



**Chasqui**  
Revista Latinoamericana  
de Comunicación **132**  
agosto-noviembre  
2016

**Cine, política audiovisual  
y comunicación**



Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina

**EDITOR**

*Francisco SIERRA CABALLERO*

**COORDINADOR EDITORIAL**

*Gabriel GIANNONE*

**SECRETARIA DE REDACCIÓN**

*Rosa ARMAS*

**CONSEJO DE REDACCIÓN**

*Amparo CADAVID*

UNIMINUTO, Colombia

*Fernando CASADO*

Instituto de Altos Estudios Nacionales, Ecuador

*Ana María DURÁN*

Universidad del Azuay, Ecuador

*Pablo Andrés ESCANDÓN MONTENEGRO*

Medialab Quito-CIESPAL, Ecuador

*Eduardo GUTIÉRREZ*

Pontificia Universidad Javeriana de Colombia

*Eliana del Rosario HERRERA HUÉRFANO*

UNIMINUTO, Colombia

*Octavio ISLAS*

Universidad de los Hemisferios, Ecuador

*Daniel Fernando LÓPEZ JIMÉNEZ*

Universidad de los Hemisferios, Ecuador

*Efendy MALDONADO*

UNISINOS, Brasil

*Claudio Andrés MALDONADO RIVERA*

Universidad Católica de Temuco, Chile

*José Rafael MORÁN*

CIESPAL, Ecuador

*Francisco Javier MORENO*

CIESPAL, Ecuador

*Fernando ORTIZ*

Universidad de Cuenca, Ecuador

*María PESSINA*

CIESPAL, Ecuador

*Jenny PONTÓN*

FLACSO, Ecuador

*Abel SUING,*

Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

*Nancy Graciela ULLOA ERAZO*

Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Sede Ibarra)

*Rosa VALLEJO CASTRO*

CIESPAL, Ecuador

*Edgar VEGA*

Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

*Jair VEGA*

Universidad del Norte, Colombia

*José VILLAMARÍN CARRASCAL*

Universidad Central del Ecuador

*Jenny YAGUACHE,*

Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

#### **EDITORES ASOCIADOS**

##### ***Norteamérica***

*Jesús GALINDO*

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

##### ***Centroamérica***

*Hilda SALADRIGAS,*

Universidad de La Habana, Cuba

##### ***Área Andina***

*Karina HERRERA MILLER,*

Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

##### ***Cono Sur***

*Lorena Mónica ANTEZANA BARRIOS*

Universidad de Chile

##### ***Brasil***

*Denis PORTO RENÓ,*

Universidade Estadual Paulista, Brasil

#### **CONSEJO CIENTÍFICO INTERNACIONAL**

*Rosa María ALFARO*

CALANDRIA, Perú

*Luis Ramiro BELTRÁN (+)*

*Enrique BUSTAMANTE*

Universidad Complutense de Madrid, España

*Mauro CERBINO*

FLACSO, Ecuador

*Eliseo COLÓN*

Universidad de Puerto Rico

*Miquel DE MORAGAS*

Universidad Autónoma de Barcelona, España

*José Manuel DE PABLOS*

Universidad de La Laguna, España

*Carlos DEL VALLE ROJAS,*

Universidad de La Frontera, Chile

*Juan DÍAZ BORDENAVE, (+)*

*Heidi FIGUEROA SARRIERA*

Universidad de Puerto Rico

**Raúl FUENTES**

ITESO, México

**Valerio FUENZALIDA**

Pontificia Universidad Católica de Chile

**Raúl GARCÉS**

Universidad de La Habana, Cuba

**Juan GARGUREVICH**

Pontificia Universidad Católica del Perú

**Bruce GIRARD**

Comunica.org

**Alfonso GUMUCIO**

Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

**Antonio HOHLFELDT**

PUCRS. Porto Alegre, Brasil

**Gabriel KAPLÚN**

Universidad de la República, Uruguay

**Margarida María KROHLING KUNSCH**

USP. Brasil

**Margarita LEDO ANDIÓN**

USC. España

**José Carlos LOZANO RENDÓN**

Universidad Internacional de Texas A&M. EE.UU.

**José MARQUES DE MELO**

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

**Amparo María MARROQUÍN PARDUCCI**

Universidad Centroamericana, El Salvador

**Jesús MARTÍN-BARBERO**

Universidad Nacional de Colombia

**Guillermo MASTRINI**

Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

**María Cristina MATA**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**Armand MATTELART**

Université Paris 8, Francia

**Toby MILLER**

Cardiff University, Reino Unido

**Walter NEIRA**

Universidad de Lima, Perú

**Neyla PARDO**

Universidad Nacional de Colombia

**Antonio PASQUALI**

Universidad Central de Venezuela

**Cícilia KROHLING PERUZZO**

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

**María Teresa QUIROZ**

Universidad de Lima, Perú

**Isabel RAMOS**

FLACSO, Ecuador

**Rossana REGUILLO**

ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México

**Germán REY**

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

**Hernán REYES**

Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

**Omar RINCÓN**

CEPER - Universidad de Los Andes, Colombia

**Hilda SALADRIGAS**

Universidad de La Habana, Cuba

**Francisco SIERRA**

USE. España

**César Ricardo SIQUEIRA BOLAÑO**

Universidade Federal de Sergipe, Brasil

**Muniz SODRÉ**

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

**Guillermo SUNKEL**

CEPAL-Naciones Unidas, Chile

**Erick TORRICO**

Universidad Andina Simón Bolívar, Bolivia

**Gaëtan TREMBLAY**

Université du Québec, Canadá

**CHASQUI, Revista Latinoamericana de Comunicación** es una publicación académica pionera en el escenario de debate del campo comunicológico latinoamericano. Ha sido creada en el año 1972 y, desde entonces, es editada por CIESPAL, con sede en Quito, Ecuador.

Se publica de forma cuatrimestral, tanto en formato impreso como digital. Su modalidad expositiva es el artículo o ensayo científico. Los textos se inscriben en una perspectiva de investigación y están elaborados en base a una rigurosidad académica, crítica y de propuesta teórica sólida.

