain zuzen, %95,09a. Beraz, aurreko filmetan ikusitako joerari eusten zaio oraindik: sormen, eta kostu finantzario eta komertzial inbertsio txikiak.

6.3.2 Finantziario-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa

Eutsi! (2007) filmaren kostu osoari aurre egiteko, hiru motatako finantziario-iturri erabiliko dituzte: publikoa, erregulazioko finantziarioa eta pribatua.

Finantziario publikoari dagokienean, Eusko Jaurlaritzaren diru-laguntza aintzat hartzen da soilik. Jaurlaritzaren bitartez, Baleukok 240.000 euro batuko du finantziario-plan

honen arabera; aurrekontuaren %40,22 ordezkatzeko adina diru alegia. Bestetik, erregulazio publikoari esker, ETBren inbertsio pribatua biltzen da; hain zuzen *Eutsi!* (2007) filmak duen kostu osoaren %5 (30.000 euro). Guztira, 270.000 euro finantzatzeko dira baliabide publikoetatik.

Taula 44. Eutsi! (2007) filmaren finantziazio-plana

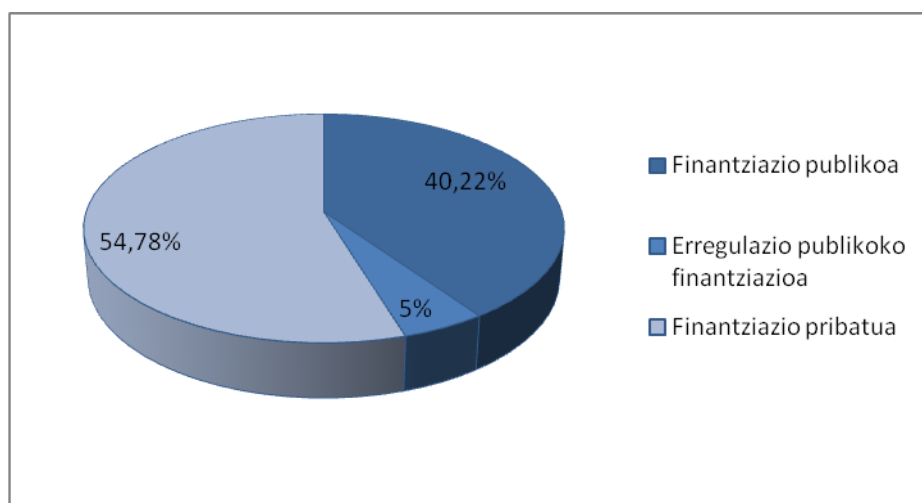
	KONTZEPTUA	ZENBATEKOA (€)	(%)
Finantziazio publikoa	Eusko Jaurlaritza	240.000	%40,22
	GUZTIRA	240.000	%40,22
Erregulazio-publikoko finantziazioa	ETB	30.000	% 5
	GUZTIRA	30.000	% 5
Finantziazio pribatua	Baleuko S.L	176.181,23	% 29,6
	Banku-kredituak	150.000	% 25,2
	GUZTIRA	326.181,2 €	% 54,78
	SARRERAK GUZTIRA	596.181,23 €	% 100

Iturria: Baleuko S.A

Finantziario pribatutik lortutako baliabideen artean, berriz, produkzio-etxearen inplikazio ekonomiko pribatua eta banku kredituak jasotzen dira. Gainera, modu berezian nabarmentzen dira horien ekarpenak. Baleukoren funts propioetik ia fikziozko film-luzearen %30eko inbertsioa osatu da; hain justu, 176.181,23 euro. Horrez gainera, 150.000 euroko banku-kreditua eskatuta eta bermatuta du Baleukok film honen produkzionarako. Alegia, kostu osoaren laurdena.

Hala, produkzio-etxeak proiektuaren gaineko arduraren ekonomiko altua hartzen duela agerikoa da. Banku-kreditu eta funts propioak erabiliz, aurrekontuaren erdia baino gehiago hartuko du bere gain, horrek dakarren arrisku maila altuarekin batera. Baina, zenbatekoa adierazgarriagoa da portzentaje horren %25,16 banku kredituei esker egingo bada; izan ere, dirua itzultzerakoan erakunde pribatu horri eskatutako maileguari erantsi beharko zaizkiolako interesak.

Zentzu horretan, berritasuna da euskarazko fikziozko filmen finantziario-ereduan; horregatik, interesgarria litzakete aztertzea zertan oinarritu diren maileguaren berme-emaileak kasu honetan.



Grafikoa 30. Eutsi! (2007) finantziario-planaren banaketa

Iturria: Baleuko

Laburbilduz, filma finantzatzeko funts publikoa baino gehiago pribatua erabiliko dute. *Eutsi!* (2007) aurrekontu osoaren %54,78 bide pribatutik lortutako zenbatekoaz ordezkaturiko dute, eta, gainerakoa, inbertsioaren %45,02 bide publikotik¹²⁵ batutakoaz. Modu horretan, lehen euskarazko fikziozko film-luzea da finantziario-publikoa baino gehiago pribatua erabiltzen dutena.

¹²⁵ ICAAk, ordea, gerora eman dizkio diru-laguntza bi; amortizaziorako laguntza (18.976,54€) eta laguntza osagarria (492.303,62€), 2009an.

6.4 Sukalde kontuak (2009)

Ondorengo fikziozko film-luzea Donostian kokatzen den Zurriola Group Entertainment S.L produkzio-etxeak ekoitzitako proiektua da, eta, ETB eta TVE Espainiako kate publikoaren partaidetza izan zuen. 2009ko maiatzaren 22an egin zuen estreinaldia zinema-areto komertzialetan eta 90 minutu inguru irauten duen lana da.

Donostiako sukaldaritza eskola batean gertatzen da Aizpea Goenaga (Donostia, 1959) euskal zinemagile eta aktoresak idatzi eta zuzendutako istorioa. Irudiak bost astez errodatu zituzten, 2008an, Donostian eta Erreterian. Gainera, sukaldari profesionalen parte-hartzea ikusi daiteke filmean: Juan Mari Arzak, Martin Berasategi eta Eva Argiñano.



Sukalde kontuak (2009) Aizpea Goenagaren lehen film-luzea izan zen

Goenagaren lehendabiziko film-luzeak umorea du oinarri, sukaldaritza-eskola batean ikasten dauden bost gazteren tira-birak kontatzen ditu. “Gizartearen satira” dela azpimarratzen du produkzio-etxeak, “gizarte txiki honen ispilua” hain zuzen. Hiru

belaunaldi nahasten dira eta adin ezberdintasunari bakoitzaren izaera eta bizitzeko modua erantsi behar zaizkio. Hain zuzen, horiek dira pertsonaien arteko tira-biren motibo.

Filmak ez du erritmo biziagia, hasieratik kostatzen zaio ikuslearen arreta bereganatzea; gainera, istorioaren korapiloa aurkezteak luzeegi jotzen du. Gorabehera horretan errealizazio eta argazkiak ez die asko laguntzen; ez da ikus-entzunezko landua aspektu horretan. Esaterako, batzuetan, soinuak ez die pertsonaiek esandakoei jarraitzen eta atzerapenaz jasotzen dira elkarrizketak. Hala, hainbat momentutan istorioaren intentsitatea jaitسي egiten da eta kostata eusten zaio arretari.

Aktoreen lana, egia esan, ez da gehiegi zukutu. Izen ezagunak dituen filma bada ere (Barbara Goenaga, Ramón Agirre, Isidoro Fernández, etab.), garrantzitsua da haiekin eskuz esku lan egitea, eta, kasu honetan ez da euskal aktore horiek eman dezaketen onena atera. Eraitza horren isla da behintzat; une askotan gehiegizko antzezpena sumatzen da.



Bost aste iraun zituen filmaren erroldajeak

Zinema-aretoetan estreinatu ondotik, ibilbide laburra egin zuen filmak. Ez zen nazioartean erakutsi eta, guztira, 4.996 ikusle bildu zituen bakarrik.

A. Sinopsia

Sukaldaritza eskola batean gertatzen da trama nagusia eta sei ikasle dira endredoeko komedia honen protagonistak. Ikasturtea amaitzean da eta ikaskideen arteko harremana hain da estua, non negar malkotan hasiko diren (tipula txikitzeagatik). Ikasketak amaitu ondotik, lagun bakoitzak etorkizun ezberdina izango du eta erronka berriei heldu beharko diete. Baina, halako batean, sukaldeko usain higuingarri bat agertu eta hari arrastoa jarraitzea erabakitzen dute.

Horrek areagotu egingo du irakasle eta ikasleen urduritasuna, izan ere, egun horretan bertan bi bisita espero dituzte: garbitasun-ikuskariarena bata, eta, sukaldari ospetsu batena (Arzak), bestea. Ikasleek, ordea, usainaren gaineko jatorriaren ikerketa abiatzen dute, eta, korapiloz betetako egoerak bultzatu ditu.



Istorioaren oinarri nagusia umorea da

B. Fitxa teknikoa eta artistikoa

Aizpea Goenaga (Donostia, 1959) Irakaskuntzan eta Arte dramatikokoan diplomatua da. 1981an Madrilerara joan zen Cristina Rota eta Dina Rorhen-en eskolan Antzezpen ikasketak egiteko. Ondotik, New Yorkera egin zuen bidaia, orduko ikasketei idazketa dramatikokoak eransteko. Ordutik, zineman eta antzerkian ez ezik, irratan eta telebistan egin du lan zuzendari edota aktore bezala. 2005ean bere lehenengo tv movia zuzendu zuen: Zeru horiek (2005), Bernardo Atxagaren eleberri homonimoan oinarrituta. 2010eko ekainean Etxepare Euskal Institutuko zuzendari izendatu zuten.



Goenagak ez du lanik Kimuak katalogoan.

Taula 45. Sukalde kontuak (2009) fitxa-teknikoaren laburpena

Zuzendaria	Aizpea Goenaga
Gidoia	Aizpea Goenaga
Argazki-zuzendaria	Javi Agirre
Zuzeneko soinua	Alejandro Castillo
Musika	Alvaro Fernández
Muntaia	Guillermo Maldonado
Ekoizpena	Zurriola Group Entertainment S.L
Ekoizpen exekutiboa	Juan Luis Ezkurra - Txema Vilches
Ekoizpen zuzendaria	Ion Collar

Urtea	2009
Iraupena	89 minutu
Generoa	Komedia
Aurrekontua	1.640.530
Ikusle-kopurua	4.996

Iturria: ICAA + Zurrionla Group Entertainment

Filmaren aktoreen zerrendatik honako hauek azpimarratzen ditugu:

Isidoro Fernández (Juanxo)

Donostian jaio zen Fernández, 1957an; euskal aktorea da eta telebistan eta zineman egin du lan batik bat. Hala ere, hainbat antzerki obratan ere ikusi dugu, eta, publizitatean, irratan eta bikoizketan ere aritu da. Madrilen hasi zituen zuzenbideko ikasketak, baina, hirugarren mailan bertan behera utzi eta antzerkiaren munduan murgildu zen. 1962an *La gran familia* (1962) izeneko film-luzean hartu zuen parte, eta, 1982an, berriz, antzerkia ikasten hasi zen. Bere azken lanak izan dira *El enigma Fulcanelli* (2012) film laburra, *Tres 60* (2010) film-luzea eta *Mugaldekoak* izeneko tv movie-a.



Barbara Goenaga (Estefania)

Euskal filmategiak dioenez, Goenaga (Donostia, 1983) hiru urterekin jarri zen kamara baten aurrean lehen aldiz; Bai Horixe (1986) izeneko telesailean hain zuzen. Zineman, berriz, Urte ilunak (1992) filmean egin zuen debuta. 90eko hamarraldian ETBko telesailetan aritu zen, besteak beste, Duplex (1993) eta Goenkale (1994-1999); hamarraldiaren amaieran, ordea,



Madrilera joan zen lanera. Ordutik hainbat alorretan ibili da: zineman (Oviedo Express (2007), Agnosia (2010)), telebistan (Hospital central (Telecinco, 2000), El grupo (Telecinco, 2001)), publizitatean eta antzerkian.

Aitziber Garmendia (Ikerne)

Garmendia (Zaldibia, 1982) euskal aktorea da. Hamahiru urterekin egin zituen lehen aldiz aktore lanak, hain zuzen, Beasaingo (Gipuzkoa) antzerki eskolan. Zineman gutxi ari da; telebistan eta antzerkian du eskarmentu handia Garmendiak. Hala nola, ETB2ko *Miquerido klikowsky* (2005-2008-2010) eta ETB1eko *Martin* (2003-2008) telesailetan, eta, *Sorginen Laratza* (1999-2005) edota *Finlandia* (2012) telebista saioetan.



Lander Otaola (Xalba)

Otaola bizkaitarra da, 1989an jaio zen eta euskal aktorea da ofizioz. Hasierako lanak gidoigile bezala egin zituen ETB2ko *Vaya semanita* (2005 -) izeneko umorezko saioan. Zineman 2008an egin zuen debuta, *Hodeiak margotzeko makina* (2008) filmean hain zuzen. Ordutik, beste hainbat lan egin ditu: *Zoriona perfektua* (2009), *Alaba zintzoa* (2013) eta *Ocho apellidos vascos* (2013) besteak beste.



Ane Gabarain

Arte Dramatikoko ikasketak egin zituen Gabarainek (Donostia, 1963), Antzertin eta Deklamazioa Donostiako Udal Kontserbatorioan. 80ko hmarraldian hasi zuen ibilbide-profesionala, *Maidar* (1989) izeneko ikus-entzunezkoan. Ordutik, zati handiena telebistan eta antzerkian egin du, baina, aktore gisa ere aritu da zineman: *800 balas* (2002), *El coche con*



pedales (2004), *80 egunean* (2010) eta *Loreak* (2014) filmetan besteka beste.

Mikel Losada (**Piras**)

vide supra 6.2

C. Produzio-etxeen deskribapena



Zurriola Group Entertainment S.L. produkzio-etxea zinema produkzio, banaketa, esportazio eta , salerosketa arloetan egin du lan. Angel Amigo (Errenteria, 1952) euskal ekoizleak sortutako enpresa da. Horregatik, kasu honetako produkzio-etxea ekoizlearen ibilbide-profesionalari lotuta dago estuki.

80ko hamarraldian egin zuen debuta zineman, *La fuga de Segovia* (1981) filmarekin; ikus-entzunezkoa idatzi eta ekoitzi zuen Amigok. Horren ondotik, 1990era bitartean, ia urtero parte hartu zuen film-luze batean gidoigile ala ekoizle gisa: *El invierno en Lisboa* (1990), *Loraldia* (1990), *Ander eta Yul* (1989), *Lauaxeta, a los cuatro vientos* (1987), *Hamaseigarrenean aidanez* (1985), *Ehun metro* (1985), *La conquista de Albania* (1983), *Euskadi hors d'état* (1982), besteak beste.

Kazetaritza eta soziologia ikasi zituen eta, gutxienez, hiru liburu argitaratuta dauzka. 1982 eta 1982 bitartean Euskal Ekoizle Independenteko mahaiburua izan zen; 1983 eta 1984 bitartean, berriz, Donostiako Zinemaldiako Batzordeko zuzendaria. 90eko hamarraldian ere zineman murgilduta jarraitu zuen (ia urtero hartu zuen parte proiekturen batean), eta, aldi berean, Euskadiko Ikus-entzunezko Enpresen Elkarteko burua izan zen (1993-1996).

2004tik aurrera Euskal Produktoreen Elkartearen sortu zuen (EPE). Azken urteetan, aldiz, gaztelaniazko (*El año de todos los demonios* (2007); *Palabras que vienen del mar* (2008), *Memorias de un conspirador* (2013)) eta euskarazko lanak (*Sukalde kontuak*

(2009) eta *Dragoi ehiztaria* (2012)) ekoizteaz gain, nazioarteko koprodukzioetan parte hartu du (Frantzia, Argentinan, Portugalen, Mexikon eta Afrikan).

6.4.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa

2009ko fikziozko film-luze honetan nahiko orekatuta dago produkzio kostuen banaketa; garrantzitsuenak hiru atal zehatzak badira ere, hamabiek dute pisu erlatiboa proiektuan. Esaterako, bi produkzio-atalek bakarrik dute aurrekontuaren %5 baino gutxiagoko kostua: gidoia eta musikak (%4,1) eta gastu orokorrak (%3,7). Gainerakoek hortik goragoko kostua suposatzen dute.

Inbertsioaren podiuma osatzen duten kapituluek, guztira, filma egiteko kostu osoaren %42,3 batzen dute. Zenbateko horretan, hurrenez hurren, ustiatze, merkataritza eta finantziazio gastuak (%17,3); talde teknikoa (%14,8); eta, makinaria, errodajea eta garraioak (%10,2) atalak daude. Orain arte aztertutako adibidetan behin baino gehiagotan errepikatu da eredu hori, alegia, hamabigarren kapitulua lehen hiru inbertsio altuenen artean kokatzea.

Taula 46. Sukalde kontuak (2009) aurrekontuaren banaketa

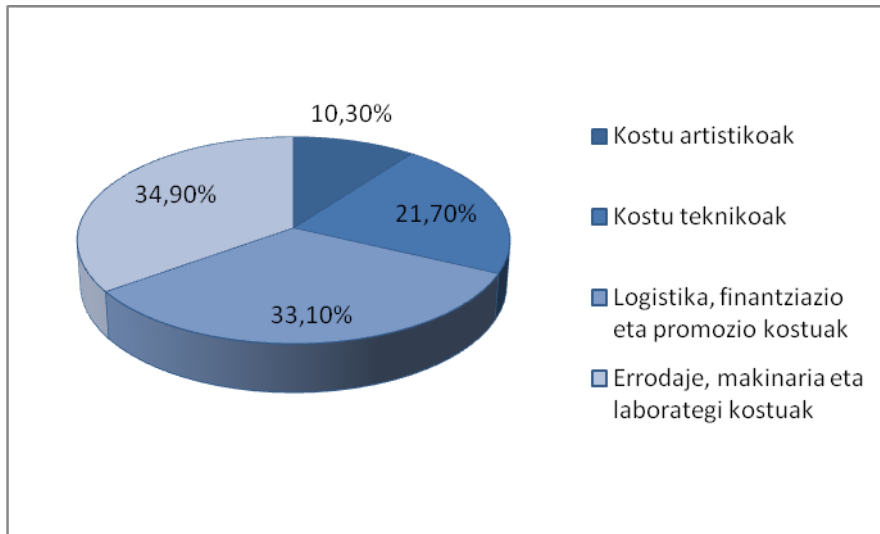
KAPITULUA	GASTU MOTA	KOSTUA	(%)
1	Gidoia eta musika	66.000 €	% 4,19
2	Talde artistikoa	100.520 €	% 6,2
3	Talde teknikoa	238.500 €	% 14,8
4	Eszenografia	111.900 €	% 6,9

6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

5	Errodajea, muntaia, soinua eta hainbat ekoizpenetarako estudioa	151.000 €	% 9,3
6	Makinaria, errodajea, garraioak	165.100 €	% 10,2
7	Bidaiak, hotelak, dietak	111.400 €	% 6,9
8	Film birjina	108.000 €	% 6,7
9	Laborategia	141.000 €	% 8,7
10	Aseguruak	83.510 €	% 5,2
11	Gastu orokorrak	59.600 €	% 3,7
12	Ustiapen, merkataritza, finantzazio gastuak	280.000 €	% 17,3
GUZTIRA		1.616.530 €	% 100

Iturria: Zurriola Group Entertainment

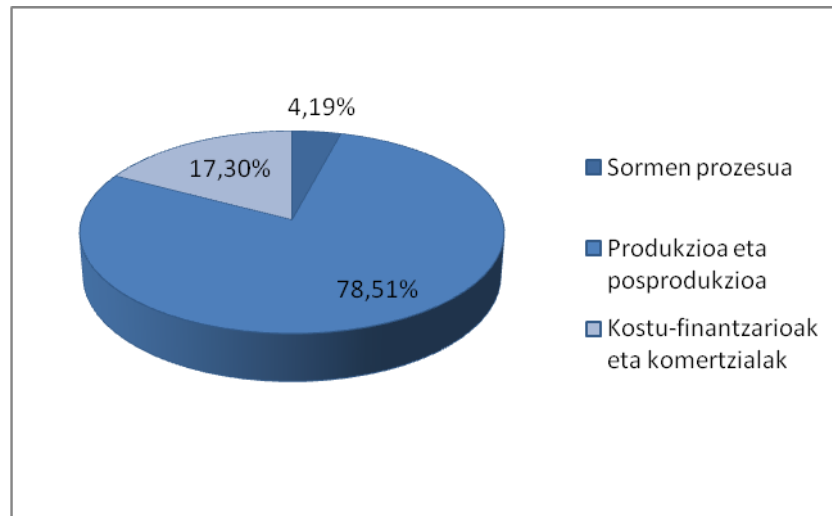
Laugarren kostu handiena islatzen duen atala, bestetik, posproduzioarekin lotutakoa da; aurrekontuaren %9,3 islatzen du bosgarren zenbakia duen produkzio-kostuak (errodajea, muntaia, soinua eta hainbat ekoizpenetarako estudioa). Hortik aurrera, %9ko inbertsioa baino txikiagoa duten zenbatekoak aurkituko ditugu; nolabait esateko, bigarren mailako gastua suposatzen dutenak. Horien artean daude, besteak beste, laborategia (%8,7), eszenografia (%6,9), bidaiak, hotelak eta dietak (%6,9) eta film birjina (%6,7).



Grafikoa 31. Sukalde kontuak (2009) produkzio-kostuen sailkapen funtzionala

Iturria: Zurriola Group Entertainment

Aurrekontuaren laburpena aztertu ondotik, agerikoa da sailkapen funtzionalaren arabera, errodaje, makinaria eta laborategi gastuek hartzen dutela *Sukalde kontuak* (2009) filmeko produkzio-kostu handiena: aurrekontuaren %34,9 hain zuzen. Hala ere, aldea ez da handia hurrengo produkzio-kostu garrantzitsuenarekin alderatuta; izan ere, logistika, finantziario eta promozio-kostuen atalak azken hori baino %2 gutxiago suposatzen du. Ondotik, kostu-tekniko eta artistikoen inbertsioa kokatzen dira; hurrenez hurren, film-luzearen produkzio-kostu osoaren %21,7 eta %10,3. Beste behin ere, kostu artistikoek pisu txikia hartzen dute euskarazko film-luze batean.



Grafikoa 32. Sukalde kontuak (2009) produkzio-kosten sailkapena, balio-katearen arabera

Iturria: Zurriola Group entertainment

Aurreko kasuetan aipatu moduan, balio-katearen ikuspuntuak balio digu ikusteko filmaren zein produkzio-prozesuk suposatu duen inbertsio handiena; sormen-prozesuak, produkzio eta posprodukzio prozesuek, ala, kostu-finantzarioek alegia. *Sukalde kontuak (2009)* filmaren kasuan, pisu oso txikia izan dute gidoiarekin eta musikarekin (%4,19), eta, lanaren promozioa (%17,3) bultzatzen duten ekimenekin lotutako kostuek. Aldiz, errodajearekin eta posprodukzioarekin lotutakoek, inbertsio osoaren %78,51 suposatu dute.

6.4.2 Finantziario-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa

Finantziario iturriak hiru dira *Sukalde kontuak (2009)* filmean, finantziario publiko hutsa, erregulazio-publikoko finantziarioa, eta, azkenik, finantziario pribatua. Ohiko hiru zutabe ekonomikoez gain -ETB, Eusko Jaurlaritza eta ICAA-, euskarazko fikziozko film-luze honek TVE Espainiako telebista-publikoaren partaidetza izan du. Areago,

ekarpen horrekin produkzio-etxeak aurrekontuaren laurdena baino gehiago finantzatzen du¹²⁶.

Erregulazio-publikoko finantziario publikoarekin jarraituz, ETBren ekarpena ez da txikia. Euskal telebistak 750.000 euroko inbertsioa egiten du eta horrek kostu osoaren ia erdia ordezkutzen du: aurrekontuaren %46,4 hain zuzen.

Finantziario publikoari dagokionean, berriz, ICAAtik 250.000 euro osatzen diren bitartean, Eusko Jaurlaritzatik, aldiz, 160.000 euro. Hurrenez hurren, inbertsio osoaren %15,5 eta %9,9. ICAAren zenbatekoa, gutxi gorabehera, antzekoa izan da aurretik aztertutako kasuetan, beraz, ez da berrikuntzarik aspektu horretan. Baina, Eusko Jaurlaritzaren inbertsioa bakarrik eman da kasu batean hain inbertsio txikia (*Aupa Etxebeste!* (2005)) (%14,7); aurreko kasuetan %14 eta %45 arteko inbertsioa osatu den bitartean, Zurriola Group Entertainment produkzio-etxearen film honetan murrizketa nabarmena gertatu da.

Taula 47. Sukalde kontuak (2009) finantziario-plana

	KONTZEPTUA	ZENBATEKOA (€)	(%)
Finantziario publikoa	Eusko Jaurlaritza	160.000	% 9,9
	ICAA	250.000	% 15,5
	GUZTIRA	410.000 €	% 25,4

¹²⁶ Donostiako produkzio-etxeak 2005ean -alegia, filma errodatu baino hiru urte lehenago- sinatu zuen TVErekin hitzarmena, non Zurriolaren hurrengo bi film-luze eta tv movie batean parte hartzeko konpromisoa agertu zuen. Hitzarmenean adostu zen ere estatuan, munduan eta Interneten espainolezko bertsoaren antena eskubideak bereganatuko zituela TVEk, zazpi urtez; kontratua filma estreinatu eta zortzigarren hilabetetik aurrera sartuko zen indarrean. Beraz, gaur egun TVE ditu Aizpea Goenagak zuzendutako filmaren eskubideak.

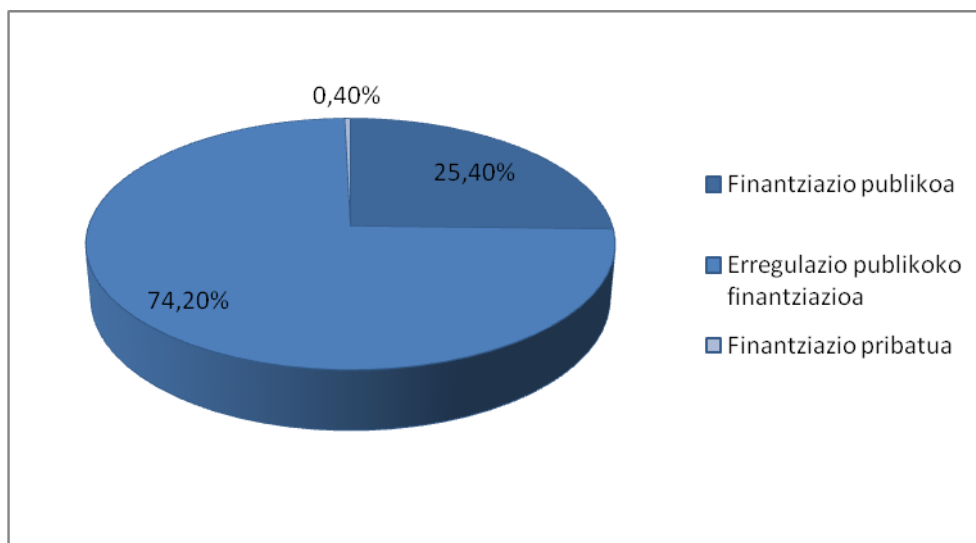
6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

Erregulazio-publikoko finantziarioa	ETB	750.000	% 46,4
	TVE	450.000	% 27,8
	GUZTIRA	1.200.000 €	%74,2
Finantziario pribatua	Zurriola	6.530	% 0,4
	GUZTIRA	6.530 €	% 0,4
	SARRERAK GUZTIRA	1.616.530 €	% 100

Iturria: Zurriola Group Entertainment S.L

Baliteke lehen hausnarketan pentsatzea urte horretan Jaurlaritzak diru poltsa txikiagoa bideratu zuela ikus-entzunezkoak sortu eta garatzeko, baina, hain justu 2009ko abenduaren 3ko diru-laguntzaren ebazpenean Zurriolaren bigarren proiektu batek (aurrerago aztertuko dugu *Dragoi ehiztaria* (2012) filma) 212.000 euroko laguntza egokitu zitzaion.

Modu horretan, apenas geratzen da aurrekonturik finantziario pribatu bidez estaltzeko. Zurriolak bakarrik inbertitu behar ditu filmaren 6.350 euro, hau da, produkzio zinematografikoaren %0,4. Gertaera hori, hain zuzen, berritasuna da euskarazko film-luzeei dagokionean; ez da aurretik izan halako finantziario publikoaren (erregulazio-publikoko finantziario pribatua barne) tamaina handirik. Antzeko zenbatekoa izateko 2010era egin beharko dugu salto, *Zigortzaileak* (2010) filmera, non finantziario-eredu horrek aurrekontu osoaren %78,5 suposatuko duen.



Grafikoa 33. Sukalde kontuak (2009) finantziario-planaren banaketa

Iturria: Zurriola Group entertainment

Telebista-kate publikoak dira Aizpea Goenagak zuzendutako firmearen oinarri ekonomikoak, izan ere, horiekin (ETB eta TVE) aurrekontu osoaren hiru laurdenak finantzatzeko gai izan da. TVEren kasuan, batetik, filma errodatzen hasi baino hiru urte lehenago egindako hitzarmenari esker etorri da; ETBk era berean, bestetik, euskarazko zinema diruz laguntzeko duen obligazioa dela eta. Hala, telebisten erregulazio publikoak ahalbidetu du *Sukalde kontuak* (2009) aurrekontuaren %74,2 finantzatzea.

Estatu eta Autonomia Erkidegoko inbertsioari esker (ICAA eta Eusko Jaurlaritza), aldiz, aurrekontuaren laurdena finantzatu da: %25,4a hain zuzen ere.

6.5 80 egunean (2010)

Ondorengo fikziozko film-luzea Hego Euskal Herriko bi produkzio-etxeren artean ekoitzitako lana da. Jose Mari Goenaga (Ordizia, 1976) eta Jon Garaño (Donostia, 1974) euskal zinemagileek zuzendu zuten eta 2010eko maiatzaren 21ean estreinatu zen, Donostiako Giza Eskubideen zinemaldiaren baitan. “Oso gau berezia izan zen; lehen aldia zen filma jendearekin ikusten genuena. Batzuetan, filma askotan ikusten duzunean nazkatu egiten zara, eta, ikusi genuen gure ustez galduak zeuden komedia puntu batzuen aurrean jendea erreakzionatzen; eta hori oso polita izan zen guretzako” (Garaño, 2010¹²⁷).



Filmaren kartela Iker Ayestaran euskal ilustratzaileak egin zuen

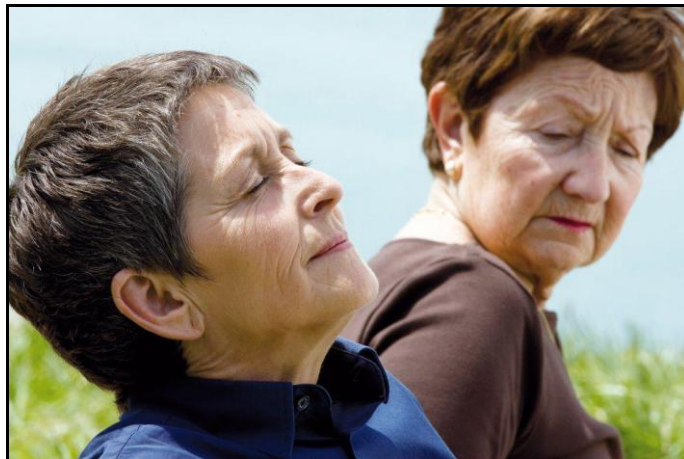
Horren ondotik, Donostiako Nazioarteko Zinemalditik pasatu eta 100 film jaialdi baino gehiagotan parte hartu du, estatuan zein nazioartean. Horrez gainera, Poloniako eta

¹²⁷ Joxe Mari Goenagak, filmaren zuzendarietako batek, 2010ean Berria telebistak egindako elkarrizketa batetik ateratako aipuak dira (azken kontsulta: 2015/02/25): <http://www.berria.eus/berriatb/849/>

Frantziako hainbat hiritako zinema-areto komertzialetan ere banatu da filma; azken kasu horretan Epicentre banaketa-etxe frantsesari esker, non Espainian baino ikusle gehiago bildu zituen 25 kopiarekin.

80 egunean (2010) filmak istorio intimista kontatzen du, adineko bi emakumeren arteko harremanaz. Gidoi landua, ausarta eta indartsua du; ikuslea harrapatzen duen horietakoa. Gai sakonak eta aldi berean unibertsalak agertzen dira: homosexualitatea, matxismoa eta helduen arteko maitasun harremanak. Garaño eta Goenagari modu naturalean etorri zitzaien ideia eta gaiak duen konplexutasunari erreparatu gabe hasi ziren lanean. Hori bai, gaia tratatzerako orduan, istorioa kontatzean ahalik eta errealismo handiena ematen saiatu ziren. “Edozeinek ulertzeko moduko istorioa garatu nahi genuen, argumentua hor bazegoen ere, gakoa hori nola kontatzean zegoen” (Goenaga, 2010).

Errealizazio aldetik zaindua da, bai eta haren argazkia ere; talde teknikoan Javi Agirre eskarmentu handiko euskal argazki-zuzendariaren parte hartzea izan dute. Protagonista nagusien lana azpimarratu behar bada ere (Mari Asun Pagoaga eta Itziar Aizpuru), bereziki ona da Itziar Aizpururena (Axun). Haren profesionaltasuna zalantzan jarri gabe, neurri handi batean, zuzendariak aktoreekin egindako lan sendoaren isla da.



Mari Asun Pagoagaren (ezkerrean) lehen lana izan zen zineman

Filmaren lehen agerraldi publikoaren ondotik, euskal kritikak ez ezik, estatu zein nazioartekoak ere laudatu egin zuten Irusoin S.A eta Moriarti Produksioak S.L produkzio-etxeen lana; Argia, Gara, La Vanguardia, El Pais, Fotogramas eta AfterEllen egunkari eta aldizkarien web atariek, besteak beste. Ordu eta erdi pasatxo irauten duen film honek 1,7 milioi €-ko aurrekontua izan zuen, eta, errodajearen zati handiena Donostian egin zuten, 2009ko maiatza eta ekaina bitartean.

2010etik gaur egun arte, 80 egunean filmak 25 sari eskuratu ditu 112 zinema-jaialditan. Horien artean, Sebastiane eta VI San Sebastian Film Commission sariak Donostiako Nazioarteko Zinemaldian; Film Onenaren saria Meziprata Queer Film Festival-ean (Txekiar Errepublikan); Publikoaren saria eta epaimahaiaren aipamen berezia D'Arras Nazioarteko zinema-jaialdian (Frantzia); Principe Viana saria zuzendari onenari Tudelako (Espainia) Opera Prima XI zinema-jaialdian; Globala saria (publikoaren saria) Hanburgoko (Alemania) Queer Film Festival-ean; EHGAM Euskal Herriko Gay Askapenerako Mugimenduak (EHGAM) emandako 2010eko Urrezko hirukia; aipamen berezia Itziar Aizpururen lanari Guadalajarako (Mexiko) XXVI Nazioarteko Zinema-jaialdian, eta, Borau Fundazioaren saria opera prima onenari Nantesko (Frantzia) 2011ko Espainiako Zinema-jaialdian.

A. Sinopsia

Axun 70 urteko emakumea da eta alabaren senar ohia zaintzera doa ospitalera. Sorpresa eramango du, ordea, aldameneko ohean dagoen gaixoa zaintzen duen emakumea Maite dela ikustean. Axunen nerabegaroko lagun-mina da Maite, eta, 50 urte pasa dira azken aldiz elkar ikusi zutenetik. Baina, berehala ohartuko dira gaztetan zuten kimika oraindik bizirik dagoela.

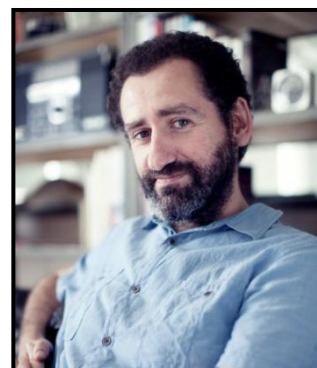


Hirugarren adineko bi emakumeren arteko harremana lantzen du

Egunek aurrera egin ahala, konturatu gabe, elkarrekin irten eta dibertitzen hasiko dira Axunek Maite lesbiana dela jakin arte. Orduan, sentimendu nahasketa izango du Axunek eta zalantzan jarriko du orain arte bizitzan eraikitako guztia; bikote eredua, familia, bizitzaren zentzua... Zer jarraitu, baina, bihotza ala burua?

B. Fitxa tekniko eta artistikoa

Jon Garañok Kazetaritza eta Publizitatea ikasi zuen UPV/EHU; eta zinema, berriz, Urnietako (Gipuzkoa) Sarobe Arte Eszenikoen Gunean eta San Diegon (Kalifornian, AEB). 2001ean Moriarti izeneko produkzio-etxea sortu zuen beste lau lagunekin batera. Orduetik, bertan dihardu lanean dokumentalen, film laburren eta film-luzeen zuzendari eta gidoilari gisa. Garañok 90 sari baino gehiago eskuratu ditu bere film laburrekin. Haren dokumentalak, aldiz, ia hogeit hamar herrialdeetako telebista-kateetan eman dira.



Bere filmografian *Sahara Marathon* (2003) eta *The Dragon House* (2006) dokumentalak, *Miramar St* (2008), *FGM* (2008), *On the Line* (2008) izeneko film laburrak eta *80 egunean* (2010) eta *Loreak* (2014) film-luzeak daude.

Kimuak katalogoan izandako lanak bi dira Goenagarenak: *On the line* (2008) eta Raul Lopez zinemagilearekin batera zuzendutako *Asämara* (2008).

Jose Mari Goenagak Enpresa ikasketak egin zituen Donostian (Gipuzkoa); eta horren ondotik, zinema Urrietako (Gipuzkoa) Sarobe Arte Eszenikoen Gunean. Jon Garaño eta beste hiru lagunekin batera, Moriarti produkzio-etxea sortu zuen 2001ean. Film laburrak zein film-luzeak zuzendu, idatzi eta ekoitzi ditu Goenagak; bai eta horiekin 140 sari irabazi ere. Gainera, *Glup* (2004) animaziozko film-luzearekin Goya sarietan izendapena lortu zuen 2004an, eta, 2007an, berriz, beste bat *Lucio* (2007) dokumentalarekin.



Goenagaren lanen artean, *Tercero B* (2002) eta *Sintonia* (2005) film laburrak; *Supertramps* (2004) animaziozko lana; *Lucio* (2007) dokumentala; eta, *80 egunean* (2010) eta *Loreak* (2014) film-luzeak aurkitu ditzakegu.

Kimuak katalogoan izandako lanak hiru dira Goenagarenak: *Tercero B* (2002), *Sintonia* (2005) eta *Laguna Mina* (2011).

Taula 48. 80 egunean (2010) fitxa-teknikoaren laburpena

Zuzendaria	Jon Garaño – Jose Mari Goenaga
Gidoia	Jon Garaño – Jose Mari Goenaga
Argazki-zuzendaria	Javi Agirre
Zuzeneko soinua	Iñaki Diez
Musika	Pascal Gaigne
Muntaia	Raul Lopez
Ekoizpena	Moriarti Produksioak S.L – Irusoin S.A
Ekoizpen exekutiboa	Asier Acha – Fernando Larrondo
Ekoizpen zuzendaria	Ander Sistiaga
Urtea	2010
Iraupena	112 minutu
Generoa	Drama
Aurrekontua	1.774.752,01 €
Ikusle-kopurua	22.212

Iturria: ICAA + Irusoin

Filmaren aktore-zerrendatik honakoak azpimarratzen ditugu:

Itziar Aizpuru (Axun)

Aizpuru Getarian jaio zen 1939an eta aktorea da; ibilbide-profesionala, ordea, berandu hasi zuen, 90eko hamarraldian. ETB1eko Goenkale (1994-2015) izeneko telesailean parte hartu zuen 1999tik 2001era bitartean, eta, orduetik, zineman eta



telebistan aritu da. Hala nola, Martin (ETB1, 2003-2008) umorezko euskal telesailean, Hospital central (Telecinco, 2002 eta 2006), MIR (Telecinco, 2008) eta Le bleu l'océan (TF1, 2003) atzerriko telesailetan; eta, El gran Vazquez (2010), Loreak (2014) eta Tres mentiras (2014) film-luzetan. Azken lan horrekin izendapena jaso zuen bigarren mailako Aktore Onenaren Goya sarietan.

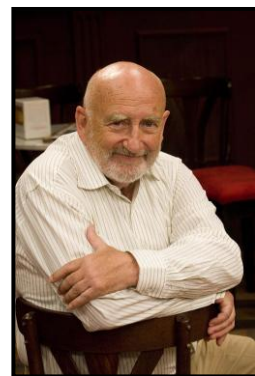
Mari Asun Pagoaga (Maite)

Pagoaga Arrasaten (Gipuzkoa) jaio zen 1950ean. Ofizioz ez da aktorea, izan ere, euskal enpresa garrantzitsu bateko komunikazio departamenduan egin du lan. Baina, urte askoan herri antzerki-taldean ibilitakoa zen eta 80 egunean (2010) filmerako proban hautatua izan ondotik, debuta egin zuen pantaila handian. Ondotik, ETB1eko Goenkale (2015) telesailean dabil, eta, Loreak (2014), Lasa eta Zabala (2014) eta Tres mentiras film-luzetan aritu da. Azken lan horrekin izendapena jaso zuen bigarren mailako Aktore Onenaren Goya sarietan.



Jose Ramón Argoitia (Juan Mari)

Shangain (Txina) jaio zen Argoitia, 1934an. Euskal aktorea da eta ibilbide-profesional luzea du; telebistan, zineman eta bikoizketa munduan ibili da. 90eko hamarraldian ETB1eko Goenkale (1994) telesailean hartu zuen parte; ondotik, telesail ugaritan ikusi dugu aktore lanetan: Medico de familia (Telecinco, 1996), Martin (ETB1, 2004), Los Serrano (Telecinco, 2006), Aguila Roja (TVE, 2009) eta Doctor Mateo (Atresmedia, 2011), besteak beste. Zineman, aldiz, film laburretan (Bertzea (2001)) eta film-luzetan (La voz de su amo (2001), Lecou de la girafe (2004) eta Baztan (2011)) ikusi dugu.



Patricia Lopez (Garazi)

Gasteizen jaiotako euskal aktore gaztea da Lopez. Pantaila handiko bere lehen lana izan zen 80 egunean ; izatez, Publizitate eta Harreman Publikoko ikasketak egin zituen. Baina, ondotik, Ortzai Antzerki eskolan ikasi zuen antzezpena. Zineman ez ezik, antzerkian (Becket o el honor de Dios) eta telebistan (Goenkale (ETB1, 2008) eta Que vida más triste (LaSexta, 2008) egin du lan.



Ane Gabarain (Josune)

vide supra 6.4

C. Produzio-etxeen deskribapena



Moriarti Produzioak S.L ikus-entzunezkoei lotutako produkzio-etxea da; Urnietako (Gipuzkoa) Sarobe zinema-eskolan elkar ezagutu zuten bost lagunek sortu zuten, 2001ean.

Ordutik, proiektu askotan egin dute lan zineman eta telebistan, eta, bereziki, produkzio propioak ekoitzi dituzte. Bestalde, maila txikiagoan, beste produkzio-etxeentzako gidoigintza, animazio edota fikziozko lanak egin dituzte. Donostian (Gipuzkoa) urte batzuk egin ondotik, Pasaian (Gipuzkoa) dute egoitza gaur egun.

Enpresaren film laburrak, esaterako, estatuko zein nazioarteko zinema-jaialdi askotan hartu dute parte eta, guztira, 250 sari inguru batu dituzte. Horien artean *Tercero B* (2002), *Sintonia* (2005), *Asämara* (2008) eta *On the line* (2008) izeneko lanak daude.

Dokumentalak ere ekoitzi ditu Moriartik: *Sahara Marathon* (2003), *The Dragon House* (2005), *FGM* (2008), *Lucio* (2007), etab. Horiek hogei bat herrialdetako telebistetan

eman dituzte; hala nola, Japonen, AEBn, Finlandian, Brasilen, Qatarren, Suedian, Australian... Horrez gainera, nazioarteko zinemaldietan parte hartu dute ere eta hainbat sari eskuratu dituzte.



Irusoin S.A produkzio-etxea

vide supra 6.1

6.5.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa

80 egunean (2010) filmaren aurrekontua azaltzen duten hamabi produkzio-kostuen kapituluaren artetik, hiru garestienek suposatzen dute inbertsio osoaren %62. Alegia, 1.101.507,29 euro eta kostu erdia baino gehiago. Zenbateko hori talde teknikoa, ustiatze, merkataritza eta finantziarioa, eta, aseguruaren atalek osatzen dute.

Lehenengoaren zenbatekoak film-luzeak eragingo duen kostuaren %31,92a islatzen du; alegia, 566.524,52 euro eta aurrekontuaren herena. Bigarren produkzio-kostu atal handienak, berriz, aurrekontuaren %21,15a suposatzen du eta, kasu horretan, zenbatekoa ez da kostu osoaren laurdenera ere iristen: 375.445,73 euro. Azkenik, esan bezala, hirugarren gastu handiena aseguruaren atalak ordezkatzeko du: 159.537,04 euro eta aurrekontuaren %9.

Beraz, nahiz eta podiuma osatzen duten kostuak diren, garrantzia ezberdina islatzen du bakoitzak. Hirugarrenak, esaterako, ez du zerikusirik bi kapitulu garestienek suposatzen dutenarekin, izan ere, talde-teknikoaren kostua baino hiru aldiz txikiagoa da aseguruena.

Taula 49. 80 egunean (2010) aurrekontuaren laburpena

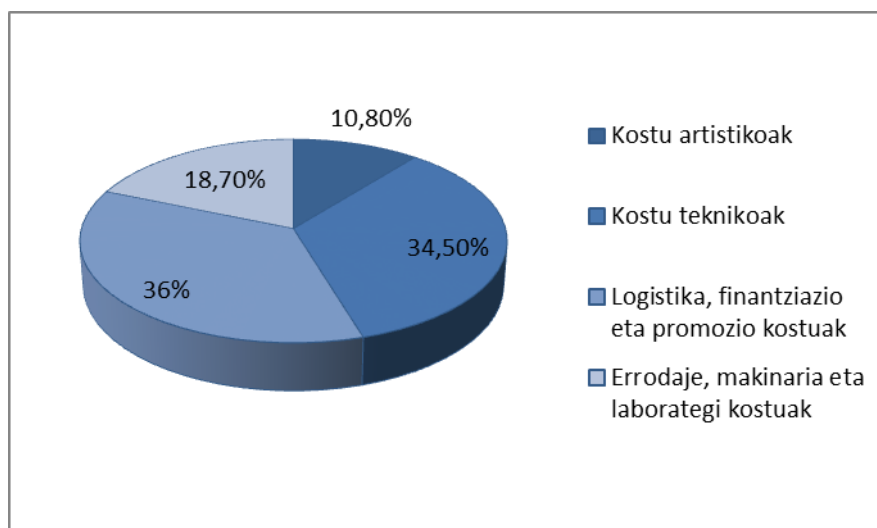
KAPITULUA	GASTU MOTA	KOSTUA	(%)
1	Gidoia eta musika	85.959,20 €	% 4,84
2	Talde artistikoa	105.888,53 €	% 5,97
3	Talde teknikoa	566.524,52 €	% 31,92
4	Eszenografia	45.782,36 €	% 2,59
5	Errodajea, muntaia, soinua eta beste ekoizpenetarako estudioa	83.795,68 €	% 4,73
6	Makinaria, errodajea, garraioak	120.432,55 €	% 6,79
7	Bidaiak, hotelak, dietak	44.011,69 €	% 2,49
8	Film birjina	67.540,62 €	% 3,82
9	Laborategia	60.728,95 €	% 3,42
10	Aseguruak	159.537,04 €	% 9
11	Gastu orokorrak	59.105,15 €	% 3,33
12	Ustiapen, merkataritza, finantzazio gastuak	375.445,73 €	% 21,15
GUZTIRA		1.774.752,01 €	% 100

Iturria: Irusoin

Laugarren eta zazpigarren arteko atal garestienei dagokienean, hurrenez hurren, makinaria, errodajea eta garraioak ordaintzeak suposatzen du aurrekontuaren %6,79; talde artistikoa kontratatzeak, aldiz, %5,97; gidoi eta musika atalak kostu osoaren

%4,84; eta, azkenik, erro-daje, muntaia, soinu eta hainbat ekoizpenetarako estudioa alokatzeak inbertsio osoaren %4,73. Guztira, atal horiek guztiek 396.075,96 euro eta %22,3ko kostua osatzen dute. Beste modu batean esanda, lau atalen batuketak ez du filmaren laurdena ere suposatzen; kasu horretan, gainera, kostu artistikoei dagokien produkzio atal bi daude (1 eta 2 kapituluak).