Para la selección de sus artículos Chasqui realiza un arbitraje por medio de pares académicos bajo el sistema doble ciego, por el que se garantiza el anonimato de autores y evaluadores. Para llevar adelante el proceso contamos con una extensa nómina de especialistas en diversas áreas de la comunicación y las ciencias sociales.

Chasqui se encuentra indexada en las siguientes bases de datos y catálogos:



#### **CIESPAL**

##### **Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina**

Av. Diego de Almagro N32-133 y Andrade Marín • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 254 8011/ Ext. 231

[www.ciespal.org](http://www.ciespal.org)

[www.revistachasqui.org](http://www.revistachasqui.org)

[chasqui@ciespal.org](mailto:chasqui@ciespal.org)

ISSN: 1390-1079

e-ISSN: 1390-924X

##### **Coordinadora Monográfico Chasqui 132**

Susana Sel

**Suscripciones:** <http://suscripcioneschasqui.ciespal.org>

##### **Diseño editorial**

André Maya Monteiro

##### **Corrección de textos**

Noemí Mitter, Rosimeire Barboza Da Silva

##### **Maquetación**

Arturo Castañeda Vera

Las ilustraciones utilizadas en este número se basan en esculturas de la cultura Jama-Coaque, comunidad indígena que se asentó en lo que es ahora el litoral ecuaroriano, entre los años 500 a.C. y 1531 d.C.

*Los textos publicados son de exclusiva responsabilidad de sus autores.*



Reconocimiento-SinObraDerivada

CC BY-ND

**Esta licencia permite la redistribución, comercial y no comercial, siempre y cuando la obra no se modifique y se transmita en su totalidad, reconociendo su autoría.**

## **9 EDITORIAL**

- 9 **Nuevas pantallas y política audiovisual**  
Francisco SIERRA CABALLERO

## **21 TRIBUNA**

- 23 **La comunicación en clave latinoamericana**  
Erick TORRICO VILLANUEVA

## **37 MONOGRÁFICO**

### *Cine, política audiovisual y comunicación*

- 39 **Introducción: Cine, política audiovisual y comunicación**  
Susana SEL
- 47 **El cine mexicano en tiempos de acuerdos y tratados internacionales: crisis, transformaciones y continuidades**  
Lucila HINOJOSA CÓRDOVA
- 65 **Montañas rusas de gozo vano. Industria cultural, leyes y cine nacional**  
Jorge Luis SERRANO
- 77 **Cine chileno y capitalismo neoliberal. Apuntes para una crítica de la economía política de la producción cinematográfica**  
Roberto TREJO OJEDA
- 101 **Celso Furtado. Cultura e política cinematográfica**  
Anita SIMIS
- 113 **Breve caracterización del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos como industria cultural**  
Hansel Pavel ORO ORO y Dasniel OLIVERA PÉREZ
- 127 **Países de Unasur: exhibición y nuevas pantallas de cine para una producción creciente**  
Diego ROSSI
- 147 **Adentro y afuera del multiplex. Los estudios comerciales de audiencias del cine en América Latina**  
Juan Carlos VALENCIA y María Alejandra BELTRÁN LÓPEZ
- 165 **2015, condiciones de mercado para la visibilidad de producciones independientes en la industria cinematográfica mexicana**  
Andrés BARRADAS
- 183 **A configuração contemporânea da economia criativa do audiovisual no contexto brasileiro**  
José Guibson DELGADO DANTAS, Gardia RODRIGUES
- 205 **Hollywood, el copyright y el TPP**  
Karina LUCHETTI

## **223 ENSAYO**

- 225 **A notícia e a lógica das sensações: uma contribuição para as teorias do jornalismo**  
Leonel AZEVEDO DE AGUIAR y Angela SCHAUN
- 245 **Predicación, verdad y sujeto colonial: genealogías de la obediencia en contexto mapuche**  
Patricio LEPE-CARRIÓN
- 261 **La institución de la ciberpolítica: gobernanza y código**  
Lucas Emmanuel MISSERI
- 277 **La evolución del derecho a la comunicación ante la emergencia de la ciudadanía digital**  
Francisco Javier MORENO GÁLVEZ
- 293 **A fugaz temporada para a leitura do suplemento *Sabático* (2010-2013) e o lugar da literatura na imprensa escrita latino-americana**  
Wilson ALVES-BEZERRA

## **307 INFORME**

- 309 **La construcción retórica de la corrupción**  
Adriana ÁNGEL
- 329 **El discurso del periódico digital mapuche *Werken.cl* en torno al territorio: una aproximación semiótico-decolonial**  
Juan Alfredo DEL VALLE ROJAS y Claudio Andrés MALDONADO RIVERA
- 351 **La narrativa urbana de Popayán (Colombia) en la primera mitad del siglo XX. Entre la hidalguía y el patriciado**  
Alexander BUENDÍA ASTUDILLO
- 369 **Contribuições de Eliseo Verón para os estudos de televisão no Brasil**  
Beatriz CAVENAGHI, María José BALDESSAR y Cristiane FONTINHA MIRANDA
- 385 **Perspectiva comparada entre iniciativas de comunicación comunitaria de TV en Brasil y España: primeros apuntes**  
Adilson VAZ CABRAL FILHO

## **399 RESEÑAS**



# **Cine chileno y capitalismo neoliberal. Apuntes para una crítica de la economía política de la producción cinematográfica**

*Chilean cinema and neoliberal capitalism. Notes for a critique of political economy of film production*

*Cinema chileno e capitalismo neoliberal. Apontamentos para uma crítica da economia política da produção cinematográfica*

---

**Roberto TREJO OJEDA**

Carnada Films, Chile / [trejo.roberto@gmail.com](mailto:trejo.roberto@gmail.com)

---

*Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*

*N.º 132, agosto - noviembre 2016 (Sección Monográfico, pp. 77-100)*

*ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X*

*Ecuador: CIESPAL*

*Recibido: 24-06-2016 / Aprobado: 24-10-2016*

## Resumen

En los últimos veinte años se produjeron en Chile casi el doble de los largometrajes realizados durante todo el siglo XX. Las razones económicas, tecnológicas y políticas que permitieron ese “boom” del cine chileno se analizan desde una perspectiva crítica, indagando en los factores estructurantes de esta forma de desarrollo cinematográfico funcional al modelo económico neoliberal chileno. Sostengo que este cine puede ser definido estética, ética, conceptual y teóricamente desde el propio régimen de producción cultural que lo hace posible. Como tal, puede ser descrito estéticamente como anodino, culturalmente conservador, éticamente individualista, ideológicamente de derecha y discursivamente “progresista”.

**Palabras clave:** públicos; economía política; comunicaciones; industria; neoliberalismo.

## Abstract

During the last twenty years almost twice as many films were produced in Chile as those made throughout the twentieth century. Economic, technological and political reasons that allowed the “boom” of Chilean cinema are analyzed from a critical perspective, looking into the structural factors of this cinematographic development scheme which is functional to Chilean neoliberal economic model. I argue this cinema can be defined in its aesthetic, ethical, conceptual and theoretical dimension from the own regime of cultural production that makes it possible. As such, it can be described as anodyne in aesthetic terms, culturally conservative, ethically individualist, ideologically at the right and discursively “progressive”.

**Keywords:** audiences; political economy; communications; industry; neoliberalism.

## Resumo

Nos últimos vinte anos foram produzidos no Chile quase o dobro dos longas-metragens realizados durante todo o século XX. As razões econômicas, tecnológicas e políticas que permitiram o boom do cinema chileno serão analisadas aqui desde uma perspectiva crítica, questionando os fatores estruturantes do desenvolvimento cinematográfico funcionais ao modelo econômico neoliberal chileno. Argumento que tal cinema pode ser definido estética, ética, conceitual e teóricamente a partir do próprio regime de produção que o engendra. Como tal, pode ser descrito esteticamente como anódino, culturalmente conservador, éticamente individualista, ideológicamente de direita e discursivamente “progresista”.

**Palavras-chave:** público; economia política; comunicações; indústria; neoliberalismo.

## 1. Introducción

El año 2016 nuevamente ha sido prolífico en estrenos de cine chileno, con reconocimientos y premios internacionales, así como con una abundante exposición mediática de directores, productores, actrices y actores de esos filmes. Más aún, se esperan alrededor de 16 nuevas películas este año, mientras están en etapa producción otras 25 a lo largo del país.

Este fenómeno, sin embargo, ya no cuenta con el impacto político cultural de antaño. Los estrenos de películas chilenas ya no son sucesos de alta significancia social o cultural, perdiendo ese carácter de evento extraordinario que gozó hasta mediados de la década pasada. Hoy por hoy encontrar películas chilenas en cartelera es algo común y corriente para los habitantes de este país.

La cuestión no dejaría de ser una curiosidad informativa. Sin embargo, el asunto toma otros ribetes cuando se toma en consideración que Chile no cuenta con trayectoria cinematográfica particularmente destacable en Latinoamérica. En efecto, durante el siglo XX, Chile no se caracterizó por ser un país con una cinematografía propia ni con un volumen de producción que lo hiciera significativo desde el punto de vista industrial. A diferencia de Argentina, México y Brasil, no logró crear una “industria cinematográfica” o un sistema de producción que hiciera del cine un aspecto relevante de la producción cultural criolla. Si bien existe en la memoria la exitosa generación de cineastas asociados al “nuevo cine latinoamericano” de la segunda mitad de los años 60 (Littin, Soto, Ruiz), lo cierto es que la producción cinematográfica en Chile fue más el resultado de esfuerzos personales y esporádicos de realizadores y productores nacionales que de una industria propiamente tal (Barril & Santa Cruz, 2011).

Desarrollado en el contexto de un capitalismo protegido, con un modelo de desarrollo económico sustitutivo de importaciones, la producción cinematográfica nunca estuvo en el centro de las preocupaciones del Estado. Si bien crea la empresa estatal Chile Films, ésta nunca logrará impulsar una base tecnológica y productiva que sustente el cine como una industria propiamente tal.

Así, desde la exhibición de la primera película chilena con intencionalidad narrativa –el año 1910, y que inaugurará el campo de la creación cinematográfica nacional– hasta el golpe militar de 1973 se produjeron un total de 147 largometrajes estrenados en salas de cine (Mouesca, 1997; Trejo, 2009).

Tras el Golpe de Estado del año 1973 se implantó un régimen de represión, censura y refundación capitalista que afectó profundamente la producción cultural, en general, y cinematográfica, en particular. En el período 1973-1990 se estrenaron solo dos películas en el circuito comercial y otras seis fueron exhibidas en centros culturales, sindicatos y universidades.

Tras el retorno a la democracia, se estrenaron en la década 1990-1999 un total 27 películas. Sin embargo, con la llegada del nuevo siglo XXI se vive un verdadero “boom” de producción y estrenos de cine chileno: entre los años 2000-2015 se han producido un total de 280 películas en salas de estreno comercial.

**Cuadro N°1.** Total estrenos de cine y públicos en Chile (2000-2015)

Año	CINE CHILENO		CINE EXTRANJERO		TOTAL	
	Estrenos	Público	Estrenos	Público	Total Estrenos	Total Público
2000	10	157.490	137	9.182.986	147	9.340.476
2001	15	464.540	172	10.599.803	187	11.064.343
2002	9	458.513	202	10.995.602	211	11.454.115
2003	7	1.710.565	183	9.731.812	190	11.442.377
2004	11	1.213.534	178	11.445.244	189	12.658.778
2005	17	391.637	190	10.331.223	207	10.722.860
2006	12	749.299	194	9.774.952	206	10.524.251
2007	10	914.539	181	10.541.011	191	11.455.550
2008	22	939.835	178	10.946.966	200	11.886.801
2009	14	547.511	155	13.895.085	169	14.442.596
2010	15	351.243	163	14.362.788	178	14.714.031
2011	23	900.341	164	16.420.356	187	17.320.697
2012	23	2.552.079	168	17.570.525	191	20.122.604
2013	26	1.702.552	152	19.497.492	178	21.200.044
2014	40	586.677	189	21.429.206	229	22.015.883
2015	26	932.054	194	25.104.372	220	26.036.426

Fuente: A. Caloguerea (2016); CNCA (2016)

Del cuadro anterior es posible colegir varias conclusiones desde el punto de la oferta cinematográfica en el mercado chileno. Primero, que el total de películas estrenadas durante este período ha crecido en un 49,6% promedio anual. Segundo, se observa un crecimiento constante de la producción chilena de cine, con un promedio de 19 películas chilenas anuales estrenadas en el total de circuitos existentes. Tercero, mientras los estrenos de cine chileno han crecido en un 160%, los estrenos de películas extranjeras han crecido en 34% en el mismo período. Y, por último, que la participación de las películas chilenas en el mercado total ha disminuido al 3,6% en el año 2015, a pesar de ser el 11,8% de la oferta.