Zerrenda bera behetik gora aztertuta, berriz, azken hiru postuetan bidaiak, hotelak eta dietak (%2,49), eszenografia (%2,59), eta, gastu-orokorrak (%3,33) atalak daude. Guztira, ez dute film-luzearen %6ko kostua baino gehiago ordezkutzen (107.899,2 euro); beraz, logistika, finantziario eta promozio kostuek pisu txikia islatzen dute.



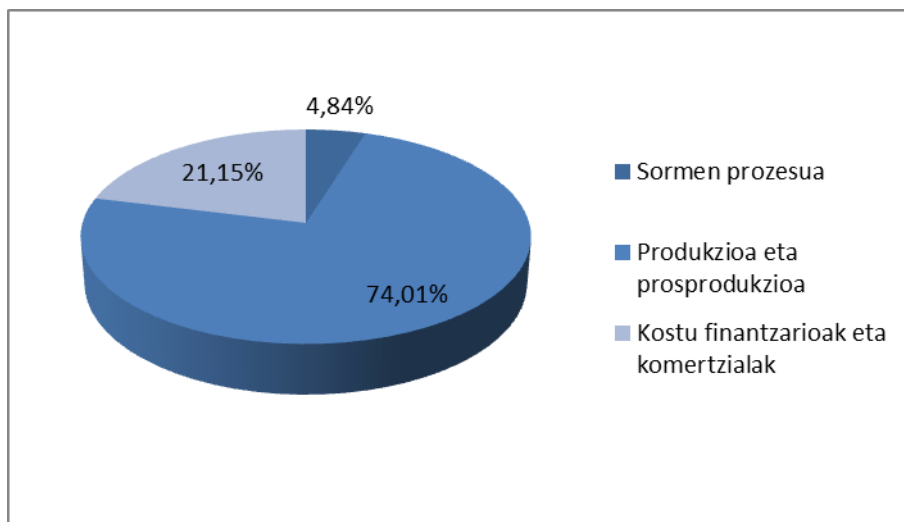
Grafikoa 34. 80 egunean (2010) produkzio-kostuen banaketa funtzionala

Iturria: Irusoin

Bistan da proiektuaren inbertsioa bi ataletan dela bereziki sendoa. Produkzio-kostuen sailkapen funtzionalaren arabera, fikziozko filmaren kostua honela banatzen da: kostu-artistikoei lotutako atalek aurrekontuaren %10,8a suposatzen dute; atal-teknikoei aurrekontuaren %34,5a; logistika, finantziario eta promozio gastuek, berriz,

aurrekontuaren %36a; eta, azkenik, errodajea, makinaria eta laborategi gastuek, inbertsio osoaren %18,7a.

Horrenbestez, aurrekontuaren erdia baino gehiago baliabide-teknikoak eta logistika, finantziarioa eta promozio arloko kostua da. Beste modu batean esanda, behar tekniko eta finantziario zein promozio gastuek pisu handia dute film honetan.



Grafikoa 35. 80 egunean (2010) produkzio-kosten banaketa, balio-katearen arabera

Iturria: irusoin

Balio-katearen araberako produkzio-kosten sailkapenak agerian uzten du beste behin, sormen-prozesuak (%4,84) garrantzi txikia duela euskarazko fikziozko film-luze honetan. Horrez gainera, kostu finantzarioak suposatzen duten inbertsioa aurreko kasuen ildo beretik (%17-%25 artean) jarraitzen du. Eta, azkenik, filmaren produkzio eta posprodukzio prozesuek hartzen dutela ekoizleek egindako aurrekontuaren zati handiena (%74,01).

6.5.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien banaketa

2010eko 80 egunean film-luzea finantzatzeko diru-iturri publikoak eta pribatuak erabili dituzte. Hala ere, bakoitzak tamaina edo garrantzia ezberdina hartzen du proiektuaren finantziazio-planean.

Ikus-entzunezkoen sorkuntzarako bai Eusko Jaurlaritzak eta bai ICAAk bideratzen dituzten diru-laguntzak aintzat hartzen dira, film-luzearen finantziazio publikoari dagokionean. Alde batetik, Eusko Jaurlaritzaren Kultura sailetik 235.806 euro osatu dute, eta, bestetik, 180.000 euro Espainiako Kultura Ministeriotik. Alegia, ikus-entzunezkoaren %15,7ko eta %11,98ko finantziazioa hurrenez hurren. Guztira, beraz, filmaren %27,68ko kostuari aurre egingo diote bide horretatik.

Taula 50. 80 egunean (2010) finantziazio-plana

	KONTZEPTUA	ZENBATEKOA (€)	(%)
Finantziazio publikoa	Eusko Jaurlaritza	235.806	% 15,7
	ICAA	180.000	% 12
	GUZTIRA	415.806	%27,7
Erregulazio-publikoko finantziazioa	ETB	745.000	% 49,6
	GUZTIRA	745.000 €	% 49,6

6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

Finantziario pribatua	Irusoin - Moriarti	232.000	% 15,5
	KODAK	45.000	% 3
	Image Film saria	65.000	%4,2
	GUZTIRA	342.000 €	% 22,7
	SARRERAK GUZTIRA	1.502.806 €	% 100

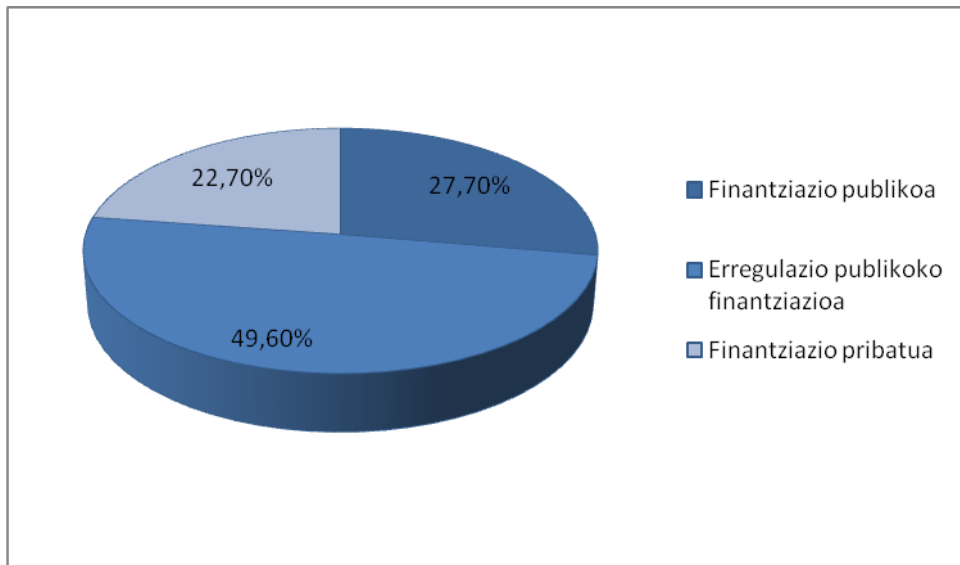
Iturria: Irusoin

Horrez gainera, erregulazio-publikoko inbertsioa osatu dute: ETB. Goiko taulan zehazten ez bada ere, erakunde horren ekarpena bi modutakoa izan zen; batetik, obraren ustiapen eskubideen gaineko kontzeptu gisa 675.000 euro, eta, bestetik, 70.000 euro telebistaz komunikazio publikoen eskubideen ordez. Hala, ETBren partaidetzak bakarrik proiektuaren kostu osoaren ia erdia (%49,6) finantzatzeko beste ematen du.

Finantzazio pribatuari dagokionez, berriz, ekoizleen inplikazio pribatua, inbertitzaileak eta bestelako diru-sarrerak ageri dira. Produkzio-etxeen funts propioen bidez, Irusoinek eta Moriartik 232.000 euro bildu dituzte; alegia, aurrekontuaren %15,44a. Egia esateko, *Aupa Etxebeste!* (2005) (%3) eta *Sukalde kontuak* (2009) (%0,4) filmekin batera, Moriartik eta Irusoinek arrisku txikia hartzen dute bere gain; are gehiago aurreko kasuekin alderatuta (*Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006), %34,3 eta *Eutsi!* (2007, %29,6).

Baina, film honen finantziario-planera inbertitzaile pribatua ere ekarri dute. Hain justu, Kodak enpresaren ekarpena da hori, eta, 45.000 euroko inbertsioa egin du. Hortaz, zenbateko horrek filmaren aurrekontuaren %2,98 islatzen du bakarrik.

Finantziario pribatuan, azkenik, bestelako diru-sarrerak daude; film-luzeak jasotako Image Film sariari esker, 65.000 euro eransten dizkiote erabiliko dituzten baliabide ekonomikoei. Zenbateko txikia badirudi ere, ekarpen horrek kostu osoaren ia %5a suposatzen du.



Grafikoa 36. 80 egunean (2010) finantziario-planaren banaketa

Iturria: Irusoin

Laburbilduz, finantziario publikoa da gehien erabiliko duten baliabidea (erregulazio-publikoko inbertsioa barne): %50,4 hain zuzen ere. Bide pribatutik, berriz, aurrekontuaren %49,6 finantzatuko dute. Hala, euskarazko fikziozko filmen finantziarioan erregulazio publikoaren garrantzia berresten da beste behin.

6.6 *Izarren argia* (2010)

Mikel Rueda (Bilbo, 1980) zinemagile bilbotarrak zuzendu eta idatzi zuen *Izarren argia* (2010) fikziozko lana; haren lehenengo film-luzea hain zuzen. Ekoizpena, aldiz, Durangoko (Bizkaia) Baleuko S.L produkzio-etxearen ardura izan zen; aurretik telebistan, animazioan eta zineman lan ugari egin dituen enpresa. 2010eko urriaren 22an estreinatu zen Donostiako Nazioarteko Zinemaldiaren baitan eta Emakundeko (Emakumearen Euskal Erakundea) ordezkariak egon ziren bertan.

Espainiako Gerra Zibil garaian, Saturrarango (Mutriku, Gipuzkoa) emakumeen presondegian gertatutakoan oinarritzen da filmaren istorioa. Errepublikaren alde egoteagatik, haien semeekin batera, preso sartu zituzten emakumeek pairatutako ankerkeriak irudikatzen dituena, hain zuzen. Pasarte eta irudi gogorren bitartez erakusten da, 1938 eta 1944 urte bitartean faxistek zein baldintza txarretan izan zituzten preso emakume horiek. Ikerketek diotenez, 1.500 emakume inguru espetxeratu zituzten bertan eta horietako askori seme-alabak bahitu zizkioten.



Izarren argia (2010) Baleuko produkzio-etxearen lana da

Errealitate gordin horren errepresentazioa da filma eta hori indartzeko erabiltzen ditu Ruedak protagonisten antzezpen bikainak. Euskal aktoreen artean sona handiko eta ibilbide luzeko aktoriesak hartu zuten parte *Izarren argia* (2010) filmean: Barbara Goenaga, Itziar Lazkano, Klara Badiola, Amaia Lizarralde eta Estibaliz Gabilondo. Errodajea 2009ko ekaina eta abuztuan burutu zuten, Azpeitian, Hondarribian eta Artikutzan.

Maila teknikoan eta artistikoan filmak badu lan txukuna egina. Errealizazio zaindua du, bizia eta garbia da aldi berean. Irudi edo argazkiari dagokionean, kontuan hartu da bai aukeratutako kolorean eta bai enkoadorean ere Gerra Zibileko garaian kokatzen dela istorioa. Jantziek, dekorazioak, makillajeak, etab. ikuslearen arreta deitzen dute. Horrek badu bere azalpena, izan ere, dokumentazio lan handia egin zuten filma errodatu baino lehen. Esaterako, Saturranen preso egondako emakumeekin elkarrizketak egin zituzten haien testigantzak zuzenean jasotzeko.



Protagonisten antzezpenak izugarritzko indarra dute film honetan

Istoria urrun kokatzen dela badirudi ere, gaurkotasun handiko gaia da; hala adierazi zuten Estibaliz Gabilondo filmaren protagonistetako batek: “filmak gaiaren gainean gogoeta egitera bultzatu nau, izan ere, ez dugu inoiz jakingo zenbat jende desagertu

zen garai hartan. Egun ez dago gaiari heltzeko borondaterik eta filma bada errealitate hura berreskuratzeko modu bat, halakorik berriro gerta ez dadin” (Gabilondo, E. 2010¹²⁸).

Ordu eta erdi inguru irauten du filmak eta proiektu osoak 2,4 milioi €-ko aurrekontua izan zuen. Eusko Jaurlaritzaren, ETBren eta Espainiako Ministerioaren laguntzaz ekoitzi zen. Donostiako Zinemaldian egindako estreinaldiaren ondotik, filmak Hego Euskal Herriko zinema-aretoetan egin zuen ibilbidea. Hiri handietan lehenik, Donostian, Bilbon eta Gasteizen; eta, hainbat herrietan bigarrenik, Eibarren, Zarautzen, Durangon eta Ordizian, besteak beste.

Zirkuitu komertzialari erantsi behar zaio Izarren Oroimenaren Autobusa izeneko promozio ekintza, beste hainbat tokitan filmaren emanaldiak egiteko aprobetxatu baitzen. Estatu mailan, bestalde, Madrilan, Bartzelonan, Tarragonan, Lleidan, Gironan, Logroñon, Valentzian eta Jerezan eman zuten, besteak beste.

Sariak eta izendapenak ere jaso zituen hainbat jaialditan. New York-eko zinema-jaialdi batean hartu zuen parte, bai eta Donostiako Nazioarteko Zinemaldian ere; azken horretan, esaterako, Zabaltegi Zuzendari Berriak sarirako izendapena eskuratu zuen. Baina, zuzendariaren lanaz gain, aktoreena ere laudatu zuten jaialdi horretan; hain zuzen Espainiako zinemaren Talentu Berrien sarirako hautatu zuten Barbara Goenaga film honetan egindako lanagatik.

A. Sinopsia

1938, Espainiako Gerra Zibila. Victoria, errepublikano batekin ezkondua, alargun geratzen da. Zoritxarrez, preso sartzen dute Saturrarango kartzelan semearekin eta

¹²⁸ Estibaliz Gabilondo Izarren argia (2010) filmaren protagonistetako bati CNN+ telebista-kateak 2010ean egindako elkarrizketa batetik ateratako aipuak dira. [Azken kontsulta 2015/02/25: https://www.youtube.com/watch?v=sC_oZX_tRA]

ahizparekin batera. Mesedetako mojek kudeatzen duten presondegi horren helburua da errepublikaren aldeko emakumezkoen gainean errepresioa egitea.

Beste neurrien artean, erregimen frankistaren aldeko familiei adopzioan emango dizkiete preso dauden emakumeen semeak. Eta hala egingo dute Victoriarenarekin ere. Protagonistak, ordea, ez du bere semea berrekuratzeko esperantza galduko eta borrokatzeko prest agertuko da.

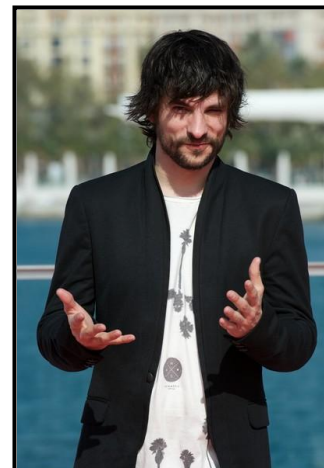
Filmak presondegiko egoera irudikatzen du, emakumeek bertan bizi izandako istorio gogorak eta jasandako bortizkeria irudikatuz.



Izarren argia (2010) filmak 2,4 milioi €ko aurrekontua izan zuen

B. Fitxa tekniko eta artistikoa

Mikel Ruedak (Bilbo, 1980) 30 urterekin errodatu zuen bere lehen film-luzea: *Izarren argia* (2010). Ikus-entzunezko komunikazioan lizentziatu zen Nafarroako Unibertsitatean, eta horren ondotik, zinema-zuzendaritzan New York Film Academy-n, Bizkaiko Foru Aldundiaren beka bati esker. Ruedak eskarmentu handia du film-luzeak zein film laburrak idazten, zuzentzen eta ekoizten.



Film-luzeen artean *Izarren argia* (2010) eta *A escondidas* (2014) filmak idatzi eta zuzendu ditu. Film laburrei dagokienean, berriz, *El carrito* (2003), *Erase una vez* (2004), *In the laundry* (2006) eta *Present perfect* (2007) -30 sari baino gehiago eskuratu zituen- lanak ekoitzi ala zuzendu ditu.

Baina, zineman ez ezik, telebistan ere egin du lan euskal zinemagile honek; hain zuzen, *Vaya Semanita* (2003-2013) ETB2rentzat egindako umorezko saioko ekoizpen lana egin zituen lau urtez.

Kimuak katalogoan izandako lanak bat da Ruedarena: *Agua* (2012).

Taula 51. Izarren argia (2010) fitxa teknikoaren laburpena

Zuzendaria	Mikel Rueda
Gidoia	Mikel Rueda
Argazki-zuzendaria	Gonzalo Berridi
Zuzeneko soinua	Pablo Bueno
Musika	Jose Ramón Gutierrez
Muntaia	Mikel Rueda
Ekoizpena	Baleuko S.L
Ekoizpen exekutiboa	Eduardo Barinaga - Karmelo Vivanco
Ekoizpen zuzendaria	Asier Bilbao
Urtea	2010
Iraupena	97 minutu
Generoa	Drama
Aurrekontua	2.404.911,72 €
Ikusle-kopurua	25.228

Iturria: ICAA + Baleuko

Filmean parte hartutako aktoreen zerrendatik honako hauek nabarmendu ditzakegu:

Itziar Lazkano

Lazkano Portugaleten (Bizkaia) jaiotzen zen 1957an. 70eko hamarraldian hasi zuen ibilbide-profesionala, Ramón Barea aktore ezagunaren eskutik. Antzerkian murgilduta egin zituen lehen urteak, ondotik, telebistan eta zineman lan ugari egin aktore gisa. Pantaila handiko debuta *El amor de ahora* (1986) filmean egin zuen. 1995ean, berriz, Musika eta Arte Eszenikoaren Zentruan eta Nasauriko Antzerki Eskolan ahots eta antzezpen eskolak eman zituen. Azken urteetan telebistan ikusi dugu batik bat, hain zuzen, ETB2ko *Vaya Semanita* (2005-2006) edota Telecincoko *Aida* (2005) telesailetan.



Estibaliz Gabilondo

Euskal aktore eta kazetaria da Gabilondo (Donostia, 1976). Ikus-entzunezko komunikazioa ikasi zuen Nafarroako Unibertsitatean, eta, ondotik, antzezpen ikasketak hasi zituen William Latyton Antzerki Laborategian, Madrilen (Espainia). 2008an telebistan hasi zen lanean, *Caiga quien Caiga* (LaSexta) izeneko saioan berriemaile gisa. Baina, orduetik, bestelako aktore lanak ere egin ditu: *Paco y Veva* (TVE1, 2004) eta *Amar en tiempos revueltos* (TVE1, 2007-2008) telesailetan, eta, *Casual day* (2007) eta *Alaba zintzoa* (2013) film-luzetan, besteak beste.



Klara Badiola

Badiola (Donostia, 1954) Filologia erromanikoan lizentziatua da. Antzezpena ikasi zuen ondotik, Xaribari antzerki eskolan; han zebilela, Hizkuntza eta Literaturako eskolak ematen zituen. Hala, haurrentzako irratsaio bat egiten hasi zen Radio Popularren.



1981ean *La fuga de Segovia* (1981) filmerako hautatu zuten, eta, lan horrek jasotako arrakastak bultzatuta, irakaskuntza uztea erabaki zuen. Ordutik, ia etenik gabe aritu da film ugarran, bai eta telebista saioetan ere.

Amaia Lizarralde

Lizarralde Donostian jaio zen, 1966an. 90eko hamarralditik aktorea da ofizioz eta Donostian (Gipuzkoa) eta San Frantziskon (Kalifornia, AEB) ikasi zuen antzezpena. Zineman, telebistan, publizitatean eta antzerkian egin du lan, estatuan eta nazioartean. Zineman, esaterako, *La ardilla roja* (1993), *El concursante* (2005), *Bi anai* (2011) eta *All fall down* (2012) film-luzetan egin ditu aktore lanak. Telebistan, berriz, *Jaun eta Jabe* (ETB1, 1996), *El comisario* (Telecinco, 1996) edota *Hospital central* (Telecinco, 2005-2010) izeneko telesailean.



Sara Cozar

Ordizian (Gipuzkoa) jaio zen Cozar, 1980an. Euskal aktorea da, zineman, telebistan eta antzerkian lan ugari egin dituena. 2000ko hamarraldian hasi zuen ibilbide-profesionala, hain zuzen, *Emakumeen batzarra* (2000) izeneko obrarekin. Ordutik, *Las mujeres de verdad tienen curvas* (2003-2006), *Arrainen bazka* (2010) eta *El hijo de la novia* obetan hartu du parte, besteak beste. Zineman, aldiz, *Bypass* (2012), *Lasa eta Zabala* (2014) edota *A escondidas* (2014) film-luzetan aritu da aktore gisa.



Barbara Goenaga (Victoria)

vide supra 6.4

C. Produkzio etxearen deskribapena



Baleuko S.L produkzio-etxea

vide supra 6.3

6.6.1 Aurrekontuaren laburpena

Izarren argia (2010) filmaren aurrekontua osatzen duten atalen artetik, hiru dira kostu osoaren %50a baino gehiago ordezkatzeko dutenak. Proiektuaren talde-teknikoak (%28,6), talde artistikoak (%13,5), eta, ustiatze, merkataritza eta finantziazio gastuekin lotutako produkzio-kostuak (%12) hurrenez hurren. Horien baturak inbertsio osoaren %54a islatzen du; alegia, 1.301.024,58 euro.

Baleukok, beraz, aktoreen-zerrenda, figurazio, etab. kontratatzean, zuzendaria, produkzio-taldea, argazkigintza, efektu bereziak, soinua, muntaia, etab., eta, filmaren publizitate eta kopiak egiteko kostuetan inbertitzea erabaki du oraingo honetan.

Taula 52. *Izarren argia* (2010) aurrekontuaren laburpena

KAPITULUA	GASTU MOTA	KOSTUA	(%)
1	Gidoia eta musika	86.533,37 €	% 3,6
2	Talde artistikoa	325.840,23 €	% 13,5
3	Talde teknikoa	688.983,6 €	% 28,6
4	Eszenografia	185.520,36 €	% 7,7

6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

5	Errodajea, muntaia, soinua eta besteetarako estudioa	109.109,75 €	% 4,5
6	Makinaria, errodaje elementuak eta garraioak	186.752,97 €	% 7,8
7	Bidaiak, hotelak eta dietak	70.534,83 €	% 2,9
8	Film birjina	10.912,64 €	% 0,5
9	Laborategia	187.160,77 €	% 7,8
10	Aseguruak	239.762,56 €	% 10
11	Gastu orokorrak	27.599,89 €	% 1,1
12	Ustiapen komertzial eta finantza gastuak	286.200,75 €	% 12
GUZTIRA		2.404.911,72€	%100

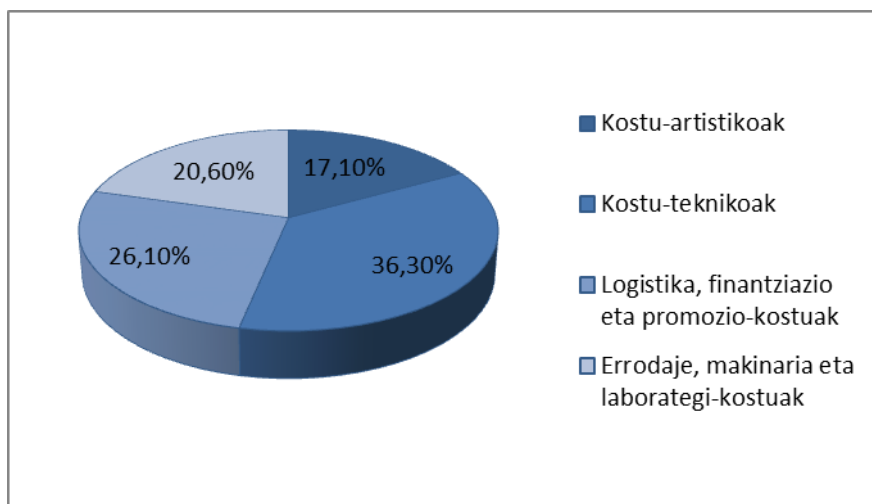
Iturria: Baleuko

Jarraian, laugarren, bosgarren, seigarren eta zazpigarren produkzio-kostu handienak, aseguruak; makinaria, errodajea eta garraioak; laborategia, eta, eszenografia kapituluak dira. Hurrenez hurren, aurrekontuaren %10, %7,8, %7,8 eta %7,7a ordezkatur. Guztira, ez dute inbertsio osoaren %34a gainditzen (799.196,6 euro), eta, filmaren kostu antzekoa suposatzen du bakoitzak.

Behetik gora aztertuta produkzio-kostuen zerrenda, lau atal aurkitzen dira. Ordea, horien zenbatekoak txikiak izatea espero bada ere, bigarren mailako inbertsioak izatetik urrun geratzen dira. Hau da, aurrekontuaren %4,5 eta %0,5 arteko kostuak

islatzen dute bakarrik; errodajea, muntaia, soinua eta besteetarako estudioa (%4,5), gidoia eta musika (%3,6), bidaiak, hotelak eta dietak (%3), gastu orokorrak (%1,1), eta, azkenik, film birjinaren (%0,5) kapituluak dira kostu txikiena dutenak. Guztira, gainera, ez dute inbertsio osoaren %13 gainditzen.

Adierazgarria da zenbateko hori, izan ere, horrek esan nahi du gidoiaren sorkuntza eta musika, adibidez, hirugarren mailako inbertsioak direla Baleukorentzat.

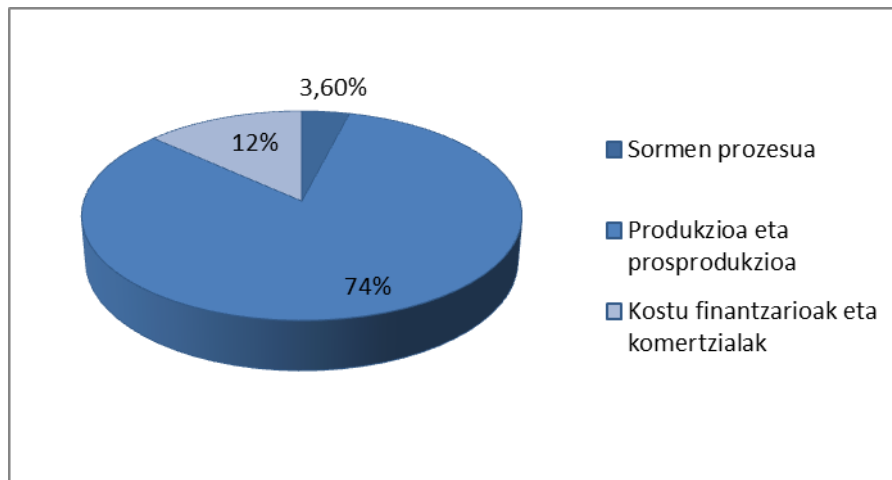


Grafikoa 37. Izarren argia (2010) produkzio-kostuen sailkapen funtzionala

Iturria: Baleuko

Izarren argia (2010) filmaren produkzio-etxeak emandako datuen arabera, produkzio-kostuen sailkapen funtzionala oinarrian hartuta, produkzio kostuen banaketa honakoa da: kostu-teknikoak, %36,3; logistika, finantziario eta promozio kostuak, %26,1; errodaje, makinaria eta laborategi kostuak, %20,6; eta, azkenik, kostu-artistikoak, %17,1.

Hala, fikziozko film-luzearen inbertsio erdia baino gehiago kostu-teknikoek eta artistikoek hartzen dute.



Grafikoa 38. Izarren argia (2010) produkzio-kosten sailkapena, balio-katearen arabera

Iturria: Baleuko

Balio-katean oinarritutako produkzio-kosten sailkapenari esker, bistakoa da Izarrena argia (2010) filmaren produkzio eta posprodukzio prozesuek hartu dutela aurrekontuaren pisu handiena. Kostu finantzarioak eta komertzialak horren ondotik datoz, ekoizleen inbertsio osoaren %12a bakarrik suposatuz. Baina, filmaren sormenaldiak are kostu txikiago islatzen du: %3,6a hain zuzen ere. Modu horretan, istorioaren gidoia eta promozio ekintzak mugatuta dauden elementuak dira beste behin.

6.6.2 Finantziario-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa

Finantziario publikoan emandako diru-iturrien aniztasuna da deigarriena kasu honetan. Areago, bide horretatik filma egiteko kostu osoaren ia erdia osatzeko gai den proiektua da: %47,5a hain zuzen ere.

Izarren argia (2010) finantzatzeko ekarpena egin dute hainbat erakunde publikok. Orain arteko kasuetan, Eusko Jaurlaritzaren eta ICAAren ekarpenak izan dira nagusiak.; baina, fikziozko film honetan, aldiz, lantzen den gaia dela-eta, horrekiko sentsibilitatea duten bestelako erakundeek ere hartu dute parte. Emakunde Emakumearen euskal

erakundeak, esaterako, aurrekontuaren ia %4a ordezkatzeko inbertsioa egiten du; hain justu 90.000 euroko ekarpena.

EAEko hiru Foru Aldundiek, bestalde, 18.000 euroko inbertsioa dute guztira; alegia, 6.000 euroko inbertsioa eragile bakoitzak, eta, ikus-entzunezko kostuaren ia %1a finantzatzeko beste.

Taula 53. Izarren argia (2010) finantziario-plana

	KONTZEPTUA	ZENBATEKOA	(%)
Finantziario publikoa	Eusko Jaurjaritza	760.963,76	% 31,6
	ICAA	360.000	% 15
	Arabako Foru Diputazioa	6.000	% 0,3
	Gipuzkoako Foru Diputazioa	6.000	% 0,3
	Bizkaiko Foru Diputazioa	6.000	% 0,3
	GUZTIRA	1.138.963,76 €	%47,4
Erregulazio-publikoko finantziarioa	EMAKUNDE	90.000	% 3,7
	ETB	450.000	% 18,7
	GUZTIRA	540.000 €	% 22,4

6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

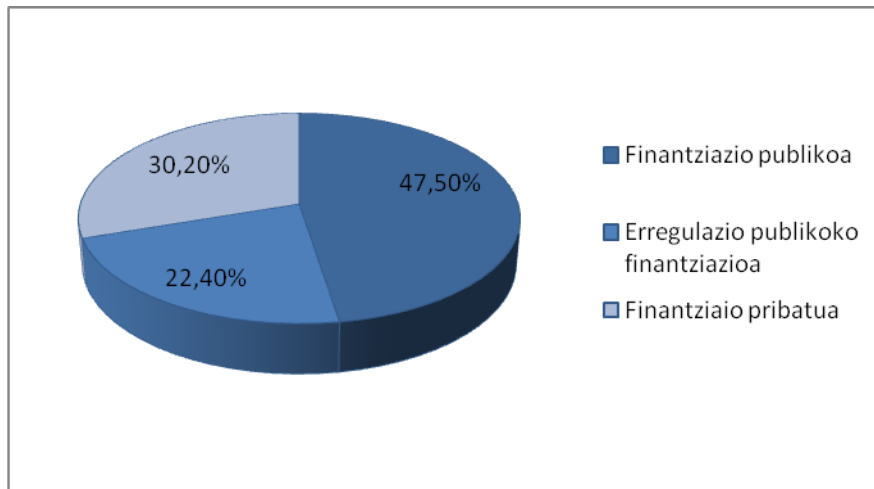
Finantziario pribatua	Baleuko S.L	725.947,96	% 30,2
	GUZTIRA	725.947,76 €	% 30,2
	SARRERAK GUZTIRA	2.404.911,72 €	% 100

Iturria: Baleuko S.L

Finantzazio publikoari jarraiki, Eusko Jaurlaritzaren eta Espainiako Ministerioaren ekarpenak ageri dira. Bi horietatik Eusko Jaurlaritzarena da handiena, izan ere, 760.963,76 euroko diru-laguntza egokitzen dio proiektu horri. Hau da, produkzio-kostuaren %30,5a. Aldiz, Jaurlaritzak emandakoaren erdia da ICArena: 360.000 euro; hala, filmaren %15 finantzatuko luke.

Erregulazio-publikoko finantziarioari, ETBren partaidetza osatu da aurrekontuaren %18,7a ordezkatzeko; hain zuzen ere 450.000 euroko inbertsioa egingo du euskal telebistak euskarazko fikziozko film honetan.

Finantziario pribatuaren atalean, azkenik, produkzio-etxearen ekarpen pribatua jasotzen da soilik. Areago, bere gain hartzen du inbertsioaren herena: %30,2a. Ekoizle berdinak bakarka ekoiztako *Eutsi!* (2007) filma hartzen badugu, kasu honetan inplikazio pribatuak arrisku maila txikiagoa hartzen du. Aurreko filmean fondo propioekin inbertitutakoa kostu osoaren %55 suposatu bazuen, *Izarren argia* (2010) filmean %23 murriztu da produkzio-etxearen inplikazioa.



Grafikoa 39. Izarren argia (2010) finantziario-plana

Iturria: Irusoin

Laburbilduz, neurri handi batean, finantziario publiko bidez osatu dira filmaren oinarri ekonomikoak. Hain zuzen, bide horretatik batutakoa (erregulazio-publikoko inbertsio pribatua barne) finantziarioaren %69,9ra iristen den bitartean, bide pribatutik batutakoa %31,35era iritsi da. Bestetik, proiektua eusten duten hiru erakunde publikoen bitartez (ETB, EJ, ICAA), produkzio zinematografikoaren %65,3ko kostuari aurre egin dakiok; produkzio-etxearen inplikazioa halako hiru alegia.

Hala, beste behin, inbertsio publikoaren garrantzia baieztatuta geratzen da euskarazko produkzioak aurrera ateratzerako orduan.

6.7 *Zigortzaileak* (2010)

Zinema-areto komertzialetarako eta hurrei zuzendutako lehendabiziko euskarazko fikziozko film-luzea da *Zigortzaileak* (2010); Arantza Ibarrek (Gernika, 1975) bakarka idatzi eta Alfonso Arandiarekin (Galdakao, 1960) batera zuzendutako lana da hain zuzen eren. Gainera, abestien letrak eta musikaren konposaketa egiteaz gain, *Festa* kantuan ere ipini zuen ahotsa Ibarrek.

Zuzendariak adierazi zuenez, prozesu luzea eta gogorra izan zen, baina polita aldi berean. “Hasieratik amaieraraino, prozesu osoan egon behar duzu erabaki garrantzitsuak hartzen, eta hori gogorra da. Hala ere, oso ederra izan da buruan nituen pertsonaiak haragi eta hezurrezko bihurtzea” (Ibarra, 2010¹²⁹).



Haurrentzat egindako lehen fikziozko film-luzea da *Zigortzaileak* (2010)

¹²⁹ Arantza Ibarrek hala adierazi zuen Karolina Almagiak egindako elkarrizketa batean, 2010ean Deiaiko Ortzadar Kultur gehigarrian (azken kontsulta: 2015/04/17): <https://kalmagia.files.wordpress.com/2011/01/repor-ortzadar.pdf>

Donostiako Nazioarteko Zinemaldian, Gijonen (Asturias, Espainia) eta Cuencan (Gaztela-Mantxa, Espainia) aurkeztu ondotik, 2010eko abenduaren 23an estreinatu zen EAEko zinema-aretoetan. Alokatu S.L produkzio-etxeak ekoitzi zuen *Zigortzaileak* (2010), Tivoli Films (Hungaria) eta ETBren partaidetzarekin batera. Ordu eta hogeita minutu inguru irauten du filmak eta 1,5 milioi euroko aurrekontua izan zuen.

Super-heroien abenturazko komedia da eta, umorea nahastuz, *bullying* edota eskola-jazarpena da jorratzen den gai nagusia. Baina, inolako leziorik eman gabe. Adiskidetasunaren balioa, gatazkak konpontzeko bideak eta eskola-jazarpenaren gainean gogoeta egitera bultzatzen ditu ikusleak –haurrak, gurasoak nahiz hezitzaileak-. Alegia, haurtzaroan eta nerabezaroan garrantzian handia duten elementuak.

Gatazka da istorioaren oinarria eta egoera horri nola buelta eman izango da proposatzen den trama. Areago, hori egiteko modu ezberdinak daudela erakutsiko du. Haurrek ulertu beharko dute halako egoerek alde bakoitzari eragiten dizkiola bai ondorio positiboak eta bai negatiboak ere. Filmeko protagonistek, ordea, ez dute gatazkaren balio positiboa aintzat hartuko eta euren burua horri aurre egin ezinik ikusiko dute hasiera batean.



1,5 milioi €ko aurrekontua izan zuen filmak

Entretenigarria da filma, bizia eta oso koloretsua. Elkarrizketa eta abesti biziak tartekatzen dira, eta, pertsonaia nagusiaren off-eko ahotsak ikuslea gidatzen du narratzaile orojakile gisa.

Nahiz eta gidoi aldetik ez den istorio oso landua, plano sekuentzia eta errealizazio dinamikoa du; haurren arreta erraz bereganatzeko modukoa. Horri lotuta, alde teknikoak ez du konplexutasun handirik erakusten; lokalizazio ezberdin gutxi daude – gehiena institutuan gertatzen da- eta horrek asko errazten du errodaje lana.

Soinua eta argazkia zainduta dauden alderdiak dira, baina, azken hori ez da oinarrizko plano konposiziotik harago joaten. Aktoreen interpretazio lana, aldiz, aipamen berezia behar du. Hamar eta hamabi urte bitarteko gazteek izugarrizko lan ona egiten dute eta, gazte publikoarena ez ezik, helduen atenzioa ere bereganatzen dute. Hautaproban 1.250 hurrek hartu zuten parte; besteak beste, Mungiako Larramendi, Bilboko Abusu eta Begañazpi, eta Lekeitioko ikastolatik etorritakoak. Gainera, askok esperientzia errepikatuko luketela adierazi zuten. Hurrekin batera, aurpegi ezagunak ikusi daitezke filmean; hala nola, Gurutze Beitia, Jose Kruz Gurrutxaga, Anne Igartiburu, Carlos Sobera eta Rafael Amargo.

Filmaren errodajea 2009ko uztaila eta uztaila bitartean burutu zen, Bizkaian; Portugaleteko Juan Antonio Zunzunegi institutuan, Getxon, Santurtzin, Sestaon eta Berangon hain zuzen ere.

A. Sinopsia

Eskola bateko 9 eta 12 urte bitarteko haur batzuen abenturak kontatzen ditu filmak. Leirek hamaika urte ditu eta nekatuta dago bere ikaskide batzuekin, izan ere, gelakideak zirikatzen eta jotzen aritzen dira etengabe. Ainara eta Sandra dira Leireren

lagun-minak. Egun batetan, ordea, Ainara eta Sandrarekin batera, Anjel –astakiloen taldeko liderra- eta haren hiru adiskide zigortzen dituzte. Baina, Ainarari egoera jasanezina egingo zaio eta haren gurasoek eskolaz aldatuko dute.

Horren berri izatean, gure protagonistari ere jasanezina egingo zaio egoera hura. Hala, Sandra eta Leo ikaskideekin batera, talde sekretua sortuko dute babes behar duten eskola-kideak defendatzeko: *Zigortzaileak*. Erasotzaileak uxatu eta zigortzeko, hainbat trikimailu, teknika eta tranpa asmatuko dituzte. Ez da erraza izango, baina poliki-poliki, eskola-kideak iraintzen dituen taldeak eskarmentua hartuko du.



Gazte aktoreen lanak aipamen berezia merezi du film honetan

B. Fitxa teknikoa eta artistikoa

Arantza Ibarra (Gernika, 1975) euskal publizista, ipuin irakurle, idazle, musikagile, zinema-gidoigile eta zuzendaria da. Deustuko Unibertsitatean Ingeniaritza Informatikoa ikasi zuen eta, horren ondotik, telebista eta musika edizioa. Horrekin nahikoa ez eta Arte bisualak eta Komunikazioa



diplomatura ikasketak hasi zituen. Hala, diseinu grafiko eta multimedien, bideo, gidoien eta publizitate sorkuntzan murgildu da.

2006an, *Basotxo* haurrentzako liburu bilduma idatzi eta ilustratu zuen; 2007an, berriz, *Saiku detektibea* izeneko beste bat. Aurretik zinemari eta telebistari lotutako lanak egin zituen; esaterako, 1990ean *El anonimo... ¡vaya papelón!* (1990) izeneko film-luzean hartu zuen. Ia hamar urte beranduago, 1999an, *Carretera y manta* (1999) filmean ere hartu zuen parte.

Azken urteotan egindako lanen artean, *Betiko* (2013) film laburra –zuzendu, soinu-banda sortu eta musikari letra ipini zizkion-, *Sarearen oihua* (2014) dokumentala, eta, Jaenen (Andaluzia, Espainia) iaz errodatutako *La ama* izeneko thriller eta film-luzea daude; azken horren gidoia ere Ibarrek idatzi zuen.

Ibarrek ez du lanik Kimuak katalogoan.

Alfonso Arandia (1960, Galdakao) zinema-zuzendari eta ekoizlea da. Soinu eta Irudiaren Zientzietan lizentziatu zen Madrilgo Complutense Unibertsitatean, 1984an. Ikasketak amaitu ondotik, soinu estudio batean hasi zen lanean eta 1985ean zinema mundura egin zuen salto, ekoizpen eta zuzendari-laguntzaile lanak egiteko. Hain justu, zuzendari-laguntzaile gisa estreinatu zen pantaila handian, Xabier Elorriaga zinemagilearen *Zergatik Panpox* (1986) lanarekin.



90eko hamarraldian bere lehen film-luzea zuzendu, idatzi eta ekoitzi zuen: *El anonimo... ¡vaya papelón!* (1990). Horrez gainera, hainbat telesail zuzendu eta editatu zituen ETBrentzat: *Penelope Enea* (1989), *Bi eta bat* (1990-1993) eta *Duplex* (1993), besteak beste. 2000an, berriz, bere bigarren filma zuzendu zuen: *Carretera y manta* (2000). Ordutik, telebistarako telesailak zuzendu eta errealizatu ditu batik bat

Arandiak, eta ezagun egin da pantaila txikian: *El comisario* (Telecinco, 1999-2009), *La chica de ayer* (Atresmedia, 2009), *Sin tetas no hay paraíso* (Teleinco, 2008-2009) edota *El principe* (Telecnco, 2014-gaur egun).

Arandiak ez du lanik Kimuak katalogoan.

Taula 54. Zigortzaileak (2010) fitxa-teknikoaren laburpena

Zuzendaria	Arantza Ibarra – Alfonso Arandia
Gidoia	Arantza Ibarra
Argazki-zuzendaria	Gaizka Bourgeaud
Zuzeneko soinua	Santiago Salvador
Musika	Javier Vicente
Muntaia	Julia Juaniz
Ekoizpena	Alokatu S.L
Ekoizpen exekutiboa	Jose Maria Lara
Ekoizpen zuzendaria	Ion Collar
Urtea	2010
Iraupena	87 minutu
Generoa	Komedia
Aurrekontua	1.513.118,2 €
Ikusle-kopurua	4.513

Iturria: ICAA + Alokatu

Aktoreen zerrenda luzea da eta aurpegi ezagun asko dago. Hala, honako pertsonaiak dira *Zigortzaileak* (2010) filmeko nagusiak:

Amaia Aberasturi (Leire)

Leirek hamaika urte ditu. Oso gustuko du kirola, Kung Fu praktikatzen du eta Bruce Lee-ren zale amorratua da. Lasaitu behar duenean, ordea, Tai Chi egiten du. Sutsua eta kementsua bezala aurkezten du bere burua, baina bere burua gehiago kontrolatzen ikasi behar du.



Estibaliz Sarasola (Sandra)

Neska goxoa eta ameslaria da eta, Ainararekin batera, Leireren lagun-mina da. Ez da kirolean oso ondo moldatzen baina dantza gustuko du eta ispilu aurrean orduak pasatzen ditu. Dantzarako pausoak asmatzeagatik ezaguna da eskolan. Bere pasioetako bat Grease musika antzezlan da.



Andoni Delavigne-Robles (Leo)

Baionatik etorri berria da Leo eta hamaika urte ditu. Ordenagailuak, asmakizunak eta maite du Leonardo Da Vincirekin zerikusia duen guztia. Oso bakartia da eta bera da bereziki gehien iraintzen duten gelakidea. Hala ere, batek baino gehiagok sorpresa eramango du berarekin.



Martin Gandiaga (Anjel)

Anjelek hamabi urte ditu eta errepikatzailea da. Ez dio ezerk axola eta etxean bizi duen egoerak ez dio asko laguntzen. Bere gurasoak aberatsak dira eta semea babesten dute nahiz eta honek gauza txarrak egin. Hala, nahi duen guztia egiten du.



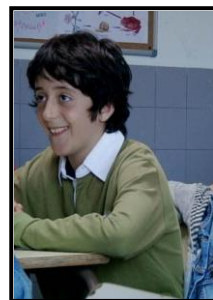
Pello Madariaga (David)

Davidek ere hamabi urte ditu eta errepikatzailea da. Basati samarra da, bere gurasoak bananduta daude eta aberatsak dira baita ere. Anjelen oso laguna da eta hark agindutako guztia betetzen du.



Asier Vegas (Javi)

Hamaika urte ditu Nikolak eta Anjel eta Davidekin ibiltzen da. Etxean itxurak gordetzen ikasi du eta eskolan ere antzera egiten du, izan ere, aberatsa dela sinestarazi die gelakideei.



Nikola Zalduegi (Fernando)

Hamabi urte ditu Fernandok eta oso mutil misterioitsua da. Beldurrezko filmak ditu gustuko. Eskola-kideei lapurtzen dizkien gauzeekin malabarismoa egiten dabil uneoro. Horregatik, gehienek beldur diote. Ez, ordea, Leirek.



Loli Astoreka (Lourdes)

Ikasle guztien tutorea da. Lankideek egiten ez duten moduan, saiatzen da ikasleen artean dauden gatazkei irtenbidea bilatzen modu baikorrean. Angelen jarrera hobetzeko helburuarekin, haren amarekin bilduko da, baina ez du ondorio onik ekarriko.



Anne Igartiburu (Anjelen ama)

Materialismoarekin itsututa dagoen emakumea da; hutsala eta, aldi berean, bere seme zoragarriaz harro dagoena. Ildo horretan, nahiago du semearen akatsak onartu ez eta haren irakaslearen kontra egitea.