**Cuadro N°2.** Participación de Mercado Cine Chileno (2000-2015)

Año	PARTICIPACIÓN CINE CHILENO	
	% Estrenos	% Asistencia
2000	6,80%	1,70%
2001	8,00%	4,20%
2002	4,30%	4,00%
2003	3,70%	14,90%
2004	5,80%	9,60%
2005	8,20%	3,70%
2006	5,80%	7,10%
2007	5,20%	8,00%
2008	11,00%	7,90%
2009	8,30%	3,80%
2010	8,40%	2,40%
2011	12,30%	5,20%
2012	12,00%	12,70%
2013	14,60%	8,00%
2014	17,50%	2,70%
2015	11,80%	3,60%

Fuente: A. Caloguera (2016); CNCA (2016)

Al analizar la evolución de las participaciones de la producción nacional nos encontramos con la paradoja que el incremento en los volúmenes de producción no ha ido acompañado de un aumento en la participación en el consumo cinematográfico. En efecto, el cuadro anterior nos muestra que en el período analizado, el cine nacional tiene en promedio el 9,6% de la oferta disponible, observándose en el período 2010-2015 un aumento sostenido de participación en este ámbito. Sin embargo, en el mismo período, el cine nacional sólo alcanza un promedio de un 6,6% de la cuota de mercado, verificándose caídas significativas los años 2000, 2010, 2013 y 2014.

**Cuadro N°3.** Asistencia al cine y asistencia al cine chileno (2000-2015)

Año	Asistencia anual a salas de cine en Chile			Participación cine chileno	
	Total Admisiones	Variación	%	% Estrenos	% Asistencia
2000	9.340.476			6,80%	1,70%
2001	11.064.343	1.723.867	18,50%	8,00%	4,20%
2002	11.454.115	389.772	3,50%	4,30%	4,00%
2003	11.442.377	-11.738	-0,10%	3,70%	14,90%
2004	12.658.778	1.216.401	10,60%	5,80%	9,60%
2005	10.722.860	-1.935.918	-15,30%	8,20%	3,70%
2006	10.524.251	-198.609	-1,90%	5,80%	7,10%
2007	11.455.550	931.299	8,80%	5,20%	8,00%
2008	11.886.801	431.251	3,80%	11,00%	7,90%
2009	14.442.596	2.555.795	21,50%	8,30%	3,80%
2010	14.714.031	271.435	1,90%	8,40%	2,40%
2011	17.320.697	2.606.666	17,70%	12,30%	5,20%
2012	20.122.604	2.801.907	16,20%	12,00%	12,70%
2013	21.200.044	1.077.440	5,40%	14,60%	8,00%
2014	22.015.883	815.839	3,80%	17,50%	2,70%
2015	26.036.426	4.020.543	18,30%	11,80%	3,60%

Fuente: A. Calogueria (2016); CNCA (2016)

Estos antecedentes nos introducen ahora en la dimensión del consumo cinematográfico en Chile y, en particular, el consumo del cine nacional. En primer lugar, es importante resaltar que se ha verificado un crecimiento sostenido del total del público anual de cine. En el período 2000-2015 se ha logrado aumentar la cantidad de espectadores en 179%, para una oferta que sólo creció en alrededor del 49%. En segundo lugar, en el año 2015 se logró nuevamente una cifra record en la asistencia respecto de las correspondientes a todo el período 2000 – 2014, llegando a un total de 26.036.426 espectadores, lo que significa un 18.3% superior al año 2014.

El promedio de asistencia anual por habitante también subió en el año 2015. Usando la misma proyección del Instituto Nacional de Estadísticas (INE), y que para el 2015 correspondía a 18.006.407 habitantes, el promedio anual llegó a 1.45 entradas por cada habitante. Es importante destacar que este promedio viene subiendo ininterrumpidamente desde el año 2006, año en que llegó a 0.64, lo que significa que ha aumentado un 125.8% en el período 2006 – 2015.

Del mismo modo, los datos nos permiten inferir que no hay regularidad en la cantidad de público que va a ver cine chileno. Por eso, si bien subió la cantidad de asistentes de 157.540 (año 2000) a 932.054 (año 2015), la participación en el mercado de consumo sólo se incrementó del 1,7% al 3,6%.

**Cuadro N° 4.** Evolución de la asistencia del cine chileno

Año	Espectadores	Variación	% Variación
2000	157.490		
2001	464.540	307.050	195,00%
2002	458.513	-6.027	-1,30%
2003	1.710.565	1.252.052	273,10%
2004	1.213.534	-497.031	-29,10%
2005	391.637	-821.897	-67,70%
2006	749.299	357.662	91,30%
2007	914.539	165.240	22,10%
2008	939.835	25.296	2,80%
2009	547.511	-392.324	-41,70%
2010	351.243	-196.268	-35,80%
2011	900.341	549.098	156,30%
2012	2.552.079	1.651.738	183,50%
2013	1.702.552	-849.527	-33,30%
2014	586.677	-1.115.875	-65,50%
2015	932.054	345.377	58,90%

Fuente: A. Caloguera (2016); CNCA (2016)

Junto a lo anterior, los propios datos oficiales nos entregan información sobre que son pocas las películas que logran traspasar el umbral de los 100.000 espectadores. En efecto, existe un buen porcentaje de ellas que no logran superar los 10.000 espectadores; en el período 2000 – 2015 el promedio fue 60,4% del total de películas chilenas y desde el año 2009 al 2014 este tramo fluctuó entre el 60% al 80%. En el 2015 bajó al 50%.

**Cuadro N° 5.** Promedios y niveles de asistencia del cine chileno (2000-2015)

Año	Estrenos	Asistencia anual	Promedio por película	Tramos de asistencia			% de estrenos con menos de 10.000
				Más de 100.000	Entre	Menos de 10.000	
					10.001 y 99.999		
2000	10	157.490	15.749	0	4	6	60%
2001	15	464.540	30.969	1	1	13	87%
2002	9	458.513	50.946	1	4	4	44%
2003	7	1.710.565	244.366	3	2	2	29%
2004	11	1.213.534	110.321	4	4	3	27%
2005	17	391.637	23.037	1	11	5	29%
2006	12	749.299	62.442	3	3	6	50%
2007	10	914.539	91.454	3	4	3	30%
2008	22	939.835	42.720	3	8	11	50%
2009	14	547.511	39.108	1	4	9	64%
2010	15	351.243	23.416	1	5	9	60%
2011	23	900.341	39.145	3	2	18	78%
2012	23	2.552.079	110.960	2	5	16	70%
2013	26	1.702.552	65.483	5	2	19	73%
2014	40	586.677	14.667	1	7	32	80%
2015	26	932.054	35.848	2	10	13	50%
<b>Totales</b>	<b>280</b>	<b>14.572.409</b>	<b>1.000.632</b>	<b>34</b>	<b>76</b>	<b>169</b>	
Promedios y %	18	910.776	62.539	12,10%	27,10%	60,40%	

Fuente: A. Caloguera (2016); CNCA (2016)

Si consideramos que el costo promedio de producción de una película chilena oscila alrededor de US\$ 450.000, podríamos proyectar que en período analizado se movilizaron US\$ 126 millones para lograr ese volumen de producción. Del mismo modo, si consideramos que el valor promedio de la entrada de cine en Chile asciende a US\$ 5,5, podría deducirse que en el mismo período los ingresos netos por conceptos de taquilla fueron de US\$ 80.148.249. Más aún, 34 títulos (12,1% del total) lograron apropiarse del 67,8% del total de ingresos netos del período (US\$ 54,3 millones).

A partir de estos datos oficiales y compartidos por el sector audiovisual chileno, se nos plantean inmediatamente una serie de interrogantes: ¿Cuáles serían las razones o factores estructurales –económicos, políticos, culturales– que explican ese crecimiento explosivo de la producción de películas en Chile desde mediados de los 90?; ¿por qué a pesar de aumentar la oferta de producciones nacionales se verifica una disminución relativa de los consumidores de esos productos?; ¿por qué se siguen produciendo películas en Chile si no existe un mercado en Chile para sustentar las cuantiosas inversiones que significan cada una de ellas?; ¿cuáles serían los rasgos propios del “modelo de desarrollo cinematográfico” en Chile y cómo esos factores estructurales han impactado en el tipo de cine que se realiza actualmente?.

El presente trabajo no pretende responder exhaustivamente esas preguntas, pero apunta a entregar antecedentes que profundicen una mirada crítica y transformadora tanto del régimen de producción, como de los contenidos cinematográficos que ha engendrado esa forma de cinematografía local.

## **2. El modelo económico chileno y la producción de cine**

### **2.1 Transformaciones globales de la producción cinematográfica**

Para comprender las condiciones materiales que han hecho posible el incremento de la producción cinematográfica en Chile y a nivel mundial, es menester destacar que durante los años 80 y 90 se verifican una serie de transformaciones económicas y tecnológicas que alterarán radicalmente el mercado cinematográfico.

En efecto, el cine contemporáneo ha logrado superar la crisis tecnológica, comercial, de públicos y estética que le provocó la masificación de la televisión desde los años 50 en adelante. Su primera transformación refiere a la modificación del *modelo tradicional de producción*, sustentado en medios mecánicos y fotoquímicos, así como en la propia división del trabajo que la sustentaba procesos cinematográficos tradicionales. En la actualidad, como una forma de sumarse a la tendencia de la economía capitalista global, la cinematografía ha apostado e invertido en medios de producción sustentados en plataformas tecnológicas electrónicas y digitales (video de alta definición, montaje computarizado, post-producción digital, etc.).

La segunda gran transformación del escenario económico del cine es la modificación del *modelo tradicional de consumo cinematográfico*. La proliferación del reproductor de video en los 80, del control remoto de la TV y de Internet en los años 90 generó nuevas formas de consumir o ver las imágenes cinematográficas. Similar a la lectura de un libro, la visualización pasa a ser ahora un acto solitario o familiar; donde el film puede ser interrumpido en cualquier momento, sea para repetir algún trecho, o para continuar la lectura en otro momento (Cfr. Pelaz y Rueda, 2002).

El tercer gran cambio en el campo de la economía política del cine actual se ha verificado en la propia forma de *sustentación económica del cine*. En efecto, la modalidad tradicional de sustentación económica de la cinematografía, vinculada con las formas de espectáculo teatral y derivadas únicamente de las entradas compradas por el público en salas de cine, comenzó a agotarse a mediados de los años 80. Ello, producto de la emergencia de los complejos de multisalas, la aparición de la televisión como compradora de contenidos cinematográficos y de nuevas ventanas de distribución cinematográfica, que se consolidaron hacia fines de los años 90. De ahí, entonces que el propio “modelo de negocios” de las actuales producciones cinematográficas se haya modificado: mientras que tradicionalmente los ingresos derivaban casi exclusivamente de la taquilla en salas de cine, en la actualidad casi el 80% de los ingresos de una película promedio son producto de la distribución en ventanas electrónicas (DVD, TV de pago, TV abierta, entretenimiento aéreo, TV web y, próximamente, telefonía móvil).

La cuarta gran transformación en este campo dice relación con la *globalización del negocio cinematográfico*. Complementario con lo expresado anteriormente, la propia dinámica del capitalismo globalizado lleva a la cinematografía contemporánea a cuestionar la premisa de que costos de producción que podían ser solventados por la exhibición de los filmes en los propios mercados nacionales. Por ello, la competitividad interna de los mercados nacionales, así como el incremento de dichos costos ha motivado a la industria cinematográfica a la necesidad de crear productos que tengan salida comercial tanto por televisión u otras ventanas electrónicas, así como en circuitos de distribución cada vez más internacionalizados. Esta internacionalización del cine se sustenta en que mientras más públicos consuman una película, más probable será recuperar la inversión hecha y asumir la realización de nuevos filmes con costos de producción en crecimiento permanente.