Carlos Sobera (Fernandoren aita)

Diruduna da Fernandoren aita eta ez du semearekiko jarrera onik. Areago, semeari tratatu txarrak emate dizkio. Haserrekorra da eta mehatxuak erabiltzen ditu etengabe.



Ainhoa Jauregi (Leireren ama)

Alabez asko arduratzen den ama da eta konfiantzazko harremanean oinarritu nahi du horiekiko. Leire arraro dagoela sumatzen du, distrahituta, eta Leo lagun berriaren errua dela uste du. Hala, okerreko ideia horrekin tematuta, alaba zigortuko du eskolan bizi duen arazoak alabarengan eragin handiegia hartu duela ikusita.



C. Produkzio-etxearen deskribapena



Alokatu S.L produkzio-etxea

vide supra 6.1

6.7.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa

Alokatu S.L produkzio-etxearen film honetan bi produkzio-kostuen atalek hartzen dute pisu handiena. Areago, horiekin hirurekin bakarrik inbertsio osoaren ia erdia ordezkaturiko genuke: %49,98a hain zuzen. Gastu teknikoekin (%21,3), eta, ustiatze, merkataritza eta finantziazioarekin (%28,68) lotutako atalak dira hain zuzen. *Zigortzaileak* (2010) filmaren kopiak, publizitatea edota maileguen negozioazio gastuen inbertsioa 433.979,55 euroko da eta hori da proiektuaren produkzio-kosturik altuena. Bigarrenik, esan bezala, talde-teknikoaren kontratazioa da; horren kostuak 322.600 euroko inbertsioa suposatzen du.

Bi horiei dagokienean, azpimarratu behar da ustiatze, merkataritza eta finantziazio atalak orain arte aztertutako filmen artetik zenbateko altuena islatu duela. Nolabait, Jose Maria Lara Alokatu S.L produkzio-etxearen ekoizleak zinema munduaren gaineko ikuspegi industrialaren isla da; hau da, filmaren promozio eta esplotazioari aurrekontu berezia emateko erabakia da. Hona hemen horri lotuta Larak 2008an adierazitako hitz batuk:

Arazo bat dago zinema munduan. AEBko industriak filmen promozioa egiten duen bezala egiteko aurrekonturik ez dugun bitartean, ezin da baldintza berdinetan lehiatu. Erakusketa da zinema-industriaren sektore errentagarriena. Gauzak ondo ateratzen ez zaizkienean, zinemaren ordezkioa edota musika kontzertuak programatzen dituzte. Hori egiteko espazioaren jabe dira, eraikina beraia baita

(Lara, 2008¹³⁰)

Taula 55. Zigortzaileak (2010) aurrekontuaren laburpena

KAPITULUA	GASTU MOTA	KOSTUA	(%)
1	Gidoia eta musika	32.000 €	% 2,1
2	Talde artistikoa	93.300 €	% 6,2
3	Talde teknikoa	322.600 €	% 21,3
4	Eszenografia	52.200 €	% 3,4
5	Errodajea, muntaia, soinua eta hainbat ekoizpenetarako estudioa	108.750 €	% 7,2
6	Makinaria, errodajea, garraioak	118.300 €	% 7,8
7	Bidaiak, hotelak, dietak	62.825 €	% 4,2

¹³⁰ Jose Mari Lara ekoizle madrildarrak 2008ko elkarrizketa batean adierazitako aipuak dira, Nuria Dufour autoreak Kane3 zinema atarirako egindakoa (azken kontsulta: 2015/03/06): <http://www.kane3.es/cine/jose-maria-lara-el-cine-hasta-ahora-me-ha-permitido-subsistir.php>

6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

8	Film birjina	68.666 €	% 4,5
9	Laborategia	66.672 €	% 4,4
10	Aseguruak	101.000 €	% 6,7
11	Gastu orokorrak	52.825,65 €	% 3,5
12	Ustiapen, merkataritza, finantzazio gastuak	433.979,55 €	% 28,68
GUZTIRA		1.513.118,2 €	% 100

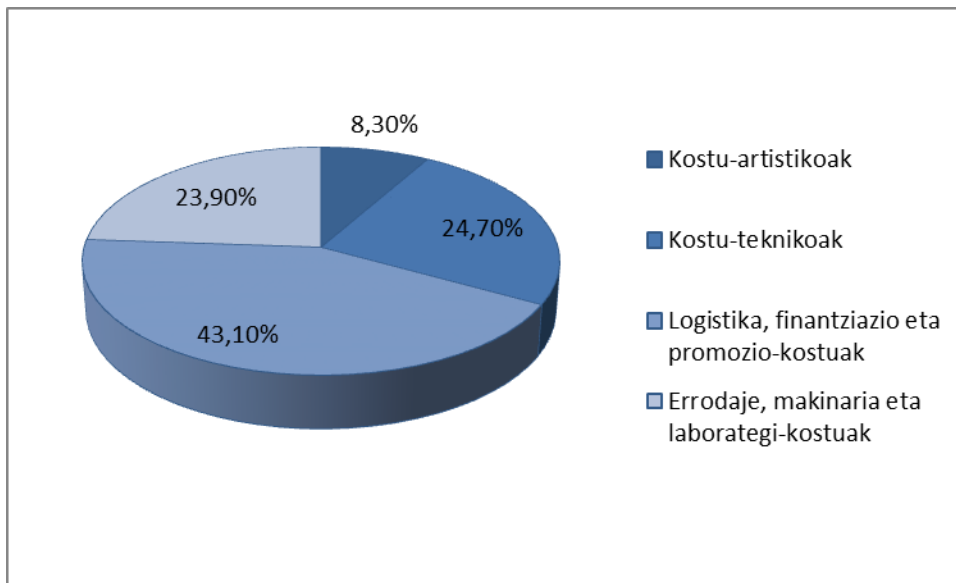
Iturria: Alokatu

Filmaren produkzio-kostu garestienekin jarraituz, bigarrenetik aurrera ez dugu aurkitu filma egiteko inbertsioaren %7 gainditzen duen atalik. Makinaria, errodajea eta garraioak kapitulua da hurrengoa, eta, aurrekontuaren %7,8a ordezkaten du 118.300 euroekin. Laugarren garestiena, berriz, errodaje, muntaia, soinu eta hainbat ekoizpenetarako estudioa atala da; aurrekontuaren 108.750 euroko kostuarekin eta horren %7,2a islatuz.

Bigarren mailako kostuen artean, filmaren inbertsio osoaren zenbateko ertainak dituztenak alegia, aseguruak (%6,7), talde artistikoa (%6,2), film birjina (%4,5), laborategia (%4,4), eta, bidaiak, hotelak eta dietak (%4,2) produkzio-atalak daude. Beste modu batean esanda, logistika, finantzazio eta promozio kostuekin zein errodaje, makinaria eta laborategi kostuekin lotutako produkzio-kostuak.

Azken postuetan, berriz, aurrekontuaren zenbateko txikia ordezkaten dituzten hiru atal daude; hain zuzen, %3,5 eta %2,1 arteko produkzio-kostuak. Beste behin,

produkzio zinematografikoaren sorkuntza elementu garrantzitsuak talde honetan sartu dira: eszenografia¹³¹ (%3,4), eta, gidoia eta musika (%2,1), besteak beste.

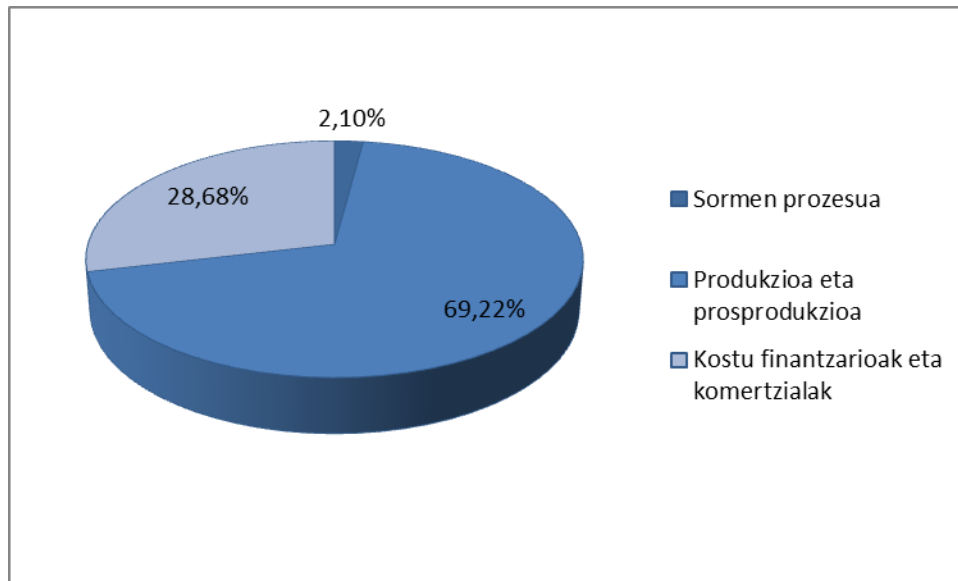


Grafikoa 40. Zigortzaileak (2010) produkzio-kostuen sailkapen funtzionala

Iturria: Alokatu

Hala, logistika, finantziarioa eta promozio gastuek (%43,1) ordezkatzen dute *Zigortzaileak* (2010) film-luzearen inbertsio handiena; ia erdia hain zuzen. Produkzio-kostuen sailkapen funtzionalaren arabera, bigarren eta hirugarren lekuan daude kostu-teknikoak eta errodaje, makinaria eta laborategi kostuak; aurrekontuaren %24,7a eta %23,9a islatuz, hurrenez hurren. Eta, azkenik, tamalez, aurrekontuaren %10a islatzera iristen ez diren kostu-artistikoak: %8,3.

¹³¹ Nahiz eta atal hori filmaren talde-teknikoen atalean sailkatu dugun eredu funtzionalan, dekorazioa, jantziak eta girozte elementuak dira eta produkzio zinematografikoaren sorkuntzarekin lotuta daude.



Grafikoa 41. Zigortzaileak (2010) produkzio-kosten sailkapena, balio-katearen arabera

Iturria: Alokatu

Sormen-prozesuak hartzen duen pisu txikiak atentzioa deitzen duen elementua da; bai eta kostu finantzarioak eta komertzialek suposatzen duten inbertsio altuak ere. Orain arte aztertutako kasuekin alderatuta, *Zigortzaileak* (2010) filmeko gidoi eta musika kostuak inbertsio urriena suposatzen du; hain zuzen, aurrekontuaren %2,1a besterik ez. Aitzitik, kostu finantzarioak eta komertzialek orain arteko adibideen arteko inbertsio handiena suposatu dute; kostu osoaren %28,68a islatzen baitute film honetan. Baina, beste behin ere, produkzio eta posprodukzio aldiek lortu dute ekoizleen inbertsio handiena izatea: %69,22a.

7.7.2 Finantziario-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa

Fikziozko film-luze honen finantziario-planean finantziario publiko hutsa, erregulazio-publikoko finantziarioa, eta, inbertsio pribatuak osatu dira. Diru-iturri publikoei dagokienean (erregulazio-publikoko inbertsio pribatua barne), orain arte aztertutako euskarazko fikziozko filmen ohiko hiru zutabe ekonomikoak ageri dira: Eusko Jaurlaritza, ICAA eta ETB. Hala ere, ezberdina da eragile bakoitzak egindako ekarpena.

Taula 56. *Zigortzaileak* (2010) finantziatio-plana

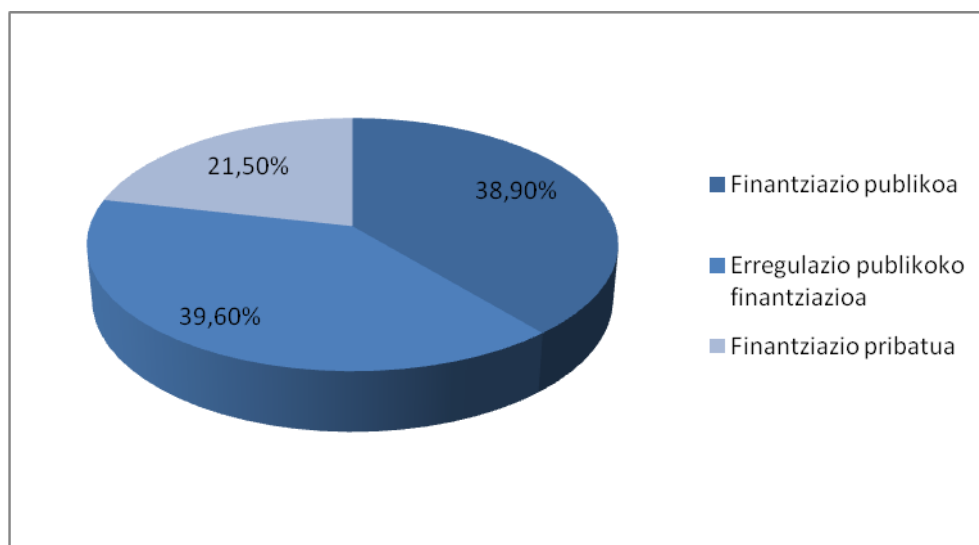
	KONTZEPTUA	ZENBATEKOA	(%)
Finantziatio publikoa	Eusko Jaurlaritza	288.420	% 19,1
	ICAA	300.000	% 19,8
	GUZTIRA	588.420 €	%38,9
Erregulazio-publikoko finantziatioa	ETB	600.000	% 39,6
	GUZTIRA	600.000 €	% 39,6
Finantziatio pribatua	Alokatu S.L	124.698,2 €	% 8,2
	CANAL+	200.000 €	% 13,2
	GUZTIRA	324.698,2 €	% 21,5
	SARRERAK GUZTIRA	1.513.118,2 €	% 100

Iturria: Alokatu

Hiru horietatik pisu handiena duena ETBrena da; *Zigortzaileak* (2010) filmaren ia %40a islatzen du. Guztira, 600.000 euro bideratu ditu ETBk eta gutxigatik iristen da aurrekontuaren %50a finantzatzera. Eusko Jaurlaritzak bideratutako finantziatio-publikoak, aldiz, aurreko erakundetik batutakoaren erdia islatzen du. Alegia, 288.420 euro eta kostu osoaren %19,1. Antzeko inplikazioa izan du film honetan Espainiako

Kultura Ministerioak, izan ere, ICAAtik aurrekontuaren %19,8a finantzatzeko beste batu da (300.000 euro).

Hala, horrekin guztiarekin produkzio-kostuen %78,5a finantzatzeko gai izango da Alokatu produkzio-etxea.



Grafikoa 42. Zigortzaileak (2010) finantziario-planaren banaketa

Iturria: Alokatu

Finantziario pribatuari dagokionean, berriz, diru-iturri bi ageri dira kasu honetan: batetik, produkzio-etxearen poltsikotik ipinitako dirua, eta, bestetik, CANAL+132 telebista-katearen ekarpena -Frantziako telebista-kate pribatua-. Alokaturik, ordea, ez du aurrekontuaren %10a baino gehiago finantzatuko, izan ere, 124.698,2 euro

¹³² Telekomunikazio eta entretenimendu munduan murgildutako Vivendi enpresari lotuta dago Canal+. 2000ko hamarkadan krisi ekonomikoa izan zuen eta ordura arte, Frantziako industria zinematografikoari eta telebistari oso lotuta egon den enpresa izan da. 2011an, berriz, EMI musika industriako multinazionala erosi zuen.

arriskatzen ditu¹³³. Frantziako telebistak baina, Alokaturen inbertsioa gainditzen du. Ezberdintasuna txikia bada ere, ia 80.000 euro gehiago ipintzen ditu; guztira, kostu osoaren %13,2.

Beraz, finantziario-publikoa da (erregulazio-publikoko inbertsioa barne) euskarazko produkzio hau babesteko iturri nagusia; bide horretatik aurrekontuaren hiru laurdenak baino gehiago finantzatzen baitira. Gainera, ETB da arlo horretan finantziario-elementu nagusia.

¹³³ Jasotako informazioaren arabera, Zigortzaileak (2010) filmak Tivoli Films Hungariako koprodukzio enpresaren partaidetza izan zuen. Hala ere, Alokatu emandako dokumentuetan ez da haren ekarpenik jasotzen. Beraz, produkzio-etxeak film honetan duen inplikazio pribatua grafikoan jasotzen dena baino txikiagoa izan daiteke.

6.8 Urteberri on, Amona! (2011)

Komedia beltza da *Urteberri on, Amona!* (2011) fikziozko film-luzea. 2011ko irailaren 25ean egin zuen lehen agerraldi publikoa, Donostiako Zinemaldiaren baitan, Zabaltegi Zuzendari Berriak sailean lehiatuz. Areto komertzialetara, berriz, hortik bost egunera egin zuen salto: irailaren 30ean.

Telmo Esnalek (Zarautz, 1967) zuzendutako bigarren iraupen luzeko lan honek umore beltzaren erabilera bikaina egiten du, senar-emazte batek amona zaindu bitartean bizi duten infernua kontatzeko. Hasiera-hasieratik kokatzen du gidoiak ikuslea, tramak eztanda egiten baitu eta ondoren gertatuko denaren gaineko jakin-mina pizten du.



Irusoinek bakarka ekoiztutako filma da

Gai nagusia delikatua da, izan ere, amonaz desegitea da guztien helburua; alabaina, algarak bata bestearen atzetik eragiten dituen filma da. Bakardadearekiko beldurra,

balio galera, norberekeria, bikote harremanak eta familiaren desegituratzeari buruzko gaien gaineko hausnarketa iradokitzen du.

Aktore-zerrendan euskal aurpegi ezagunak ageri dira eta 90eko hamarraldian ezagun egin ziren izen batzuk berreskuratzen dira. Errealizazioa erritmoduna da, argia, eta, airez hartutako plano ausarta batzuk ditu. Argazkiari dagokionean, zaindua da; begiarentzat enkoadratze erakargarria eta aldi berean istorioari mesedez egingo diona bilatu du Javi Agirre eskarmentu handiko euskal argazki-zuzendariak.

Irusoin S.A produkzio-etxeak bakarka ekoiztitako lana da, TVE eta ETBren partaidetzarekin. Filmaren kostu osoa 1,6 milioi €koa izan zen eta errodata 2011ko otsaila eta apirila artean buru zen Alacanten (Espainia), Nafarroan eta Gipuzkoan.



Montserrat Carulla aktore katalana da filmaren protagonistetako bat

Urteberri on, Amona!-k (2011) Tudelako XII Opera Prima zinema-jaialdian Film Onenaren saria eskuratu zuen, eta, Anvevy Espainiako Zinemaren Bienalean, berriz, Publikoaren saria. Horrez gainera, fikziozko film-luze hau Guadalajara Film Festival (Mexiko), Latino Film Festival (San Diego, AEB), Cleveland International Film Festival (AEB), Washington International Film Festival (AEB), Festival Du Cinema Espagnol (Nantes, Frantzia), Palms Springs International Film Festival (Kalifornia, AEB), Tudelako

Opera Prima jaialdia (Espainia) eta Valladolideko Seminci jaialdian (Espainia) hartu zuen parte.

A. Sinopsia

Familia batek amona Mari zaindu behar du. Baina, ez da gauza erraza izango; amona berezia da eta familian arazo ugari eragingo ditu. Joxemariri, Mariren suhiari, ez zaio batere gustatzen amonak alaba Maritxuren arreta osoa bereganatu izana. Horregatik, zaharren egoitza batean sartzea nahi du. Emazteari, ordea, ez zaio ideia gustatzen eta hari esan gabe egitea erabakitzen du.

Horretarako, suhiaren (Kintxo) laguntza izango du Joxemarik; Maritxurekin batera oporretan dagoen bitartean, amona zaharren egoitzan sartzeko aginduko dio hari. Kontua konplikatu egingo da amonaren izaera dela-eta, beraz, gatazka handia piztuko da familian.



Ikuslea gogoeta egitera behartuko du komedia beltz honek

B. Fitxa teknikoa eta artistikoa

Telmo Esnal (Zarautz, 1966)

vide supra 6.1

Taula 57. *Urteberri on, Amona!* (2011) fitxa-teknikoaren laburpena

Zuzendaria	Telmo Esnal
Gidoia	Telmo Esnal – Asier Altuna
Argazki-zuzendaria	Javi Agirre
Zuzeneko soinua	Pablo Bueno
Musika	Javi P3Z
Muntaia	Raul Lopez
Ekoizpena	Irusoin S.A
Ekoizpen exekutiboa	Fernando Larrondo
Ekoizpen zuzendaria	Ander Sistiaga
Urtea	2011
Iraupena	107 minutu
Generoa	Komedia Beltza
Aurrekontua	1.695.130 €
Ikusle-kopurua	31.745

Iturria: ICAA + Irusoin

Honako izenak azpimarratzen ditugu *Urteberri on, Amona!* (2011) filmeko aktore-zerrendatik:

Montserrat Carulla (Mari)

Carulla Bartzelonan jaio zen 1930ean eta eskarmentu handiko aktorea da. Telebistan, zineman eta antzerkian egin du lan 60ko hamarralditik. El señor Adrián, el primo (1966)



izeneko antzerki obrarekin taularatu zen lehen aldiz. Ondotik, telebistara egin zuen salto, eta, La saga de los Rius (TVE, 1976), Hospital central (Telecinco, 2006) edota Crematorio (Canal+, 2011) telesailetan aritu da. Zineman, berriz, Surcos (1951), El orfanato (2007) edota Orson West (2010) filmetan ikusi dugu.

Kontxu Odriozola (Maritxu)

Azpeitian (Gipuzkoa) jaio zen, 1945ean; euskal aktore ezaguna da eta ETB1eko Goenkale (1993-2015) telesailean egin zen ezagun. Baina, antzerkian eta zineman ere lan askotan ibilitakoa zen aurretik: La conquista de Albania (1983), Hamaseigarrenean



aidanez (1985) edota Cronica de la guerra carlista (1872-1876) film-luzetan. Azken urteetan, berriz, film laburretan zein luzeetan ikusi dugu; besteak beste, Zirgariak (2006) –erdimetraia-, Amona putz! (2010) –film laburra- eta Urteberri on, Amona! (2011) -film-luzea- lanetan.

Pedro Otaegi (Joxemari)

Beizaman (Gipuzkoa) jaio zen, 1938an. Ibilbide-profesionala 80ko hamarraldian hasi zuen, Imanol Eliasen zuzendaritzapean, Antxieta Antzerki Taldean. Ondotik, ETB1eko Goenkale (1993-2015)



telesailean ibili zen aktore lanetan urte luzez, eta, azken urteetan zineman egin du lan batik bat: Ander (2009) eta Urte berri on, Amona! (2001) film-luzetan, eta, Aitona

martin eta biok (2004) eta Leon apaizaren eskarmentua (2011) film laburretan besteak beste.

Josean Bengoetxea (Kintxo)

Donostiarra da Bengoetxea (1964) eta aktorea ofizioz. Los Angelesen (AEB), Madrilen (Espainia) eta Sevillan (Espainia) egin zituen interpretazio ikasketak. 2000ko hamarraldian hasi zuen ibilbide-profesionala eta ordutik, zineman, antzerkian eta hainbat telebista saiotan ibili da ia etenik gabe.



Nagore Aranburu (Miren)

vide supra 6.3

C. Produzekzio-etxeen deskribapena



Irusoin S.A produkzio-etxea

vide supra 6.1

6.8.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa

Komedia beltz honen produkzio-kostuak ohiko hamabi kapituluetan jasotzen dira eta, nagusiki, elementu teknikoetan eta errodaje, makinaria eta laborategi elementuetan oinarritzen dira. Kostu handiena duen kapitulua talde-teknikoa da; 500.000 euro baino gehiagoko kostua du eta aurrekontuaren hiru herenak ordezkatzeko ditu: %30,3a hain zuzen ere.

Bigarrenik, ustiatze, merkataritza eta finantziarioa atala da. Horrek hartzen duen zenbatekoak, ordea, ez du zerikusirik lehenengoarekin; izan ere, bakarrik islatzen du

inbertsioaren %13,5a. Beraz, gutxienez, halako bi beharko genituzke talde-teknikoak suposatzen duen kostuaren parekoa izateko.

Hirugarren kostu handiena bai gerturatzen da azken kopuru horretara. Aurrekontuaren %10,58 da talde artistikoak eragiten duen kostua; ia 180.000 euro alegia. Hurrengo bien zenbatekoak ere ez dira kopuru horretatik asko aldentzen; ia 150.000 euroko kostua du makinaria, errodajea eta garraioak atalak eta ez du aurrekontuaren %9a gainditzen (%8,8). Bestalde, aseguruen produkzio-kostuak inbertsio osoaren %7,5eko kostua suposatzen du 127.000 euroekin.

Hortik aurrera, produkzio-kostuek ez dute 95.000 euroko inbertsiorik gainditzen.

Taula 58. Urteberri on, Amona! (2011) aurrekontuaren laburpena

KAPITULUA	GASTU MOTA	KOSTUA	(%)
1	Gidoia eta musika	75.000 €	% 4,4
2	Talde artistikoa	179.400 €	% 10,58
3	Talde teknikoa	513.800 €	% 30,3
4	Eszenografia	84.100 €	% 5
5	Errodajea, muntaia, soinua eta beste ekoizpenetarako estudioa	94.200 €	% 5,6
6	Makinaria, errodajea, garraioak	148.730 €	% 8,8
7	Bidaiak, hotelak, dietak	56.100 €	% 3,3
8	Film birjina	53.300 €	% 3,1

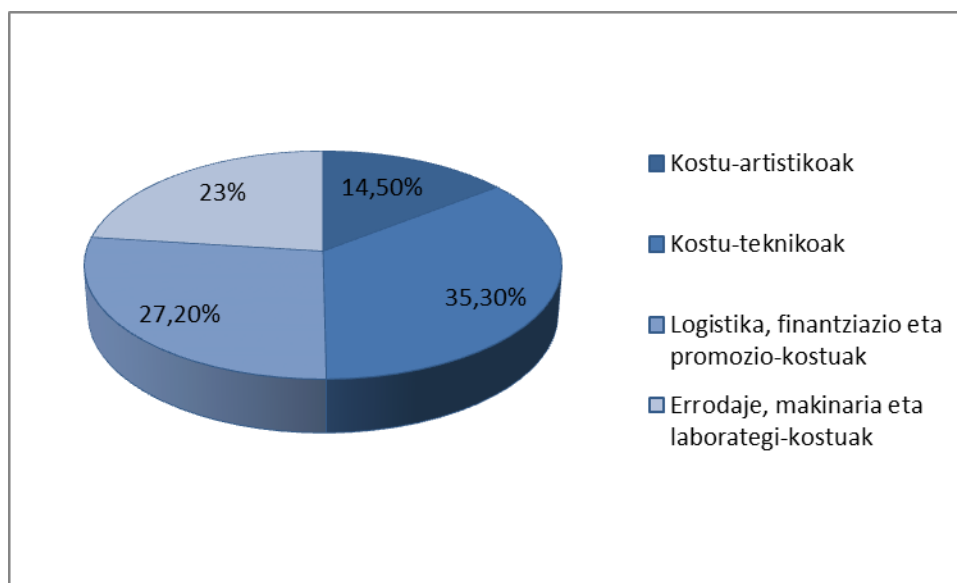
6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

9	Laborategia	95.000 €	% 5,6
10	Aseguruak	127.000 €	% 7,5
11	Gastu orokorrak	38.500 €	% 2,8
12	Ustiapen, merkataritza, finantziario gastuak	230.000 €	% 13,6
GUZTIRA		1.695.130 €	% 100

Iturria: Irusoin

Bigarren mailako kostua suposatuko lukete seigarren, zazpigarren, zortzigarren eta bederatzigarren atal garestienek, izan ere, aurrekontuaren %5 eta %4 arteko portzentajeak islatzen dituzte. Zerrendaren postu horretan daudenak, errodajea, muntaia, soinu eta hainbat ekoizpenetarako estudioak (%5,6), laborategia (%5,6), eszenografia (%5) eta gidoia eta musika (%4,4) atalak dira, hurrenez hurren. Jarraian, produkzio-kostuen atalek apenas ordezkatzten dute %3ko kostua baino gehiago.

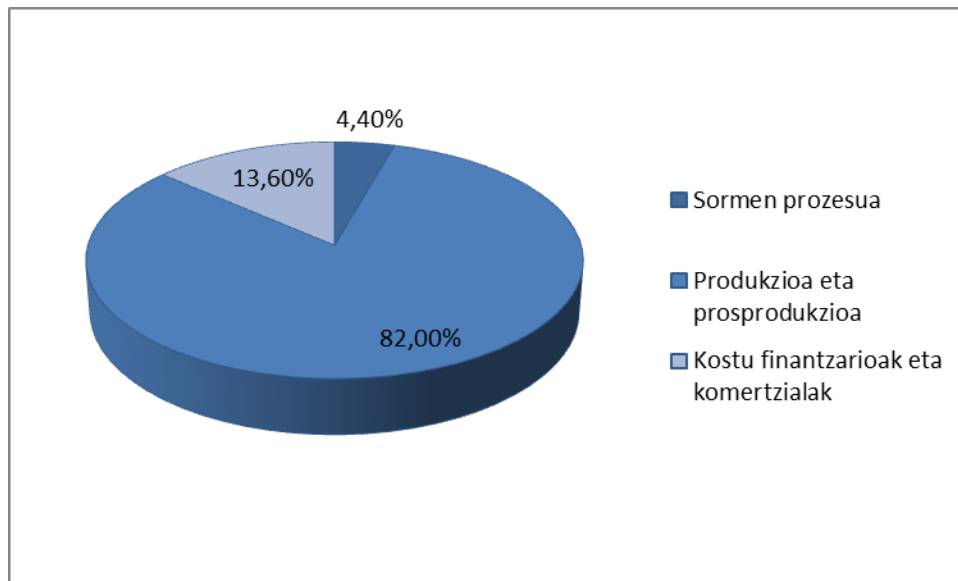
Hiru atalen faltan, fikziozko film-luze honen inbertsio osoa azaltzeko, azkenik, bidaiak, hotelak eta dietak (%3,3); film birjina (%3,1); eta, gastu-orokorrak (%2,8) lirateke - handitik txikira, hurrenez hurren-. Guztira, hiru atal horiek ez dute aurrekontuaren %10a gainditzen.



Grafikoa 43. Urteberri on, Amona! (2011) produkzio-kostuen sailkapen funtzionala

Iturria: Irusoin

Laburbilduz, beraz, honela banatzen dira *Urteberri on, Amona!* (2012) filmeko produkzio-kostuak sailkapen funtzionalaren arabera: artistikoak, %14,5; teknikoak, %35,3; logistika, finantziario eta promozioa, %27,2 eta, azkenik, errodaje, makinaria eta laborategia, %23.



Grafikoa 44. Urteberri on, Amona! (2011) produkzio-kosten sailkapena, balio-katearen arabera

Iturria: Irusoin

Aurretik aipatu bada ere, komeni da gogoratzea balio-katearen sailkapenak ahalbidetzen duela produkzio-kostuak filmaren zein prozesutan bildu diren ikustea. Alegia, sormen aldian, errodate eta posprodukzioan, edota, filmaren publizitate eta marketin-ekintzetan. Hala, lehen aldia da inbertsio txikiena hartzen duena; gidoiak eta musikak (%4,4). Ondotik, kostu finantzarioak eta komertzialak (%13,6) daude; eta, ekoizleen inbertsio handiena hartzen duten faseak, aldiz, produkzioa eta posprodukzioa dira (%82).

6.8.2 Finantziario-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa

Finantziario publikoa, erregulazio-publikoko finantziarioa eta finantziario pribatu hutsa erabiltzen dira Irusoin S.L produkzio-etxeak ekoiztiko film-luzea ekoizteko. Alabaina, bakoitzak finantziarioaren zati ezberdina ordezkatzen du.

Finantziario publikoaren bitartez, Irusoinek erakunde bakarraren (Eusko Jaurlaritza) ekarpena bildu eta inbertsio osoaren %9,4 finantzatu du. Baina, haren diru-laguntza

aurreko kasuetan ikusitakoa baino nabarmen txikiagoa da hemen. Jaurlearitza-ekarpena %18 eta %15 artekoa izan da orain arte aztertutako kasu gehienetan -*Eutsi!* (2007) eta *Izarren argia* (2012) filmetan izan ezik, non aurrekontuaren %40 eta %30 islatu zuen-; *Urteberri on Amona!* (2011) filmean, aldiz, Kultura Sailaren inbertsioa 161.000 eurokoa da eta ez da iristen aurrekontuaren %10a finantzatzera.

Erregulazio-publikoko finantziario pribatuari dagokionean, TVE eta ETB telebista-kateak daude. Espainiako kate-publikoak, gainera, Eusko Jaurlearitza baino inplikazio handiagoa du kasu honetan. Zenbatekoari erreparatzen badiogu, ikusiko dugu ez dela txikia; alegia, 230.000 euro eta aurrekontuaren ia %15a suposatzen du haren finantziarioak.

Baina, *Urteberri on, Amona!* (2012) filmari telebista-publikoek emandako finantziarioari jarraiki, ETBk du podiuma. Euskal telebistak ia 800.000 euroko inbertsioa egiten du eta horrek suposatzen du filma egiteko kostu osoaren ia erdia. Hain justu, %46,4ko finantziarioa.

Taula 59. *Urteberri on, Amona!* (2011) finantziario-plana

	KONTZEPTUA	ZENBATEKOA (€)	(%)
Finantziario publikoa	Eusko Jaurlearitza	161.000	% 9,4
	GUZTIRA	161.000 €	%9,4
Erregulazio-publikoko finantziario	TVE	230.000	% 13,6
	ETB	785.986	% 46,4

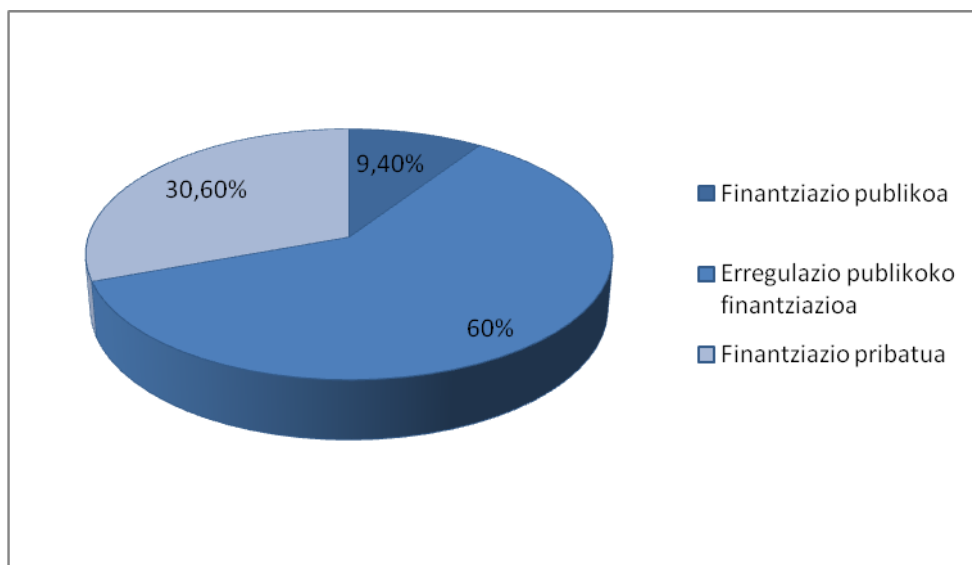
6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

	GUZTIRA	1.015.986 €	% 60
Finantziario pribatua	Irusoin S.L	338.144	% 20
	Barton Films	180.000	% 10,6
	GUZTIRA	518.144 €	% 30,6
	SARRERAK GUZTIRA	1.695.130 €	% 100

Iturria: Irusoin

Diru-iturri pribatuei erreparatuta, berriz, produkzio-etxearen eta banaketaz arduratuko den enpresa ageri dira: Irusoin eta Barton Films. Horiekin biekin finantziarioaren gainerakoa osatzen da, hau da, inbertsioaren %30,6a. Hala ere, Barton Films banaketa-enpresak ipintzen duenarekin proiektuaren %10,6a finantzatuko da soilik. Ez da jaso aurreko kasuetan halako ekarpenik, eta, Bartonekin aurretik Irusoinek adostutako hitzarmena islatuko luke.

Azkenik, produkzio-etxearen funts propioa egongo litzateke. Horren arabera, filma egiteko bere poltsikotik jarri beharko ditu gutxienez 180.000 euro. Beste modu batean esanda, kostu osoaren -edota arriskuaren- %20.



Grafikoa 45. Urteberri on, Amona! (2011) finantziak banaketa

Iturria: Irusoin

Laburbilduz, goiko grafikoan ikusi daiteke nola ETB eta TVE diren filmaren finantziak-iturri nagusiak (%60). Hala, proiektuaren oinarri ekonomikoa erregulazio-publikoko inbertsioari esker batu da; eta, finantziak pribatutik finantziakoren %30,6a osatu den bitartean, publikotik ia %10a osatu da.

6.9 *Baztan* (2012)

Baztan filma aurpegi ezagunez beteta dago (Carmelo Gomez, Unax Ugalde, Joseba Apaolaza, Ramón Agirre, etab.), eta, aktore profesionalak ez ezik, istorioa gertatzen den udalerriko (Baztan, Nafarroa) bizilagun ugarik ere hartu zuten parte. 2012ko urriaren 5ean estreinatu zen filma areto komertzialetan, baina, aurretik Donostiako Nazioarteko Zinemaldian erakutsi zen. Iñaki Elizalde zinemagile nafarrak zuzendutako eta elkarlanean idatzitako lana da, eta, ordu eta erdi inguru irauten du.

Produkzioari dagokionez, Nafarroako, Gipuzkoako eta Madrileko hiru produkzio-etxeek elkarlanean ekoitzi zuten: Orreagara Producciones S.L, Erpin 360 eta Lazo Visual S.L, hurrenez hurren. Arduraren zati handiena, ordea, Lazo Visual enpresak izan zuen; Mikel Pruaño eta Javier Pruañoren gidaritzapean. 2012ko lan honek milioi bat eta erdiko aurrekontua izan zuen, eta, Jaurlaritzaren, ETBren eta Instituto Navarro de las artes Audiovisuales y la Cinematografía-ren (NAAC) laguntza jaso zuen.



2012ko film honetan aktore ezagun ugarik hartu zuten parte

Aldi berean bi istorio kontatzen dituen filma da; batetik, Baztaneko bailaran XVII. mendean gertatutakoa, eta, bestetik, 2000ko hamarraldian espazio berean gertatzen dena. Egia esan, dezente kostatzen da testuinguru bikoitz horretan kokatzea; ikusleari oso dosi txikietan ematen zaio informazioa, eta, beharbada txikiegitan. Esango nuke, filmaren amaierara arte ez dela kontakizunaren argazki osoa ulertzen. Alegia, film-luze bat errodatzera doan lan-taldea Baztaneko bailarara heltzen da eta, dokumentazio lanetan, konturatuko dira oraindik bizirik dagoela herritarren artean XVII. mendean gertatutako pasarte ilun bat. Bada, bigarren istorio hori kontatzeko Elizaldek atzera egin eta garai hura ere berreskuratzen du irudietan.

Narratiboki eta estetikoki ahalegin berezia egiten da Oriol Puig, Iñaki Maestre eta Aitziber Sanz-eri esker; irudiak ederrak dira eta une askotan dokumental historikoaren itxura hartzen du. Jantziak, girotze lana, lokalizazioak, etab. zainduta dauden elementuak dira eta balio antropologiko txukuna du. Istorioan aurrera egite horretan, ordea, erritmo geldoa eta informazioaren dosifikazio txikiegia oztopo bihurtzen da ikuslearentzat. Adibidez, zaila da pertsonaiak bereiztea hasieratik.



Bi urte iraun zituen filmaren errodateak

Nafarroan egin zituzten grabaketa lanak eta bi urte iraun zituen errodate prozesuak; hain zuzen 2009ko irailaren 1etik 2011ko ekainaren 28ra. Jatorrizko hizkuntza euskara

bada ere, fikziozko film honetan gaztelera entzun daiteke partzialki; neurri handi batean, istorioaren pertsonaietara egokitzen den errealitatea.

EAEko zinema-areto komertzialetan estreinatu ondotik, Bartzelonan, Madrilen eta Logroñon ere banatu zen. Baina, horrez gain eta erakustaldi txiki batzuk izan ezik, apenas erakutsi zen *Baztan* (2012) bestelako zirkuituetan. Hainbat zinema-jaialditan hartu zuen parte eta horietan jaso zituen aipamen eta sariak; Espiello, Zinema Dokumental Etnografikoaren Nazioarteko jaialdian, London Spanish Film Festival-ean (Erresuma Batua), Islantilla Cinefórum (Huelva, Espainia) jaialdian (aipamen berezia eskuratuz, bai eta, Musika Oena, Zuzendari artistiko Oena eta Film-luze Oena sarientzako izendapenak ere), eta, Euskal Zinemaren Astea (Vitoria-Gasteiz) jaialdian (Film Onenaren saria eskuratuz).

A. Sinopsia

2011ko udazkenean Baztanera helduko da ikus-entzunezko baten lan-taldea, XVII. mende hasieran bailaran gertatutako pasarte ilun batzuen gaineko film bat egiteko. Bizilagunei elkarrizketak egitean eta horien eguneroko bizitza filmatzerakoan, errodajeko taldea konturatzen da oraindik presente dagoela herritarrengan duela hamar mende atzerago gertatutako pasarte ilun batzuen aztarna; bai eta horiekin lotutako bizilagunen jarrera baztertzaila eta arrazista. Bazterketa jasaten duen gizon bat aurka azalduko da, egungo egoeraren eta bere senideek iraganean pairatutako sufrimenduaren aurka hain justu.

Fikzio istorio hau Baztango herritarren eta filmeko pertsonaien gainekoa da, izan ere, bi istorio geratzen dira aldi berean.



Hiru produkzio-etxeren arteko lana da *Baztan* (2012): Lazo films, Orreaga Filmeak eta Erpin 360

B. Fitxa-teknikoa eta artistikoa

1970ean jaio zen Elizalde, Iruñean (Nafarroa). Ikasketez geografoa da, eta Historiako eta Artearen Historiako ikasketak ere egin zituen UNEDen. Hori gutxi ez eta aktore zuzendaritza eta zinemaren estetikaren inguruan hainbat ikastaro burutu zituen 1988 eta 1990 bitartean. Bartzelonara joan zen ondotik, Centre d'Estudis Cinematografics de Catalunyan zinema-zuzendaritza ikastera; orduan egin zituen bere lehen lanak 8 mm eta 16 mm-tan.



Hala, 1997an, Dimas Lasterra ekoizlearekin produkzio-etxe propioa sortu zuten: Triper&Zapin Asociados. Ordutik, zineman eta publizitatean aritu da batik bat, gidoigile, zuzendari eta muntatzaile gisa. Film laburrak eta film-luzeak egin ditu; azken urteetako lanen artean, bestek beste, *Querér* (2005) film laburra eta *Baztan* (2012) film-luzea daude.

Elizaldek ez du lanik Kimuak katalogoan.

Taula 60. *Baztan* (2012) fitxa-teknikoaren laburpena

Zuzendaria	Iñaki Elizalde
Gidoia	Iñaki Elizalde - Michel Gaztambide
Argazki-zuzendaria	Joanquin Miquel Alov
Zuzeneko soinua	Javier Asin
Musika	Angel Illarramendi
Muntaia	Iñaki Elizalde - Mikel Pruaño
Ekoizpena	Lazo Visual, S.L - Erpin 360 S.L - Orreagara Producciones S.L
Ekoizpen exekutiboa	Joseba Garmendia, Javier Pruaño, Mikel Pruaño
Ekoizpen zuzendaria	Mikel Pruaño
Urtea	2012
Iraupena	98 minutu
Generoa	Drama, Thriller, Historikoa
Aurrekontua	1.536.599,85 €
Ikusle-kopurua	14.941

Iturria: ICAA + Lazo Films

Aktore-zerrenda zabala du *Baztan* (2012) filmak, hala ere, honako hauek azpimarratu ditugu:

Unax Ugalde (Joxe)

Gasteiztarra da Ugalde eta 1978an jaio zen. 90eko hamarraldian hasi zuen ibilbide-profesionala, ETB2ko *Entre dos fuegos* (1998) telesailean. 1999an Madrilera (Espainia) egin zuen salto, eta, *A la once en casa* (TVE, 1998-1999), *El grupo* (Telecinco, 2000-2001) edota *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002) telesailetan egin zen ezagun. 2000an egin zuen debuta pantaila handian *Bailame el agua* (2000) film-luzearekin.



Joseba Apaolaza (Matias de Ursúa)

Irakasle ikasketak egin zituen Apaolazak (Urretxu, Gipuzkoa, 1960) eta lau urtez eskolak ematen ibili ostean, antzezpenari heldu zion. 80ko hamarralditik aurrera produkzio ugaritan hartu du parte, telebistan, antzerkian eta zineman. Azken



urteetan telebistan egin du lan batik bat: *Acusados* (Telecinco, 2009), *Gran Reserva* (TVE, 2013), *Los misterios de Laura* (TVE, 2014) eta *Alli abajo* (Atresmedia, 2015-gaur egun).

Carmelo Gomez (Don Felipe)

Espainiar aktorea da Gomez, Sahagunen (Leon, Espainia) jaio zen 1962an. Gaztetan aitarekin egin zuen lan mendian, baina, diru apur bat batu zuenean Salamancara joan zen lan bila. Antzerkian hasi zuen ibilbide-profesionala 80ko hamarraldian, eta, orduetik, ez da geratu. Antzerkian ez ezik, telebistan eta zineman ere ikusi dugu Gomez; bitan irabazi ditu Goya Sariak aktore lanagatik. Bere filmografia film esanguratsua daude: *Vacas* (1992), *La ardilla roja* (1993), *Dias contados* (1994) edota



Oviedo Express (2007).

Jose Ramón Argoitia (Eskultorea)

vide supra 6.5

Ramón Agirre (Don Martin)

vide supra 6.1

Kandido Uranga (Alkatea)

vide supra 6.2

C. Produzio-etxeen deskribapena



Eiken Euskadiko Ikus-entzunezkoen Klusterraren arabera, Erpin 360 S.L produkzio-etxeak Zamudion (Bizkaia) du egoitza, eta, FAPAE Espainiako ekoizleen elkartearen arabera, berriz, Madrilen (Espainia). Ez du webgunerik, baina, aztertu dugunez Madrileko Vertice 360 enpresari lotuta dagoen *spin-off* bat da. ICAAko datu-basearen arabera, egindako ibilbidean bakarrik hartu du parte film-luze batean: *Baztan* (2012).

Ikus-entzunezko obren produkzioa eta banaketa zerbitzuak eskaintzen dituen enpresa da Erpin 360. Haren azken jarduera, ordea, 2012koa da; lehiaketa publikoan esleitu zitzaion Extremadurako (Espainia) telebista-publikoaren ikus-entzunezko produkzio osoa ekoiztea.

Vertice 360 produkzio-etxea, berriz, 2007an sortu zen, telebista, zinema eta nazioarteko salmentei lotutako zerbitzuak eskaintzeko. 2000 film baino gehiagok osatzen dute haren katalogoa; askotariko generoak, eta, Espainiako zein nazioarteko

estreinaldi garrantzitsuen gaineko ustiatze eskubideak dituzte. Telebistari dagokionean, *tv movieak* (*Gernika bajo las bombas*, 2012), telesailak (*Con el culo al aire*, 2012-2014), magazinak (*Ni mas ni menos*, 2011-2013) edota eztabaida politikoak (*Debatea*, 2013-2014) ekoitzi ditu Antena 3, Telemadrid edota ETBrentzat. Azken kate horrentzako, besteak beste, *Ni mas ni menos* (2011-2013) edota *Debatea* (2013-2014) izeneko saioak ekoitzi zituen.

Gaur egun, ikus-entzunezkoen balio-kate osoa lantzen duen enpresa bezala aurkezten da euren webgunean; edozein dela horien euskarria: smartphone-a, telefono mugikorra, bideojokoak, etab. Baina, prentsan irakurri dugunez, 2014ko apirilean kaudimen-gabezia aitortu eta hartzekodunen lehiaketa abiarazi zuen.



Orreaga filmak Donostian egoitza duen produkzio-etxea da. Joseba Garmendia ekoizleak sortu zuen 2006an eta ordutik zinema eta publizitate lanak egin ditu batik bat. Garmendiak eskarmentu handia jaso zuen produkzio-etxe horretan murgildu aurretik; Pausoka, K-2000, 3Koma eta ETBn egin zuen lan telebista-ekoizle gisa. Zineman, berriz, zuzendari garrantzitsuenekin egin zuen lan 80ko hamarraldian: Imanol Uribe, Eloy de la Iglesia, Angel Rebollo eta Angel Lertxundirekin, besteak beste.

Orreaga filmak produkzio-etxearen azken lanean artean, publizitatea, dokumentalak eta film-luzeak daude. 2011n, Eusko Jaurlaritzaren Liburutegi Zuzendaritzaren gaineko iragarkia ekoitzi zuten. 2012an, berriz, *Baztan* euskarazko fikziozko film-luzea ekoitzi; eta, 2013an, azkenik, *Alardearen Seme-Alabak* (2013) dokumentala estreinatu zuten Donostiako Giza Eskubideen zinema-jaialdian.



Lazo Visual Films produkzio-etxe nafarra da euskarazko fikziozko film-luze honen hirugarren produkzio-eragilea; 1999an sortutakoa. Baina, ezer gutxi esan dezakegu horri buruz, izan ere, ICAAn erregistratuta dagoen arren, bakarrik du produkzio bat gordeta haren profilean: *Baztan* (2012). Badakigu, ordea, enpresa horretako lehendakaria Mikel Pruaño ekoizle nafarra izan zela eta, 2013tik gutxienez, Locatpro Films (aldameneko irudiari dagokion enpresa-izena) izeneko produkzio-etxean murgilduta dabilela. Hain zuzen *El rey de Canfranc* (2013) izeneko film-luzea estreinatu zuen 2013an; Frantziarekin (%22) egindako koprodukzioa. LocatPro Film enpresa Nafarroan du egoitza nagusia eta telebista, zinema eta bestelako produkzioak ekoizten ditu.

6.9.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa

Baztan (2012) filmaren produkzio-kostu altuena talde teknikoan kokatzen da, modu nabarmenean. Fikziozko filmaren kostu osoaren %31,6 ordezkatzen du eta ia 500.000 euroko inbertsioa. Areago, hurrengo makineria, errodaje eta garraioak atala litzateke baina haren kostua talde teknikoaren erdia islatzen du: 260.465,17 euro eta aurrekontuaren %17,6. Beraz, lotura gutxi dute haien pisuek.

Deigarria da, ordea, kostuaren podiuma osatzen duen hirugarren atalak bakarrik islatzea %9. Ustiapen, merkataritza eta finantziario gastuez ari gara, garestien artean kokatzen bada ere, atentzioa deitzen du haren zenbateko txikiak beste kasuekin alderatuz. Aurrekoetan, izan ere, 2007tik aurrera beti kokatu da %12ren gaineratik.

Taula 61. *Baztan* (2012) aurrekontuaren laburpena

KAPITULUA	GASTU MOTA	KOSTUA	(%)
1	Gidoia eta musika	95.754,04 €	% 6
2	Talde artistikoa	127.157,61 €	% 8,3
3	Talde teknikoa	485.602,29 €	% 31,6
4	Eszenografia	88.133,19 €	% 5,7
5	Errodajea, muntaia, soinua eta beste ekoizpenetarako estudioa	77.197,77 €	% 5
6	Makinaria, errodajea, garraioak	260.767,57 €	% 17
7	Bidaiak, hotelak, dietak	118.465,17 €	% 7,6
8	Film birjina	0€	% 0
9	Laborategia	17.049,93 €	% 1,1
10	Aseguruak	92.685,84 €	% 6
11	Gastu orokorrak	38.813,43 €	% 2,5
12	Ustiapen, merkataritza, finantzazio gastuak	134.973,01 €	% 9
GUZTIRA		1.536.599,85 €	% 100

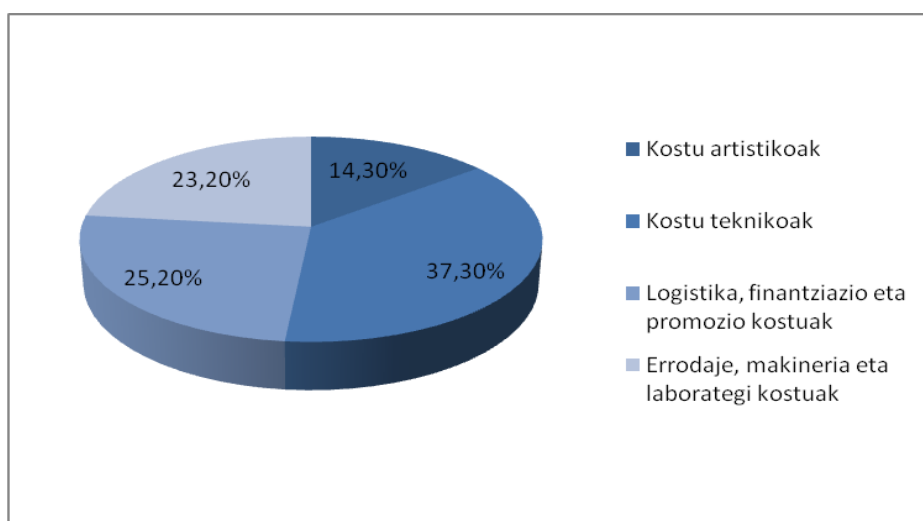
Iturria: Lazo Films

Deskribapenari jarraiki, ez ohiko fenomenoarekin egin dugu topo; Elizalderen film honetan talde artistikoa aurrekontuaren laugarren lekuan agertzen da. Ez du kostuaren horren zenbatekoak harritzen, %8 hain justu, baizik eta filmaren lehen lau atal garrantzitsuenen artean kokatu izana. Beste kasuetan produkzio zinematografikoaren inbertsio txikiagotan aurki izan dugun atala da.

Aktoreen zerrendara begiratzuz gero, Unax Ugalde, Carmelo Gomez, Kandido Uranga eta Joseba Apaolaza bezalako izen ezagunak daude. Beraz, neurri handi batean, haien lansariak azaldu dezakete gertaera hori. Gehienak euskal aktoreak badira ere, horietako batzuk Madrilen bizi dira lan arrazoiengatik eta, dagoeneko, nazioartean ere ezagun egin dira.

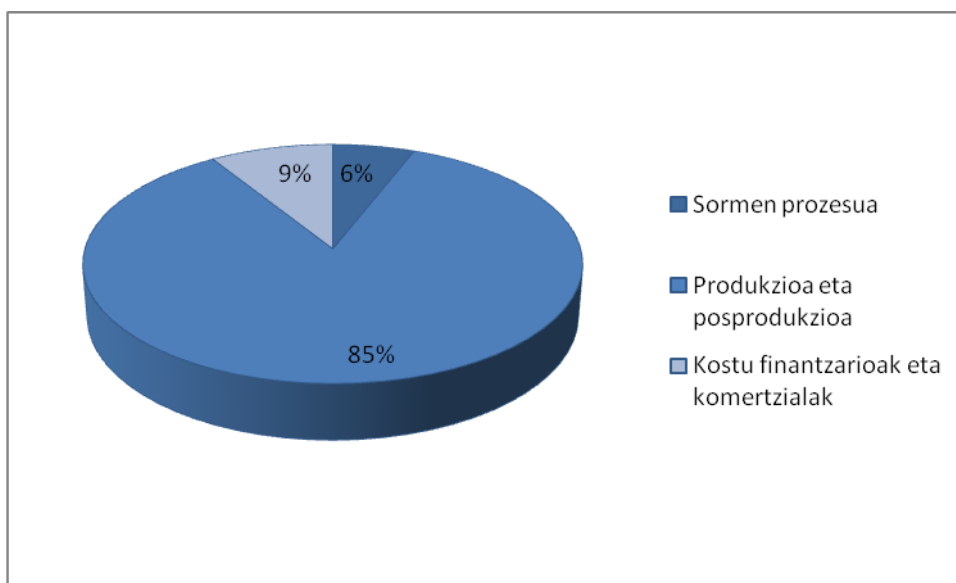
Bidaiak, hotelak eta dieta gastuak da bosgarren atal garestiena (%7,6); ondotik, aurrekontuaren %6 islatzen dute gidoiak eta musikak, eta aseguruak atalek. Lehenengoaren zenbatekoak ere atentzia deitzen du, izan ere, *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) eta *Bypass* (2012) filmez gain, atal hori beti izan da %5 baino inbertsio txikiagoa.

Gainera, esan daiteke bigarren mailako inbertsioa dela. Hurrengoa biak kenduta, eszenografia (%5,7) eta errodajea, muntaia, soinua eta beste ekoizpenetarako estudioa (%5), gainerako hiruiek filmaren kostua osoaren %2,5 baino kostu txikiagoa dute.



Grafikoa 46. *Baztan* (2012) produkzio-kostuen sailkapen funtzionala
Iturria: Lazo Films

Goiko grafikoan jaso bezala, kostu teknikoak dira inbertsioaren zati handiena hartu duten produkzio-kostuak. Hain zuzen, aurrekontuaren %37,3. Sailkapen funtzionaleko logistika, finantziario eta promozio kostuei, gainera, %10eko aldea baino gehiago ateratzen die. Gidoiarekin eta musikaren lotutakoak, aldiz, inbertsio txikiena hartu dute beste behin: %14,3 soilik.



Grafikoa 47. Baztan (2012) produkzio-kostuen sailkapena, balio-katearen arabera

Iturria: Lazo Films

Filmaren balio-katea oinarrian hartuta, produkzioaren aurrekontuaren zati handiena produkzio eta posproduksio prozesuak hartzen du: produkzio-kostu osoaren %85a hain zuzen. Film-luzearen sormen-prozesuak eta promozioak ez dute islatzen %10eko kostua baino gehiago. Lehenengoak nekez gainditzen du %5eko inbertsioa eta bigarrenak, aldiz, %9ko inbertsioa du bakarrik. Modu horretan, beste behin, hasieratik mugatuta dago filmaren arlo garrantzitsuenetako baten garapena (sorkuntza), bai eta produktuaren oihartzun eta hedapena ere.

6.9.2 Finantziazio-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa

Erregulazio-publikoko finantziazioa eta finantziazio pribatu hutsa erabili ditu filmak. Inbertsio publikoari dagokionean, inplikazio ugari ageri da oraingo honetan. Guztiak dira administrazio publikoko aginte erakundeak, Udalak, Aldundiak, Gobernuak, etab. baina lurralde historiko ezberdinekoak.

Ekarpen handiena egiten duenarekin hasteko, ETB aipatu behar dugu. Telebistak 335.000 euro inbertitu ditu ikus-entzunezko honetan, alegia, kostu osoaren %21,4. Bigarrenik, Eusko Jaurlaritzaren ekarpena izango litzateke, aurrekontuaren %16 finantzatu baitu. Egia esateko, ez da inbertsio handia, kontuan hartzen bada euskarazko filmetan egindako inbertsioa %30etik gora kokatu dela kasu gehienetan.

Bi zutabe nagusi horiek alde batera utzita, erregulazio-publikoko hurrengo ekarpen publiko handiena %4koa da; hain justu Nafarroako Gobernuak egindakoa. Lurralde horretako Gobernutik lortutako finantziazioa Lazo Films produkzio-etxe nafarrari esker bildu da, Iruñean baitu egoitza.

Bestetik, Baztango Udalak ere badu bere inplikazioa film honetan. Hala, 18.000 euroko inbertsioa egin eta aurrekontuaren %1,2 finantzatu du. Nafarroako Gobernuak egindako inbertsioarekin alderatuta, Udalaren ekarpena esanguratsua da.

Hala ere, badago hark egindako ekarpena baino handiagoa den beste bat. Ordea, ez da zehazten Lazo Films produkzio-etxeak emandako dokumentuetan zein den eragile hori. Horregatik, haiek jaso bezala, beste laguntza batzuk izenarekin sailkatu dugu. Taulan ikusi daitekeenez, horren bidez 50.000 euro bildu dira eta inbertsio osoaren %3,2.

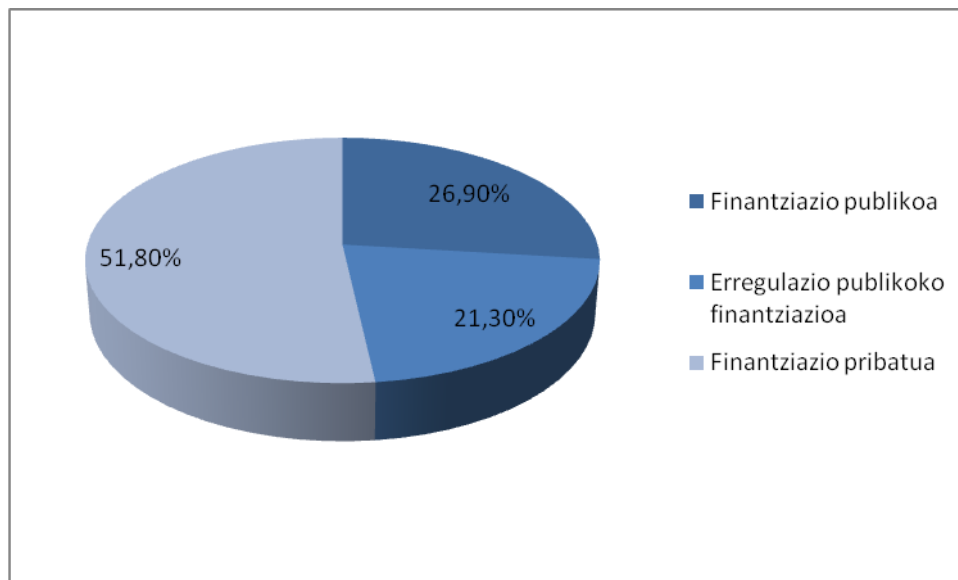
Gobernu nafarrak Euskarabidea Institututik ekintza kulturalak sustatzeko fondotik, bestalde, aurrekontuaren %0,5 finantzatu dute. Laguntza baina, bi alditan eman zaie; bata 2008ko deialdian eta, bestea, 2009ko deialdian. Eta, azkenik, Kultura sailetik beste 30.000 euro inbertitzen du Nafarroako Gobernuak. Alegia, aurrekontuaren %2.

Taula 62. *Baztan* (2012) finantziatio-plana

	KONTZEPTUA	ZENBATEKOA (€)	(%)
Finantziatio publikoa	Eusko Jaurlaritza	250.000	% 16
	Nafarroako Gobernua	60.000	% 4
	Beste laguntza batzuk	50.000	% 3,2
	Baztango Udala	18.000	% 1,2
	Gobernu nafarra, Euskarabidea 08	5.937,16	% 0,4
	Gobernu nafarra, Euskarabidea 09	1.650	% 0,1
	Gobernu nafarra (Kultura) 2009	30.000	% 2
	GUZTIRA	415.587,16 €	%26,9
Erregulazio-publikoko finantziatioa	ETB	335.000	% 21,3
	GUZTIRA	335.000 €	% 21,3
Finantziatio pribatua	Lazo Films	365.000 €	% 23
	Erpin 360	350.000 €	% 22,4
	Orreaga Producciones S.L	100.000 €	% 6,4
	GUZTIRA	815.000 €	% 51,8
	SARRERAK GUZTIRA	1.565.587,16 €	% 100

Iturria: Lazo Films

Finantziario pribatuari erreparatuta, inplikazio guztiak dagozkie Baztan (2012) filmean parte hartutako produkzio-etxeei. Funts propioak erabiliz ekarpen handiena egiten du Lazo Films nafar enpresak, ia aurrekontuaren laurdena: %23. Bigarrena, aldiz, EAEko Erpin 360; horrek ere ia beste laurden bat: %22,4. Inplikazio pribatu txikiena duena kasu honetan Donostiako Orreaga Producciones S.L produkzio-etxea da. Gainera, ez du zerikusirik beste biek hartzen duten arriskuarekin; bakarrik ipintzen ditu 100.000 euro, hau da, ekoizpen zinematografikoaren %6,4.



Grafikoa 48. Baztan (2012) finantziarioaren banaketa

Iturria: Lazo Films

Hala, *Eutsi!* (2007) filmarekin batera, bigarren kasua da inbertsio pribatuari esker filma portzentaje handiengan finantzatzen dena. Ez da ohikoa euskarazko fikziozko filmei dagokienean, izan ere, bide publikotik baliabide gehiago erabiltzea izan orain arteko joera.

6.10 *Bypass* (2012)

Bypass (2012) komedia erromantikoa da eta euskal aktore ezagunez beteta dagoen fikziozko film-luzea da. 2012ko urriaren 10ean estreinatu zen areto komertzialetan, baina, aurretik, Donostiako Nazioarteko Zinemaldiaren Zabaltegi Bereziak sailean egon zen ikusgai. Patxo Telleria (Bilbo, 1960) eta Aitor Mazo (Bilbao, 1961) euskal zinemagile eta aktoreek zuzendu zuten elkarlanean eta Abra Prod. S.L produkzio-etxearen eskutik ekoitzi zen, ETBren laguntzarekin.



Aurpegi ezagunez betetako filma da *Bypass* (2012)

Estreinaldiaren ondotik, kritikak iritzi positiboak izan zituen euskarazko film honentzat:

El País: “Konplexutasuna duen gidoi batekin, egoera leherkorrak, pertsonaiak ezberdinak moldatu eta ahalik eta emaitza sinesgarriena sortzea lortu dute Telleria eta Mazok”

El Correo: “Film arina, erraza eta gomendagarria ikusi dugu”

Gara: “Komedia erromantiko osasuntsua da, non elementu dramatikoek zehaztasun osoz funtzionatzen duten”

Lantzen den generoaren oinarrizko ezaugarriak biltzen ditu filmak: bi lagun arteko ezinezko maitasun istorioa, laguntasuna, pertsonaien arteko sekretuak, gezurren eragina, etab. Bihotza ukitzen duten horietakoak. Baina, istorioa dramatikoa bada ere - protagonista hil egingo baita-, gaiari umorearen ikuspuntutik heltzen zaio.

Izaera askotariko pertsonaiak biltzen ditu filmak eta ikuslea erraz harrapatzen duen gidoi freskoa du. Horrez gainera, errealizazio arina eta erritmoduna du, eta aktoreen lanak asko laguntzen du kontakizunaren adierazgarritasunean. Musikaren aukeraketari ere aipamen berezia egingo nioke, izan ere, istorioaren samurtasuna indartzen dute; Zea Mays talde euskaldunarekin hasi eta Jacques Brel musikariaren *Ne me quitte pas* kantuarekin amaitzen da.



Istorioren protagonista nagusia Sara Cozar (Maria) da

Ordu eta erdi irauten du film-luzeak eta 1,8 milioi €ko aurrekontua izan zuen. Errodajea 2011ko azaroa eta abendura bitartean egin zen, Bilbo (Bizkaia) inguruan eta Bartzelonan (Katalunia).

Zinemaldian izandako harrera ona eta Hego Euskal Herriko aretoetan egindako ibilbidearen ondotik (Bilbon, adibidez, hiru edo lau astez egon zen karteldegian; eta Donostian oraindik gehiago), estatuan eta Europan ere erakutsi zen filma. Bartzelonako Zinemaldiaren baitan, esaterako, beste euskal film batzuekin batera proiektatu zen. Ez hori bakarrik, Jameson Dublin International Film Festival (Irlanda) eta Nantesko (Frantzia) Espainiako Zinemaren jaialdian hartu zuen parte, eta, Michael Moore (Flint, Michigan, 1954) zinemagile ospetsuaren eskutik, Traverse City (Michigan, AEB) zinema-jaialdiko Komedia Onenaren saria jaso zuen Bypass (2012) filmak. Areago, Moorek berak aukeratu zuen espresuki jaialdi horretarako.

Azpimarratu behar da baita ere, filmaren nazioarteko merkaturatzea Madrilen egoitza duen banaketa-enpresa espainiar eta britainiar baten eskutik egin zela: Imagina International Sales (Globomedia eta Mediapro). Azkenik, bitxikeri moduan, aipatu filmak beste izenburu batzuk izan zituela behin-behinean: *Heriotzak batu arte* eta *Nemekitepa*.

A. Sinopsia

Hilzorian da Maria. Bihotzeko gaitza du eta medikuak esan dio azken hatsetan dagoela. Xabi, haren laguna, Bartzelonatik etorriko da Mariari azken agurra emateko. Bidean, ordea, beraz maiteminduta dagoela jakingo du. Xabik, baina, ez du Maria atsekabetu nahi eta gezurra esatea erabakiko du: berak ere maite duela esango dio. Maria, ordea, ez da hilko; eta, Xabik Bartzelonan duen bikote erlazioarekin jarraitzeko itxurak egin beharko ditu, ez diolako egia esan nahi Mariari.

Hori guztia bere benetako neskalagunak jakin gabe egin beharko du Xabik; gainera, bikotekideak haur bat espero dutela esango dio.



Maria eta Xabi filmeko pasartetako batean

B. Fitxa teknikoa eta artistikoa

Aitor Mazo (Bilbo, 1961-2015) euskal aktore eta zinemazuzendaria izan zen. Ibilbide-profesionala 80ko hamarraldian hasi zuen, *Maskarada* antzerki taldearen eskutik. 1987ra arte egin zuen lan konpainia horretan eta, ondotik, Txirene taldea osatu zuen Lander Iglesias eta Patxo Telleria aktoreekin batera. Urte horretan bertan egin zuen bere lehen lana zinematan, hain zuzen *Lauaxeta* (1987) filmean.



90eko hamarraldian, berriz, ospe handia bereganatu zuen telebistan eta zinematan egindako lanengatik. Garai hartan euskal zinemagileentzat ere egin zuen lan, eta, bere itxura fisikoa dela-eta, bizkartzainak irudikatu zituen behin baino gehiagotan.

2015ko maiatzaren 7ra arte, aktore eta zuzendari lanetan ibili zen EAEn zein estatuan; bereziki, telebistarako saiotan. *Amar en tiempos revueltos* (2013), *Cuentame como paso* (2007), *Acusados* (2009-2010) edo *El chiringuito de Pepe* (2014) bezalako

telesailetan ikus ahal izan genuen. Zineman egindako azken lanen artetik, aldiz, *15 años y un día* (2013), *Lasa eta Zabala* (2014) eta *Ocho apellidos vascos* (2014) filmak aipatu daitezke.

Mazok ez zuen lanik Kimuak katalogoan.

Patxo Telleriak (Bilbo, 1960) Deustuko Unibertsitatean Pedagogia ikasi zuen, eta, Euskal Herriko Unibertsitatean (UPV/EHU), berriz, Euskal Filologia. Baina, ofizioz aktorea eta zuzendaria da Telleria. Telebistarako eta antzerkirako hasi zen lanak egiten 80ko hamarraldiaren erdialdean eta, orduetik, antzezlanak eta telebistarako nahiz zinemarako gidoiak idatzi ditu. Zuzendari bezala 2009an egin zuen debuta zineman: *La maquina de pintar nubes* (2009) filmarekin. *Bypass* (2012) filma bere bigarren luzea da.



Gau egun, gidaien sorkuntzan kolaboratzen du Tentazioa Produksioak produkzio-etxearekin. Horrez gainera, Mikel Martinez eta Jokin Oregi-rekin batera sortutako Tartean antzerki-konpainia zuzentzen du.

Telleriak ez du lanik Kimuak katalogoan.

Taula 63. *Bypass* (2012) fitxa-teknikoaren laburpena

Zuzendaria	Aitor Mazo – Patxo Telleria
Gidoia	Patxo Telleria
Argazki-zuzendaria	Aitor Mantxola
Zuzeneko soinua	Iosu Gonzalez

Musika	Bingen Mendizabal
Muntaia	Asier Pujol
Ekoizpena	Abra Prod, S.L
Ekoizpen exekutiboa	Joxe Portela
Ekoizpen zuzendaria	Juanma Pagazaurtundua
Urtea	2012
Iraupena	95 minutu
Generoa	Komedia erromantikoa
Aurrekontua	1.870.227,08 €
Ikusle-kopurua	39.009

Iturria: ICAA + Abra Prod.

Esan bezala, komedia erromantiko honetan euskal aktore ezagun dezente daude. Parte hartutakoen zerrendan, baina, honako hauek dira nagusiak:

Gorka Otxoa (Xabi)

Donostian jaio zen Otxoa, 1979a. Euskal aktorea da eta telesailak eta umorezko saioak egiten hasi zuen ibilbide-profesionala; hala nola, ETB1eko *Goenkale* (1993-2015) telesailan eta ETB2ko *Vaya semanita* (2003-2004) izeneko programan. Ondotik, Madrilera (Espainia) joan zen eta telebistan zein zineman egin du lan. Bestek beste, *Un poco de chocolate* (2008) eta *Pagafantas* (2008) filmetan, eta, *Los Serrano* (Telecinco, 2005), *Saturday Night Live* (Cuatro, 2009) eta *Doctor Mateo* (Atresmedia, 2009-2011) telesailetan.



Itziar Atienza (Jone)

Atienza Galdakaon (Bizkaia) jaio zen, 1977an; euskal aktorea da eta ibilbide-profesionala 2000ko hamarraldian hasi zuen telebistan: *Vaya semana* (ETB2, 2008-gaur egun) saioan. Orduetik, telebistan ikusi dugu batik bat, baina, azken urteetan zinemara egin du salto: *Bypass* (2012), *Ocho apellidos vascos* (2014) eta *Txarriborda* (2014) film-luzetan hartu du parte, besteak beste.



Sara Cozar (Maria)

vide supra 6.6

Barbara Goenaga (Nerea)

vide supra 6.4

Mikel Losada (Lukas)

vide supra 6.2

C. Produzio etxearen deskribapena



Abra Prod. S.L produkzio-etxea 2003an sortu zuten Joxe Portela, Alberto Gerrickabeitia eta Daniel Torres-ek. Bilbon du egoitza eta ikus-entzunezko produkzioan lan

egiten du, EAEn, estatuan eta nazioartean.

Orain arteko ibilbide-profesionalean Abra Prod.-ek hamabost dokumental eta zortzi film-luze baino gehiago ekoitzi ditu; animaziozkoak zein fikziozko lanak. Horietako batzuk, gainera, nazioartean sariak eskuratu dituzte.

Ekoitzitako ikus-entzunezkoen artean, *La buena voz* (2005), *Querida Bamako* (2007) dokumentala, *Omerta* (2007) -Kubarekin koprodukzioan egindakoa eta hainbat jaialditan saritua-, *Aita, zonbia naiz* (2011) eta *Dixie eta matxinada zonbia* (2014) animaziozko lanak, eta, *La maquina de pintar nubes* (2009), *Bypass* (2012) eta *Lasa eta Zabala* (2014) fikziozko film-luzeak daude.

Bistan denez, beraz, azken urteetan film-luzetan murgildu da batez ere.

6.10.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produkzio-kostuen azterketa

Bypass (2012) filmaren produkzio-kostuen arabera, bi kapitulu dira aurrekontuaren zati garrantzitsuena islatzen dutenak. Hain justu, talde-teknikoa eta, ustiatze, merkataritza eta finantziario gastuen atalak. Ia kostu osoaren erdia ordezkaten du haien batuketak; guztira, 885.680 euro osatzen baitute eta inbertsio osoaren %47,3a islatu.

Hurrengo produkzio-kostu garrantzitsuena talde artistikoa da, baina, horrek ez du kostu osoaren %10a baino gehiago suposatzen. Beraz, nahiz eta podiumeko hirugarren tokia izan, urruti geratzen da haren inbertsioa bigarren kostu altua duen ataletik.

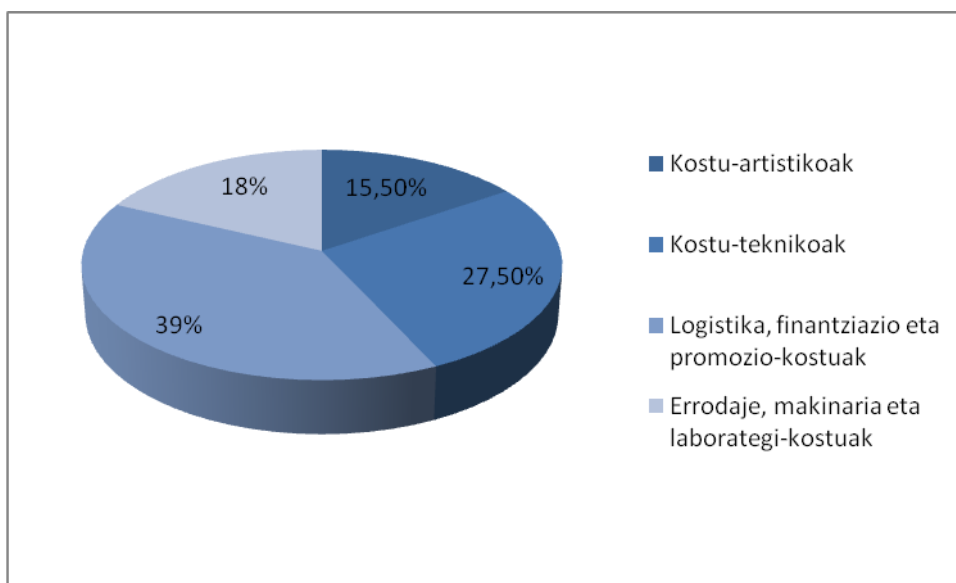
Aurrekontuaren laburpenari jarraiki, bigarren mailako produkzio-kostuek %8 eta %6 arteko inbertsioa suposatzen dute. Handienetik txikira, hurrenez hurren, gastu-orokorrak (%8), laborategia (%7,4), makinaria, errodajea eta garraioak (%6,4), eta, gidoia eta musika (%5,5) atalak. Guztira, lau kapitulu horiek aurrekontuaren %27,3 osatzen dute. Alegia, laurdena baino zerbait gehiago.

Taula 64. Bypass (2012) aurrekontuaren laburpena

KAPITULUA	GASTU MOTA	KOSTUA	(%)
1	Gidoia eta musika	102.520 €	% 5,5
2	Talde artistikoa	185.252,5 €	% 10
3	Talde teknikoa	462.264,65 €	% 24,7
4	Eszenografia	51.782,72 €	% 2,8
5	Errodajea, muntaia, soinua eta hainbat ekoizpenetarako estudioa	76.950,85 €	% 4,1
6	Makinaria, errodajea, garraioak	119.680,23 €	% 6,4
7	Bidaiak, hotelak, dietak	63.322,72 €	% 3,4
8	Film birjina	0 €	% 0
9	Laborategia	138.099,15 €	% 7,4
10	Aseguruak	93.941,12 €	% 5
11	Gastu orokorrak	152.994,76 €	% 8
12	Ustiapen, merkataritza, finantzazio gastuak	423.415,38 €	% 22,6
GUZTIRA		1.870.227,08 €	% 100

Iturria: Abra Prod.

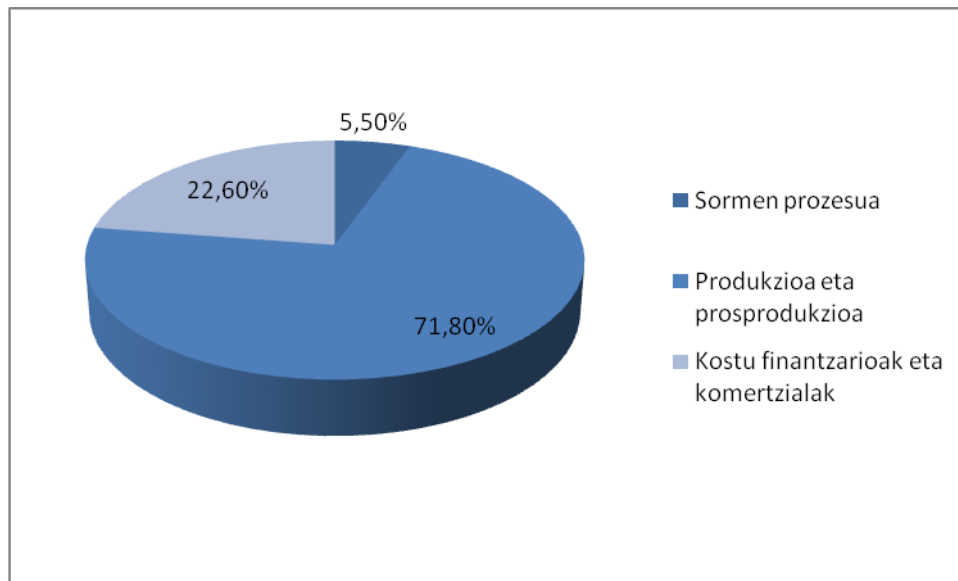
Ekoizleentzat produkzio-kostu nabarmen txikiagoa suposatzen dute, aldiz, zerrendako azken tokian daudena atalak; guztiak ere aurrekontuaren %5 baino gutxiago islatzen dute: aseguruek (%5), errodaje, muntaia, soinua eta hainbat ekoizpenetarako estudioak (%4,1), bidaiak, hotelak eta dietak (%3,4), eta, azkenik, eszenografiak (%2,8). Film birjina atalak, ordea, ez du inolako kosturik *Bypass* (2012) filmaren kasuan.



Grafikoa 49. *Bypass* (2012) produkzio-kostuen sailkapen funtzionala

Iturria: Abra Prod.

Modu horretan, logistika, finantziario eta promozio-kostuetan batzen da euskarazko film-luzearen handiena (%39); betiere, produkzio-kostuen sailkapen funtzionaletik begiratuta. *Aupa Etxebeste* (2005) eta *Sukalde kontuak* (2009) filmekin batera, produkzio-kostuaren zati handiena atal horrek hartzen duen hirugarren adibidea da *Bypass* (2012). Ondotik, (%39), kostu-teknikoak daude; inbertsio osoaren %27,5a suposatuz. Hala, bi atal horiek batuta, proiektu osoaren %66,5ko inbertsioa osatuko litzateke. Gainerakoa, berriz, errodaje, makinaria eta laborategi kostuetan (%18), eta, kostu-artistikoetan (%15,5) batzen da; guztira, aurrekontuaren %33,5 islatuz.



Grafikoa 50. *Bypass* (2012) produkzio-kosten sailkapena, balio-katearen arabera

Iturria: Abra Prod.

Filmaren balio-katearen ikuspegitik, berriz, proiektuaren produkzio eta posprodukzioak hartzen dute ekoizleen inbertsio handiena. Alegia, fikziozko lanaren sortze-prozesu eta sustatze ekintzen kaltetan, produkzio-kostuak filmaren aldi horretan biltzen dira. Alegia, errodajea eta posprodukzioan. Kaltetan diogunean, gidoiak eta musikak halako proiektuetan duten garrantziagatik da; izan ere, aurrekontuaren %10a baino gutxiago bideratzen da horretarako. Kostu finantzario eta komertzialak, aldiz, filmaren jaurtiketa aurretik eta ostean ezagutzera ematen laguntzen duten ekintzekin lotuta daude; eta, goiko grafikoaren arabera, *Bypass*-ek (2012) inbertsio nahiko mugatua izango luke AEBko filmekin alderatuta, non ia aurrekontuaren erdia inbertitzen den horretan.

6.10.2 Finantziario-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa

Euskarazko film-luzea finantzatzeko erabilitako baliabideei dagokienez, finantziario publikoa, erregulazio-publikoko finantziarioa, eta, finantziario pribatu hutsa osatu

dituzte. Baina, deigarriena zera da, lehen bi horiekin filmaren ia kostu osoa finantzatuko dutela. Alegia, %86,87a.

Zatika aztertuta, finantziario publikoarekin hasiko gara. Aurretik ikusi gabeko gertaera izan da: ohiko erakunde publikoek (Eusko Jaurlaritzza eta ICAA) gain, bestelako eragileak ageri dira atal horretan. Hala nola, Bilboko Udala, Gipuzkoako eta Bizkaiko Foru Aldundia. Ekarpen txikia da bakoitzak egiten duena -%0,05 eta %1,1 arteko inbertsioak-, baina, guztira 36.290 euro batzen dute; finantziario osoaren %1,55a alegia.

Zutabe nagusiak, beste behin, Eusko Jaurlaritzza eta ICAA erakunde publikoak dira. Espainiako Ministerioak, batetik, 461.270,03 euroko inbertsioa egiten du, eta, Eusko Jaurlaritzak, bestetik, 320.000 -ICAAk baino %30,6 gutxiago-. Hala, kostu osoaren %25,8 eta %18 batuta, guztira, finantziarioaren %43,8a osatzen du Abra Prod.ek bide horretatik.

Taula 65. Bypass (2012) finantziario-plana

	KONTZEPTUA	ZENBATEKOA (€)	(%)
Finantziario publikoa	ICAA	461.270,03	% 25,8
	Eusko Jaurlaritzza	320.000	% 18
	Gipuzkoako Aldundia	7.500	% 0,4
	Bizkaiko Aldundia	940	% 0,05
	Bilboko Udala	20.000	% 1,1
	GUZTIRA	809.710,03 €	%45,3

6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

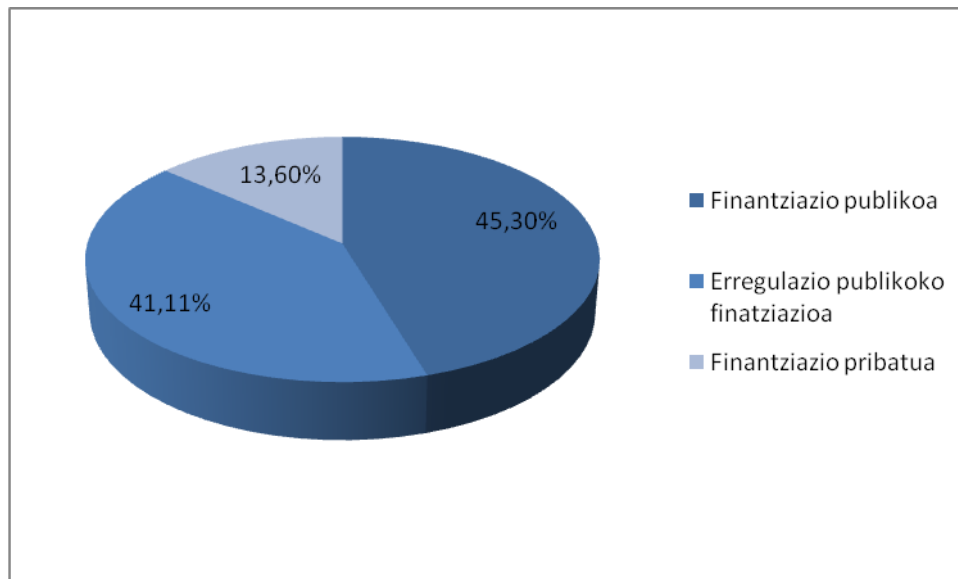
Erregulazio-publikoko finantziak	ETB	734.643	% 41,11
	GUZTIRA	734.643 €	% 41,11
Finantziak pribatuak	Abra Prod S.L	54.295,97	% 3,04
	Euskaltel	180.200	% 10,1
	Nazioarteko salmentak	7.850	% 0,44
	GUZTIRA	242.345,97 €	% 13,6
	SARRERAK GUZTIRA	1.786.699 €	% 100

Iturria: Abra Pro.

Erregulazio-publikoko finantziarioari dagokionean, ETB da diru-iturri bakarra. Hala ere, hark egiten duen inbertsioa ez da txikia; izan ere, euskal telebistak 734.643 euro ipini eta aurrekontuaren %41,1a finantzatzen du.

Finantziario pribatuari dagokionean, azkenik, produkzio-etxearen ohiko inplikazio pribatutik aparte, bestelako inbertsio pribatua ageri da. Euskaltel euskal telefonia erakunde pribatuaren partaidetza eta nazioarteko salmentak hain zuzen ere. Lehenengoaren ekarpenak aurrekontuaren ia 200.000 euro suposatzen ditue, eta, kostu osoaren %10 finantzatzeko beste osatzen da. Bigarrenarekin, berriz, 7.850 euro batu eta finantziario osoaren %0,44. ordezkatzen da.

Alabaina, Abra Prod. Produkzio-etxeari bere poltsikotik dirua ipintzea ere tokatu zaio kasu honetan. Haren inplikazioa, ordea, txikia da; soilik finantzatzen ditu 54.295,97 euro (%3,04).



Grafikoa 51. *Bypass* (2012) finantziaketa banaketa

Iturria: Baleuko

Laburbilduz, beraz, *Bypass* (2012) finantziaketa publikoari eta erregulazio-publikoko finantziaketaari esker finantzatzen den proiektua dela esan daiteke. Horrez gainera, baliabide horiek erabiliz osatutako zenbateko altua azpimarratuko genuke; ia kostu osoa finantzatzeko beste eman baitu. Bestalde, aipatzekoa da ere bai zinema mundutik uste baino gertuago dagoen Euskatel erakunde pribatuaren inbertsioa. Orain arte aztertutako kasuetan agertu ez den fenomeno da, beraz, adi jarraitu beharko zaio pista.

6.11 *Dragoi ehiztaria* (2012)

Kuba (%80) eta Euskal Herriko (%20) koprodukzioa da *Dragoi ehiztaria* (2012) filma. Zurriola Group Entertainment euskal produkzio-etxearen eta Kubako Zinematografia Institutuaren (ICAIC, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos) artean ekoiztutako lana eta 2012ko abuztuan estreinatutakoa hain zuzen. ETBren eta TVEren parte-hartzearekin, 2012ra arte euskaraz errodaturako fikziozko film-luze garestiena izan zen, 2,5 milioi euroko kostuarekin. Hala ere, aipatu behar da jatorrizko bertsoia elebiduna izan zela “errealismo arrazoiengatik” (Angel Amigo, komunikazio pertsonala. 2014/04/03).

Neurri handi batean, arrazoi horregatik ere bultzatu zuten errodajearen zati handiena La Habanan (Kuba) burutzea, Patxi Barko zinemagile-euskaldunaren zuzendaritzapean. Zehazki, 2009ko irailaren 23tik abenduaren 16ra bitartean. Baina, Jaurlearitzaren diru-laguntzek hala eskatzen duten moduan (proiektuak haren inbertsioa izan baitzuen), beste zati bat Euskal Herrian errodatu zen: Donostian.



Kuba eta Euskal Herriaren arteko lehen koprodukzioa izan zen

Lanak ordu eta erdi pasatxo (103 minutu) irauten du eta drama-politikoak lantzen du; arrazoia eta bihotzaren arteko gatazka. Gorra ETA p.m-eko kidea izan zen gaztetan, eta, semearen galderen aurrean, hari azaldu beharko dio zergatik hil zuen hainbeste jende. Horretarako, denboran atzera egin eta protagonistaren *off-eko ahotsa*-ren bitartez, ikusleak semearekin batera jakingo ditu istorioaren nondik norakoak.

Gidoiak hasierako planteamendu zuzena egiten du; trama aurkeztu eta testuinguruan jartzen du ikuslea. Modu horretan, aurrera egiteko interesa piztu eta haren arreta erraz bereganatzen du. Baina, aurrera egite horretan gidoia ahuldu eta istorioaren intentsitatea murriztu egiten da. Gidoiaren ahulezia nabaria da, izan ere, kontakizuna astuna gertatzen da une askotan. Errepikakorra. Zineman ez luke ezerk izan behar doakoa. Horregatik, iruditzen zaigu kasu honetan aurrera egiteko modu desegokia erabili dutela.

Errealizazioari dagokionean, teknika-konplexuen erabilpena azpimarratuko genituzke. Kotxe-pertsekuzioak, borroka, tiroketak, helikopteroaren erabilpena, etab. ikusi daitezke filmean; alegia, lan-teknikoa zailtzen duten inpaktu handiko elementuak. Zentzu horretan, lan ausarta egiten da *Dragoi ehiztaria* (2012) filmean, izan ere, errealizazio-emitza txukuna lortzen du. Halakoa da baita ere produkzioaren argazkia; horren atzean, beste behin, Javi Agirre argazki-zuzendaria dago.



2012ra arte, euskaraz errodatuatako fikziozko film-luze garestiena izan zen

Zaindutako elementu horiek kontrastatzen dute, aldiz, musikaren hautaketa-
eskasagoarekin. Ez du intentsitate handirik eta ez da horren erabilpen-egokia egiten
istorioaren mesederako. Horregatik, gure ustez, gaiarekin, istorioarekin eta
eritmoarekin bat ez datorrena da.

Dakigunez, EAEko zinema-areto komertzialetan estreinatu ondotik, Bartzelonan
erakutsi zuten filma. Baina, horretaz aparte, ez zen bestelako zirkuituetan banatu.
Areago, ez zen DVDan estreinatu ere egin. Ildo horretan, esan behar da polemikaz
betetako estrainaldia izan zuela; Patxi Barkok uko egin zion filmean izandako ardurari.
Amaiera prozesuan hari esan gabe ekoizleak gauzak aldatu zituela salatu zuen Barkok;
gidoiaren zatiak, bikoizketa eta “amaierako muntaketaz” ekoizlea arduratu zen
Barkoren esanetan¹³⁴.

Gaur egun, oso zaila da filma ikustea; Euskadiko Filmategiak ere ez du haren kopiarik.

A. Sinopsia

Gorka ETA politiko-militarreko kide ohia da. Semeak, ordea, aitaren iraganaz jakin nahi
du eta etengabe egingo dizkio galderak.

Euskadin izandako esperientziaren ondotik, Gorkak erabakiko du 80ko hamarraldian
Erdialdeko Amerikan izandako nazioarteko ekintzaileen mugimenduari batzea.
Maddalen, gataskan inplikaturako medikua da; Jose, jatorri indigenak dituen
ekintzailea; eta, Andres, Salvadorreko armadako militar ohia da. Hiruren bizitzak elkar
gurutzatuko dira istorio honetan.

Baina, nola azaltzen zaio seme bati, bere aitak elkartasunagatik hiltzen zuela?

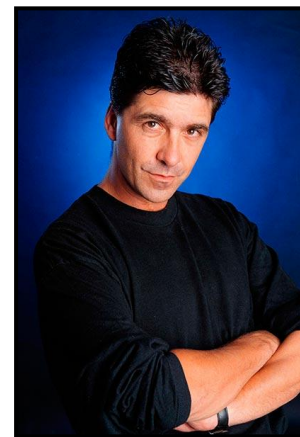
¹³⁴ Horrela jaso zuen Berria egunkariak hari egindako elkarrizketa batean [2012-09-31]:
http://www.berria.eus/albisteak/69645/gaur_estreinatuko_da_dragoi_ehiztaria_filma_zinema_aretoetan.htm
[azken kontsulta: 2015/05/16].



Asier Hormaza da filmaren protagonista

B. Fitxa teknikoa

Patxi Barko Donostian jaio zen, 1959an. Zineman, telebistan eta antzerkian egin du lan; gidoigile, aktore eta zuzendari gisa. Antzerkian eta zineman 80ko hamarraldian egin zuen debuta, *D'Artagnan* (1983) obrarekin eta *La conquista de Albania* (1983) filmarekin hain zuzen. Hortik aurrera aktore lanak tartekatu zituen bi esparruetan, eta, 90eko hamarraldiaren amaieran zuzendari gisa estreinatu zen Donostiako Nazioarteko Zinema-jaialdian, *Pase negro* (1999) film laburrekin.