En suma, la cinematografía contemporánea ha experimentado una serie de transformaciones en su propio proceso de creación de valor en la cadena multimedia que emergió a fines de los años ochenta. En efecto, con nuevos recursos tecnológicos, nuevos procesos productivos, nuevas competencias y cualificaciones de la fuerza de trabajo, el proceso mismo de creación de plusvalía de los productos que utilizan las imágenes en movimiento o mercancías cinematográficas en una industria que se reorganizó en los años 90 a partir del modelo multimedia y digital (Arnanz, 1990). Estas modificaciones en la cadena de valor del modelo digital ha dejado al cine como el producto de entretenimiento audiovisual de mayor valor agregado, tanto en sus campos de producción y exhibición, como en sus circuitos de distribución televisiva.

## **2.2 El cine chileno y la dictadura militar: la reestructuración neoliberal**

Las transformaciones en la economía política del cine contemporáneo se desarrollan mientras en Chile se realizan las reformas neoliberales impulsadas por la Dictadura Militar de Pinochet.

Influenciados ideológicamente por las corrientes neoconservadoras de la Escuela de Chicago, el régimen militar impulsa una serie de reformas económicas y sociales, caracterizadas por una disminución de la presencia del Estado como actor relevante en los distintos ámbitos del quehacer económico, así como una ampliación del papel del capital nacional y transnacional en la definición del modelo de desarrollo nacional.

Con una drástica disminución de aranceles, flexibilización del mercado del trabajo, estancamiento de los salarios, liberalización de los precios a los vaivenes del mercado, el control político de la fuerza de trabajo y la eliminación de una serie de regulaciones para asegurar un nuevo ciclo en el proceso de formación y acumulación del capital, la aplicación de este “modelo neoliberal” generó una alta competencia tanto en el mercado interno como externo, toda vez que la estrategia seguida apuntaba a incrementar las exportaciones, la libre circulación de los capitales especulativos y la inversión extranjera directa.

Tales políticas económicas fueron acompañadas de un autoritarismo político que persiguió, censuró y exilió a gran parte de los profesionales del sector formados en las décadas anteriores. Asimismo, el modelo cultural autoritario de la Dictadura no sólo cercenó la libertad de expresión y creación, sino que clausuró el espacio público para el desarrollo de creaciones disruptivas de las narrativas tradicionales afectando las propias condiciones sociales de producción y reproducción del capital cinematográfico.

Tales transformaciones se verifican, además en un escenario de cambios globales en el campo cinematográfico, entre los que se destacan: la crisis y reorganización industrial del sector cinematográfico a escala global; la disminución de salas y espectadores en todos los países del mundo; la consolidación de la televisión como el medio audiovisual hegemónico; y la revolución productiva que significaron las innovaciones tecnológicas provenientes de la electrónica.

Será en ese contexto histórico que fenómenos como el cierre de Chile Films y su posterior privatización; el exilio de realizadores, productores y guionistas; la represión y censura para los cineastas que lograron sobrevivir en el país, prácticamente paralizaron la producción cinematográfica en el país y generaron una dualidad en el cine chileno.

Así, mientras en los 17 años de dictadura militar (1973-1990) sólo se produjeron en el país un total de 10 películas de largometraje, resultado de iniciativas e inversiones casi exclusivamente particulares de los realizadores, en el extranjero el cine del exilio recibía la solidaridad de actores públicos y privados de Latinoamérica y Europa. Eso permitió que el cine del exilio, en sólo siete años (1973-1980) produjera un total de 56 largometrajes, 34 mediometrajes y 86 cortometrajes (Mouesca, 1997; Getino, 2005).

Consecuencia de la crisis económica y la pauperización de los sectores medios y populares, unido a factores como la censura ideológica, las restricciones a la vida nocturna y la masificación de la industria de la televisión, la

demanda agregada por espectáculos cinematográficos se reduce drásticamente y, consecuentemente, se estrecha el mercado cinematográfico local.

Lo anterior se traduce en una fuerte contracción de la industria de la exhibición. La cantidad de salas comerciales en Chile se redujo desde las cerca de 400 existentes el año 1973, hasta las 70 que sobrevivían a comienzos de año 1990 (CNCA, 2004). Dicho proceso puede entenderse como consecuencia directa del proceso de liberalización económica emprendido por la dictadura que permitió una alianza entre el capital transnacional y capitalistas nacionales en la cadena CONATE, compañía que monopoliza tanto la distribución como la exhibición de cine en dicho período.

El retorno de la democracia encontró un mercado de la exhibición con tecnologías obsoletas, un monopolio de la exhibición y un virtual oligopolio de las empresas distribuidoras norteamericanas. Ello, que se arrastraba desde fines de los años 70, se transformó en una verdadera barrera de entrada que impedían la presentación adecuada de películas habladas en español, *“lo cual alejó a los espectadores de las salas y arrojó sobre el cine chileno el estigma de un espectáculo de mala calidad sonora”* (CNCA, 2004, p. 9).

Paradójicamente, la virtual aniquilación del sector cinematográfico tradicional bajo la Dictadura Militar, también significó la creación de una nueva infraestructura social y tecnológica que favorecerá el resurgimiento de una nueva fuerza de trabajo y producción audiovisual que sustentará la crítica audiovisual al régimen de Pinochet. En efecto, la reestructuración capitalista impulsada por la Dictadura Militar requería del desarrollo de un sector de servicios publicitarios que dinamizara el consumo, administrara la demanda y realizara las mercancías en un modelo de capitalismo transnacionalizado.

En tal sentido, mientras por un lado se reprimía al cine como libre creación de autores y colectivos antidictatoriales, por otro lado el mercado impulsó a la producción de cine publicitario para valorizar productos y marcas que incentivarán el consumo nacional. Las empresas publicitarias creadas bajo ese régimen de producción comercial se transformaron en refugios y en canteras de directores, productores, técnicos y artistas que se devalarían desde fines de los años 80 en el medio audiovisual chileno.