Zabaltegi Sailean programatu zuten Barkoren lana, eta, ondotik, Bartzelonako Curt Fictions film laburren lehiaketan European saria eskuratu zuen. Orduetik, telebistan aritu da batik bat, gidoigile, aktore eta errealizadore bezala. TVEko *La bola de Cristal* (1990) izeneko saioko gidoilaria izan zen, bai eta ETB1eko *Bi eta Bat* (1993), eta, *Jaun eta Jabe* (1996) telesailetan ere. Azken urteetan, berriz, telebista eta zinema lanak egin ditu

antzezle edota zuzendari gisa; *Dragoi ehiztaria* (2012) eta *Sabin* (2014) filmak zuzendu, eta, *Mi querido Kliwowsky* (ETB2, 2005-2006) eta *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008) telesailetakoa aktorea izan da.

Barcock ez du lanik Kimuak katalogoan.

Taula 66. *Dragoi ehiztaria* (2012) fitxa-teknikoaren laburpena

Zuzendaria	Patxi Barko
Gidoia	Angel Amigo - Manuel Perez - Aizpea Goenaga - Uxue Iñurritegi
Argazki-zuzendaria	Javi Agirre
Zuzeneko soinua	Xanti Salvador
Musika	Alvaro Fernández
Muntaia	Guillermo S. Maldonado
Ekoizpena	Zurriola Group entertainment - I.C.A.I.C
Ekoizpen exekutiboa	Jose Maria Vilches - Camilo Vives - Ion Ander Iturralde
Ekoizpen zuzendaria	Ion Collar - Lourdes Garcias
Urtea	2012
Iraupena	103 minutu
Generoa	Drama
Aurrekontua	2.550.000 €
Ikusle-kopurua	30.442

Iturria: ICAA + Zurriola Group Entertainment

Aktore-zerrendatik, berriz, honako pertsonaiak azpimarratzen ditugu:

Itziar Ituño (Maddalen)

Basaurin jaio zen Ituño, 1974an. Soziologian lizentziatua da, baina, ofizioz aktorea da gaur egun. Herriko Antzerki Eskolan antzezpen oinarrizko ezagutza jaso ondotik, *Goenkale* (ETB1, 2008-2015) saioan egin zen ezagun. Baina, zineman ere egin du lan; film



ugaritan ikusi dugu aktore gisa: *Agujeros en el cielo* (2004), *Izarren argia* (2010), *Dragoi ehiztaria* (2012), *Loreak* (2014) eta *Lasa eta Zabala* (2014).

Jorge Perugorria (Jose)

Antzerki eta zinema aktore kubatarra da Perugorria (La Habana, 1965). Baina, horretaz gain, dokumentalgilea, margolaria eta eskultorea ere bada. 80ko hamarraldian hasi zuen ibilbide-profesionala, antzerkian, Albatros taldearen eskutik. Garai hartan telesail batzuetan ere egin zituen paper txikiak, eta, 90eko hamarraldian zineman egin debuta. Perugorriaren azken lanen artean, *Che* (2008), *Boleto del paraiso* (2010), *Lynch* (2012) eta *Dragoi ehiztaria* (2012) film-luzeak daude.



Asier Hormaza (Gorka)

vide supra 6.3

Mikel Losada (Andres)

vide supra 6.2

C. Produzio-etxearen deskribapena



Zurriola Group Entertainment S.L

vide supra 6.4

6.11.1 Aurrekontuaren deskribapena eta produzio-kostuen azterketa

Produzio-kostuen sailkapen funtzionalaren arabera, *Dragoi ehiztaria* (2012) filmaren kostu handienak logistika, finantziazio eta promozio gastuekin, gastu-teknikoekin, eta, gastu.artistikoekin lotuta daude hurrenez hurren.

Lehenengo lekuan bidaiak, hotelak eta dietak kapitulua dago; hori da produzio-kostu handiena eta inbertsio soaren %15 islatzen du 380.000 euroekin. Horren azalpena zera da, euskarazko fikziozko lan honen zati handi bat La Habanan (Kuban) errodatu zen. Beraz, aurrekontuan islatzen denez, filmaren ezaugarri horrek bultzatu zuten halako gastuetan inbertsio altua egitea.

Taula 67. *Dragoi ehiztaria* (2012) aurrekontuaren laburpena

KAPITULUA	GASTU MOTA	KOSTUA	(%)
1	Gidoia eta musika	112.000 €	% 4,3
2	Talde artistikoa	365.000 €	% 14,3
3	Talde teknikoa	372.000 €	% 14,6
4	Eszenografia	184.000€	% 7,2

6. KAPITULUA:
KASU AZTERKETA, EUSKARAZKO HAMAIIKA
FIKZIOZKO FILM-LUZE

5	Errodajea, muntaia, soinua eta beste ekoizpenetarako estudioa	186.000 €	% 7,3
6	Makinaria, errodajea, garraioak	251.000 €	% 9,8
7	Bidaiak, hotelak, dietak	380.000 €	% 15
8	Film birjina	145.000 €	% 5,7
9	Laborategia	157.000 €	% 6,2
10	Aseguruak	145.000 €	% 5,7
11	Gastu orokorrak	105.000 €	% 4,1
12	Ustiapen, merkataritza, finantzazio gastuak	148.000 €	% 5,8
GUZTIRA		2.550.000 €	% 100

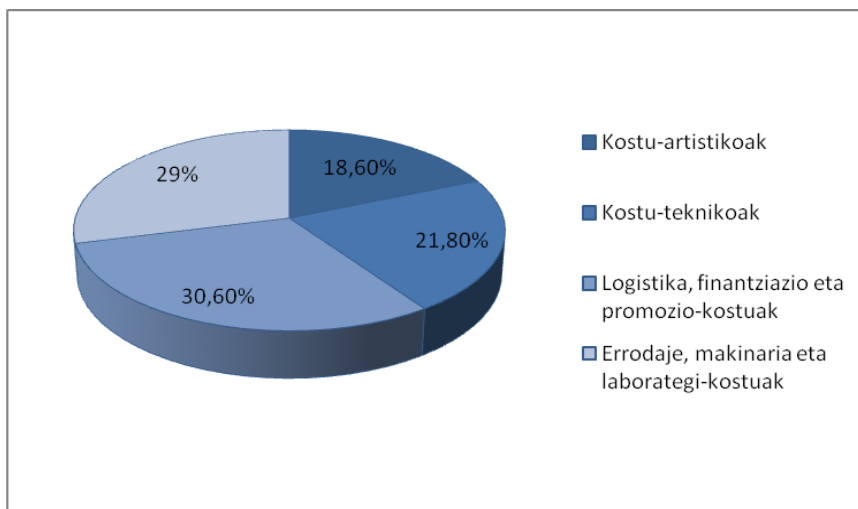
Iturria: Zurriola Group Entertainment

Bigarrenik, talde-teknikoaren kontratazioa dago. Kostu aldetik, aurrekoaren antzeko zenbatekoa suposatzen du; 372.000 euro eta inbertsio osoaren %14,6. Horren parekoa da talde artistikoaren kostua ere, hain zuzen, bakarrik da aurrekoa baino %0,3 txikiagoa (365.000 euro). Podiuma osatu ondotik, %10eko inbertsiotik behera kokatzen dira gainerako produkzio-atal guztiak.

Laugarren lekuan, esaterako, makinaria, errodajea eta garraioak atala dago (%9,8). Bosgarrenean, berriz, errodaje, muntaia, soinu eta hainbat ekoizpenetarako estudioaren alokairua (%7,3). Eta, seigarrenean eta zazpigarrenean, eszenografia

(%7,2) eta laborategia (%6,2). Bada, lau horietatik hiru, sailkapen funtzionaleko errodaje, makinaria eta laborategi kostuekin lotutako produkzio-atalak dira. Hori bai, lau kapitulu horien batuketak aurrekontuaren %30,5a islatzen du.

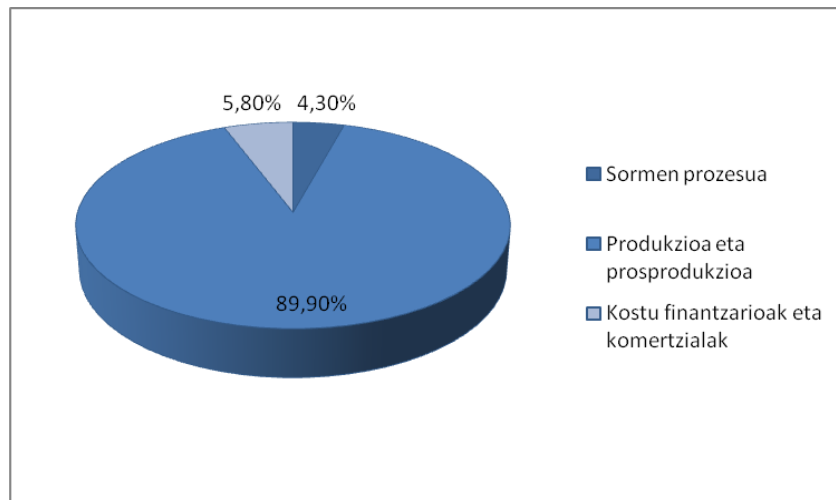
Hirugarren mailako inbertsioetan, ordea, zenbateko txikiagoak aurkitzen baditugu ere, nahiko parekoak dira guztiak. Hain zuzen, %5 eta %4 artekoak.



Grafikoa 52. Dragoi ehizaria (2012) produkzio-kostuen banaketa funtzionala

Iturria: Zurriola Group Entertainment

Beraz, produkzio-kostuen banaketa aurreko kasuetan izandakoa baino orekatuago egin da film honetan. Goiko grafikoaren arabera, ez du kostu-atal batek modu argian agintzen; baina, neurri handi batean, badago esaterik kostu handiena ez dela arlo teknikoetan ez eta artistikoan bildu.



Grafikoa 53. Dragoi ehiztaria (2012) produkzio-kostuen banaketa, balio-katearen arabera

Iturria: Zurriola Group entertainment

Filmaren balio-katean oinarritutako produkzio-kostuen azterketak ageria uzten du, errodajearekin eta posprodukzio-lanekin lotutako inbertsioak suposatu duela aurrekontuaren pisu handiena. Ia bere osotasunean hartzen duen zenbatekoa islatzen dute: %89,9 hain zuzen ere. Aitzitik, beste behin, sormen eta produktuaren jaurtiketa edo sustapen ekintzek kostu oso txikia dute *Dragoi ehiztariaren* (2012) kasuan: hurrenez hurren, %4,3 eta %5,8. Inbertsio mugatuak, ondorioz, filmaren bi arlo horiek baldintzatuko ditu nabarmen.

6.11.2 Finantziario-planaren deskribapena eta diru-iturrien azterketa

Hiru finantziario iturri posibleak aintzat hartzen ditu Zurriola Gorup Entertainment produkzio-etxeak. Finantziario publikoa, erregulazio-publikoko finantziarioa, eta, azkenik, finantziario pribatu hutsa. Baina, lehen atalean geldia egin ondotik, atentzioa deitzen du bide horretatik batutako zenbateko txikiak.

Eusko Jaurlaritzak da finantziario publiko hutsa ipintzen duen eragile bakarra, eta, aurreko kasuetan %25 inguruko inbertsioa egin badu batez bestez, *Dragoi ehiztari* (2012) filmean soilik %8,3ko ekarpena egiten du. Alegia, 212.000 euro finantzatzeko

beste. Horrez gain, euskaraz egindako fikziozko film-luze garestiena dela kontuan hartuta, bitxia da ICAAren diru-laguntzetara jo ez izana.

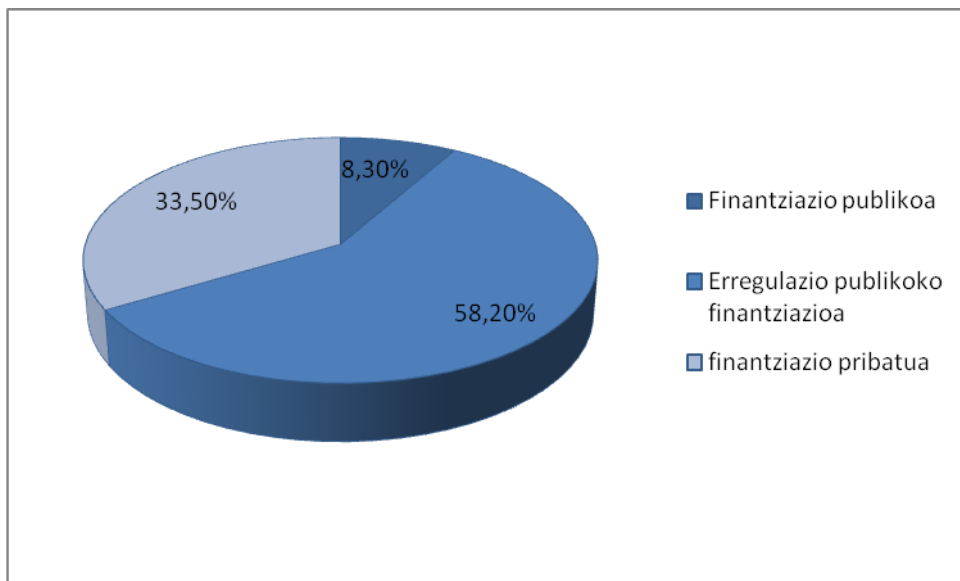
Taula 68. *Dragoi ehiztaria* (2012) finantziatio-plana

	KONTZEPTUA	ZENBATEKOA (€)	(%)
Finantziatio publikoa	Eusko Jaurlaritza	212.000	% 8,3
	GUZTIRA	212.000 €	% 8,3
Erregulazio-publikoko finantziatioa	ETB	734.000 €	% 28,8
	TVE	750.000 €	% 29,4
	GUZTIRA	1.484.000 €	% 58,2
Finantziatio pribatua	Zurriola	503.200 €	% 19,7
	I.C.A.I.C	350.800 €	% 13,8
	GUZTIRA	854.000 €	% 33,5
	SARRERAK GUZTIRA	2.550.000 €	% 100

Iturria: Zurriola Group Entertainment

Erregulazio-publikoko finantziazioa, berriz, maila handian erabili da. Bide horretatik finantzatuko dute inbertsio osoaren erdia baino gehiago; hain zuzen %58,2a. Finantziatio horren agenteak ETB eta TVE dira. Kasu honetan, gainera, biek egiten dute antzeko ekarpena: %734.000 (%28,8) eta %750.000 euro (%29,4) hurrenez hurren. Beraz, erregulazioaren garrantziaren isla da film honen finantziazioaren emaitza.

Azkenik, baliabide pribatuei dagokienean, Kubako Zinema Institutuko (I.C.A.I.C) eta produkzio-etxearen fondo propioak jasotzen dira. Egia esateko, nahiz eta koprodukzioa izan, bakoitzaren inplikazioa ez da guztiz txikia; are gutxiago Zurriolaren kasuan. Euskal produkzio-etxeak ia %20ko inplikazio pribatua egiten du film honen finantziatioan, eta, Kubako agentearen kasuan, berriz, %13,8koa.



Grafikoa 54. *Dragoi ehiztaria* (2012) finantziatio-planaren banaketa

Iturria: Zurriola Group Entertainment

Modu horretan, erregulazio-publikoko finantziatio pribatua agintzen du *Dragoi ehiztaria* (2012) filmena. Hain zuzen, eskuratu da aurrekontuaren %58,2a finantzatzeko

beste ETB eta TVE telebista-kateei esker. Bigarrenik, berriz, finantziazio pribatua dago; erregulazio-publikoko finantziazio pribatutik eskuratutakoa baino %24,7 gutxiago, baina, ez da kopuru makala. Eta, azkenik, finantziazio publikoa da diru-iturri txikiena gure harridurarako; orain arte ezagututako ohiko eredutik at baitago.

7. EMAITZAK

Euskarazko fikziozko film-luzeen gainera-produzio kostuen eta finantziario-ereduen azterketa egin ondoren, batutako informazioaren emaitzak islatuko ditugu atal honetan.

7.1 Produkzio-kostuen banaketa: irizpide funtzionala eta balio-katearen arabera

Ikerketa honetan erabilitako produkzio-kostuen sailkapen funtzionalaren arabera, argi dago bi direla euskarazko fikziozko film-luzeetan agintzen duten atalak: logistika, finantziario eta promozio-kostuak, eta, kostu-teknikoak. Beste modu batean esanda, batetik, filmaren talde-teknikoa, eta, eszenografia-elementuak islatzen dituen; eta, bestetik, bidaiak, hotelak eta dietak; aseguruak; gastu orokorrak, eta, ustiatze, merkataritza eta finantziario elementuak hartzen dituen.

Aztertutako kasu guztietan islatu dute kostu-teknikoek, gutxienez, aurrekontuaren %21. Logistika, finantziario eta promozio-kostuek, berriz, inbertsioaren %25,1 baino gehiago bi kasutan izan ezik: *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) eta *Eutsi!* (2007); %15 baino gutxiago.

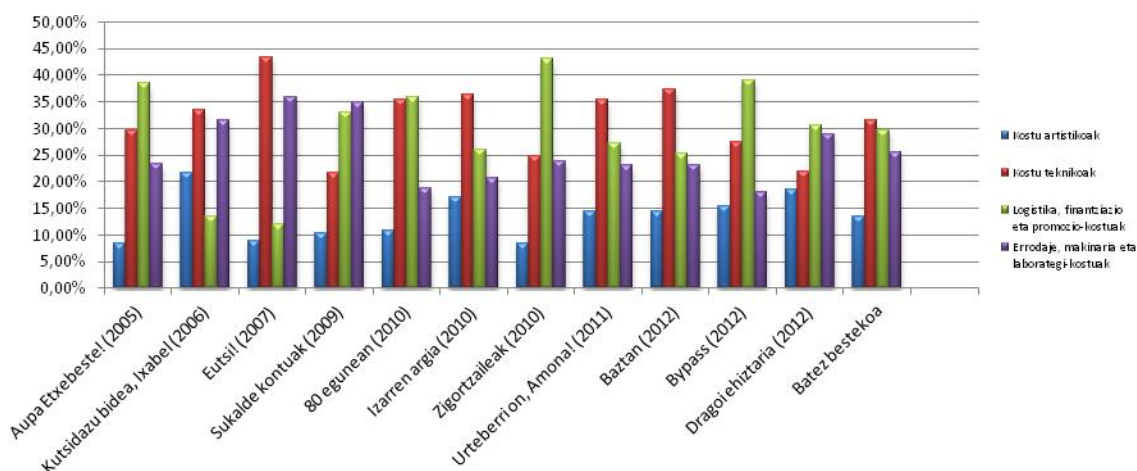
Grafikoa 55ean ikusi daitekeen bezala, bi produkzio-kostu horien nagusitasuna hamaika filmetatik zazpitan eman da. Alegia, kasuen %63,6ean. Bestelako inbertsio-eredua izan dutenak *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006), *Eutsi!* (2007), *Sukalde kontuak* (2009) eta *Dragoi ehiztaria* (2012) filmak dira; non lehenengo bietan logistika, finantziario eta promozio-kostuen garrantzia txikiagoa izan den, eta, azken bietan, berriz, errodate, makinaria eta laborategi kostuek izan duten pisu handiagoa.

Kutsidazu bidea, *Ixabel* (2006) eta *Eutsi!* (2007) filmen kasuan, zehazki, kostu-teknikoak izan dira inbertsio-atal garrantzitsuena; ondotik etorri da errodate, makinaria eta laborategi kostuen atala. *Sukalde kontuak* (2009) eta *Dragoi ehiztaria* (2012) filmetan, aldiz, kostu-teknikoek behera egin dute nabarmen; eta, logistika, finantziario eta promozio-kostuetan, eta, errodate, makinaria eta laborategi-kostuetan biltzen da inbertsioaren zati handiena.

Beraz, alde batetik, ondorioztatu daiteke halako produkzio-kostu altua jasotako kasuetan islatzen direla errodate konplexutasuna, lan-taldearen tamaina handia, behar

anitzagoak, etab. Eta, bestetik, uste dugu emaitza horrek baduela ere ekoizleen lan egiteko moduarekin zerikusirik. Errodaje, makinaria eta laborategi-kostu altua jasotako hiru film horietan askotariko lokalizazioak daudelako, eta, zuzenean dakar kostu horren igoera (toki batetik bestera etengabe mugitzeko beharra eta alokairuak, besteak beste).

Hala eta guztiz ere, uste dugu inbertsio osoaren %20 inguruko kostua ez dela zenbateko txikia, baina, errodajearekin lotutako behar txikiagoak izan dituzten filmekin alderatuta (*Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) eta *Sukalde kontuak* (2009), adibidez), ondorioztatu daiteke ofizioaren ezagutzak baduela eraginik produkzio-kostuan.



Grafikoa 55. Euskarazko fikziozko film-luzeen produkzio-kostuen banaketa funtzionala (2005-2012)

Iturria: norberak eginda

Aitzitik, 2005 eta 2012 arteko euskarazko fikziozko film-luze guztietan izan da inbertsio txikiena arlo artistikoa. *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) filmean izan ezik (non kostu-artistikoek zenbateko osoaren %21,55 islatu duten), gidoia eta musika, eta, talde artistikoaren produkzio-kostuek ez dute inoiz suposatu inbertsioaren %18,6a baino

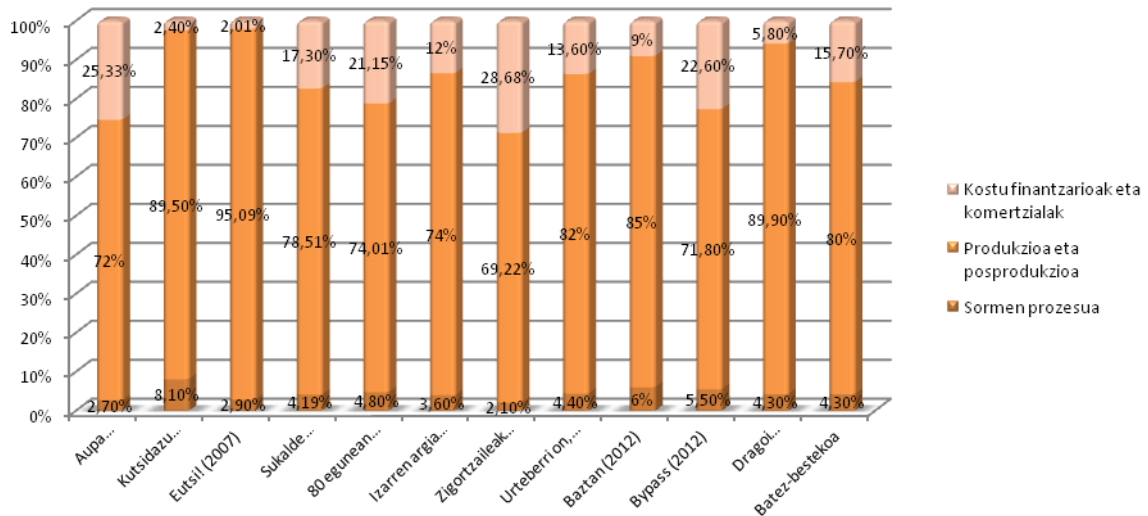
gehiago. Areago, hamaika filmetatik zortzitan ez dute kostu osoaren %15 baino gehiago suposatu.

Batez bestekoari begiratuta, kostu-teknikoak dira inbertsioaren zati handiena suposatzen dutena, %31,5, eta, kostu-artistikoak, berriz, txikiena, %13,5. Gainerako kostua proportzionalki banatzen da logistika, finantziario eta promozio-kostu, eta, errodaje, makinaria eta laborategi-kostuen artean; %29,5 eta %25,5 hurrenez hurren.

Gauzak hala, azpimarratu behar da ekoizleek arlo artistikoari oro har emandako garrantzia txikiak proiektuen zati horren emaitza mugatzen dutela. Filmaren gidoia eta talde artistikoaren lana (bereziki, aktoreen antzezpena) ikus-entzunezkoaren zati garrantzitsuak dira. Gidoia, alde batetik, proiektuaren oinarritzko elementua da, sorkuntza-aldian bai eta errealizazioaren garapenean ere; eta, bestetik, aktore on bat bermea izaten da film askotan.

Beraz, inbertsio artistikoa nabarmentzen den kasuetan zer gertatu den galdetzea da logikoena. Esan dugu *Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006) filma izan dela salbuespena, horregatik, azaldu nahi dugu zehazki zer gastu sartu dituzten atal horretan. Tentazioa, Orio eta REC produkzio-etxeek arlo artistikoan inbertsio esanguratsua egin dutela ikusita, honakoa ondorioztatzen dugu: ziurrenez, produkzio-arloarekin eta zuzendariarekin (Mireia Gabilondo eta Fernando Bernues Tentazioa-ko kideak dira) lotutako gastuak sartu dituzte bertan; izan ere, Tentazioa da sorkuntza artistikoarekin oso lotutako produkzio zerbitzuak eskaintzen dituen enpresa.

Aurrekoarekin batera, aipatu behar da *Kutsidazu bidea, Ixabel!* (2006) filmean ere ez ohiko inbertsio altua egin dutela errodaje, makinaria eta laborategi kostuan: %31,5. Batez bestez, kostu horren zenbatekoa %25ekoa izan da, baina, euskarazko fikziozko hamaika film-luzetatik hiru kasutan hortik gora kokatu da (tartean, aipatutako azken film horretan). *Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006), *Eutsi!* (2007) eta *Sukalde kontuak* (2009) filmetan izan da eta %31-36 bitartean kokatu da kostu horren zenbatekoa.



Grafikoa 56. Euskarazko fikziozko film-luzeen produkzio-kostuen banaketa, balio-katearen arabera(2005-2012)

Iturria: norberak egina

Balio-katearen gaineko irizpidearen arabera, aztertutako kasu guztietan hartu du inbertsioaren zati handiena produkzio eta posproduksio prozesuak. Areago, guztietan islatu du kostu osoaren %69a baino gehiago. Aitzitik, sormen-prozesuarekin lotutako kostuek ez dute kasu batean ere ez hartu inbertsio osoaren %10 baino gehiago. Okerragoa dena, batez bestez, soilik %4,3koa izan da inbertsio hori. Kostu finantzarioak eta komertzialak, aldiz, irregulartasun handiagoa izan dute, baina, batez bestez, %15,7koa izan da produkzio-kostu horren zenbatekoa.

Emaitza horiek berretsi egiten dute kasu bakoitzean antzemandako ahulguneak. Proiektuen errodajeak eta posproduksioak izugarritzko kostua suposatzen diela ekoizleei, eta ondorioz, sormen-prozesua jartzen dutela arriskuan produktuaren azken emaitzaren kalterako.

7.2 Produkzio-kostuen ibilbidea (2005-2012)

Produkzio-kostuekin jarraituta, interesgarria da ere EAEko eta Espainiako zinemaren ereduak alderatu eta horien ibilbideak aztertzea. Hala, aurrekontua osatzen duten hamabi kapituluaren batez besteko kostua ezagutu, bi industriaren produkzio-baldintzen antzekotasunak eta desberdintasunak azpimarratu, eta, azkenik, zenbakien atzeko errealitatea azalduko dugu.

Taula 69. Euskarazko fikziozko film-luzeen batez besteko produkzio-kostuak, ataletan banatuta (2005-2012): 11 film erabili dira

	KAP. 1	KAP. 2	KAP. 3	KAP. 4	KAP. 5	KAP. 6	KAP. 7	KAP. 8	KAP. 9	KAP. 10	KAP. 11	KAP. 12	
KAP.	Gidoia eta musika	Talde artistikoa	Talde-teknikoa	Eszenografia	Errodaje, muntaia, soinu eta hainbat ekoizpenetarako estudioa	Makinaria, errodajea eta garraioak	Bidaiak, hotelek eta dietak	Film-birjina	Laborategia	Aseguruak	Gastu orokorrak	Ustiatze, merkataritza eta finantziario gastuak	GUZTIRA
Batez bestez (milioi €-tan)	74,5	141,3	414,5	83,8	105,6	153,7	76,1	37,3	100,9	104	51,2	209,6	1.552,11
Batez besteko %	4,8	9,1	26,7	5,4	6,8	9,9	4,9	2,4	6,5	6,7	3,3	13,5	100

Iturria: norberak egina

Goiko taulan 2005-2012 bitartean ekoiztako euskarazko lanen batez besteko aurrekontu eta produkzio-kostuak bildu ditugu. Horren arabera, euskarazko fikziozko film-luzeen batez besteko aurrekontua 1,5 milioi eurokoa da. Aipatu behar da zentzu horretan, batez besteko emaitza horrek errealitatea islatzen duela nahiko ongi; gure azterketatik kanpo geratu badira ere epealdi bereko lau film-luze, aurrekontu antzeko hamaika film aztertu ditugu eta bilatu nahi den argazkia izateko pisuzko lagina izan da. Taularen tripetan sartuta, hurrenez hurren, kostu altuena duten atalak dira talde-teknikoa (KAP. 3); ustiatze, merkataritza eta finantziario-gastuak (KAP. 12), eta, makinaria, errodaje eta garraioak (KAP. 6). Kostu txikiena suposatzen dutenak, aldiz, film-birjina (KAP. 8), gastu orokorrak (KAP. 11), eta, gidoia eta musika (KAP. 1) dira.

Lehenengoari dagokionean, atentzia ematen du film-birjinak oraindik halako kostu handia izatea; jada, errodata digitalen egiten delako eta horren kostua nabarmen murriztu delako. Horregatik, litekeena da atal horretan sartu izana material informatikoarekin lotutako gastuak.

Taula 70. Espainiako film-luzeen produkzio kostu medioa, ataletan banatuta (2005-2012): 274 film-luze erabili dira

KAP.	KAP. 1	KAP. 2	KAP. 3	KAP. 4	KAP. 5	KAP. 6	KAP. 7	KAP. 8	KAP. 9	KAP. 10	KAP. 11	KAP. 12	GUZTIRA
	Gidoi eta musika	Talde artistikoa	Talde-teknikoa	Eszenografia	Errodaje, muntaia, soinu eta hainbat ekoizpenetarako estudioa	Makinaria, errodata eta garraioak	Bidaia, hotelak eta dietak	Film-birjina	Laborategia	Aseguruak	Gastu orokorrak	Ustiatze, merkataritza eta finantziario gastuak ⁽¹⁾	
Batez bestez (milioi €-tan)	110	272,3	597	231,08	194,2	193,9	173,3	44	225,6	145,8	82,5	481,4	2.751,71
Batez besteko %	4	9,9	21,7	8,4	7,06	7,05	6,3	1,6¹³⁵	8,2¹³⁶	5,3	3	17,5	100

Iturria: ICAA +norberak eginda

⁽¹⁾ Interes pasiboak gehitu ditugu hamabigarren atalean.

¹³⁵ 2008 eta 2012 bitarteko zenbatekoak hartu dira kontuan bakarrik; 2005, 2006 eta 2007an film birjinaren kostua bederatzigarren atalari erantsi baitzion ICAAK.

¹³⁶ Gogoratu atal horri ICAAK erantsi ziola film birjinaren kostua, 2005, 2006 eta 2007ean.

2005-2012 bitartean Espainian ekoizitako film-luzeen batez besteko aurrekontua, berriz, 2,7 milioi eurokoa da. Alegia, euskarazkoena baino ia milioi euro bat handiagoa. Zehaztu behar da hemen, ordea, ICAAk aurrekontu altu eta baxuko produkzioak nahasten dituela bere azterketan, eta ondorioz, batez bestezkoak ez du film-espainiarren errealitatea %100ean islatzen. Produkzio-kostuei dagokienean, hiru handienak dira talde-teknikoa (KAP. 3); ustiatze, merkataritza eta finantziario-gastuak (KAP. 12), eta, talde artistikoa (KAP. 2), hurrenez hurren. Txikienak, aldiz, film birjina (KAP. 8), gastu orokorrak (KAP. 11), eta, gidoia eta musika (KAP. 1); alegia, azken horiek ere izan dira euskarazkoetan izandako berberak.

Oinarritzko datuak azpimarratuta, lehenik eta behin, deigarria da bi industrian inbertsio-garrantzitsuenak kostu-artistikoekin, kostu-teknikoekin, logistika, finantziario eta promozio-kostuekin, zein errodaje, makinaria eta laborategi-gastuekin lotutakoak izatea. Alegia, aldi berean izatea produkzio-kosten sailkapen funtzionaleko lau ataletakoak; izan ere, orain arteko azterketak egiaztatu du euskarazkoei dagokienean inbertsio handienak direla kostu-teknikoak, eta, logistika, finantziario eta promozio-kostuak.

Horregatik, agerikoa da produkzio-kostuak banaka zenbatzeak bestelako emaitza islatzen duela. Eta, zer esan nahi du horrek? Bada, hainbat produkzio-kostu bateratzeak aurrekontuan bakoitzak duen pisua murriztu edota handitzen duela eta batez besteko emaitzak argazki orokorra -eta lagungarria aldi berean- erakusten duela bakarrik. Horren isla da talde artistikoaren atala (KAP. 2), adibidez: euskarazko film-luzeen kasuan laugarren batez besteko kostu altuena suposatzen baitu. Alegia, inbertsio handiena izatetik nahiko urrun.

Dena den, ñabardura horretatik at, ikusten da bat datozela industria bietako filmen produkzio-kostu garrantzitsuenak. Hurrenez hurren, talde-teknikoa (KAP. 3), eta, ustiatze, merkataritza eta finantziario atalek (KAP. 12) agintzen dute euskarazko eta espainiar filmen aurrekontuetan. Hala ere, industria bakoitzean jasotako zenbatekoen

artean alde esanguratsua dago: bost puntu handiagoa kostu horietan egindako inbertsioa Espainian.

Hirugarren inbertsio garrantzitsuenari dagokionean, berriz, ez datoz bat EAeko eta Espainian izandako produkzio-kostuen emaitzak. EAEn leku horretan kokatzen da produkzioaren makinaria, errodaje eta garraioekin (KAP. 6) lotutako kostuak, eta, Espainian, aldiz, talde artistikoa (KAP. 2). EAeko kostu horretan egindako inbertsioa, gainera, bi puntu handiagoa da; eta, Espainian talde artistikoan egindakoa, aldiz, EAekoa baino ia puntu bat handiagoa. Hala ere, aurretik azaldu bezala, ez da ahaztu behar talde artistikoa dela laugarren inbertsio handiena euskaraz errodatutako fikziozko filmetan.

Antzekotasunekin jarraituz, produkzio-kostuen zerrendan azken lekuetan dauden kapituluei helduko diegu. Hau da, ekoizleen inbertsio txikiena islatzen dutenak. Bada, bietan suposatuta dute kostu txikiena kapitulu berdinek; behetik gora, eta hurrenez hurren, film-birjina (KAP 8), gastu orokorrak (KAP. 11), eta, gidoia eta musika (KAP. 1). Gainera, produkzio-kostu horietan EAEn eta Espainian egindako inbertsio-aldea ez da handia. Euskarazko fikziozko film-luzeen %2,4 (KAP. 8), %3,3 (KAP. 11) eta %4,8a (KAP. 1) suposatzen dute; eta, Espainiako filmetan, berriz, kostu osoaren %1,6 (KAP. 8), %3 (KAP.11) eta %4 (KAP. 1).

Erdiko produkzio-kostuetan, hori bai, alde nabarmena ematen da.

Esaterako, dekorazio, eszenatoki, girotze-lanek edota jantziek (KAP. 2) aurrekontuaren batez besteko %8,4ko kostua dute Espainiako filmetan. Eta, nahiz eta zenbateko txikia islatu, produkzio-kostuen laugarren handiena da. EAeko filmetan, ordea, produkzio-kostu horrek hiru puntu gutxiagoko kostua du: %5,4. Eta, proiektuaren zortzigarren inbertsio garrantzitsuena da. Beraz, emaitza horrek islatzen du Espainiako filmetan pisu esanguratsua dutela istorioaren girotze eta irudiek.

Antzeko zerbait gertatzen da makinaria, errodajea eta garraioak produkzio-kostuekin (KAP. 6); baina, alderantzizko fenomeno. Hau da, EAeko filmetan kapitulu horrek,

batez bestez, hirugarren kostu garrantzitsuena (%9,9) ordezkaten duen bitartean, Espainiako filmetan zazpigarren lekua ordezkaten du (%7,05) ia hiru puntuko kostu txikiagoarekin. Litekeena da hori gertatzea, Madrilen eta Bartzelonan baliabide edota zerbitzu horiek eskaini ditzaketen enpresa kopuru gehiago dagoelako, izan ere, ibilbide luzeagoa duten industriak dira. Beraz, industria-garapen laburrak produkzio-kostuak areagotzen ditu EAEn.

Hain zuzen errodaiearekin lotutako produkzio-kostu horretan (KAP. 6) ia hiru puntuko aldea badago ere, ez da berdina gertatzen filmaren produkzio-prozesu berdinari dagokion errodaie, muntaia, soinu eta hainbat ekoizpenetarako estudioa atalarekin (KAP. 5). Bosgarren kapituluak puntu erdi baino gutxiagoko aldea du soilik: Espainiako filmetan aurrekontuaren %7,06 suposatzen duen bitartean, euskarazko filmetan kostu osoaren %6,8 islatzen du. Horrela, lehenengo kasuan (Espainian) seigarren inbertsio garrantzitsuena ordezkaten du, eta, bigarren kasuan (EAEn), aldiz, bosgarrena. Beraz, ez dago berezitasun handirik produkzio-arlo horri dagokionean.

Gauzak hala, filmak egiteko bi produkzio-ereduen artean antzekotasunak, alde arinak eta ezberdintasunak ageri direla ikusi dugu. Baina, laburbilduz, Espainiako filmetan EAeko euskarazko fikziozko film-luzeetan baino lan-talde handiagoak, baliabide-tekniko eta ekipamendu sofistikatuagoak izaten dira. Emaitzek islatzen dute Espainiako zinema-industriak ibilbide luzeagoa, eta, tradizioz eskarmentu handiagoko ikus-entzunezko sektorea dela. Horregatik, euskarazko fikziozko film-luzeen produkzio-baldintzek azalpena dute Espainiakoen produkzio-ereduarekin alderatuta.

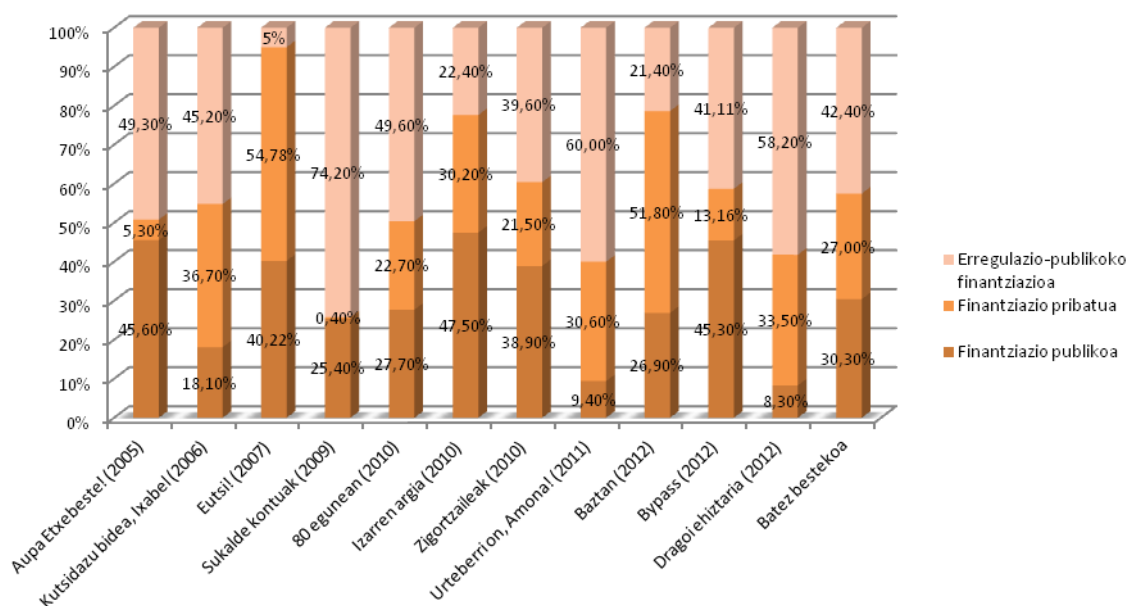
7.3 Finantziario publikoa, erregulazio-publikoko finantziarioa eta finantziario pribatua (2005-2012)

Aztertutako hamaika euskarazko fikziozko filmen finantziario-ereduan, oro har, bi izan dira zutabe nagusiak: erregulazio-publikoko finantziarioa eta finantziario-publiko hutsa.

Alde batetik, hamaika filmetatik zortzitan izan da erregulazio-publikoko finantziazioa diru-iturri handiena; eta, kasu horietan, gainera, inbertsio horrek suposatu du aurrekontuen %39 baino gehiago. Salbuespenak dira *Izarren argia* (2010), *Bypass* (2012), *Eutsi* (2007) eta *Baztan* (2012) film-luzeak, non finantziazio pribatuak agindu duen azken bietan, eta, finantziazio publikoak, berriz, lehenengo bietan. Beste alde batetik, finantziazio publikoak suposatu du zortzi filmetan kostu osoaren %25eko finantziazioa baino gehiago. Eta kasu horri dagokionean ere salbuespenak izan dira: *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006), *Urteberri on*, *Amona!* (2011) eta *Dragoi ehiztaria* (2012), non diru-iturri horrek %18,1, %9,4 eta %8,3 ordezkatu duen hurrenez hurren.

Oro har, finantziazio-publiko eta erregulazio-publikoko finantziazioari esker, euskarazko fikziozko film-luzeen kostu osoaren ia %70 finantzatu da. Areago, diru-iturri bi horiek soilik erabiliz ia inbertsio osoa finantzatu da *Aupa Etxebeste!* (2005) eta *Sukalde kontuak* (2009) kasuetan: %94,8 eta %99,6 hurrenez hurren. Horrez gainera, *Bypass* (2012) filmean ere aurrekontuaren %86,4 finantzatu zen modu horretan. Kasu horiek salbuespenak dira, ordea; izan ere, lehenengo bietan apenas dago inbertsio pribaturik (%5,3 eta %0,4 hurrenez hurren) eta ez da berriro errepikatu den eredua.

Finantziazio pribatuari dagokionean, orokorrean, produkzio-etxeen inplikazio pribatuaz osatua da kopuru hori; oro har, ordea, zenbateko txikiak bildu dira bide horretatik euskarazko fikziozko filmen finantziazioan. Grafikoa 57ren arabera, bi kasutan bakarrik agindu du finantziazio mota horrek: *Eutsi!* (2009) eta *Baztan* (2012) filmetan hain zuzen ere. Inbertsio pribatuari esker, aurrekontuaren %54,78 finantzatu da lehenengoaren kasuan; eta, bigarren kasuan, aldiz, aurrekontuaren %51,8. Gainerako kasu guztietan, aurrez aipatutako bost salbuespenak izan ezik (*Aupa Etxebeste!* (2005), *Eutsi!* (2007), *Sukalde kontuak* (2009), *Bypass* (2012) eta *Baztan* (2012)), finantziazio pribatuak ordezkatu du film bakoitzaren %21,5etik gorako kostua: hamaika kasutatik seitan.



Grafikoa 57. Euskarazko fikziozko filmen finantziakzio publikoa, erregulazio-publikoko finantziakzioa, eta, finantziakzio pribatuaren arteko aldea (2005-2012)

Iturria: norberak eginda

Alabaina, finantziakzio pribatua bereziki izan da handia sei horietatik lau kasutan, izan ere, produkzio-etxeak(eek) egindako inbertsio pribatuari dagokio: *Kustidazu bidea, Ixabel* (2006), %36,7; *Eutsi* (2007), %54,78; *Baztan* (2012), %51,8; eta, *Dragoi ehiztaria* (2012), %33,5. Ez da oso ohikoa ekoizleak bere egitea proiektuaren gaineko halako arrisku handia; baina, hiru kasutan (*Eutsi!* (2007) filmean izan ezik) koprodukzioan egindako lanak izan dira eta produkzio-etxe batek baino gehiagok hartu dute parte bakoitzean. Hortaz, neurri handi batean, azalpena izango lukete enpresen inplikazio pribatu horiek.

Gauzak hala, euskarazko fikziozko film-luzeak aurrera atera ahal izateko, diru-laguntza publikoen eta erregulazioaren garrantzia azpimarratu behar da. Baina, arauketa-publikoa izanik euskarazko zinemaren finantzazioan funtsezko tresna, epe-luzerako inbertsio bezala ulertu behar dira diru-laguntzak, eta ez gastu bezala.

7.4 Eragile-publikoen inbertsio-aldea, euskarazko fikziozko zineman:

Eusko Jaurlaritza, ETB, ICAA eta TVE (2005-2012)

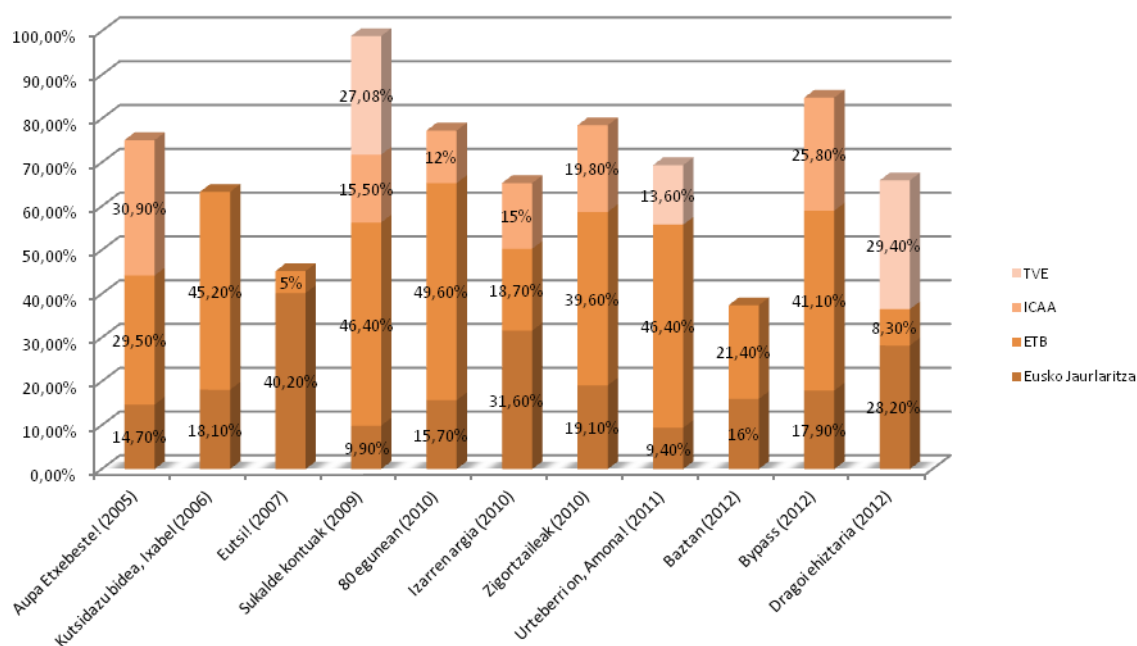
Finantziazio-publiko eta pribatutik harago, eragile-publikoen emaitzetan sakondu dugu; horietako bakoitzak zenbat eta zein fikziozko filmetan finantzatu duen ikusteko. Horretarako, Eusko Jaurlaritza, ETB, ICAA eta TVEk egindako inbertsioak ekarri ditugu.

Hala, 2005-2012 bitartean ekoiztako euskarazko fikziozko lanei dagokienean, ETB da finantziazio-eragile publiko indartsuena. Aztertutako hamaika filmetan lagundu du, eta, euskal telebista da hamaika kasutatik seitan, lau eragiletatik (Eusko Jaurlaritza, ETB, ICAA eta TVE) finantziazio iturri garrantzitsuena; salbuespenak dira: *Aupa Etxebeste!* (2005), *Eutsi!* (2007), *Izarren argia* (2010), *Baztan* (2012) eta *Dragoi ehiztaria* (2012). Gainera, esandako sei horietan guztietan kokatzen da haren inbertsioa filmen aurrekontuaren %39tik gora. Kasu onenetan, berriz, finantziazio osoaren %45 baino gehiago suposatu du; hamaika kasutatik lautan hain zuzen: *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006), *Sukalde kontuak* (2009), *80 egunean* (2010) eta *Urteberri on, Amona!* (2011).

Edonola ere, hiru kasutan bakarrik izan da ETBren ekarpena finantziazio osoaren %20 baino txikiagoa: *Eutsi!* (2007), *Izarren argia* (2010) eta *Dragoi ehiztaria* (2012) filmetan hain zuzen ere.

Horrekin lotuta, atentziora deitzen du Eusko Jaurlaritzaren inbertsioa txikia izan den kasuetan hain justu, ETBrena modu esanguratsuan eman izana. *Sukalde kontuak* (2009), *80 egunean* (2010), *Urteberri on, Amona!* (2011) eta *Bypass* (2012) filmak horren isla dira. Baina, alderantziz ere gertatzen da; begiratu *Eutsi!* (2007), *Izarren argia* (2010) eta *Dragoi ehiztaria* (2012) film-luzeak. Horren arabera, bi eragile horietako batek nabarmen laguntzen ez duen kasuetan, besteari esker betetzen da haren hutsunea.

Bestetik, Eusko Jaurlaritza da bigarren eragile publiko nagusia euskarazko fikziozko filmen finantziazioan. Euskal eragile horrek ere aztertutako hamaika filmetan lagundu du; baina, hiru kasutan izan ezik (*Eutsi* (2007), *Izarren argia* (2010) eta *Dragoi ehiztaria* (2012)), Jaurlaritzaren ekarpena izan da finantziazioaren %19 baino txikiagoa. Alegia, batez bestez hamarretik zazpi filmetan, ez du ematen haren laguntzarekin kostu osoaren laurdena ere finantzatzeko. Hori bai, hortik gorako finantziazioa batu den hiru kasutatik bitan (*Eutsi!* (2007) eta *Izarren argia* (2010)), aldiz, diru-iturri garrantzitsuena izan da Eusko Jaurlaritza (%40,2 eta %31,6 hurrenez hurren). Hain justu, Baleuko produkzio-etxeak ekoiztitako filmetan.



Grafikoa 58. Eragile publikoen finantziazio aldea euskarazko fikziozko film-luzeetan (2005-2012)

Iturria: norberak egina

ICAAren inbertsioari dagokionean, hamaika filmetatik seitan lagundu du diruz; baina, kasu bakarrean da proiektuaren finantziazio iturri handiena. *Aupa Etxebeste!* (2005)

filmean izan da eta aurrekontuaren %30,9 suposatu du. Gertaera, gainera, bitxia da; izan ere, *Bypass* (2012) filmean izan ezik (non ICAAren inbertsioak finantziazioaren %25,8 suposatu duen), ICAAren ekarpenak ez du inoiz gainditu filmen kostu osoaren %19. Litekeena da *Aupa Etxebeste!* (2005) filmean gertatutakoak ondorengo azalpena izatea: 2005ean hasi ziren agertzen euskal ikus-entzunezkoak sustatzeko 2000ko hamarraldi hasieran hartutako neurri eta martxan jarritako programen lehen emaitzak. Hamasei urte euskarazko ekoizpenik gabe izan ondotik, horren isla dira Irusoin eta Alokatu produkzio-etxeek elkarlanean egindako *Aupa Etxebeste!* (2005) film-luzea eta ICAAtik jasotako diru-laguntzaren zenbatekoa. Alegia, halako lanak egiteko gaitasuna.

Ez hori bakarrik, 2005eko film horretan gainerako finantziazio iturriek (Ejk eta ETBk) ez dute ondorengo urteetako filmetan izandako gorputz bera. Film horiekin alderatuta (ICAAren diru-laguntza jaso ala ez), Irusoin eta Alokaturen filmean nabarmen txikiagoa izan zen Jaurlaritzaren eta ETBren finantziazio maila; eta hori, neurri handi batean, garaiko euskal ikus-entzunezko egituraren errealitatera egokitzen den finantziazio-eredua izan zen. Alegia, egonkortasun gabekoa.

Aitzitik, atentzioa eman digu aztertutako film dezentetan (bostetan) ICAAren diru-laguntzarik egon ez izanak; izan ere, inbertsio automatikoa eta zuzendari berrientzako diru-laguntzak oinarritzako dira. Baina, ekoizleek emandako dokumentuetan hala jaso da, *Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006) filmean izan ezik -non espresuki ICAAren diru-laguntzei uko egitea erabaki zuten¹³⁷-.

¹³⁷ ICAAren ikus-entzunezkoak sustatzeko diru-laguntzen ebazpenak arakatuta, ordea, *Kutsidazu bidea, Ixabel-ek* (2006) ICAAren amortizaziorako laguntza jaso zuen 2008an; Orio eta REC produkzio-etxeek 125.149,54 € eta 27.811,89 € jaso zituzten hurrenez hurren. Bestalde, ICAAK 511.280,16 €ko amortizaziorako laguntza egokitu zion Baleukori 2009an. Eta, *Urteberri on, Amona!* (2011) filmari, azkenik, promoziorako 8.000 € 2008an, eta, amortizaziorako 91.341,74 € 2011an.

Taula 71. ICAA, Eusko Jaurlaritza, ETB eta TVE-ren inbertsioa euskarazko fikziozko film-luzetan (2005-2012)

	ICAA	ETB	Jaurlaritza	TVE
Inbertsioa €tan	1.953.668,03	5.224.629	2.988.189,76	1.430.000

Iturria: norberak egina

Eragile-publiko horien filmeko batez besteko inbertsioari dagokionean, alde nabarmena dago Eusko Jaurlaritza eta ETBren artean. Jaurlaritzak, batez bestez, %20ko inbertsioa egin duen bitartean, %31,9koa egin du ETBk. Hau da, ia %12ko inbertsio handiagoa filmeko. Epealdi berean eragile bakoitzaren inbertsio absolutua begiratuta, ordea, ETB eta Jaurlaritza izan dira film horien finantziario zutabe nagusiak (Taula 71). TVEk inbertitutakoak, esaterako, euskal telebistak egindakoaren %27a suposatu du; ia hiru milioi eta erdi euro handiagoa da ETBren inplikazioa. Eta logikoa da, izan ere, ETBren konpromisoa handiagoa behar du izan euskarazko zinemarekiko.

Espainiako Kultura Ministerioren eta Jaurlaritzaren artean, berriz, ez dago halako alde handirik. Baina, Jaurlaritzaren inplikazioa da Ministerioarena baino dezente handiagoa euskarazko zineman. Hain justu, ICAAk baino 1,03 milioi euro gehiago bideratu du Jaurlaritzak 2005-2012ko euskarazko fikziozko film-luzeetan.

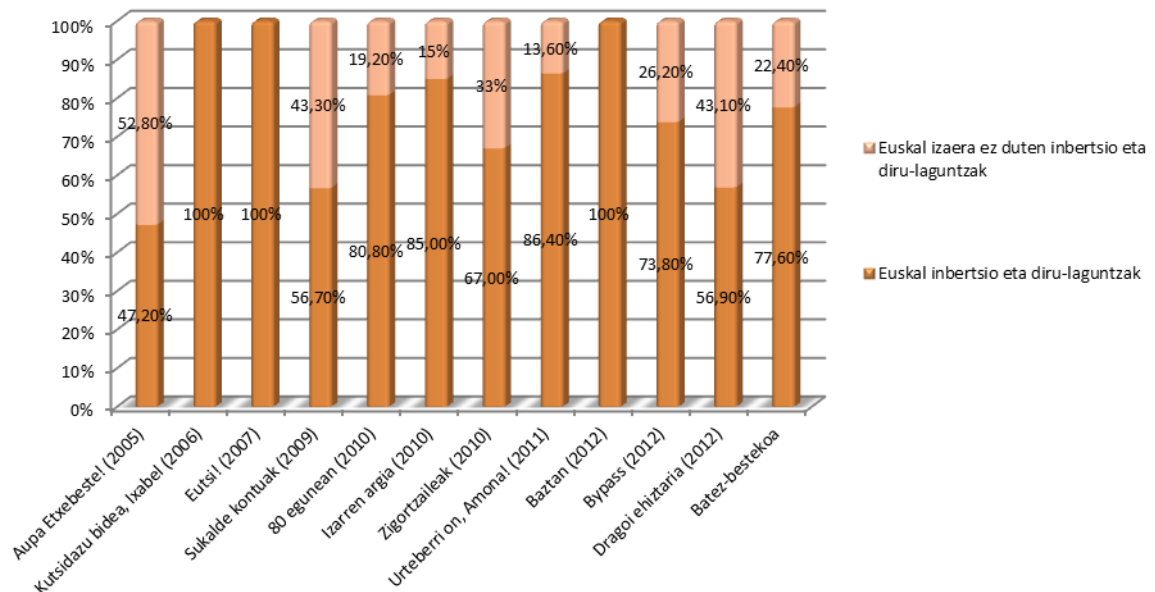
7.5 Diru-laguntza eta inbertsioen lurraldetasun jatorria (2005-2012)

Finantziario-eragileen lurraldetasuna islatzeko, euskal jatorria dutenak eta ez dutenak berezitu ditugu (Grafikoa 59). Horren arabera, deigarria da euskal izaerako finantziarioaren nagusitasuna euskarazko fikziozko hamaika filmetan. Kasu batean soilik ez da izan diru-iturri garrantzitsuena: *Aupa Etxebeste!* (2005) filmean hain zuzen, non euskal jatorririk ez duten inbertsioek finantziarioaren %52,8 suposatu duten. Gainerako kasu guztietan etxeko-inbertsioak agindu du. Areago, *Kutsidazu bidea*,

Ixabel (2006), *Eutsi!* (2007) eta *Baztan* (2012) filmetan euskal jatorrizko ekarpenei esker osatu da proiektuen finantziazio osoa (%100).

Kasu horietan, gainera, ez dago Madrileko edota Europako inbertsio-publiko edota pribatuaren presentziarik. Beraz, 2006 eta 2007an ekoiztutako euskarazko fikziozko bi film-luzeak euskal jatorrizko baliabide ekonomikoei esker finantzatu ziren %100.

Emitza hori izan ez den gainerako kasu guztietan (aurreko hirurak eta *Aupa Etxebeste!* (2005) kenduta), bildu da aurrekontuaren %56,7tik gorako zenbatekoa izaera horretako finantziazio-iturri bidez. Zazpi filmetan alegia. Bada, horri erantsi behar zaio, zazpi horietatik hiru film-luzetan suposatu duela euskal izaerako finantziazioak aurrekontuaren %80 baino gehiago. Hain justu ere *80 egunean* (2010), *Izarren argia* (2010) eta *Urteberri on, Amona!* (2011) filmetan; %80,8, %%85 eta %86,4 hurrenez hurren.



Grafikoa 59. Euskarazko fikziozko film-luzeen diru-laguntza eta inbertsioen jatorria (2005-2012)

Iturria: norberak eginda

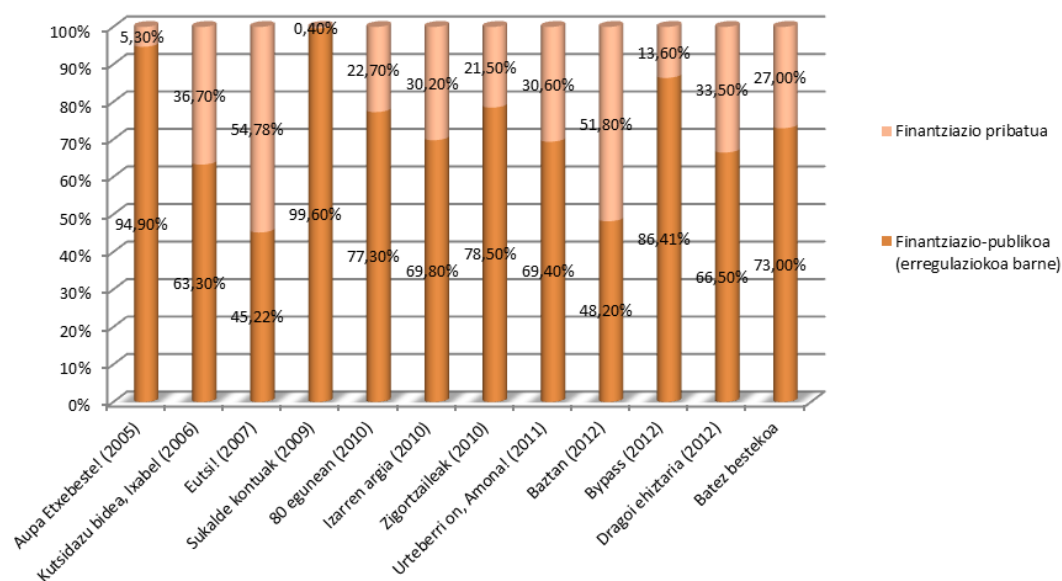
Modu horretan, lurralde-barruko finantziazioak bi kasutan bakarrik (*Aupa Etxebeste!* (2005) aintzat hartu gabe) islatu du aurrekontuaren %60 baino gutxiago; film horiek produkzio-etxe berak ekoiztutako lanak dira gainera: Zurriola Group Entertainment (*Sukalde kontuak* (2009) eta *Dragoi ehiztaria* (2012)).

Laburpen honekin amaitzeko, azpimarratu behar da *Aupa Etxebeste!* (2005) filma izan dela salbuespena; izan ere, bestelako izaera duten inbertsio eta diru-laguntzen finantziakoa suposatu du kopuru handiena kasu horretan. Euskal erakundetatik finantziakoa %47,2 osatu baita. Aurretik azaldu moduan, garaiko euskal ikus-entzunezko sektorearen errealitatearen zati bat islatzen du 2005eko emaitza horrek. Euskarazko zinemagintzan inflexio puntu bezala ezagutzen den urte hartan, diru-laguntza eta finantziakio-sistemari zegokionean behintzat, garatzeko asko zegoenaren seinale alegia.

Gauzak hala, badago esaterik EAEn baliabide finantzario sendoak garatu direla 2005-2012 bitartean, euskarazko fikziozko film-luzeak egiteko. Bastez bestez, euskal izaerako inbertsioak filmen %77,6ko finantziakioa suposatu du, eta, bestek, aldiz, %22,4.

7.6 Finantziakio publikoa eta finantziakio pribatua (2005-2012)

Aztertutako euskarazko fikziozko filmetan finantziakio publikoak (erregulazio-publikoko finantziakioa barne) agindu du zalantzarik gabe. Bi kasutan izan ezik (*Eutsi!* (2007) eta *Baztan* (2012)), produkzio-kostuen %60 baino gehiago osatu da finantziakio mota horri esker; bederatzi filmetan alegia. Areago, horietatik hirutan finantzatu da kostu osoaren %86 baino gehiago diru-iturri publikotik.



Grafikoa 60. Euskarazko fikziozko film-luzeen finantziario publikoa eta finantziario pribatua (2005-2012)

Iturria: norberak egina

Oro har, finantziario publikoak suposatu du aurrekontuen %45 eta %95 artean euskarazko fikziozko film-luzeetan; eta, finantziario pribatuak, aldiz, %5 eta %55 artean. 2005-2012 bitartean ez da izan joera berezirik, izan ere, proiektu bakoitzak finantziario-eredu ezberdina islatu du. Dena den, emaitzen arabera (Grafikoa 60), ematen du 2010etik aurrera joera dela finantziario-publiko bidez aurrekontuaren %60-80 osatzea, eta, finantziario pribatutik, berriz, gainerakoa: %20-40 artean. Horren adibide dira *80 egunean* (2010), *Izarren argia* (2010), *Zigortzaileak* (2010), *Urteberri on, Amona!* (2011) eta *Dragoi ehizaria* (2010) filmak.

Beraz, aztertutako ibilbide horretan inplikazio publikoa dezente altuagoa izan da pribatua baino. Batez bestez, finantziario-publikoa %73koa izan da.

Inbertsio pribatuak agindu duen kasuetan, berriz, finantziario-iturrien arteko oreka izan da. *Eutsi!* (2007) filmaren kasuan, batetik, finantziario pribatuak aurrekontuaren

%54,78 islatu du; eta, *Baztan* (2012) filmean, berriz, aurrekontuaren %51,8. Hau da, nahiz eta diru-iturri pribatuak finantziazioaren gehiengoa suposatu duen, finantziazio-publikoak antzeko zenbatekoa islatu du kasu horietan.

Salbuespenak, ordea, *Aupa Etxebeste!* (2005) eta *Sukalde kontuak* (2009) izan dira. Lehenengoan finantziazio publikoak kostu osoaren %94,9 suposatu du, eta, bigarren kasuan, aldiz, %99,6. Deigarria da diru-iturri publikoen erabilpen maila altua, izan ere, apenas dago inbertsio pribaturik film horietan eta 2009tik aurrera berriro gertatu ez den fenomeno da.

7.7 Euskarazko fikziozko film-luzeen kostua ikusleko (2005-2012)

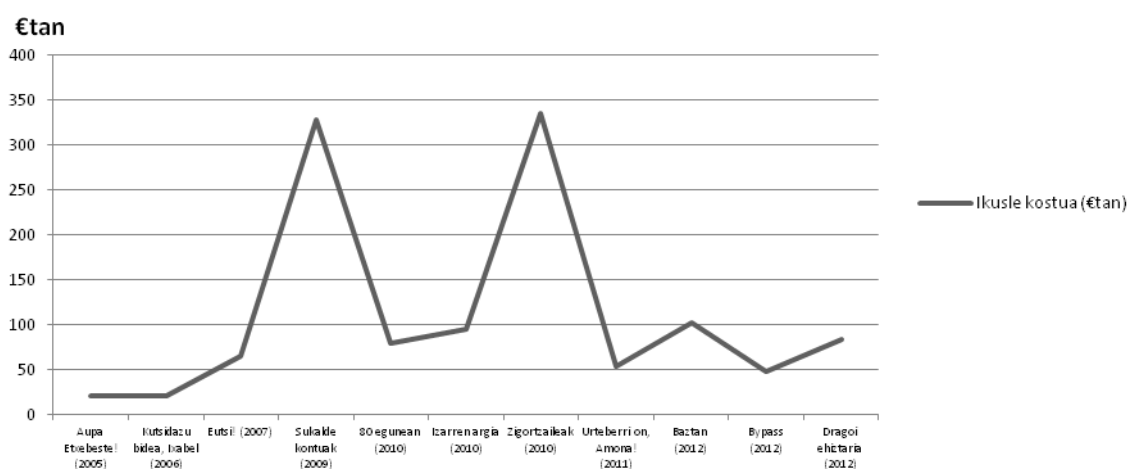
Jarraian islatu dugu euskarazko fikziozko film-luze bakoitzak zenbateko kostua suposatu dion ikusle bakoitzari. Horretarako, honako eragiketa egin dugu: aurrekontua zati zinema-aretoetan batutako ikusle-kopurua.

Ondorengo grafikoaren (Grafikoa 61) arabera, oro har, film bakoitzaren ikusle-kostua 50 eta 102 euro artekoa izan da 2005-2012 bitartean. Hala ere, kasu bereziak daude; *Sukalde kontuak* (2009) eta *Zigortzaileak* (2010) filmek 328 eurotik gorako kostua suposatu die ikusle bakoitzari. Hain justu ere, Zurriola Group Entertainment produkzio-etxeak ekoiztutako bi film dira eta aztertutako epealdian halako kostu handia izan duten kasu barrak.

Ibilbidea aztertuta, 2005 eta 2006 bitartean, ikusle-kostua maila berean kokatu da: 20-22 euro artean. Ildo horretan, gogoan hartu behar da 2005era arte hamasei urte izan zirela euskarazko produkzionik gabe, eta, publikoa bazen, nolabait esateko, gose. Horregatik, 2005 eta 2006an estreinatutako filmen kasuan ondo erantzun zuen audientziak; maila txikiagoan bada ere, bai eta 2007ko estreinaldian.

2009tik aurrera, ordea, euskarazko fikziozko film-luzeen audientzia kopuru murrizketarekin batera, gorako bidea hartu du ikusle-kostuak. 2010ean estreinatutako gehienak (*80 egunean* (2010), *Izarren argia* (2010) eta *Zigortzaileak* (2010)) 79 eurotik

gorako kostua suposatu zien ikusle bakoitzari. 2011an, aldiz, 2007ko zenbatekora itzuli eta *Urteberri on, Amona!* (2011) filmarekin 53,39 eurora murriztu zen euskarazko fikziozko film-luzearen ikusle-kostua.



Grafikoa 61. Euskarazko fikziozko film-luzeen ikusle-kostua (2005-2012)

Iturria: norberak egina

Baina, orduetik, ez da errepikatu 2005 eta 2006an izandako kostu txikia; izan ere, 2012an estreinatutako hiru film-luzetan ikusle-kostua kokatu da 50 eta 102 euro artean. Batez bestez, 112 euroko kostua suposatu du bakoitzak. Alegia, 2005ean izandako 20,76 eurotik urruti. Horregatik, gure ustez, film konkretuek izan dute arraska eta interesgarria litzateke kasu horien analisi kualitatiboa egitea, emaitza horren azalpena izate aldera.

7. RESULTS

After analysing the production costs and funding models of fictional full-length films in Basque, this section will be dealing with the results of the information gathered.

7.1 Distribution of production costs: according to functional and, value chain classification

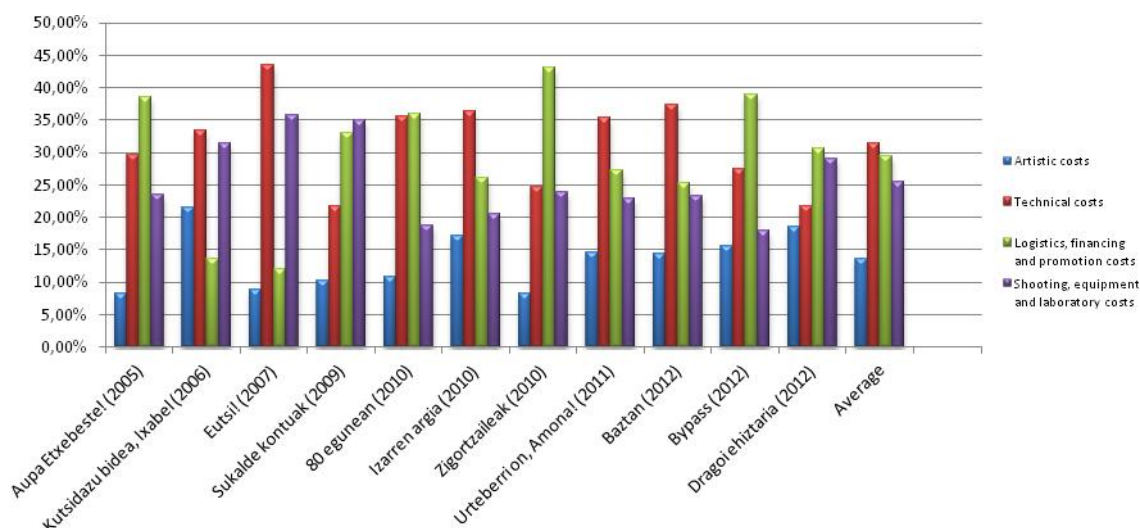
According to the functional classification of production costs used in this research, it is clear that there are two aspects that determine fictional, full-length films in Basque-language. On the one hand, these cost reflect the technical team and elements of the film sets; and on the other, travel, hotel accommodation and subsistence allowances; insurance, sundry expenses and operating, marketing and financial costs. That is, the ones linked to the logistical, financing and promotion issues of the project and those linked to the technical costs.

In all the cases analysed, technical costs account for at least 21% of the budget. By contrast, logistics, financial and promotion costs account for more than 25.1% of the investment except in two cases: *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) and *Eutsi!* (2007); accounting less than 15%.

As the graph below shows, these two production costs predominate in seven out of eleven films. What is the same, in 63.6% of the cases. The ones that had a different kind of investment model are the films *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006), *Eutsi!* (2007), *Sukalde kontuak* (2009) and *Dragoi ehiztaria* (2012); here, logistics, financial and promotion costs were less important than in the first two, and shooting, equipment and laboratory costs were higher in the last two.

In the case of *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) and *Eutsi!* (2007), technical costs specifically were the most important investment section; that is followed by the section on shooting, equipment and laboratory costs. In the films *Sukalde kontuak* (2009) and *Dragoi ehiztaria* (2012), however, technical costs fall considerably; and the largest proportion of the investment is devoted to logistics, financial and promotion costs and to shooting, equipment and laboratory costs. In actual fact, in all the films produced by the same production company: Zurriola Group Entertainment S.L.

By contrast, the artistic section was the smallest investment in all the fictional, Basque-language films between 2005 and 2012. With the exception of *Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006), in which this cost accounted for 21.55% of the total, the script and music and the production costs of the artistic team never account for more than 18.6% of the total investment. What is more, in eight out of eleven films they did not account for more than 15% of the total cost.



Graphic 62. Distribution of production costs of fictional full-length films in Basque-language (2005-2012)

Source: author's own

Having a look at the average, technical costs have been the highest investment, 31.5%, and on the contrary technical cost the lowest, 13.5%. The rest of the production cost is proportionally distributed between logistic, financing and promotion costs, and, shooting, equipment and laboratory costs.

That being the case, it is as well to explain that the minor importance that producers attach to the artistic side has its consequences in the fact that they are limiting the final result of that aspect of the project. The film script and the work of the artistic team (in particular, the actors' performance) are significant portions of the audio-visual production. The script, on the one hand, is the basis of the project, in the creative period and in the development, too. And, a good actor, on the other hand, tends to be a guarantee most of the times.

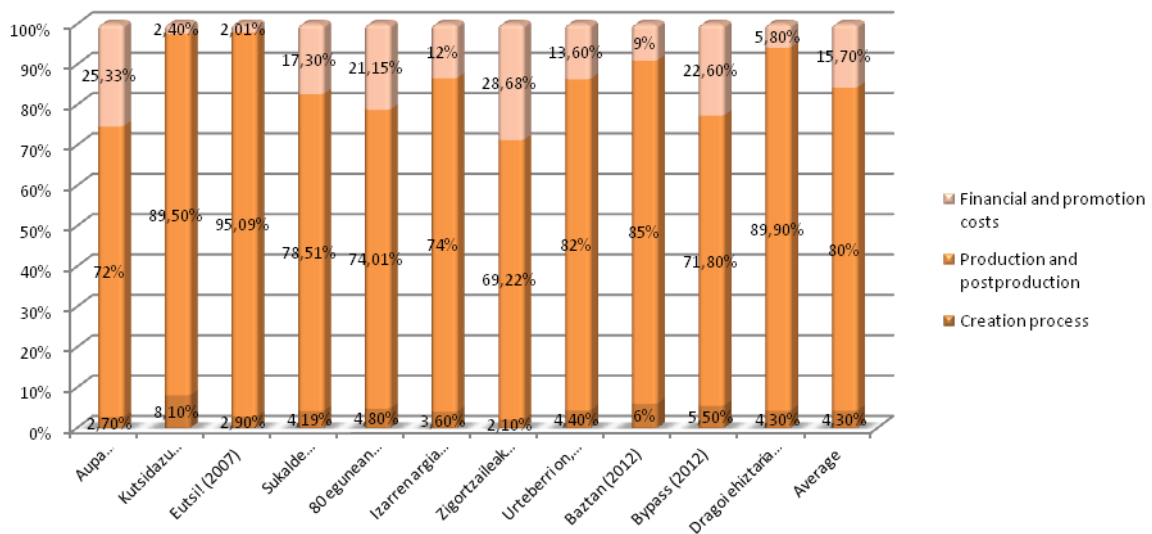
Therefore, in the cases in which this investment stands out it is logical to ask what happened. It has been pointed out that the film *Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006) was an exception in this respect and that is why the author wanted to know precisely what expenses were included in this section. Seeing the significant investment made in the artistic section by the Tentazioa, Orio and REC production companies, most likely that is where they included the costs linked to the production section and director(s). Indeed, the directors Mireia Gabilondo and Fernando Bernues are members of Tentazioa and this is also a production company very closely linked to artistic creation.

Together with this previous comment, shooting, equipment and laboratory costs have reflected an unusual high inversion: 31.5%. In average, this cost has accounted for 25% of the total, but, just in three out of the eleven cases this result has been over that point; including in the film mentioned before. Precisely, it has been in the case of *Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006), *Eutsi!* (2007) and *Sukalde kontuak* (2009) accounting for between 31-35%. filmetan izan da eta %31tik gora kokatu da kostu horren zenbatekoa are concerned, no result has been gathered in the other cases. In other words, in the film *Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006) the investment made in this section is unusually high: 31.5%.

So, on the one hand, it is possible to conclude that the shooting complexity, the large size of the working team, and more diverse needs are reflected in the cases in which production costs were high. But, on the other hand, we think that these results do have something to do with the way the producers work. The high cost of shooting,

equipment and laboratory costs revealed in these three films is because there are many different locations, and that directly influences the increase in these costs (which involve the need to have to constantly move from one place to another and rents, among other things).

Nevertheless, the costs of around 20% of the total investment is no small figure, but compared to films that had more modest needs in connection with shooting (*Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) and *Sukalde kontuak* (2009), for example), it is possible to conclude that being familiar with the job influences production costs.



Graphic 63. Distribution of production costs of fictional full-length films in Basque-language, according to value chain classification

Source: author's own

According to the value chain classification, processes of production and postproduction have reflected the most expensive costs in the total of films analyzed.

Moreover, in all of the cases this cost has accounted for over 69%. To the contrary, creation process does represent more than 10% of the cost in any case. More worse, in average creation process of films accounts for just 4.3% of the total cost. Financial and promotion costs, however, have varied a bit more than the other two, but, it's' average investment has accounted for 15.7%.

These results confirm which it has been detected when doing the case-analysis; that is, shooting and postproduction issues mean the biggest economical effort for Basque producers. Consequently, they have to put at risk creation process to the detriment of the final result.

7.2 Production cost development (2005-2012)

Continuing with production costs, it is interesting to compare film production costs between the BAC and Spain and to examine their development. So firstly the average cost of the twelve sections comprising the budget will be made known, the similarities and differences between the production conditions of the two industries will then highlighted, and finally, the reality behind the figures will be explained.

Table 68. Average production costs of fictional, full-length films in Basque divided into sections (2005-2012): based on 11 films

	SEC.1	SEC. 2	SEC. 3	SEC. 4	SEC. 5	SEC. 6	SEC. 7	SEC. 8	SEC. 9	SEC. 10	SEC. 11	SEC. 12	
SECTION	Script and music	Artistic team	Technical team	Sets	Shooting, montage, sound and multi-production studio	Equipment, shooting and transport	Travel, hotels and subsistence allowances	Raw film	Laboratory	Insurance	Overheads	Operating, marketing and financial expenses	TOTAL
Average cost (in millions of €)	74.5	141.3	414.5	83.8	105.6	153.7	76.1	37.3	100.9	104	51.2	209.6	1,552.11
Average %	4.8	9.1	26.7	5.4	6.8	9.9	4.9	2.4	6.5	6.7	3.3	13.5	100

Source: author's own

The above table reflects the average budgets and production costs of works produced in the Basque language between 2005 and 2012. So the average budget of fictional, full-length films in Basque is 1.5 million euros. In this respect, it has to be stressed that the result reflects the reality quite well; even though four films within the same period have not been included in this study, eleven films with similar budgets have been analysed and they constitute a substantial sample to provide an overview of what the author is seeking.

When delving into the details of the table, the sections with the highest costs are, respectively, those of the technical team (SEC. 3); operating, marketing and financial costs (SEC. 12); and equipment, shooting and transport (SEC. 8). The smallest investment, however, corresponds to raw film (SEC. 8), overheads (SEC. 11), and script and music (SEC. 3). With respect to raw film, one is struck by the fact that it is still so expensive;

because by then digital shooting was used and consequently the costs involved had been significantly reduced. For that reason, the expenses arising out of computing material may have been included in that section.

Table 69. – Average production costs of fictional, full-length films in Spain divided into sections (2005-2012): based on 274 films

	SEC. 1	SEC. 2	SEC. 3	SEC. 4	SEC. 5	SEC. 6	SEC. 7	SEC. 8	SEC. 9	SEC. 10	SEC. 11	SEC. 12	
SECTION	Script and music	Artistic team	Technical team	Sets	Shooting, montage, sound and multi-production studio	Equipment, shooting and transport	Travel, hotels and subsistence allowances	Raw film	Laboratory	Insurance	Overheads	Operating, marketing and financial expenses ⁽¹⁾	TOTAL
Average cost (in millions of €)	110	272.3	597	231.08	194.2	193.9	173.3	44	225.6	145.8	82.5	481.4	2,751.71
Average %	4	9.9	21.7	8.4	7.06	7.05	6.3	1.6 ¹³⁸	8.2 ¹³⁹	5.3	3	17.5	100

Source: ICAA + author's own

⁽¹⁾ Interest on liabilities has been added to the twelfth section.

The average budget of full-length films produced in Spain between 2005 and 2012 was 2.7 million euros; approximately one million euros higher than that of films in Basque. But here it has to be pointed out that the ICAA mixes together high and low-budget productions in this analysis and therefore the average does not reflect the reality of Spanish films 100%. With respect to production costs, three major

¹³⁸ Only the figures for the period between 2008 and 2012 have been taken into consideration; the reason is that the ICAA included the cost of raw film in 2005, 2006 and 2007 in the ninth section.

¹³⁹ It should be remembered that the ICAA included the cost of raw film in this section in 2005, 2006 and 2007.

investments correspond to the technical team (SEC. 3); the operating, marketing and financial costs (SEC. 12); and the artistic team (SEC. 2), respectively. The smallest correspond to raw film (SEC. 8), overheads (SEC. 11) and script and music (SEC 1); that is, with respect to the small investments, the result is the same as for the productions in Basque-language.

After describing the general numbers, what is striking is that in both industries the highest investments are linked to artistes' costs, technical costs, logistics, financing and promotion costs as well as the ones linked to shooting, equipment and laboratory costs. In other words, that at the same time they should correspond to the four sections of the functional classification of the production costs; indeed, the analysis conducted so far has confirmed that as far as the Basque-language productions are concerned, the highest investments are technical costs, and logistics, financing and promotion costs.

For that reason it is clear that adding up the production costs one by one reflects a different result. And what does that mean? Well, adding together several production costs reduces or increases the weight each one has in the budget and the result only provides an overview, which is helpful at the same time. This is reflected by the artistic team section (SEC. 2), for example: because in the case of full-length films in Basque-language it means the fourth average highest cost. That is quite a far cry from being the biggest investment.

But apart from this clarification, it is clear that it coincides with the most significant production costs of the films in both industries. Respectively, the technical team (SEC. 3) and the operating, marketing and finance sections (SEC. 12) hold sway in the budgets of Basque-language and Spanish films. Nevertheless, there is a significant difference between the figures gathered on each industry; the investment in these two sections is five points higher in the Spanish film industry.

Yet with respect to the third highest investment, the results do not concur with the results of the production costs in both cases. In the BAC, we can find the cost of the items linked to production equipment, shooting and transport is higher (SEC. 6) –two points higher than in Spain–, whereas in Spain the artistic team (SEC. 2) is more expensive –nearly one point higher than in the BAC–. In actual fact, these sections account for the third highest production costs in each case. But as pointed out above, it must not be forgotten that the artistic team (SEC. 2) is the fourth highest investment in films shot in Basque.

Continuing with similarities, the sections in the last positions in the list of production costs will be dealt with. That is, the ones that account for the smallest investment by the producers. So, the sections that are the least important in the two industries are the same ones; from the bottom, and respectively, raw film (SEC. 8), overheads (SEC. 11), and script and music (SEC. 1). What is more, the difference between the results of both cases is not very big. In fictional, full-length films in Basque they account for 2.4% (SEC. 8), 3.3% (SEC. 11) and 4.8% (SEC. 1); while in the Spanish films, 1.6% (SEC. 8), 3% (SEC. 11) and 4% (SEC. 1) of the total cost.

Now, there is a significant difference in the remaining middle production costs.

For example, the scenery, stage, sets or costumes (SEC. 2) have an average cost of 8.4% in Spanish films. And even though they reflect small amounts, the set sections occupy fourth position in production costs. In Basque-language films, by contrast, this production cost accounts for three points less: 5.4%. And is the eighth highest investment in the project. Therefore, this result indicates that the setting of the story and images have a significant more weight in Spanish films.

Something similar happens with the equipment, shooting and transport production costs (SEC. 6); but the phenomenon is the other way round. That is, while this section in Basque-language films accounts, on average, for the third most important investment (9.9%), in Spanish films it appears in seventh position (7.05%) with nearly

three points lower cost. This could be because there are more companies offering these resources or services in Madrid and Barcelona as the industry there has been in existence for longer. Therefore, the short time span of the development of the industry increases production costs in the BAC.

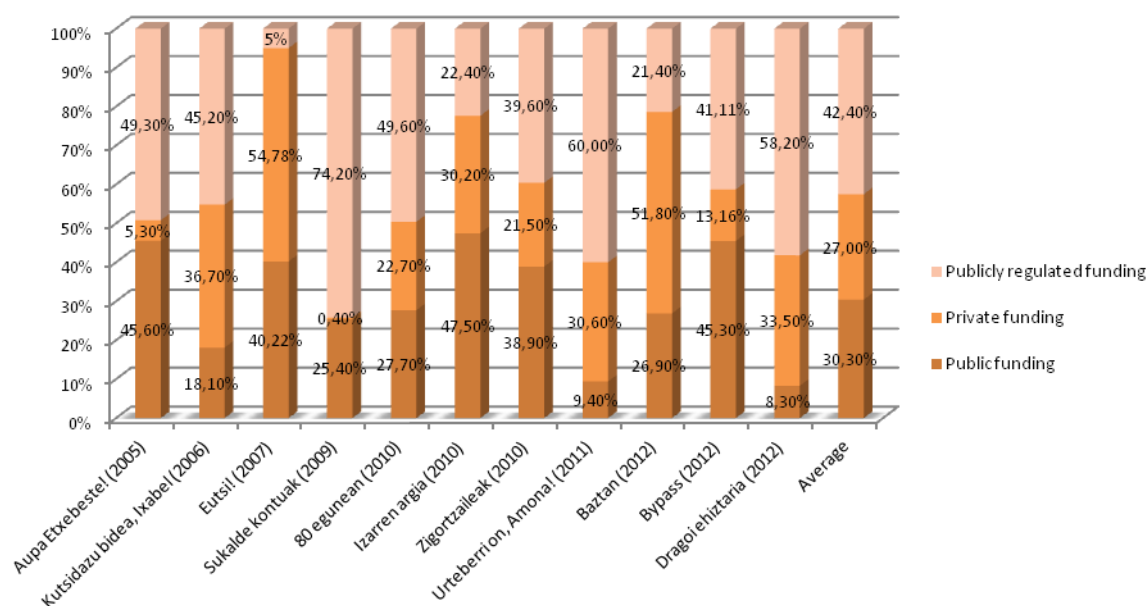
In fact, even though there is almost a three-point difference in these production costs linked to shooting (SEC. 6), the same thing does not happen with respect to the section on shooting, montage, sound and multi-production studio (SEC. 5) corresponding to the same production process. The fifth section reflects a difference of less than half a point: it accounts for 7.06% of the budget for Spanish films, whereas it reflects on average 6.8% of the total cost of Basque-language films. In that way, in the former case (Spanish films), it accounts for the sixth most important investment and, in the latter case (BAS-language films), by contrast, the fifth. Therefore, there is no major distinction with respect to that production-cost aspect.

Such things, in terms of average production costs, similarities, slight differences and differences have been found in the two production models for producing films. But, in short, the working teams are bigger and the technical resources and equipment are more sophisticated in Spanish films than in Basque-language, fictional, full-length films in the BAC. The results reflect the fact that the Spanish film industry has been existence for longer and is traditionally an audiovisual sector with more experience. For that reason, the production conditions of Basque-language, fictional, full-length films have an explanation when compared with the production model of Spanish films.

7.3 Public funding, publicly regulated funding and private funding (2005-2012)

On the whole, there have been two cornerstones in the funding model of the eleven Basque-language, fictional, full-length films studied: publicly regulated funding and purely public funding.

On the one hand, publicly regulated funding was the main source of funding in eight of the eleven films; and, what is more, in those cases, this investment accounted for over 39% of the budgets. The exceptions are the *Izarren argia* (2010), *Bypass* (2012), *Eutsi* (2007) and *Baztan* (2012) full-length films, in which private funding predominated in the latter two while public funding predominated in the former two. On the other hand, public funding accounted for over 25% of the funding of the total cost of the eight films. In this case, too, there were exceptions: *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006), *Urteberri on*, *Amona!* (2011) and *Dragoi ehiztaria* (2012) where public funding representing an 18.1%, 9.4% and 8.3% respectively.



Graphic 64. The difference between the public funding, the publicly regulated funding and the private funding of Basque-language, fictional films (2005-2012)

Source: author's own

Overall, public funding and publicly regulated funding tended to cover nearly 70% of the total costs of Basque-language, fictional, full-length films (Graphic 64). What is more, practically the total investment was funded through these two financial sources

alone in the films *Aupa Etxebeste!* (2005) and *Sukalde kontuak* (2009): 94.8% and 99.6%, respectively. In addition to these, 86.4% of the budget in the film *Bypass* (2012) was also funded in this way. However, these cases are exceptions; indeed, the first two had hardly any private investment (5.3% and 0.4% respectively) and it is has not been the most repeated model.

As regards private funding, the involvement of the production companies has tended to be of a private nature; overall, however, private funding has not represented quite big amounts. In this respect, it called the tune in two cases only: in the films *Eutsi!* (2007) and *Baztan* (2012), to be precise. In the first case 54.78% of the budget was met thanks to this funding source, and in the second case, 51.8% of the budget. In all the other cases, apart from the five above-mentioned exceptions (*Aupa Etxebeste!* (2005), *Eutsi!* (2007), *Sukalde kontuak* (2009), *Bypass* (2012) and *Baztan* (2012)), private funding accounts for over 21.5% of the total cost of each film: in six cases out of eleven.

However, the private funding is particularly high in four of those six cases, since the investment has been of the production companies: *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006), 36.7%; *Eutsi!* (2007), 54.78%; *Baztan* (2012), 51.8%; and *Dragoi ehiztaria* (2012), 33.5%. It is not very usual for the production company to assume such a high risk in the project, but three of the cases (except from the film *Eutsi!* (2007)) have been co-productions works and more than one production company have participated in each. Therefore, with the exception of the case of *Eutsi* (2007), it will be possible to explain these high figures.

In view of this, to be able to produce Basque-language, fictional, full-length films, the importance of public funding and regulation has to be stressed. But since public regulation is a basic element in the funding of Basque-language cinema, this funding has to be understood as a long-term investment, and not as an expense.

7.4 Comparing the investment made by the public bodies in Basque-language, fictional cinema: BAC Government, ETB, ICAA and TVE (2005-2012)

Beyond public and private funding, the author has taken an in-depth look at the results of the public bodies to see the level of funding of each one and in which films. So, the investments made by the BAC Government, the ETB, the ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales-Institute of Cinematography and the Audiovisual Arts) and the TVE (Public Spanish TV corporation) will be examined.

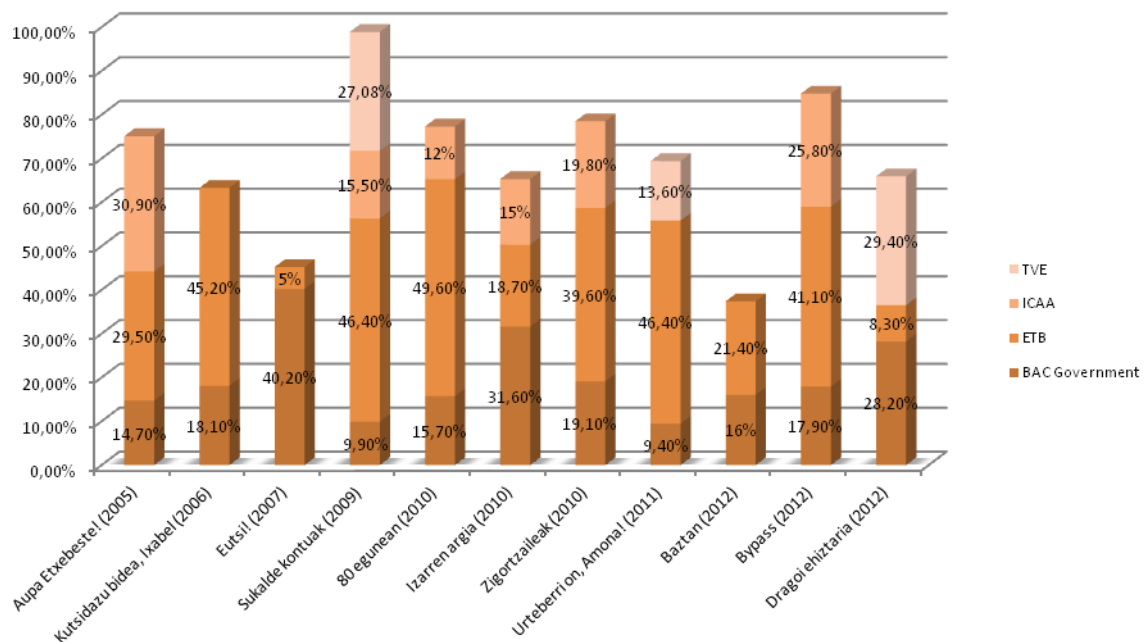
So with respect to the works of fiction produced in Basque in the 2005-2012 period, the ETB was the strongest public funding body. It supported the eleven films being analysed, and in six cases out of eleven the ETB was the most important source of funding of the four bodies –BAC Government, the ICAA and the TVE– (the exceptions are: *Aupa Etxebeste!* (2005), *Eutsi!* (2007), *Izarren argia* (2010), *Baztan* (2012) and *Dragoi ehiztaria* (2012)). Furthermore, the level of its investment is in excess of 39% of the films' budgets in all the above-mentioned six films. And in the best cases, it accounted for over 45% of the total funding; in four out of the eleven cases, to be precise: *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006), *Sukalde kontuak* (2009), *80 egunean* (2010) and *Urteberri on, Amona!* (2011).

Nevertheless, just in three exceptions has account for less than 20% of the funding ETB's investment; precisely, in *Eutsi!* (2007), *Izarren argia* (2010) and *Dragoi ehiztaria* (2012).

Linked to this, what stands out is in the cases in which the BAC Government investment was low, what was provided by the ETB was significant. This is reflected by the films *Sukalde kontuak* (2009), *80 egunean* (2010), *Urteberri on, Amona!* (2011) and *Bypass* (2012). But, it also happens the other way round, as in the cases of the full-length films *Eutsi!* (2007), *Izarren argia* (2010) and *Dragoi ehiztaria* (2012). According

to this, in the cases in which one of these two bodies does not provide significant help, the shortfall is made up by the other one.

On the other hand, the BAC Government is the second major public body in the funding of Basque-language fictional films. This Basque body has also helped in the eleven films examined; but with the exception of three cases (*Eutsi* (2007), *Izarren argia* (2010) and *Dragoi ehiztaria* (2012)), the contribution of the BAC Government was less than 19% of the funding. In other words, in seven out of ten films on average, with the help it provides it does not even fund a quarter of the total cost. What is true is that by contrast the BAC Government has been a significant source of funding in two of three cases in which funding was secured above this level (*Eutsi!* (2007) and *Izarren argia* (2010)), (40.2% and 31.6%, respectively); in the films produced by the Baleuko production company, to be precise.