### **2.3 El modelo económico chileno y las transformaciones en la producción de cine chileno**

Chile es presentado, con inusitada frecuencia, como un caso paradigmático de reformas y crecimiento exitoso. Se habla incluso de “el modelo chileno”, como si Chile hubiese tenido una única política económica desde los setenta. Como hemos indicado anteriormente, la propia dictadura militar tuvo que reformular su estrategia económica como consecuencia de la crisis de comienzos de los años 80 y el ascenso de la movilización de masas que luchaba por la recuperación democrática. Tras el triunfo de las fuerzas democratizadoras y populares a fines

de la década de los ochenta, se impulsarán nuevas políticas económicas que terminarán configurando el actual panorama económico-social chileno.

En esa dirección, es importante señalar que el ascenso de las fuerzas democráticas a la dirección estatal tendrá un fuerte influjo en el desarrollo del cine y la industria audiovisual chilena durante la década de los noventa. Bajo la fórmula de “crecimiento con equidad”, los gobiernos de la Concertación Democrática impulsarán nuevos énfasis al interior del mismo modelo económico heredado de la dictadura militar. Con una revalorización del papel del Estado en el campo de la regulación de los mercados, las políticas sociales y las políticas culturales, predominarán los elementos de continuidad (libertad de precios, rebajas de aranceles, internacionalización económica, fomento de la empresa privada, entre otros) y los cambios graduales se verificarán en el diseño y ejecución de políticas públicas compensatorias, sin por ello cuestionar el papel subsidiario del Estado en mucho ámbitos.

El producto histórico de esa gestión gubernamental fue el alineamiento de la política económica de las fuerzas democratizadoras con las necesidades de la acumulación y reproducción del capital en su actual fase de desarrollo globalizado. Profundizando la apertura comercial y la internacionalización económica, favoreciendo una política monetaria orientada a la estabilidad macroeconómica, desarrollando una política fiscal austera y contra-cíclica, así como focalizando el gasto social en los sectores más vulnerables, los gobiernos de la Concertación han llevado adelante una política económica de expansión capitalista, donde el Estado ha jugado un rol preponderante.

El resultado de todo aquello ha sido que durante el período de los gobiernos concertacionistas (1990-2010), la economía chilena sostuvo un elevado crecimiento del PIB, con tasas promedio anuales del 7,1% en el período 1990-1998, y de un 5,5% promedio anual en el período 1990-2006. (French-Davis, 2007)

Pero, más aún, ese proceso de expansión y crecimiento económico sin precedentes en la historia del país, no sólo provocó transformaciones estructurales para la acumulación ampliada del capital, sino que también se tradujo en cambios significativos en el ámbito de la reproducción social.

Por una parte, en el período 1988 -2004 prácticamente se duplicó el ingreso per cápita: de US\$ 5.178 en el año 1998 a US\$ 11.520 en el año 2005 (A. Madisson, 2007), favoreciendo el crecimiento de la demanda agregada por bienes y servicios asociados al tiempo libre y la entretención (cultura, deportes, turismo, etc.), así como a los de las industrias culturales<sup>1</sup>.

---

1 Un dato relevante a considerar en las cuentas nacionales lo constituyen los resultados de las mediciones efectuadas por el INE el año 1987 para definir la Canasta Básica con la cual medir las fluctuaciones en la inflación o Índice de Precios al Consumidor (IPC), se detectó que en esas fechas el 18,3% del gasto familiar se derivaba al rubro “tiempo libre y entretención”. No es arriesgado señalar que a la fecha actual dicha cifra debe estar cercana al 25% del ingreso familiar, lo cual indica la importancia que dicho espacio de consumo potencial tiene para la economía nacional (Cfr. CNCA, 2013).

## 2.4 Las transformaciones del negocio de la exhibición cinematográfica

Sin considerar aspectos como la masificación de la televisión de libre recepción y las cadenas de alquiler de videos caseros en los años 80-90, lo cual se tradujo en una baja sideral de asistentes a las salas, la cantidad total de salas de cine se había reducido de cerca de 400 a mediados de los años setenta, a un poco más de 100 en año 1990. Por otro lado, en exhibición se constataba un virtual monopolio de la cadena CONATE (subsidiaria de Chile Films), propietaria de cerca del 70% de las salas de estreno del país. Junto a ello, la distribución comercial estaba controlada por dos empresas subsidiarias de las *majors* norteamericanas: CONATE (distribuidora de Disney/BuenaVista, Warner y Fox); y la UIP (distribuidora de Columbia, Universal y MGM).

La situación comienza a cambiar con el ingreso de las cadenas transnacionales de multisalas a mediados de los años 90, que trajo a aparejado un aumento de oferta de pantallas, un incremento de los estrenos anuales y una mayor cobertura geográfica del consumo cinematográfico. Es decir, se produjo una ampliación del capital cinematográfico por la vía del crecimiento de la oferta de productos.

Pero tal vez lo más importante para comprender las transformaciones en el mercado cinematográfico local durante los noventa lo constituye el hecho que con el ingreso de transnacionales de la exhibición (Cinemax, Showcase y Hoyts Cinemas) se modifica del modelo de negocios o sistema de producción de plusvalía de los exhibidores. Frente al modelo tradicional de gestión de la exhibición, asociada a una pantalla por sala de cine, se pasó al sistema de variadas pantallas por sala de exhibición.

**Cuadro N° 6.** Evolución de las salas de cine en Chile

AÑO	PANTALLAS
1980	180
1985	177
1990	163
1995	142
2000	260
2005	292
2010	312
2015	382

Fuente. CAEM (2016)

En este nuevo modelo de negocios los complejos de multisalas se asocian a grandes conglomerados inmobiliarios ligados a la administración de grandes espacios o centros comerciales (*malls*), lo cual transforma el negocio de la exhibición cinematográfica en un complejo comercial de servicios de entretenimiento.

Así, los servicios de cafetería, gastronomía, entretención, inmobiliarios y financieros pasan a ser el eje de estos nuevos complejos, donde la exhibición de películas no pasa de ser sino el gancho comercial para la asistencia de los diversos públicos<sup>2</sup>.