Graphic 65. Comparing the investment of the public bodies in full-length fictional films in Basque (2005-2012)

Source: author's own

With respect to the ICAA investment, it has financially supported six out of the eleven films; but in only one case was it the biggest source of funding in the project. That was in the film *Aupa Etxebeste! (2005)* in which it accounted for 30.9% of the budget. What happened is also peculiar; apart from the film *Bypass (2012)* (where ICAA's investment accounted for 25.8%), the contribution of the ICAA has never exceeded 19% of the total cost of the films. What happened with the film *Aupa Etxebeste! (2005)* could be explained as follows: in 2005 began to appear the first results of the supporting measures taken early in the 2000s and also the programmes set up to promote Basque audiovisual. After a period of thirteen years with no Basque-language productions, this is reflected by the Basque-language full-length film *Aupa Etxebeste! (2005)* made in collaboration by the Irusoin and Alokatu production companies, and the size of the grant received from the ICAA. In other words, the reflection of the capacity for producing such works.

And that is not all, in that film from 2005 the volume of the remaining sources of funding (the BAC Government and the ETB) was not the same as that received in the films from subsequent years. Compared with those films (whether or not they received ICAA grants), in the Irusoin and Alokatu film, the funding of the BAC Government and the ETB was considerably lower; and that, to a great extent, was a funding model that fit the reality of the Basque audiovisual setup at that time. In other words, pending for consolidation.

However, what the author is struck by is the fact that in many of the films analysed (in five of them) there was no funding from the ICAA; in fact, automatic investment and grants for new directors are basic. But this has been found in the documents provided by the producers, except for the film *Kutsidazu bidea, Ixabel (2006)* in which an express decision was made to turn down any grants from the ICAA¹⁴⁰.

¹⁴⁰ However, having sifted through the grant resolutions of the ICAA supporting audiovisual works, *Kutsidazu bidea, Ixabel (2006)* received a grant from the ICAA in 2008 to help to amortise the film; it received €125,149.54 and €

Table 71. ICAA, BAC Government, ETB and TVE investment in Basque-language, fictional full-length films (2005-2012)

	ICAA	ETB	BAC Govt.	TVE
Investment in €s	1,953,668.03	5,224,629	2,988,189.76	1,430,000

Source: author's own

With respect to the average investment of these public bodies in these films, there is a significant difference between the BAC Government and the ETB. While the BAC Government provided on average 20% of the investment, the ETB provided 31.9%. In other words, almost 12% more investment in each film. However, when one looks at the absolute investment of each body in the same period, the ETB and the BAC Government were the main sources of funding for these films (Table 71). What was invested by the TVE, for example, corresponds to 27% of that invested by ETB; the involvement of the ETB is nearly three million and a half euros higher. And it is in fact logical that the ETB should be more committed towards Basque language cinema.

By contrast, there is little difference between the Spanish Ministry of Culture and the BAC Government. But the BAC Government's involvement in Basque-language cinema is greater than that of the Spanish Ministry. To be precise, the BAC Government channels 1.03 million euros more than the ICAA.

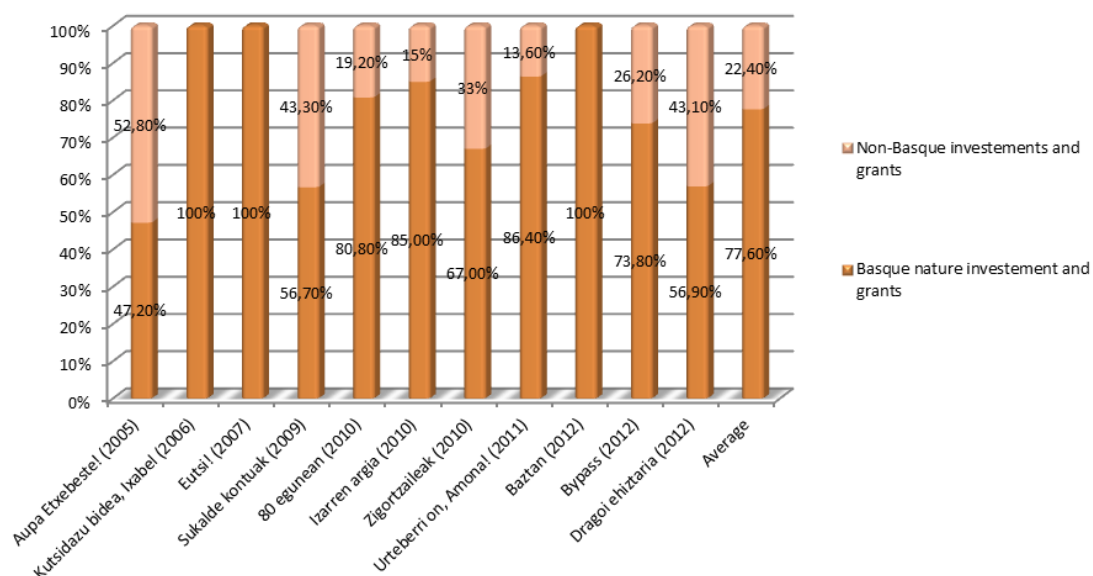
7.5 The territorial origin of grants and investments (2005-2012)

To reflect the territoriality of the funding bodies, a distinction has been drawn between the ones of Basque origin and the ones of other origins (Graphic 57).

27,811.89 from the Orio and REC production companies, respectively. On the other hand, the ICAA provided Baleuko with an amortisation grant of €511,280.16 in 2009. And finally the film Urteberri on, Amona! (2011) received € 8,000 for promotion in 2008, and € 91,341.74 in 2011 for amortisation.

According to this, what stands out is the prevalence of Basque funding in the eleven Basque-language fictional films. Only in one case it was not the most significant funding form: in the film *Aupa Etxebeste!* (2005) where non-Basque origin investment accounted for 52.8%. In all the other cases domestic investment prevailed. What is more, the contributions of Basque origin covered the total funding of the projects (100%) in the films *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006), *Eutsi!* (2007) and *Baztan* (2012).

In addition, in these cases there was no presence of public or private investment from Madrid or Europe. So, the two Basque-language fictional full-length films produced in 2006 and 2007 were funded 100% by Basque origin economic resources.



Graphic 66. Origin of the grants and investments of Basque-language, fictional, full-length films (2005-2012)

Source: author's own

In all the other cases which did not have this result (except in the three films mentioned above and in *Aupa Etxebeste!* (2005)), an amount exceeding 56.7% of the

budget was secured through a funding source of this type. That is, in seven films. So, to this has to be added the fact that in three full-length films Basque funding accounted for more than 80% of the budget. In actual fact, in the films *80 egunean* (2010), *Izarren argia* (2010) and *Urteberri on, Amona!* (2011), 80.8%, 85% and 86.4%, respectively.

Thus, funding from within the territory reflected less than 60% of the budget in only two cases (without taking into account *Aupa Etxebeste!* (2005)); and these were works produced by the same production company: Zurriola Group Entertainment (*Sukalde kontuak* (2009) and *Dragoi ehiztaria* (2012)).

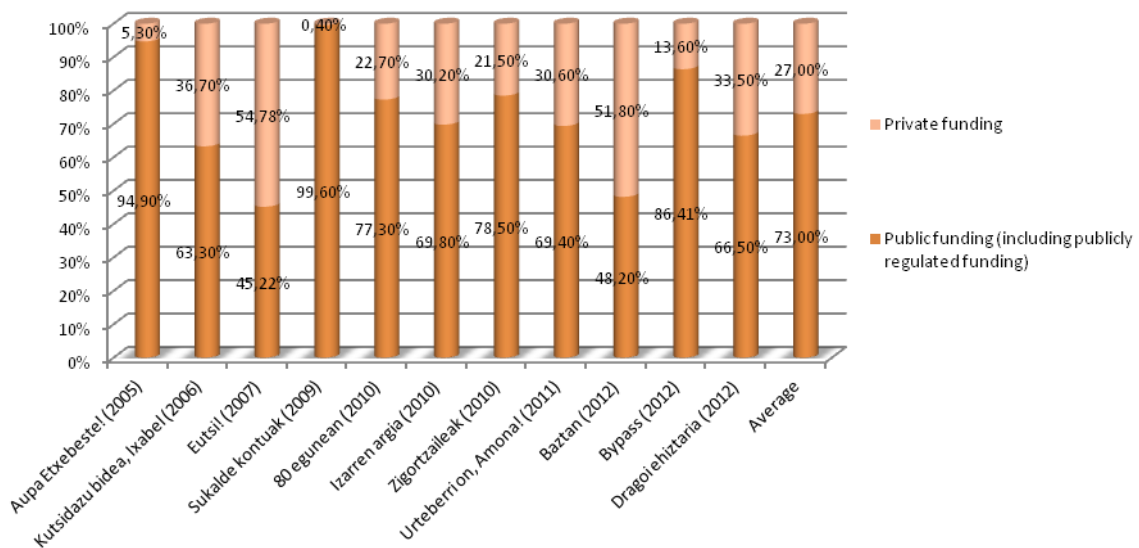
To conclude with this summary, it has to be pointed out that the film *Aupa Etxebeste!* (2005) has been the exception; indeed, the largest proportion was secured through investment and funding by means of grants of non-Basque nature. Precisely, just 47.2% of the funding was secured from the Basque institutions. As pointed out already, this result of 2005 reflects a part of the reality of the Basque audiovisual sector at that time. In that year, which is regarded as a watershed in Basque-language cinema production, it had yet much to be developed with respect to the grants and funding system.

That being the case, it can be said that strong funding resources were developed in the BAC between 2005 and 2012 to produce Basque-language fictional full-length films. In average, Basque nature investments and grants have account for 77.6% of their funding, and non-Basque for the remaining 22.4%.

7.6 Public funding and private funding (2005-2012)

There is no doubt that public funding, including publicly regulated funding, has prevailed in the Basque-language, fictional films analysed. Except in two cases (*Eutsi!* (2007) and *Baztan* (2012)), over 60% of the production costs were met by this means of funding; in other words, in nine films. What is more, in three of them over 86% of the total cost was financed by public funding sources.

On the whole, public funding has accounted for between 45% and 95% in Basque-language fictional full-length films, whereas private funding accounted for between 5% and 55%. Between 2005 and 2012 there was no specific trend, indeed each project reflected a different funding model. Nevertheless, according to the results of this research (Graph 58) it seems that after 2010 the trend was by means of public funding meeting between 60% and 80% of the budget, while private funding covered the rest: in other words, between 20% and 40%. The examples of this are *80 egunean* (2010), *Izarren argia* (2010), *Zigortzaileak* (2010), *Urteberri on, Amona!* (2011) and *Dragoi ehiztaria* (2010).



Graphic 67. Public funding and private funding of Basque-language, fictional, full-length films (2005-2012)

Source: author's own

Therefore, public involvement was considerably higher than private involvement in the films analysed. In average, public funding has account for 73%.

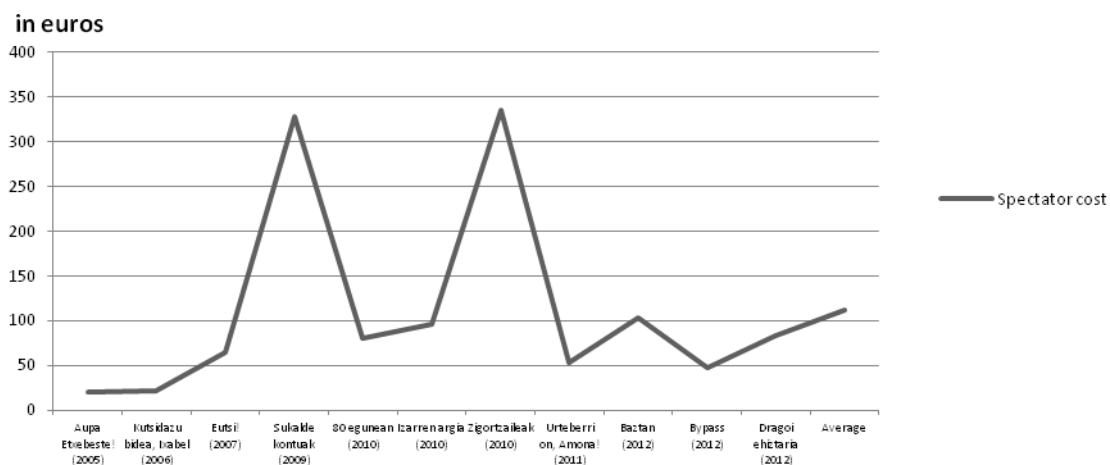
However, in the cases in which private investment dominated, there was a balance between the funding sources. In the case of the film *Eutsi!* (2007), private funding accounted for 54.78% of the budget; and in the film *Baztan* (2012), 51.8% of the budget. So even though most of the funding was met by private funding sources, public funding accounted for a similar figure in these cases.

The exceptions were *Aupa Etxebeste!* (2005) and *Sukalde kontuak* (2009). In the former, public funding met 94.9% of the total cost and in the latter, 99.6%. What stands out is the high level of the use of public funding sources, indeed, there is hardly any private investment in these films and it is a phenomenon that was not repeated from 2009 onwards.

7.7 Spectator cost in Basque-language fictional full-length films (2005-2012)

How much each Basque-language full-length film cost per spectator is reflected below. The following operation was used for this purpose: the budget divided by the sum of the number of cinema spectators.

According to Graph 68, on the whole, the cost of each film per spectator was between 50 and 102 euros between 2005 and 2012. However, there are some special cases; the films *Sukalde kontuak* (2009) and *Zigortzaileak* (2010) cost over 328 euros per spectator. Both these films were in fact produced by the Zurriola Group Entertainment production companies and were the only cases involving such a high cost within the period being studied.



Graphic 68. Cost of Basque-language, fictional, full-length films per spectator (2005-2012)

Source: author's own

When examining the period between 2005 and 2006, spectator cost remains at the same level: between 20 and 22 euros. In that respect, it has to be remembered that up until 2005 thirteen years had passed without any Basque-language productions, and the public were in a sense hungry. This is why audience response was high in the films premiered in 2005 and 2006; and in the ones screened in 2007, too, albeit to a lesser extent.

After 2009, however, coinciding with the reduction in audience numbers of Basque-language fictional full-length films, there was an upward trend in spectator cost. In most of the films premiered in 2010 (*80 egunean* (2010), *Izarren argia* (2010) and *Zigortzaileak* (2010)) the cost per spectator was over 79 euros. In 2011, however, the figure returned to that of 2007, and with the film *Urteberri on, Amona!* (2011) spectator cost in Basque-language, fictional, full-length films fell to 53.39 euros.

But that low cost corresponding to 2005 and 2006 has not been repeated since then; in fact, spectator cost in the three full-length films premiered in 2012 was between 50 and 102 euros. In average, each film cost 112 euros. So it is a far cry from the 20.76

euros of 2005. That is why specific films have, in the author's view, been successful and it would be interesting to conduct a qualitative analysis of these cases in the interests of explaining this result.

8. ONDORIOAK

Azterketaren emaitzak ezagutu ondotik, tesi-ikerketaren ondorioei heltzeko garaia iritsi zaigu. Hala, hasieran planteatutako hipotesiak egiaztatu ala gezurtatu diren azalduko dugu, eta, horrez gainera, bidean agertutako eta ondorioei lotutako beste gogoeta batzuei heldu.

A) Euskarazko zinemaren aireratzea, baina, egonkortzetik urrun

Ez da euskarazko zinemaren loraldirik, ez eta egonkortzerik ere. Aztertutako epealdiak errealitatearen zati bat islatzen du, ez besterik. 2000ko hamarraldi hasieran, Eusko Jaurlaritzak eta ETBk, euskarazko zinema babesteko ezarritako neurri eta adostutako hitzarmenen emaitza alegia.

Ikusi dugun moduan, 2005era arte, hamasei urte luze izan ziren jatorriz euskaraz ekoiztutako fikziozko azken film-luzetik: *Ke arte egunak* (1989). Ondotik, 2008an izan ezik, urtero errodatu da euskarazko fikziozko film-luze bat; eta, gainera, 2014ko Donostiako Nazioarteko Zinemaldian lehen aldiz ikusi dugu lehiatzen euskarazko film bat: *Loreak* (2014). Azken urteetan, beraz, ogibidea sortu da batik bat; eta, sektoreko eragileentzat (produkzio-etxeak, zinemagileak, etab.) ikasketa prozesua izan da. Lan honetan aztertutako film-luzeen produkzio-kostu eta finantziario-ereduen bilakaerak hala erakusten du. Neurri handi batean, konpromiso instituzionalari esker gertatu da. Laburbilduz: etorkizunerako oinarriak ezarri dira.

Alabaina, euskal ikus-entzunezko sektorearen egitura ez da egonkorra oraindik; ekoizleen produkzio-baldintzak mugatu egiten dute euskarazko produktuen arrakasta: ikusi dugu gaitasun urria dutela filmen sormen-prozesuan eta publizitate zein arlo komertzialean inbertitzeko. Hala, euskarazko zinemak hasitako bidezidor honi nekez eutsiko zaio hemendik aurrera, lan-ildo gehiago ezarri gabe. Hain zuzen, eta, zehazki, lanen finantziario, publiko-sorkuntza, ikusgarritasuna, eta, etxeko-produkzioa balioan jartzearekin lotutakoak.

Orain arte izandako politika soilik egon da finantzaziora eta ekoizten laguntzera zuzenduta; baina, bide horretan apenas sustatu da inbertsio pribatua. Halako inbertitzaileen parte-hartzea zerga politikarekin zuzenean lotuta dagoen esparrua da, eta, aztertu dugunez, ezjakintasun eta fidagarritasun txikia dago eragile horien artean. Ekarpen horren garrantzia ikusirik, zinema-produkzioetan inbertitzeagatik egungo

kenkari-sistema ezagutarazi eta gehiago bultzatu beharko litzateke balizko inbertitzaileak erakartzeko.

Euskarazko zinemak ikusle-eskasia larria duela ere ikusi dugu. Horregatik, beste lan-ildo bat da publiko-potentziala sortzea; etxean zein atzerrian. Ekimenek lotura izango dute produktuen ikusgarritasunarekin eta nazioarteko bihurtzearekin. Alegia, etxeko produkzioa nabarmenduz eta hari dagokion espazioa bermatuz; izan ere, euskarazko zinemaren gaineko erakusketa-estrategia baten faltan gaude.

Azkenik, ezinbesteko baldintza izango da euskarazko filmen finantziario mugatua hobetzeko mekanismoak berreskuratzea. Zehazki, Eusko Jaurlaritzaren 2007ko ikus-entzunezkoen Finantziario dekretua (107/2007), eta, Espainiako Ministerioaren 2008ko hizkuntza ofizialkidetan egindako filmentzat berriazko fondoak; hurrenez hurren, 2012an eta 2011n ezabatuak izan zirenak.

B) Euskaraz, balio-kate osoa gainditzera datorren zinemagile-belaunaldi berria

Enpirikoki frogatu dugu hiru aldi nagusitan banatzen dela euskal zinemaren ibilbide historikoa; bai produkzio-kopuru aldetik, bai eta babes-sistema aldetik ere. Horrez gainera, ezagutu dugu 2005era arte ez zela euskarazko produkzio jarraiturik izan, fikziozko film-luzeei dagokienean; horregatik, inflexio puntua suposatu zuen *Aupa Etxebeste!* (2005) filmak. Ez dugu jakingo urte batzuk gehiago pasatu arte, baina, gure ustez bigarren inflexio puntua islatu dezakeen Donostiako Nazioarteko Zinemaldian lehiatzen ikusitako *Loreak* (2014) filma; aurretik azaldu moduan, lehen euskarazko film-luzea izan baita zinema-jaialdi horretan lehiatzen.

Errealitate horrek guztiak islatzen du, gutxienez, euskarazko zineman zerbait aldatzen ari dela; kualitatiboki, bai eta kuantitatiboki ere. Batetik, azken urteetan egonkortu egin da ikus-entzunezkoak sustatzeko diru-laguntza sistema, eta, bestetik,

gaztelaniazkoarekin batera, euskarazko produkzio jarraitua izan da 2005etik. Ondorioz, euskal zinemaren ibilbide historikoaren aldi berri bat bizi dugu.

Euskara-hutsean ekoiztutako fikziozko zinemak, baina, ibilbide laburragoa du eta, produkzio-jarraitutasun aldetik, guk aztertutako aldia da lehendabizikoa historikoki. Aurreko aldietan gertatu bezala, gainera, zinemagile berriak agertu dira; hizkuntza jakin gabe euskaraz errodatzeko hautua egiten dutenak (Pablo Malo kasu, *Lasa eta Zabala* (2014) filmean). Ez dira falta sortzaileak, ekoizleak, teknikariak, etab., ez eta ideiarik ere. Aztertu dugun moduan, askotariko gaiak landu dituzten euskarazko lanak horren isla dira. Areago, euskaratik sortutako lan horietan utzi egin zaio zinema nazionalaren definizioaz eztabaidatzeari; istorioa eta produktua hobetsi dira.

Gure ustez, horrek esan nahi du euskarazko zineman aro berri bat hasi dela; euskaraz, euskal publikotik harago heltzeko eta beste merkatu batzuetara hedatzeko nahia duten zinemagile-belaunaldi berria. Zinemaren balio-kate osoa gaintzera datorren euskarazko zinemaren lehen aldia.

C) Kimuak, film-luzeentzat?

Hasi dugu bidea, beraz; ekin diogu euskaraz sortzeari eta ezarri ditugu horretarako oinarriak. Alabaina, publiko orokorrak ez daki oraindik hemen film onak egiten direnik euskaraz; horren isla dira azken urteetako fikziozko filmen ikusle datuak. Ikusi dugunez, apenas egon da sustapen estrategia-komunik lanen ikusgarritasuna bultzatzeko; alegia, euskarazko fikziozko filmak zinema-aretoetara gutxieneko baldintzetan iristen direla bermatzeko, eta, euskal publikoaren begien aurrean ipintzen direla ziurtatzeko. Zinema-aretoetako programazio handiena kanpoko produkzioez betetzen da.

Gauzak hala, euskarazko lanak zokoratuta gelditzen dira, eta, ez zaio etxean egindakoari baliorik ematen. Horregatik, euskarazko produkzioa pantailaren bazterretik erdira ekartzea ezinbesteko baldintza da aurrera egiteko. Erakutsi. Bestela, ez goaz inora.

Zinema-aretoetatik harago, ildo hori indartzera etorri zen Kimuak ekimena; baina, soilik egiten dute lan film laburrekin, eta, gehienbat zuzenduta dago kanpoko merkaturako (zinema-jaialdietan erakusteko). Gure emaitzen arabera, badago esaterik zinemagile askorentzat film-luzerako saltoa emateko estimulu erreminta izan dela; katalogo horretan sailkatuta izan direlako aztertu ditugun film-luze batzuetako zuzendarien film laburrak. Ez, ordea, kasu guztietan. Zinema-zuzendari gehienak soilik film laburren munduan jarraitzen dute gaur egun, eta, beste batzuek, aldiz, film-luzeak eta film laburrak uztartzen dituzte.

Hala, ikerketa honekin frogatu dugu Kimuak eta euskarazko fikziozko film-luzeak zuzendu dituzten zuzendarien artean badagoela harreman bat. Hain zuzen, film-luzeetan murgiltzeko tresna gisa; baina, Kimuak ez da zinemagile guztien jatorria izan. Aldi berean, gogoeta egin dugu barne-merkatuko xede taldea handitzeko ez ezik, ez legokeela gaizki Kimuak bezalako ekimena sortzea film-luzeentzat (edo biak batera hartzen dituen) euskarazko zinemaren xede-taldea handitzeko. Horrela egingo balitz, katalogoa (suposatzen dugu urtean bi film-luze izango direla) eskoletan erakustea ezinbesteko baldintza beharko luke izan; ikusle gazteek bermatuko dutelako etorkizuneko zinema-audientzia, bai eta euskarazko produkzioaren jarraipena ere.

D) Produkzio-eredu sendoagoa dugu, baina ETBk badu zer hobetu

Eusko Jaurlaritzarekin batera, ETBren funtzioa giltzarri izan da euskarazko fikziozko zinemaren produkzioan. Haren parte hartzerik gabe, nekez ekoitziko lirateke 2005etik 2012ra bitartean ezagutu ditugun euskarazko lan guztiak. Nahiz eta hasiera batean zinema laguntzeko borondaterik agertu ez, euskal telebista-publikoaren ekarpena ezinbestekoa izan da euskal ikus-entzunezko sektorearen garapenean.

1982tik, euskal produkzio-etxeek eta ETBk elkarrekin egin dute lan; telebistak agintzen zizkien enkarguei esker, gainera, haien produkzio-baldintzak hobetu eta egitura konplexuagoa eskatzen duten produkzioetara salto egiteko ahalmena ahalbidetu die produkzio-etxeei: zinemara. Horrela frogatu dugu aztertu ditugun kasuetan; eta, ez

hori bakarrik, 90eko hamarraldiko filmekin alderatuta, produkzio-eredu berria ere ikusi dugu. Alegia, produkzio-etxeetan oinarritutako eredu sendoagoa; bakarka ala elkarlanean ekoitziz. Baliteke kasuren batean, *Sukalde kontuak* (2009) edota *Dragoi ehiztaria* (2012) filmetan esaterako, ekoizle independentearen figura bizirik iraun izana; baina, oro har, produkzio-eredu konplexuagoa erakusten dute azken urteetako euskarazko film-luzeek.

Sektore-egitura indartzeko erreminta ez ezik, euskal telebista ere izan da hizkuntzaren normalkuntzarako tresna. Baina, ETBk badu zer hobetu euskarazko edukien eskaintzari dagokionean.

ETB1 eta ETB3 dira euskara-hutsean emititzen duten kanal bakarrak EAEn, baina, apenas dago euskarazko fikziozko eskaintzarik. Programazio ordu handiena kirol saioek, magazinek (eztabaida politikoei buruzkoak, batik bat) eta haurrentzako animaziozko lanek betetzen dute. Gainera, ETBk iragarri du euskara-hutsean emititzen zen fikziozko telesail bakarra 2015aren bukaeran parrillatik kenduko dutela: *Goenkale* (1994-2015). Horri erantsi behar zaio ETB1ek euskaratzen dituen lan kopuru-murrizketa; 90eko hamarraldian urtero 1.800 ordu bikoiztetik, 2013an 375 ordu bikoiztera pasatu da. Halako edukien erakusleiho garrantzitsuenetako batek euskarazko fikziorik erakusten ez badu, nora jo dezake euskal audientziak euskarazko fikzioa kontsumitzeko? Eta, horrez gainera, nola sustatuko da halako produktuen kontsumoa?

Bestalde, azpimarratu behar da ETBren inguruan eta hari lotuta izatea euskal ikus-entzunezkoen sektore-egitura handiena, ez duela produkzio-etxeen garapen ekonomiko autonomia bultzatzen. Ikusi dugun moduan, oro har, EAEko ikus-entzunezko enpresa gehienak tamaina txikikoak dira eta horietako batzuk ETBren menpe bizi dira. Askok dibertsifikatu egin dute haien jarduera ekonomikoa, baina, gure merkatua txikia da eta produkzio-etxeek finantziario arazoak errazago izan ditzakete testuinguru horretan.

E) Euskarazko zinema da kultura-aniztasunaren zati bat

Definizioz eta praktikaz, jarduera arriskutsua eta garestia da zinemarena. Azken urteotan, baina, euskarazko produkzio-kopuruak gora egin du eta filmek etxeko audientziarekin harremana estutu ez duten arren, etxean zein estatuan harrera ona jaso duten adibideak izan dira (kritikak ere hala aitortu du). Krisi ekonomikoak euskal ikus-entzunezko sektorea hain gogor astindu ez duen seinale; izan ere, ikusi dugu eztabairaren ondorioz, 2000ko hamarraldian hasitako produkzio-kopuruaren gorakada jarraitua egonkortu ala eten egin dela Europar Batasunean eta Espainian.

Neurri handi batean, murriztu egin da ahalmen ekonomikoa industria horietan, eta, ondorioz, zinema txikien arazo antzekoak loratu: finantziario mugatua eta lanen hedapen txikia. Baina, azaldu dugunez, euskaraz ekoiztutako filmek are zailtasun handiagoak dituzte: kultura eta hizkuntzaren egoerak ez die ahalbidetzen autofinantzaketa; eta, horrez gainera, ikusgarritasun apala duten lanak dira. Baina, ez dago zalantzarik, euskarazko produkzioak gai dira lehiatzeko Europan eta Espainian egiten diren produktuekin; baldin eta erakutsiak izateko lekua duten.

Hizkuntza gutxituetako zinema babestea ardura publikoa eta politikoa da; horrela islatu da guk egindako azterketan. Euskarazko zinematik bideari ekin dio arreta instituzionala bereganatu eta neurri politikoak ezarri direlako; hala izan ez balitz, frogatu da maila askoz txikiagoan pantailaratuko zela euskara gaur egun. Hala ere, erregulazio aldetik ikusi da hizkuntza gutxituetan egindako zinema alboratuta dagoela erabat; horregatik, aldarrikatu nahi dugu hizkuntza gutxituetan ekoiztutako zinemek behar dutela bultzada handiagoa. Batetik, hori egin ezean kultura-aniztasuna zokoratu eta errealitatearen zati bat ezabatzea bezala litzatekeelako; eta, bestetik, testuinguru horrek zinemagileak bultzatuko dituelako hizkuntza hegemonikoetan ekoiztera. Nork egingo ditu euskarazko filmak guk egiten ez baditugu?

Azkenik, erakunde publikoena ez ezik, euskarazko zinemaren ardura ere bada herritarrena; eta horri ere deitu dakioke ardura-politiko.

8.1. Ondorioei lotutako zenbait apunte, etorkizunari begira

Puntu honetara ere ekarri ditugu tesi-ikerketatik eratorritako ondorio osagarriak, etorkizunari begira jartzeko; izan ere, uste dugu euskarazko zinematik gure arreta behar duela eta gaien ikertzen jarraitzeko arrazoiak daudela. Hala, filmen balio-katean oinarritutako lau esparruetan banatu ditugu hainbat proposamen.

A) Sormen-prozesua

Ikusi dugu sormen-prozesua dela filmaren aldi garrantzitsuenetako bat. Gidoiak, istorioaren oinarriak, produktua baldintzatu dezake kasu askotan. Gurean ez dira sortzaile onak falta, baina, ikus-entzunezkoen produkzioa gero eta anitzagoa da; askotariko edukiak eta formatuak ekoizten dira, modu masiboan, eta gailu ezberdinetan kontsumitzeko. Jada, zinemaren ohiko euskarria ez da zinema-aretoke pantaila handia; ez eta bestelako edukien euskarri logikoak ere. Ikus-entzunezko industria etengabeko berrikuntzan eta ikerketan oinarritzen da gaur egun.

Internetek eragin zuzena izan du, etorkizuneko edukien kontsumoa leiho horretara bideratzen da. Horregatik, euskal ikus-entzunezko sektorea testuinguru horretara egokitzeko mekanismoak landu behar ditu: ikus-entzunezkoen gaineko ikerketa garatu eta profesionalen heziketa sustatu. Gidoilariekin hasi eta aktoreekin amaitu.

Zinema egiteko bide berriak zabaltzeko tresna gisa ulertu behar dugu Internet. Euskarri horretan erakusteko produktuen gainean hausnartu, trebatu eta ikasi; bai eta euskarri batean baino gehiagotan kontsumituko diren produktuen gainean ere: transmedia produktuak hain zuzen. Ikus-entzunezkoek bere horretan dute balioa, irudiek herrialde bat indartzen dute eta aldi berean zinema-industrian lagundu. Horretarako, baina, sustapen-ekimenak beharko dira ezarri; euskal profesionalak esparru horretan murgildu daitezela laguntzeko.

Esparru horretan funtzio garrantzitsua betetzen du hezkuntza sistemak; antzerki eskolek, ikus-entzunezko ikasketa-zentroek, unibertsitateek, kultura-guneek... Gaur

egun, euskal ekimen gutxi batzuk daude xede horrekin; EikenTALENT ikus-entzunezko proiektuen lehiaketa eta DigiPen bideojokoen institutua ditugu. Lehenengoa, talentudun gazte sortaileak bultzatzeko Eiken-Basque Audiovisual cluster-en egtasmoa da; eta, bigarrena, aldiz, bideojokoen gaineko hezkuntzan eta heziketan oinarritzen den Bilboko eskola. Ildo horretan, beraz, badago zer ikertzen jarraitu.

B) Produkzioa

Ondorioetan aipatu bezala, produkzio-eredua aldatu egin da; euskarazko zinematik jada ez du ekoizle isolaturik, egiturazko ekoizlea baizik. Horrek esan nahi du badagoela euskal ikus-entzunezko sektorean proiektu konplexuagoak egiteko gaitasuna; baina, ETBren parte hartzea ezinbesteko baldintza izango da oraindik.

Krisi ekonomikoak, ordea, izan du eraginik sektorean. Euskal telebistaren kanpo enkarguak murriztu egin dira, produkzio-etxeek lan gutxiago dute eta eragin zuzena izan du zineman, bai eta euskarazko produkzioan ere. Zorionez, zinematik baditu produkzio eta hedapen aukera gehiago telebistatik at, bestelako ikus-entzunezko produktuek baino. Beraz, bide horretan ikertzen jarraitu beharko da; ETBren menpekotasun ekonomikoa leundu eta produkzio-etxeen izaera autonomoa garatzeko.

Alor bat da telebistaren eta zinemaren arteko elkartasun hitzarmenak adostea; bi sektoreen interes komunak babestu eta testuinguru egokiena bilatu, edukien produkzioa zein ustiapena modu onenean egiteko. Eskandinaviar herrialdeetan, esaterako, sortu dute halako elkarte bat telebista eta zinema edukien ordezkari funtzioa egiteko; The Swedish Film & TV Producers Association horren adibide bat da.

Bestalde, euskarazko zinemaren egungo gaitasun kuantitatibo eta kualitatiboa ikusita, beste lan-ildo posiblea iruditzen zaigu aurrekontu altuagoko produktuak egiten hastea; kanpora eramateko aukera duten proiektu landuagoak alegia. Aldez aurretik gurean arrakasta izan duten produktuak, pertsonaiak, produkzio-ereduak, etab. antzeman eta horiek ustiatzen jarraitu; *Spin off*-ek horretarako aukera eskaintzen dute. Europa Creativa programak, berriz, orain arte gutxi landu den ikus-entzunezkoen lankidetzaz

sustatzeko aukera; bereziki tresna interesgarria da zinema txikiei begira. Dena den, gogoan hartu behar dugu inbertsio hori epe-luzerakoa dela eta, ondorioz, urte batzuk beharko liratekeela horren emaitzak izateko. Horregatik, produkzio-esparruak ere arreta beharko du aurrera begira.

C) Banaketa

Barton films da euskarazko zinemaren banaketa-etxe nagusia. Apenas dago euskarazko zinemarekiko interesik kanpoko banaketa-etxeen partetik; euskarazko fikziozko zinemaren ibilbidean salbuespen bakarra izan da *Loreak* (2014) filma, non Bartzelonako A contracorriente films enpresa arduratu zen produktuaren estatu-banaketaz. Nazioarteko salmentak egiteko, berriz, Film Factory Entertainment-ek (Bartzelona) eskuratu zituen eskubideak.

Ikusi dugunez, Bartonek eskaintzen duen zirkuitua mugatua da; eta, oro har, euskal ekoizleak ez daude beti gustura banaketa-etxe horrek euren filmi emandako tratuarekin. Finean, Bartonek lantzen duen eremuak ez du gehiagorako ematen.

Gauzak hala, euskarazko zinema nabarmentzeko ekimenak falta dira; hala nola, marketin estrategiak eta lanen gutxieneko banaketa bermatuko duten zirkuituak garatzea. Helburua da etxean ekoizitakoari dagokion errekonozimendua ematea; balioan jartzea eta hedatzea. Dagoeneko, badaude xede horretarako erabiltzen diren hainbat tresna (Kimuak proiektua, Etxepare Institutua, Donostiako Nazioarteko Zinemaldia, euskal-etxeak, etab.), baina, ez dago erakunde ezberdin horiek bateratzen dituen euskarazko zinemarekiko berariazko plangintzarik.

Euskarazko merkatua txikia da eta ikus-entzunezko lanen maila kualitatiboa ikusita, audientzia zabalago batengana eramateko mekanismoak aztertzeke une aproposa dela deritzogu. Irten egin behar dugu alegia, euskarazko zinemaren marka indartu. Ulertu behar da euskarazko lanak kanpoan erakusteak ematen duela zerbait bueltan: prestigioa eta errekonozimendua. Alegia, lanean jarraitzeke motibazioa.

Kanpoko audientziarengana iristeko bideen artean, Eiken clusterra beste tresna bat da. Tamalez, egindako urteetan ez dira lortu hasieran esperotako emaitzak, eta, une honetan birdefinitze prozesuan murgilduta dabil. Horregatik, interesgarria izango litzateke haren funtzioaz hausnartzea eta haren etorkizuneko lan-plangintzan txertatzea euskarazko zinemaren banaketa sustatzeko estrategia zehatza.

Azkenik, ez dira ahaztu behar Internetek eskaintzen dituen banaketa-aukera berriak. Esparru horretan ere banaketa-estrategiak lantzea lan-ildo garrantzitsua da, euskarazko zinemaren ikusgarritasuna handitzeko bidean. Sareko zinema-plataforma berrien erabilera, esaterako, ezinbesteko banaketa-leiho bilakatu da zinema independentearentzat; are gehiago hizkuntza gutxituetan egindako zinemarentzat. Filmin edota Wuaki.tv bezalako espazioek irisgarritasun eta ikusgarritasun aukera berriak eskaintzen dizkiete zinema txikiei. Dagoeneko badaude euskaraz egindako film batzuk Filmin katalogoaren baitan: *Loreak* (2014), *Lasa eta Zabala* (2014), *Barrura begiratzeko leihoak* (2012)... estretegia zehatzik gabe, ordea.

Zer nahi dugu lortu? Hori da egin beharreko galdera, izan ere, aukera nagusi bi ditugu: kalitatezko filmak ekoiztea ala herri-marka salduko duten produktu esperimentalagoak ekoiztea. Alegia, publiko txiki bati zuzentzea haren gustuko filmak ekoitziz eta barne-prestigioaz gozatzea, ala, kanpora eramateko filmekin beste merkatuetan sartu eta herri gisa erakutsiko gaituen zinema egitea. Gurean biak behar ditugu, beraz, erabakia ez da erraza.

D) Erakusketa

Barrura begira ere badago zer landu; zehazki, euskarazko lanen erakusketarekin eta publiko-sorkuntzarekin lotuta. Aipatu dugu euskarazko zinemaren arazo larriena dela publiko-eskasia, beraz, kontsumoa sustatzeko ekimenen inguruan hausnartzeko beharra ikusten dugu. Alegia, zer egin jendea euskarazko filmak ikustera joan dadin?

Lehenik eta behin, zinema-aretoetan bermatzea kanpoko filmen euskarazko gutxieneko eskaintza; eta, bereziki, kontsumo maila altua aurreikusten den aldian:

asteburuetan. Helburua da euskarazko zinemaren presentziaz kontsumo ohituran eragitea, eta, euskarazko fikziozko lanak ohiko bihurtzea programazio eskaintzan; azpтитulu edota bikoizketaren bitartez. Jakin badakigu bikoizketa garestia dela, horregatik, Jaurlaritzak aztertu beharko luke diru-laguntza berezia sortzea horretarako. Azpтитuluek, berriz, hizkuntzaren normalkuntzan lagunduko lukete, euskarazko irakurketa bultzatuz; bai eta areagotu jatorrizko bertsioren zinema-kontsumoa ere.

Bigarrenik, euskaraz ekoiztiko lanei dagokienean, beste lan-ildo bat da horientzako gutxieneko iraupena bermatzea zinema-aretoetan; estreinaldiko lehen egunetan batutako ikusle kopurutik at. Alegia, emaitza onak jaso ala ez. Batetik, promozio arazoak tarteko, ohiko produkzioek baino heltze-prozesu luzeagoa izaten dute euskarazko filmek, eta, ondorioz, denbora luzeagoz behar izaten dute aretoetan egon. Eta, bestetik, euskarazko eskaintza aukerako gisa orokortu nahi bada, logikoa da urtean egindako fikziozko bi film-luzeak ahalik eta gehien erakustea.

Horri guztiari lotuta, hirugarrenik, publiko-sorkuntzan eragiteko beste esparru bat da hezkuntza sistema. Printzipioz, arautu gabeko eskola-ekintza osagarri gisa, euskarazko zinemak zer leku izan dezakeen aztertzea. Ezagutzen ditugu hainbat eskola ikus-entzunezkoak ikasketa-programan txartatu dutenak, heziketa tresna gisa; baina, modu indibidualean hartutako erabaki hori ez da joera orokorra EAEn. Hala, hezkuntza eta euskarazko zinema uztartzea etorkizuneko beste erronketako bat da.

8.2 Aurrera egingo dugu baldin eta:

Mahaingaineratu ditugu ondorio batzuk, bai eta aurrera begira ikertzen jarraitzeko proposamenak ere. Hala ere, uste dugu aurrez gutxieneko baldintzak izan behar direla proposatutako hori guztia gauzatzeko; bai legegintza markoaren ikuspuntutik, bai eta sektorearen promozio ikuspuntutik ere. Jarraian, laburki bada ere, baldintza horien inguruan arituko gara.

A) Promozioarekin lotutako baldintzak

Loreak (2014) filma izan da zinema-jaialdietan parte-hartzeak duen garrantziaren isla. Estreinu eta gutxira egin zuen saltoa nazioarteko zinema-jaialdietara (Londres, Zurich, Tokio, Italia, Australia, AEB, etab.), eta, horietan sari ugari eskuratu. Zuzendariak (Jon Garaño eta Jose Mari Goenaga) adierazi bezala, halako jaialdietan presentzia izatea ezinbesteko baldintza da euskarazko film-luzeentzat; eta, film horrek erakutsi digu, gainera, hizkuntza ez dela oztopo. Areago, Garañok eta Goenagak aitortu dute publikoak interes berezia izaten duela euskararekiko. Ordea, nazioartean filma mugitzeak esfortzu ekonomiko handia suposatzen du, eta, euskarazko produktuek nekez egin diokete aurre produkzio-kostu horri. Ildo horretan, Etxepare Euskal Institutuak badu diru-laguntza lerroa euskal filmak atzerriko jaialdietara eramateko, baina, beharbada ez da nahikoa.

Bestalde, EAEn badugu erakusleiho eta erreferente nagusi bat: Donostiako Nazioarteko Zinemaldia. Tamalez, urteak izan dira euskal zinema-jaialdiaren programazioan txertatzeko borondaterik gabe. Egia da halako jaialdiek ez dutela filmaren arrakasta bermatzen, baina, uste dugu ikusgarritasun handia eskaintzen dutela. Beraz, Donostiakoak egonkortu egin behar du euskarazko zinemarekin duen harremana; nahikoa da, bestela, *Loreak* (2014) filmaren kasua berreskuratzea kanpo-estrategien garrantziaz jabetzeko.

Kanpora begira ez ezik, euskarazko zinemaren promozioa etxean ere egin behar da, eta, ETBk izan behar du tresna zentrala. Horretarako, premiazkoa da ETB1 zein ETB3ren programazio-estrategia aldatzea eta edukien kalitatea hobetzea. Azken urteetan nabarmen egin dio uko lanen bikoizketari eta, horrekin batera, murriztu egin die kanpoko enpresei euskarazko enkargu kopurua. Horrek guztiak izan du ondoriorik: euskarazko fikzioaren zokoratzea. Beraz, gure telebistan bere lekua berreskuratzen ez badu euskarazko fikziozko produkzioak, ez dugu aurrera egiterik izango.

B) Arauketarekin lotutako baldintzak

Arauketa da esandako hori guztia lortzeko tresna garrantzitsuena; hala nola, lanen ikusgarritasuna bultzatzeko, euskarazko edukietara iristeko bideak hobetzeko, publikoa sortzeko, filmen aurrekontuak indartzeko, finantziario aukerak zabaltzeko, etab.

Hasteko, Eusko Jaurlaritzaren euskal ikus-entzunezkoak sustatzeko fondoa handitu behar da; diru gehiago bideratu xede horretarako. Dirudienez, krisi ekonomikotik irteten gabiltza eta esan dugu badela garaia aurrekontu handiagoko filmak egiten hasteko. Baina, sektorearen arauketa ez da soilik diru-laguntzetara mugatu behar; ikusi dugun moduan, beste hainbat alor daude euskarazko zinemaren babes-politikari lotuta.

Publiko eskasia dugula onartuta, hurrengo erregulazio-markoak horretan jarri beharko luke arretaren zati handiena; alegia, aurreko lerroetan aipatutako filmen promozio-aspektuak arautu. Azken finean, etxeko produkzioa babesteko helburuarekin, diskriminazio positiboa legez ezartzea da.

Horrez gainera, arauzko baldintza ere izango da 2012an kendutako EAEko ikus-entzunezkoen produkzioa sustatzeko Finantziario dekretua (107/2007) berreskuratzea. Ezaugarri zorrotzak ezartzen zituen funts horrek ekoizleentzat, baina, urteko aurrekontu exekutatua milioi 1 eta 2 euro artekoa zen eta diru-laguntza hori berreskuratzea ezinbesteko baldintza dela deritzogu. Ez hori bakarrik, Ogasun sailaren inplikazio horrek ere mezenasgo legearen errebisioa aintzat hartu beharko luke. Ikusi dugunez, abantailak fiskalen erabilpena txikia da euskarazko lanetan eta garrantzitsua da finantziario mota hori komunikatzea, ezagutzera ematea, inbertitzaile potentzialeari dauden aukerak aurkeztea eta azaltzea zinemarentzako tresna garrantzitsua dela.

8. CONCLUSIONS

Having presented the results of the analysis, it is now time to move on to the conclusions of the research thesis. So the hypotheses raised at the beginning will be confirmed or rejected and other reflections related to conclusions will be dealt with.

A) The take-off of Basque-language cinema is a long way from becoming established

Basque-language cinema has neither flourished nor become established, either. The period analysed simply reflects a part of the reality and nothing more. In other words, the results of measures implemented and agreements struck between the BAC Government and the ETB at the beginning of the 2000s.

As has emerged, up until 2005 sixteen long years had passed since the previous fictional, full-length film originally produced in Basque: *Ke arteko egunak* (1989). After that, with the exception of 2008, every year has seen the shooting of one Basque-language, fictional full-length film; and what is more, a Basque-language film, *Loreak* (2014), competed for the first time in the Donostia-San Sebastian International Film Festival. So over the last few years employment more than anything has been created; and for the sector's players (production companies, film directors, etc.) it has been a learning process. This is borne out by the evolution in the production costs and funding models of the full-length films analysed in this piece of research. It has happened largely thanks to the commitment of the institutions. In short: the foundations for the future have been put in place.

Nevertheless, the structure of the Basque audiovisual sector has yet to be consolidated; the production conditions of the producers limit the success of Basque-language products: their capacity in the creative process of films and in investment in the publicity and marketing spheres has been found to be lacking. So, unless further lines of work are established, it is unlikely that this path embarked on by Basque-language cinema can be maintained henceforth. These lines are in fact related, in particular, to the funding of works, creating a public, visibility and showcasing home-grown production.

The policy implemented until now has only been geared towards funding and assisting production; but along that path there has hardly been any encouraging of private investment. The participation of such investors is an area directly linked to fiscal policy, and, as has been analysed in this work, ignorance and a lack of trust prevail among these players. In view of the importance of their contribution, it would be necessary to make known and encourage further the current deduction systems for investing in film production, if potential investors are to be attracted.

Basque-language cinema has been found to have a serious lack of spectators. So another line of work is to create a potential public; at home and abroad. Such initiatives would be linked to making the products more visible and making them international. In other words, stressing home-grown production and guaranteeing the space corresponding to it; indeed, what is lacking is a showcasing strategy for Basque-language cinema.

Finally, an indispensable condition will be to restore the mechanisms to improve the limited funding of Basque-language films. Specifically, the decree on the funding of audiovisual works of the BAC Government of 2007 (107/2007), and the fund set up specifically in 2008 for films produced in the official languages of Spain, which were repealed in 2012 and 2011, respectively.

B) The new cinema generation emerging to go beyond the whole value chain in Basque

It has been empirically proven that the historical evolution of Basque cinema is divided into three main periods from the perspective of the number of productions and the support system as well. What is more, it has been found that until 2005 there was no ongoing Basque-language production with respect to fictional, full-length films; that is why the film *Aupa Etxebeste!* (2005) constituted a watershed. It will not become apparent until a number of years have elapsed, but in the author's view a second watershed could be reflected by the film *Loreak* (2014) which was seen to compete in

the Donostia-San Sebastian International Film Festival; because it was, as pointed out above, the first Basque-language full-length film to compete in that film festival.

This whole reality indicates that something is at least changing in Basque-language cinema; qualitatively and quantitatively, too. Firstly, the funding system to support audiovisual productions has become consolidated in recent years, and secondly, together with those in Spanish, Basque-language production has been unbroken since 2005. Consequently, the historical evolution of Basque cinema is experiencing a new era.

But fictional cinema produced exclusively in Basque has not been going for long and from the perspective of the continuity of production, the period analysed in this work is in historical terms the first one. Furthermore, as occurred in previous periods, new film directors have come onto the scene and, despite not speaking Basque, they have opted to shoot in Basque [the case of Pablo Malo, *Lasa eta Zabala* (2014)]. There is no shortage of creators, producers, technicians, etc., nor ideas, either. As this work has analysed, this is reflected by the fact that they are works in Basque dealing with all kinds of subjects. What is more, arguing about the definition of national cinema has ceased in these works produced in Basque; story and product are now the preferred terms.

In the author's view, that means that Basque-language cinema has entered a new era; a new generation of film directors who in Basque want to reach beyond the Basque public and expand to other markets. The first period of Basque-language cinema that is emerging to go beyond the whole value chain of cinema.

C) *Kimuak* for full-length films?

So we have embarked on the journey; we have started creating in Basque and have established the bases for this. However, the general public does not yet know that good films are produced in Basque; this is reflected by the spectatorship data for fictional films over the last few years. As has been pointed out, there have hardly been

any promotion strategies to make the works more visible, in other words, to ensure that Basque-language fictional films reach the cinemas with the minimum conditions, and to ensure they are put before the Basque public's eyes. Most of the programming of the cinemas is filled with external productions.

That being the case, Basque-language works end up marginalised, no value is attached to what is produced at home. That is why moving Basque-language production from the corner of the screen to the centre is an essential condition if progress is to be made. Screen it. Otherwise we have had it.

Aside from the cinemas, the Kimuak initiative came about to strengthen that aspect; but it only does so with short films and it is mostly geared towards the external market (for screenings at film festivals). The results of this research show that it was a tool to encourage many film directors to take the leap to a full-length film, because the short films by directors of some of the full-length films analysed have been classified in this catalogue. But not in all the cases, however. Today, most film directors continue exclusively in the world of short films and others, by contrast, combine full-length films with short ones.

So, this research has shown that there is no full concurrence between Kimuak and the directors who have directed Basque-language, fictional, full-length films. And the following reflection has also been made: it would not be a bad idea to create an initiative similar to Kimuak for full-length films (or one that caters for both) and not just to target home audience, but also to expand the general audience for Basque-language cinema. If that were to be done, an essential condition would be for the catalogue to be shown in schools (assuming that there are two full-length films per year); because young spectators will guarantee the future audience and a continuation of Basque-language production.

D) A more solid production model, but there is room for improvement in the ETB

Together with the BAC Government, the function of the ETB has been pivotal in the production of Basque-language fictional cinema. If it had not participated, it is unlikely that all the Basque-language works produced between 2005 and 2012 would have been realised. Despite the fact that it was not prepared to assist cinema initially, the participation of the public Basque TV broadcasting service has been crucial in the development of the Basque audiovisual sector.

The Basque production companies and the ETB have been working together since 1982; what is more, the work that the ETB has commissioned the production companies to do has enabled them to improve their production conditions and to take the leap to productions that require a more complex setup: cinema. This has been proven in the cases analysed; and that is not all, a new production model has also emerged compared with the films of the 1990s. In other words, a more solid model based on the production companies; with the companies producing on their own or in collaboration. It could be that in some cases, for example in the films *Sukalde kontuak* (2009) or *Dragoi ehiztaria* (2012), the setup of the independent producer has lasted; but on the whole, the Basque-language full-length films of the last few years display a more complex production model.

Basque television has not only been a tool to strengthen the structure of the sector but also a means for normalising the language. But there is room for improvement within the ETB with respect to the offer of content in Basque.

ETB1 and ETB3 are the only regional channels in the BAC that broadcast exclusively in Basque, but there is hardly any offer of fiction in Basque. Most of the programme hours are filled with sports programmes, magazines (mainly political discussions) and animated cartoons for children. What is more, the ETB announced that at the end of 2015 it would be dropping the only fictional soap opera broadcast exclusively in

Basque from its line-up: *Goenkale* (1994-2015). In addition to this, ETB1 has dramatically decreased the number of Basque-dubbing hours: from 1.800 hours a year in the 90s to just 375 in 2013. If one of the most important showcases of such content does not broadcast fiction in Basque, where is the Basque audience to turn if it wants to consume Basque-language fiction? And what is more, how is the consumption of such products to be encouraged?

Furthermore, it has to be stressed that the biggest sectoral setup of audiovisual materials around the ETB and linked to it does not encourage the autonomous economic development of the production companies. It has been seen that, on the whole, most of the audiovisual companies in the BAC are small and some of them depend on the ETB for their survival. Many have diversified their economic activity, but the market in the Basque Country is small and it is more likely that the production companies will come up against funding problems in this context.

E) Basque-language cinema is a part of cultural diversity

Cinema is a risky and expensive business by definition and in practice. Over the last few years, however, the number of Basque-language productions has increased, and even though the films have not been that successful in drawing the local audiences more, there have been examples that have been well received in the Basque Country and in Spain (this fact has also been acknowledged by the critics). It is a sign that the economic crisis has not punished the Basque audiovisual sector too severely; it has in fact been seen that as a result of the downturn, the unbroken rise in the number of productions that began in the 2000s has levelled off or been interrupted in the European Union and in Spain.

The economic capacity has to a great extent been reduced in these industries and, as a result, similar problems affecting small cinema have increased: limited funding and little dissemination of the works. But, as pointed out already, films produced in Basque have had even greater difficulties: the situation of the culture and the language has

not made self-financing possible; and in addition to that, they are works that have had limited visibility. But there is no shadow of doubt that Basque-language productions are capable of competing with the products made in Europe and Spain as long as they have somewhere where they can be screened.

Protecting minority-language cinema is a public and political responsibility; this has been reflected in this piece of research. Basque-language cinema has forged the way because it has achieved institutional attention and because political measures have been put in place; if that had not been the case, it has been proven that Basque would be screened on a much lower level today. Nevertheless, from the regulatory perspective it has been seen that cinema produced in minority languages has been totally marginalised; that is why the author wishes to insist that cinema produced in minority languages needs a greater boost. If that is not forthcoming, firstly it will be like marginalising cultural diversity and eliminating a part of the reality; and, secondly, such a context will encourage cinema producers to produce in the mainstream languages. If we don't produce Basque-language films, who is going to do so?

Finally, the responsibility for Basque-language cinema is in the hands not only of the public institutions but also of the citizens; and that could also be referred to as political responsibility.

8.1 Additional comments on conclusions

This section covers additional conclusions linked to important future working lines. Indeed, the author believes that attention needs to be paid to Basque-language cinema and that there are reasons to go on conducting research into the subject. So the author's proposals have been divided among four spheres based on the value chain of films.

A) Creative process

It has been seen that the creative process is one of the most important aspects of a film. In many cases the product can be determined by the script and the storyline. In the Basque Country there is no shortage of good creators, but the production of audiovisual material is becoming increasingly diverse; a whole range of content and formats are mass produced and designed to be consumed on various devices. The habitual medium for cinema is no longer the big cinema screen; nor are other kinds of content logic media. Today the audiovisual industry is based on ongoing innovation and research.

The Internet has had a direct influence, and the consumption of future content is being channelled towards that window. For this purpose, mechanisms need to be developed to adapt the Basque audiovisual sector to this context: to conduct research into audiovisual materials and to promote the training of professionals. Starting with the scriptwriters and ending with the actors.

The Internet has to be understood as a tool for spreading new ways of making films. To reflect, train and learn about the products to be screened in this medium; and also about products that will be consumed over more than one medium: transmedia products, in fact. But for this, promotional initiatives will need to be put in place; help needs to be made available so that Basque professionals can become immersed in this sphere.

Today, there are a few initiatives geared towards this aim: the EikenTALENT audiovisual project competition and the DigiPen institute of videogames. The former is a project run by the Eiken-Basque Audiovisual Cluster to encourage talented young creators, whereas the latter is the Bilbao school based on education and training relating to video games. So, in that respect, there are areas in which research can be pursued.

B) Production

As pointed out in the conclusions, the production process has changed; Basque-language cinema no longer has an isolated producer but a structural producer. That means that the capability exists in the Basque audiovisual sector to produce more complex projects; but the participation of the ETB remains an indispensable condition.

However, the sector has been affected by the economic crisis. The ETB's external commissions have been cut, the production companies have less work and that has had a direct influence on cinema and on Basque-language production, too. Fortunately, cinema has more production and dissemination opportunities outside television than other kinds of audiovisual products. So research will need to be continued in that direction; the economic dependence on the ETB needs to be reduced and the autonomous nature of the production companies needs to be developed.

One area is for collaboration agreements to be struck between TV and cinema; the common interests of the two sectors need to be supported and the most appropriate context needs to be sought so that the production and exploitation of the content is conducted in the best possible way. In Scandinavian countries, for example, a kind of association has been set up to perform the function of representing TV and cinema content companies: The Swedish Film & TV Producers Association is an example of this.

On the other hand, in view of the quantitative and qualitative capacity of today's Basque-language cinema, the author believes that another possible line of work is to start to make products with a higher budget, in other words, more sophisticated projects that have the potential to be exported. Nevertheless, it has to be borne in mind that this investment is of a long-term nature and, as a result, it would take several years for the results of this to become apparent. For this purpose the production space will also need attention.

C) Distribution

Barton films is the main distributor for Basque cinema. There is hardly any interest on the part of foreign distributors for Basque-language cinema; the only exception in the development of Basque-language fictional cinema was the film *Loreak* (2014), in which the Barcelona-based company *A contracorriente* films handled the Spain-wide distribution of the product, while Film Factory Entertainment (Barcelona) secured the rights for international sales.

As has been seen, the circuit offered by Barton is limited; and on the whole, Basque producers are not happy with the treatment their films have received from this distributor (this was expressed off the record in an interview with some of them).

That being the case, initiatives to highlight Basque-language cinema are lacking; these include marketing strategies and the development of circuits that will guarantee the distribution of minority works. The aim is to give what is produced at home the corresponding recognition and to enhance and disseminate it. By now there are many tools used for this purpose [the *Kimuak* project, the *Etxepare* Institute, the *Donostia-San Sebastian International Film Festival*, *Basque Centres* (outside the Basque Country), etc.], but there is no specific planning for Basque-language cinema that unites these different institutions.

The Basque-language market is small and in view of the qualitative level of audiovisual works, the author feels that it would be the right moment to explore mechanisms to take them to a wider audience. In another words, it is necessary to go out and to strengthen the Basque-language cinema brand. It has to be understood that screening Basque-language works abroad brings something in return: prestige and recognition. In other words, motivation to go on working.

The *Eiken* cluster is another tool among the means for reaching the external audience. Unfortunately, the results expected initially were not achieved over the years that they

were deployed, and right now it is involved in a redefining process. For that reason it would be interesting to reflect on its function and to incorporate a specific strategy to support the distribution of Basque-language cinema into its future work plan.

Finally, the new distribution possibilities offered by the Internet should not be forgotten. In this sphere, too, the developing of distribution strategies is an important line of work designed to expand the visibility of Basque-language cinema. The use of the new Internet cinema platforms, for example, have become an indispensable window of distribution for independent cinema; and even more so for cinema produced in minority languages. Spaces like Filmin or Wuaki.tv offer small-scale cinema new opportunities for accessibility and visibility. There are some Basque-language films on the Filmin catalogue already: *Loreak* (2014), *Lasa eta Zabala* (2014), *Barrura begiratzeko leihoak* (2012), although there is no specific strategy.

D) Screening

Internally, too, there is work to be done; specifically, this is linked to the screening of Basque-language works and the creation of a public. It has already been pointed out that the most serious problem affecting Basque-language cinema is the lack of public, so the author perceives the need to reflect on initiatives to support consumption. In other words, what can be done to encourage people to go and see Basque-language films?

Firstly, cinemas need to screen a minimum number of foreign films dubbed into Basque or with Basque subtitles; and especially during the periods in which a high level of consumption is anticipated, in other words, at weekends. The aim is to influence consumption habits through the presence of Basque-language cinema, and to make Basque-language fictional works the norm in the programming offer by means of subtitles or dubbing. One is aware that dubbing is expensive, so the BAC Government would need to explore the provision of special funding for this. Subtitles, on the other

hand, would contribute towards language normalisation by encouraging reading in Basque; they would also promote the consumption of original-version films.

Secondly, with respect to works produced in Basque, another line to be explored would be to guarantee a minimum duration for them at cinemas; outside the number of spectators accumulating during the first few days after the première. In other words, whether or not good results are achieved. Firstly, owing to promotion problems, Basque-language films have a longer maturing process than the ordinary productions, and as a result, they need to be at the cinemas for longer. And secondly, if one is intending to stabilise the Basque-language offer as an option, it is logical that the two fictional films made every year should be screened as much as possible.

And thirdly, linked to the above, the education sphere is another space in which to encourage the creation of public. In principle, to explore what place Basque-language cinema could have as a supplement to non-formal education activities. Some schools have incorporated audiovisual works into their syllabuses as an education tool; but that decision made individually is not a widespread trend in the BAC. So another future challenge would be to link education with Basque-language cinema.

8.2 We will be if:

Some conclusions have been put on the table, and so have some lines for continuing the research with the future in mind. Nevertheless, it is felt that some minimum conditions need to be in place if all this is to be implemented; both from the perspective of the legislative framework and from that of the promotion sector. A summary of these conditions is provided below.

A) Promotion conditions

The importance of this is reflected in the participation of the film *Loreak* (2014) in film festivals. Soon after its première, it made the leap to the international film festivals (London, Zürich, Tokyo, Italy, Australia, the USA, etc.) and won many awards at them.

As the directors (Jon Garaño and Jose Mari Goenaga) pointed out, having a presence in such festivals is an essential condition for Basque-language full-length films; besides, this film proved that language is no obstacle. Furthermore, Garaño and Goenaga admitted that the public had expressed particular interest in the Basque language. However, getting a film onto the international stage involves a great economic effort and Basque-language products have great difficulty meeting this production cost. In that respect, the Etxepare Basque Institute does have a funding line to take Basque films to film festivals abroad but that may not be enough.

On the other hand, there is a major showcase and reference in the BAC: the Donostia-San Sebastian International Film Festival. Unfortunately, it has taken many years for there to be any will to incorporate Basque cinema into the festival's programme. It is true that such festivals do not guarantee a film's success, yet the author believes that they offer great visibility. So the Donostia-San Sebastian film festival needs to stabilise its relationship with Basque-language cinema; the case of the film *Loreak* (2014) is enough to make one aware of the importance of reviving external strategies.

But it is not enough just to look outside, the promotion of Basque-language cinema has to be done at home as well and the ETB has to be the main tool. For this purpose the programming strategy of ETB1 and ETB3 urgently needs to be changed and the quality of their content improved. Over the last few years it has been clearly rejecting the dubbing of works and, together with that, the external companies have seen a significant reduction in the number of their Basque-language commissions. All this has had a consequence: the marginalising of Basque-language fiction. So, it will not be possible to make any progress while Basque-language fictional products are not restored to their rightful place in our television.

B) Regulatory conditions

Regulation is the most important tool to achieve what has been said: to promote the visibility of the works, to improve the means for accessing Basque-language content, to create public, to strengthen film budgets, to open up funding opportunities, etc.

To start with, the BAC Government's fund for supporting Basque audiovisual materials needs to be increased; more money needs to be channelled towards this. It looks as if we are emerging out of the economic crisis and it has been said that it is about time to start making films with bigger budgets. But the regulation of the sector cannot be limited to grants alone; as has been seen in this work, many other spheres are linked to the protection policy of Basque cinema.

Accepting that there is a lack of public, part of the attention would need to be placed on that forthcoming regulatory framework; in other words, to regulate the promotional aspects of films referred to above. At the end of the day, positive discrimination can be established by law with the aim of protecting home-grown production.

On top of that, a regulatory condition will also be to revive the decree on the funding of the BAC's audiovisual production (107/2007) repealed in 2012. That fund stipulated strict conditions for producers but when the budget was executed for the year it was between 1 and 2 million euros and the author believes that an indispensable condition would be to revive those grants. And that is not all, that involvement of the Treasury department would also need to take into account the revision of the sponsorship law. As has been made clear, the use of fiscal advantages is small in Basque-language works and it would be important to go on working in that direction.

9. BIBLIOGRAFIA

- Agirre, L. (2015) "Euskarari arreta osoa zor zaio, irautekotan hemen eta orain iraungo baitu". [Sarean] <http://www.berria.eus/paperekoa/1838/>. [Azken kontsulta: 2015/01/07]
- Agirre, L. (2011) "Eraiki, baina zer". [Sarean] *Berria.eus* 2011/11/18 http://www.berria.eus/paperekoa/1642/034/003/2011-11-18/eraiki_baina_zer.htm [Azken kontsulta: 2015/05/16]
- Alcantarilla Hidalgo, F. J. (2001) *Régimen jurídico de la cinematografía*. Comares, Granada.
- Almandoz, K. (2011) "Lilura hauskora". [Sarean] <http://www.argia.eus/argia-astekaria/2303/lilura-hauskora> [Azken kontsulta: 2011/12/18]
- Álvarez, J. M. eta López, J. (2011) 'El audiovisual español: nuevas oportunidades en el exterior'. In: Bustamante, E. (coord.) *Informe sobre la cultura española y su proyección global*. (or. 115-131). Fundación Alternativas, Madrid.
- Amezaga Albizu, J. (1995) *Herri kultura: euskal kultura eta kultura popularrak*. (Doktore-tesia). Euskal Herriko Unibertsitateko argitalpen zerbitzua, Leioa.
- Astigarraga, I. (2011) 'Euskarazko telesailen produkzioaren uzta eta mugen zertzelada XXI. mendean: Goenkale saioaren kasu-azterketa'. *Uztaro*, 78, 5-29.
- Azpillaga, P. (2013) "Euskadiko ikus-entzunezko industriaren erronkak". *Jakin*, 194-195, 61-76.
- Azpillaga, P. (1992) *La industria audiovisual en Euskadi*. Argitaratu gabeko lana. UPV/EHU.
- Azpillaga, P. (1997) 'Ikus-entzunezko industria Hego Euskal Herrian'. [Sarean] *Jakin*, 99, 11-29. [Azken kontsulta: 2015/05/16] <http://www.jakin.eus/show/53fde418c657d1b5c6f163c70ff2061e0c3a7547>
- Azpillaga, P. eta Idoyaga, P. (2000) *Ikus-entzunezko sektorerako laguntzen gidaliburua*. IBAIA, Donostia.
- Azpillaga, P. (2004) 'Euskal Herriko zinemagintzaren oinarri ekonomikoak'. [Sarean] <http://www.jakin.eus/show/06ce7df1ed79cc68e6492c747dfa6627b9e78d08> [Azken kontsulta: 2015/02/28]
- Azpillaga, P. eta Manias, M. (2013) "EiTB y la producción cinematográfica en Euskadi: una relación crucial para el cine en euskera". In: XIII Congreso Internacional Ibercom. Comunicación, Cultura y Esferas de Poder. Santiago de Compostela, España.

- Beceiro, S. (2012) "Evolución de la legislación audiovisual en la Unión Europea en el entorno digital: los contenidos se independizan del soporte"; In: Comunicación y riesgo: comunicaciones del III Congreso Internacional AE-IC, Tarragona, España.
- BFI. (2013) *Statistical Yearbook 2013*. British Film Institute, London. [Sarean] <http://www.bfi.org.uk/statisticalyearbook2013/> [Azken kontsulta: 2015/04/22]
- Bourdieu, P. (1986) 'The forms of Capital'. In: J. R, ed. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Greenwood, New York. (or. 46-58).
- Buquet Corleto, G. (2005) *El poder de Hollywood. Un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estado Unidos*. Fundación Autor, Madrid.
- Bustamante, E. (1999) *La televisión económica. Financiación, estrategia y mercados*. Gedisa, Barcelona.
- Calvo Herra, C. (2003) *La empresa de cine en España*. Laberinto, Madrid.
- Casado, M. A. (2013) 'La intervención pública en el cine' In: Clares Gavilán, J. (coord.), Casado del Rio, M. A., Fernández-Quijada, D. eta Guimera i Orts, J. A (2013) *Políticas Culturales y de Comunicación. La intervención pública en cine, televisión y prensa*. (or. 59-114) UOC, Barcelona.
- Casado, M. A. (2008) *La promoción de la industria audiovisual en las Comunidades Autonomas españolas y en Escocia*. Doktore-tesia. Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), Leioa.
- Casado, M. A. (2006) 'EU Media Programmes: Little Investment, Few Results'. In: Hojbjerg L. & Sondergaard, H. (Eds.) (2006). *European Film and Media Culture*. (or. 37-61). Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook 2005. Museum Tusulanums Press, Copenhagen.
- Clares Gavilán, J. (2013) 'La intervención pública en cultura y comunicación' (or. 9-57) In: Clares Gavilán, J. (coord.), Casado del Rio, M. A., Fernández-Quijada, D. eta Guimera i Orts, J. A (2013) *Políticas Culturales y de Comunicación. La intervención pública en cine, televisión y prensa*. UOC, Barcelona.
- Clares Gavilán, J. [et. al.] (2013) *Distribución audiovisual en Internet. VoD y nuevos modelos de negocio*. Editorial UOC, Barcelona.
- Council of Europe. (2003) *The European support fund for the co-production and distribution of creative cinematographic and audiovisual works. Eurimages*. RESOLUTION (88) 15 amended. Strasbourg. [Sarean] http://www.coe.int/T/DG4/Eurimages/Source/2003REVResolution8815amended_en.pdf [Azken kontsulta: 2015/03/31]

- Council of Europe (1989) *Coordination of certain provisions laid down by law , regulation or administrative action in Member States concerning the pursuit of television broadcasting activities*. (89/552/EEC). Luxembourg. [Sarean] <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:31989L0552&rid=3> [Azken kontsulta: 2015/03/31].
- Cuevas, A. (1999) *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*. Imaginografo, Madrid.
- De Pablo, S. (1996) *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*. Diputación Foral de Alava, Vitoria-Gasteiz.
- De la Sierra, S. (2010) *Derecho del cine: administración cultural y mercado*. Iustel, Madrid.
- De Miguel, C. [et. al.] (1999) *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años ochenta*. Euskadiko Filmategia, Donostia.
- Dolfsma, W. eta Nahuis, R. (2006) Media & economics: uneasy bedfellows?. *De Economist* 154, 1, 107-124.
- Elsaesser, T. (2005) *European Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Elsaesser, T. eta Hoffmann, K. (1998) *Cinema futures: Cain, Abel, or cable? The screen arts in the digital age*. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Euréval, Centre for European Evaluation Expertise. (2007) *Final Evaluation of the MEDIA Plus and MEDIA Training Programmes. Synthesis of the Final Report*. Media Consulting Group (MCG), Paris. [Sarean] <http://ec.europa.eu/smart-regulation/evaluation/search/download.do;jsessionid=05V9TTHS2SkGbD2G8J2zjLfl1KQfpLsT1z6MhxJqY3H6sTLQFF2!1601440011?documentId=1132> [Azken kontsulta: 2015/03/31]
- Europako Batzordea. (1998) *Audiovisual Policy: next steps*. COM(1998) 446 final. Brussels. [Sarean] http://aei.pitt.edu/1589/1/audiovisual_COM_98_446.pdf [Azken kontsulta: 2015/03/31]
- Europako Batzordea. (1994) *Strategy options to strengthen the European programme industry in the context of the audiovisual policy of the European Union*. COM(94) 96 final. Brussels. [Sarean] <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:1994:0096:FIN:EN:PDF> [Azken kontsulta: 2015/04/04/]
- European Commission. (2012) *Statistical, Ecosystems and Competitiveness Analysis of the Media and Content Industries: The film Sector*. Publications Office of the European Union, Luxembourg. [Sarean] <http://ftp.jrc.es/EURdoc/JRC69525.pdf> [Azken kontsulta: 2015/03/31]

European Commission. (2011) *Impact assessment. Regulation of the European Parliament and of the Council. Establishing a Creative Europe Framework Programme*. SEC/2011/1399 final. Brussels: European Commission. [Sarean] http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/documents/ce-impact_en.pdf [Azken kontsulta: 14/08/05].

European Commission. (2004) *Decision of the European Parliament and the Council concerning the implementation of a programme of support for the European audiovisual sector (MEDIA 2007)*. COM/2004/470 final. Brussels. [Sarean] <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52004PC0470&from=EN> [Azken kontsulta: 2015/03/31]

European Commission. (2003) *Report from the Commission to the Council, the European Parliament, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions: Report on the Implementation and Results of the MEDIA II Programme (1996-2000)*. COM/2003/802 final. Brussels. [Sarean] <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2003/EN/1-2003-802-EN-F1-1.Pdf> [Azken kontsulta: 2015/03/31]

European Commission. (2001) *Decision of the European Parliament and of the Council on the implementation of a training programme for professionals in the European audiovisual programme industry (MEDIA-Training) (2001-2005)*. No163/2001/CE. Brussels. [Sarean] <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:32001D0163&from=ES> [Azken kontsulta: 2015/03/31]

European Commission. (1990) *Council Decision concerning the implementation of an action programme to promote the development of the European audiovisual industry (MEDIA) (1991 to 1995)*. 90/685/EEC. Brussels. [Sarean] <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:31990D0685&from=ES> [Azken kontsulta: 2015/03/31]

European Commission. (1985a) *Amended Proposal for a Council Regulation (EEC) on a Community Aid Scheme for Non-Documentary Cinema and Television Co-Productions*. COM/85/800 final. Brussels.

European Commission. (1985b) *Proposal for a Council Regulation (EEC) on a Community Aid Scheme for Non-Documentary Cinema and Television Co-productions*. COM/85/174 final. Brussels.

European Commission. (1986) *Action Programme for the Audiovisual Media Products Industry*. COM/86/255 final. Brussels. [Sarean] http://aei.pitt.edu/1581/1/media_industry_COM_86_255.pdf [Azken kontsulta: 2015/03/31]

- European Commission. (1988) *Resolution on the MEDIA Programme and the European Cinema and Television Year*. (DOCE C 326). Brussels.
- European Union. (2014) *An overview of Europe's film industry*. [Sarean] http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2014/545705/EPRS_BRI%282014%29545705_REV1_EN.pdf [Azken kontsulta: 2015/05/18].
- Euskal Ikus-entzunezkoen Liburu Zuria (2003). Eusko Jaurlaritza, Vitoria-Gasteiz.
- Eusko Jaurlaritza, (2004) *Kulturaren Euskal Plana*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia. Vitoria-Gasteiz.
- FAPAE, (2013) Memoria 2013. [Sarean] <http://fapae.es/archivos/memoria2013/Memoria%20FAPAE%202013.pdf> [Azken kontsulta: 15/01/28]
- Fernández de Arroyabe, A. [et. al.] (2014) *Cortometrajes de Kimuak*. Comunicación Social, Salamanca.
- Fernández Díez, F. eta Martínez Abadia, J. (2007) *La dirección de producción para cine y televisión*. Paidós, Barcelona.
- Fernández, J. (2012) *Euskal Zinema*. Etxepare Euskal Institutua, Donostia. [Sarean] http://www.etxepare.eus/media/uploads/publicaciones/euskal_zinema.pdf [Azken kontsulta: 2015/01/15].
- Finney, A. (1996a) *The State of European Cinema. A new dose of reality*. Cassel, London.
- Finney, A. (1996b) *Developing Feature Films in Europe: A Practical Guide*. Routledge, London.
- Frances, M. (2013) *Euskarazko zinemaren promozioa eta komunikazio estrategiak*. 'Aupa Etxebeste!' kasua. Master amaierako lana. Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), Leioa.
- Francés i Doméneq, M. eta Llorca Abad, G. (coord.) (2012) *La ficción audiovisual en España: relatos, tendencias y sinergias productivas*. Gedisa, Barcelona.
- Gabilondo, E. (2010) "Estrellas que alcanzar y entrevista. Los niños robados del Franquismo" [Ikus-entzunezkoa] [Sarean] https://www.youtube.com/watch?v=sC_-oZX_tRA [Azken kontsulta: 2015/04/17]
- Gabilondo, M. (2005) "Euskarazko zinemagintza: Benetako industria baten lehen fotogramak?" [Sarean] *Argia.com* 1980 zk. 2005/02/20 <http://www.argia.com/argia-astekaria/1980/euskarazko-zinemagintza-benetako-industriaren-lehen-fotogramak> [Azken kontsulta: 2015-02-02]

- Garaño, J eta Goenaga, J. M. (2015) "No tenemos vocación de minoritarios" [Sarean] *Academiadecine.com* Los Goya 29 edición. 2015/02/05 <http://premiosgoya.academiadecine.com...> [Azken kontsulta: 2015/03/25]
- Garaño, J. (2014) "Gure merkatua txikia da; atera behar dugu". [Sarean] *Berria.eus* 2014/10/31 <http://www.berria.eus/paperekoa/1765/...> [Azken kontsulta: 2015/01/13]
- García Idiákez, M. (2011) *Zeluloidezko begiradak. Euskal Herriko 13 zuzendarirekin hizketan*. Elkar, Donostia.
- García Santamaría, J.V. (2012) La reinención de la exhibición cinematográfica: centros comerciales y nuevas audiencias de cine. *ZER, Komunikazio ikasketen aldizkaria* 32, 107-119.
- Garnham, N. (2011) 'De las industrias culturales a las creativas. Analisis de las implicaciones en el Reino Unido'. In: Bustamantes, E. [et. al.] *Industrias Creativas. Amenazas sobre la cultura digital*'. (or. 21-48). Gedisa, Barcelona.
- Gaztelumendi, P. (2012) Euskal Kultura 2012. *Jakin*, 193, 59-64.
- Goenaga, J. M. (2010) "80 egunean lan-taldearekin solasean" [Sarean] *Berria.eus* 2010/05/20 <http://www.berria.eus/berriatb/849/> [Azken kontsulta: 2015/04/17]
- Godoy García, A. (1995) *El derecho de la televisión sin fronteras*. Aguacilar, Alacant.
- Gorritiberea, A. (2011) "Urrutirago begira" [Sarean] *Berria.eus* 2009/05/21 <http://www.berria.eus/albisteak/50504...> [Azken Kontsulta: 2013/08/28]
- Gómez, I. (2009). In: *Komunikaldiak: Gure zinema gaur*, Mondragon Unibertsitatea, HUHEZI, Eskoriatza.
- Gutiérrez, J. M (1994) 'Euskal zinea, cine vasco'. *Riev. Revista Internacional de los estudios Vascos*. 2, 277-295. ISSN 0212-7016.
- Gutiérrez, J. M (1997) *Sombras en la caverna. El tempo vasco en el cine*. Eusko Ikaskuntza, Donostia.
- Højbjerg L. eta Sondergaard, H. (Eds.) (2006). *European Film and Media Culture*. Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook 2005. Museum Tusulanums Press, Copenhagen.
- Ibarra, A. (2010) "Bullyng-aren kontra haur mendekatzaileak" [Sarean] *Ortzadar* 2010/12/31 <https://kalmagia.files.wordpress.com/2011/01/repor-ortzadar.pdf> [Azken kontsulta: 2015/04/17]
- IKEI,(2003) Informes Sectoriales de la Cominidad Autonoma del Pais Vasco. Federacion Caja de Ahoros Vasco-Navarras.

- Informe Anual de los Contenidos Digitales en España, 2010. red.es, Madrid. [Sarean]
http://www.osimga.org/export/sites/osimga/gl/documentos/d/2010_12_15_ontsi_informe_contenidos_digitales_2010.pdf [Azken kontsulta: 2015/04/28]
- Jäckel, A. (2003) *European Film Industries*. British Film Institute, London.
- Jacoste Quesada, J. G. (1996) *El productor cinematográfico*. Síntesis, Madrid.
- KEA (2006). *The economy of Culture in Europe*. Directorate-General for Education and culture. Brusela.
- Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2014a) *Finantzaketa eta Gastu Publikoa Kulturaren*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz. [Sarean]
http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19123/eu/contenidos/informacion/keb_publicaciones_gastua_2012/eu_publicac/adjuntos/finantzaketa_gastua_kulturaren_2012.pdf [Azken kontsulta: 2015/02/12]
- Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2014b) *Kultura 12-13*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz. [Sarean]
http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/contenidos/informacion/keb_urtekaria_12_13/es_def/adjuntos/kultura_12_13_cast.pdf [Azken kontsulta: 2015/01/14]
- Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2014c) *EAEko Kultura esparruko enpresen, enpleguaren eta lan merkatuaren analisia*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz. [Sarean]
http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_argit_enplegua_2014/eu_def/adjuntos/EAE_Kultur_esparruko_enpresen_enpleguaren_lan_merkatuaren_analisisa.pdf [Azken kontsulta: 2015/01/14]
- Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2013a) *Ikuspegiak 2011; Arteei eta Kultura Industriari buruzko Estatistikaren datuen irakurketa analitikoa*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz. [Sarean]
http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_publicaciones_miradas_2011/eu_def/adjuntos/IKUSPEGIK_2011.pdf [Azken kontsulta: 2015/01/14]
- Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2013b) *Ikus-entzunezko Industriaren txosten sektoriala*. Eusko Jaurlaritza, Vitoria-Gasteiz. Dokumentua erabilgarri dago sarean ondorengo loturan [azken kontsulta: 2015/01/14]:
http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/contenidos/informacion/keb_publicaciones_art_industria/eu_art_indu/adjuntos/ikus_entzunezkoa_2011.pdf [Azken kontsulta: 2015/05/18]
- Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2012a) *Gazteen Kultura Kontsumoa*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria, Gasteiz. [Sarean]
<http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46->

19123/eu/contenidos/informacion/keb_publicaciones_otros_inform/eu_publicac/adjuntos/gaztKULTeusk2012.pdf [Azken kontsulta: 2015/05/18]

Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2012b) *Kulturako laguntza publikoen gizarte-itzuleraren ebaluazioa*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz. [Sarean] http://www.kulturklik.euskadi.net/wp-content/uploads/2013/03/gizarte_itzulera_2012.pdf [Azken kontsulta: 2015/05/18]

Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2010a) *Ikus-entzunezko Industria Kulturalak Estatistika*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz. [Sarean] http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19123/eu/contenidos/informacion/keb_publicaciones_audiovisual/eu_publicac/adjuntos/ikus-entzunezko.pdf [Azken kontsulta: 2015/04/01]

Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2010b) *EAEko Kultura Eremuko Enpresen, Enpleguen eta Lan Merkatuaren Analisia*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz. [Sarean] http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_publicaciones_empresas_emp/eu_publicac/adjuntos/enplegu.pdf [Azken kontsulta: 2015/03/31]

Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2010c) *EAEko Zinema-aretoei Buruzko Estatistika Txostena*. [Sarean] http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19123/eu/contenidos/informacion/art1_1011/eu_art1/adjuntos/zinema-aretoak.pdf [Azken kontsulta: 2014/03/19].

Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2010d) *EAEko Kultura Eremuko Enpresen eta Enpleguen Analisia*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz. [Sarean] http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_publicaciones_emp leo2/eu_pub_emp2/adjuntos/enplegu2009-2010.pdf [Azken kontsulta: 2015/03/31]

Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2008) *Euskal Herriko kultura-ohiturei, praktikak eta kontsumoari buruzko estatistika 2007-2008*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz. [Sarean] http://www.eustat.eus/elementos/ele0006200/ti_Euskal_Herriko_kultura-ohiturei_-_praktikei_eta_-kontsumoari_buruzko_estatistika_2007-2008_/inf0006257_e.pdf [Azken kontsulta: 2015/05/18]

Lopez Echevarrieta, A. (1982) *Cine vasco, ¿realidad o ficción?*. Mensajero, Bilbao.

Lopez Echevarrieta, A. (1977). *El cine en Vizcaya*. Caja de Ahorros Vizcaina, Bilbao.

Luengo Cruz, M. (2008) El producto cultural: claves epistemológicas de su estudio. *ZER, Komunikazio ikasketen aldizkaria*, 24, 317-335.

Luku, A. (2009) *Euskal kultura?*. Pamiela, Iruña.

- McCain, R. A. (2005) 'La formación del gusto' In: Towse, R. (2005) *Manual de economía de la cultura*. (or. 371-379). Fundación Autor, Madrid.
- Manterola, I. eta Berasategi, N. (2011) *Hizkuntza gutxituen erronkak*. UEU, Bilbo.
- Martinez, J. (2014) *Gure (zinemaren) Sor Lekua*. Doktore-tesia. Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), Leioa.
- Mattelart, A. eta Neveu, E. (2004) *Introducción a los estudios culturales*. Paidós, Barcelona.
- Mendiguren, X. (2012) Euskal Kultura 2012. *Jakin*, 193, 72-77.
- Miguel de Bustos, J.C eta Casado del Rio, M.A (coords.) (2012) *Televisión autonómica. Evolución y crisis del modelo público de proximidad*. Gedisa, Barcelona.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2014) *Anuario de Estadísticas Culturales, 2014*. Secretaria General Técnica; Subdirección General de Documentación y Publicaciones, Madrid.
- Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. (1993) *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*. Fundesco, Madrid.
- Mollá Furió, D. (2012) *La producción cinematográfica: las fases de creación de un largometraje*. Editorial UOC, Barcelona.
- Olasagasti, E. (2004) Euskal zinemaren ekoizpena, telebistaren arduraz zatia. *Jakin*, 144, 49-54.
- Olsberg-SPI. (2013) *Evaluation of the Eurimages Fund. Final report*. SPI, London. [Sarean] http://www.o-spi.co.uk/wp-content/uploads/2014/02/EurimagesEvaluationFinalREVISEDReport_13012014_en.pdf [Azken kontsulta: 2015/03/30]
- Pinel, V. (2012) *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes*. Ma Non Troppo, Barcelona.
- Roldán Larreta, C. (1999) *El cine del País Vasco; de Ama Lur (1968) a Airbag (1999)*. Eusko Ikaskuntza, Donostia.
- Sedwick, P. eta Edgar, A. (2002) *Cultural theory: the key thinkers*. Routledge, London.
- Schepelern, P. (2006). The American Connection. Inspiration and Ambition in the New Danish cinema. In: Hojbjerg L. eta Sondergaard, H. (Eds.) (2006). *European Film and Media Culture*. (pp. 237-250). Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook 2005. Museum Tusulanums Press, Copenhagen.
- Schlesinger, P. (2011) 'Intelectuales y políticas culturales. La política británica de industrias culturales'. In Bustamante, E. (Ed.) (2011). *Industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*. (or. 81-96). Gedisa, Barcelona.

- Throsby, D. (2001) *Economía y cultura*. Cambridge University Press, Madrid.
- Towse, R. (2010) Economics of the film industry. In: Towse, R. (2010) *A textbook of cultural economics*. (or. 434-461). Cambridge University Press, Cambridge.
- Towse, R. (2005) *Manual de economía de la cultura*. Fundacion Autor, Madrid.
- Tremblay, G. (2011) 'Desde la teoría de las industrias culturales. Evaluación crítica de la economía de la creatividad'. In Bustamante, E. (Ed.) (2011). *Industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*. (or. 49-79). Gedisa, Barcelona.
- Unesco, (1982) *Cultural Industries. A challenge for the future of culture*. United Nations, Paris. [Sarean] <http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000499/049972eo.pdf> [Azken kontsulta: 2015/03/31]
- Unión Europea. (2010) *Directiva sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual (Directiva de servicios de comunicación audiovisual)*. 2010/13/UE. Estrasburgo. [Sarean] <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:095:0001:0024:ES:PDF> [Azken kontsulta: 2015/03/31]
- Unión Europea, (2007) *Directiva por la que se modifica la Directiva 89/552/CEE del Consejo sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas al ejercicio de actividades de radiodifusión televisiva los Estados miembros relativas al ejercicio de actividades de radiodifusión televisiva*. 2007/65/CE. Council of Europe, Strasbourg.
- Unión Europea, (1997) *Directiva por la que se por la que se modifica la Directiva 89/552/CEE del Consejo sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de*. 97/36/CE. Luxemburgo: Europako Kontseilua.
- Unsain, J. M. (1985) *El cine y los vascos*. Eusko Ikaskuntza, Donostia.
- Vogel, H. (2004) *La industria de la cultura y el ocio: un análisis económico*. Fundación Autor, Madrid.
- Zallo, R. (2011) 'Industrias culturales y territorios creativos. Los límites de la transvesalidad'. In Bustamante, E. (Ed.) (2011). *Industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*. (or. 153-190). Gedisa, Barcelona.
- Zallo, R. (2010) La evolución de los hábitos y las prácticas culturales en los últimos 24 años. (or. 50-66) In: *Kultura 08-09*. Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de Cultura. (2010) Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz.

- Zallo, R. (2007) La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. *ZER, Komunikazio ikasketen aldizkaria*, 22, 215-234.
- Zallo, R. et al. (1995) *Industrias y Políticas Culturales en España y País Vasco*. Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, Bilbo.
- Zallo, R. (1993) 'Evolución de los costes de producción y coproducción' In: *La industria cinematográfica en España. (1980-1991)*. (or. 149-187). Ministerio de Cultura. Fundesco, Madrid.
- Zallo, R. (1992b) 'La industrialización de la cultura en el País Vasco y su referente Europeo' (or. 385-394) In: *XI Congreso de Estudios Vascos*. Eusko Ikaskuntza, Donostia.
- Zallo, R. (1988) *Economía de la comunicación y la cultura*. Akal, Madrid.
- Zendoia, J. M. (1992) Hizkuntza gutxiak eta ekonomia: euskararen kasua. Doktore-tesia, UPV/EHU.
- Zineuskadi, (2011) *Informe Diagnóstico red de salas de cine municipales de Euskadi*. Zineuskadi, Donostia.
- Zubiri, H. (2010) El Euskera y el consumo cultural. In: *Kultura 08-09*. (or. 50-66). Kulturaren Euskal Behatokia. Observatorio Vasco de Cultura. Eusko Jaurlaritza, Vitoria-Gasteiz.
- Zunzunegui, S. (1983) *El cine en Euskadi. Notas para un debate abierto*. Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastian.

Erabilitako beste informazio-iturriak

- V. Inkesta Soziolinguistikoa. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz.
- Espainiako Konstituzioa, 1978ko abenduaren 29a. Estatuko Aldizkari Ofiziala. Espainia, Madril.
- 97/36/CE Directive. *Amending Council Directive 89 / 552 / EEC on the coordination of certain provisions laid down by law, regulation or administrative action in Member States concerning the pursuit of television broadcasting activities*. European Parliament and of the Council, Luxembourg. [Sarean] <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:31997L0036&rid=3> [Azken kontsulta: 2015/03/31]
- 2007/65/CE Directive. *Amending Council Directive 89 / 552 / EEC on the coordination of certain provisions laid down by law, regulation or administrative action in Member States concerning the pursuit of television broadcasting activities*. European Parliament and of the Council, Luxembourg. [Sarean] <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:32007L0065&from=ES> [Azken kontsulta: 2015/03/31]

2010/13/EU Directive. *On the coordination of certain provisions laid down by law, regulation or administrative action in Member States concerning the provision of audiovisual media services (Audiovisual Media Services Directive)*. European Parliament and of the Council, Strasbourg. [Sarean] <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:32010L0013&from=ES> [Azken kontsulta: 2015/03/31]

1992ko Europako gutuna. Eskualdeetako eta Eremu Urriko Hizkuntzen Europako Gutuna. Frantzia, Estrasburgo, 1992/10/02.

5/1982 Legea. Euskal Irrati Telebista Herri-Erakundea sortzeko.

18/1986 Legea. Euskararen Foru Legea, Euskarari buruzkoa. Nafarroako Aldizkari Ofiziala. Espainia, Iruña, 1986/12/15.

7/2010 Legea. Ikus-entzunezko Komunikazioaren Lege Orokorra. Estatuko Aldizkari Ofiziala. Espainia, Madril, 2010/03/31.

55/2007 Espainiako Zinema Legea. Estatuko Aldizkari Ofiziala. Espainia, Madril, 2007/12/28.

1652/2004 Errege Dekretua. Europako eta Espainiako film-luzeak, film laburrak eta telebistarako egindako filmak aurrez finantzatzeko derrigorrezko inbertsioa ezartzen duen araudia. Estatuko Aldizkari Ofiziala. Espainia, Madril, 2004/07/09.

15/2001 Legea. Ikus-entzunezko sektorea eta zinema-industria garatzeko eta sustatzeko. Estatuko Aldizkari Ofiziala. Espainia, Madril, 2011/07/09.

22/1999 Legea, 25/1994 legea aldatzen duena. Europako telebista jardueren lege, arautegi eta administrazio xedapenen koordinazioari buruz 89/552/CEE Zuzentarauak agindutakoa Espainiako Ordenamendu Juridikoan eransten duena. Estatuko Aldizkari Ofiziala. Espainia, Madril, 1999/06/07.

EGEDA, Memoria anual 2012.

ICCA, Boletín Informativo 2013

ICCA, Boletín Informativo 2012

MPAA, 2013. *Theatrical Market Statistics 2013*.

OBS, Statistical Yearbook 2012

OBS, Statistical Yearbook 2011

OBS, Statistical Yearbook 2005

OBS, Statistical Yearbook 2000

Ikusitako filmak

Au pays de Basques (1930)

Ereagatik Matxitxakora (1959)

Aberria (Erria) (1961)

Erlburua Gernika (1962)

Ama Lur (1968)

Ke arteko egunak (1989)

Aupa Etxebeste! (2005)

Kutsidazu bidea, Ixabel (2006)

Eutsi! (2007)

Sukalde kontuak (2009)

80 egunean (2010)

Izarren argia (2010)

Zigortzaileak (2010)

Urteberri on, Amona! (2011)

Baztan (2011)

Bypass (2012)

Dragoi ehiztaria (2012)

Egindako elkarrizketak

Xabier Berzosa (Irusoin eta Moriarti produkzioak) / 2009ko uztailaren 7 eta 2014ko irailaren 18

Aitor Arregi (Moriarti produkzioak) / 2014ko martxoaren 20

Angel Amigo (Zurriola Group Entertainment) / 2014ko apirilaren 26

Iñaki Gomez Sarasola (Irusoin) / 2009ko uztailaren 7

Jose Mari Goenaga (Moriarti produkzioak) / 2014ko irailaren 18

Jon Garaño (Moriarti produkzioak) / 2014ko uztailaren 18

Eneko Olasagasti (Tentazioa produkzio-etxeko kide ohia) / 2009ko ekainaren 18

Unai Ibarbia (Orio produkzioak) / 2009ko ekainaren 18

Karmelo Vivanco (Baleuko) / 2009ko ekainaren 30 eta 2013ko otsailaren 7

Asier Bilbao (Baleuko) / 2013ko otsailaren 7

Ander Sistiaga (*80 egunean* (2010) filmeko produkzio-zuzendaria) / 2009ko uztailaren 1

Aitor Vitoria (*Eutsi!* (2007) filmaren zuzendari-laguntzailea) / 2009ko uztailaren 10

Isabel Illoro (*Kutsidazu bidea, Ixabel* (2006) filmaren produkzio-arduraduna) / 2009ko ekainaren 10