Este proceso de renovación y construcción habrá de tener un hondo impacto en el funcionamiento del propio mercado cinematográfico y en sus procesos de creación de valor agregado. Se establecerán nuevas formas de vinculación entre los exhibidores y los distribuidores, donde los intereses comerciales contradictorios de cada uno, se transformarán en una oportunidad comercial para el cine chileno de fines de los años noventa y comienzos de la década pasada.

Pero lo central de este nuevo esquema de gestión comercial es la comprensión definitiva que los productos cinematográficos son sólo una mercancía que se rige por las dinámicas de la nueva fase de desarrollo del mercado capitalista, sino que también son sólo un eslabón en la cadena de creación de valor agregado de una industria altamente globalizada.

### **2.5 La organización industrial del sector cinematográfico: producción globalizada y precariedad laboral**

El desarrollo de la industria audiovisual chilena y de su producción cinematográfica ha debido bregar constantemente con un mercado interno reducido y con una base empresarial que presenta un desarrollo muy desigual.

Desde los años 80, las medianas y pequeñas empresas que operan en este campo muestran bajos niveles de productividad y una insuficiente profesionalización empresarial. En efecto, mientras por un lado su producción –de alto valor agregado y predominantemente orientada a satisfacer las necesidades del pequeño mercado interno– requiere de procesos técnicos, normas de producción y costos crecientemente internacionalizados, afectando sus costos, volúmenes y calidades; por otro lado, el acceso a mercados o territorios de exhibición externos está frecuentemente limitado por la dificultad de responder a nuevos requerimientos de calidad, cumplimiento de especificaciones técnicas, plazos de entrega y volúmenes mínimos de producción.

Muchos productores se ven excluidos de estos mercados debido a su reducida escala de operaciones, a la carencia de infraestructura tecnológica adecuada para elevar la calidad de sus producciones, así como insuficiencias en su capacidad organizativa y gerencial. En tal sentido, organismos como CORFO han indicado en variados documentos oficiales que desde mediados de los años 90 se observa que el reducido tamaño de las empresas productoras de cine y televisión, así como la insuficiente profesionalización de su producción, está

---

2 Según conversaciones sostenidas por el autor con los directivos de dichas cadenas, en la actualidad no más del 35% de los ingresos de los complejos salas de cine provienen de la venta de entradas en boleterías. El resto de sus ingresos provienen –más o menos en partes iguales– de los servicios de alimentación, servicios inmobiliarios y la especulación financiera. Para mayores antecedentes sobre cómo funciona este negocio en EE.UU. ver Joel Augrós (2000, p.187-206).

limitando considerablemente sus posibilidades de sobrevivencia en un contexto de liberalización del comercio exterior y de globalización de la industria audiovisual.

Al contar con menos recursos, las pequeñas y medianas empresas audiovisuales tienen dificultades para mejorar la gestión de sus procesos productivos, financiar la renovación de sus equipos, acceder a servicios ofrecidos por el mercado, capacitar a su personal, etc. Por definición, las pequeñas y medianas empresas audiovisuales tampoco pueden aprovechar las economías internas de escala y de ámbito, y enfrentan elevados costos de transacción en sus interacciones con otros agentes económicos.

El problema de las empresas audiovisuales, sean estas productoras o proveedoras de servicios asociados a la producción, es que no pueden desempeñar una serie de funciones que resultan decisivas para elevar su productividad y asegurar su sobrevivencia en el nuevo contexto económico que propone el capitalismo globalizado. En tal sentido, se ha estructurado un campo de competencia comercial donde las pequeñas empresas locales compiten en desigualdad de condiciones con las empresas de mediano tamaño, con fuertes lazos con productoras extranjeras y agentes de ventas internacionales. Su posición dominante en el mercado les permite vínculos privilegiados en el campo de la producción para televisión y la producción publicitaria.

Dicho de otro modo, como el reducido tamaño de nuestro mercado impide sostener un volumen importante y competitivo de producciones de presupuestos relevantes. Ha surgido como estrategia empresarial una integración subordinada y dependiente a la globalizada cadena multimedia, que es tanto la condición de posibilidad como el límite para el desarrollo de las capacidades productivas nacionales. De lo anterior se ha desprendido que casi el 30% de las producciones de mayores costos en el período 2000-2015 han sido realizadas bajo la modalidad de co-producciones internacionales con empresas de Argentina, España, Brasil y México.

De forma complementaria con lo anterior, los altos niveles de producción de cine en nuestro país se han visto favorecidos por una tercerización creciente de servicios por las productoras y canales de televisión, así como por la precariedad laboral en la relación capital-trabajo del campo cinematográfico. Así pues, no se podría comprender el crecimiento de la actividad cinematográfica si no incorporáramos en nuestro análisis la *súper-explotación de la fuerza de trabajo* que allí predomina. Técnicos y talentos sin contratos, directores que laboran gratuitamente, gestión de canjes comerciales para sustentar ítems diversos (catering, vestuario, ambientación, etc.), se han hecho tan normales que muy pocos cuestionan esta modalidad de gestión. Eso es sobre todo más dramático en las “óperas primas” de los realizadores –que son el 70% de las películas del período analizado.

Así, mientras los medios de producción y las nuevas tecnologías presentan una tendencia a la baja en su valor de cambio, el valor de cambio de la fuerza de

trabajo del sector audiovisual presenta una tendencia al alza, lo cual avizora algo propio del sistema de reproducción del capital: la agudización de las contradicciones entre los medios de producción y las relaciones sociales de producción generadas por esta nueva fase de desarrollo del sector.

En suma, la carencia de servicios financieros y no financieros antes señalados, así como las fallas estructurales del mercado para proveerlos eficientemente, obligó a los actores públicos a adoptar medidas específicas de apoyo industrial que promovieran tanto la producción como la distribución audiovisual, así como la formación de profesionales capaces de gestionar eficaz y eficientemente la economía del cine y el audiovisual; esto, en un capitalismo altamente competitivo y globalizado.

De lo anterior se desprende uno de los aspectos centrales para comprender la economía política del sector: el papel jugado por el Estado chileno en la economía cinematográfica durante los años de gobiernos concertacionistas.

## **2.6 Estado y desarrollo del mercado cinematográfico**

Las reformas económicas neoliberales no sólo se tradujeron en un cambio en la matriz productiva nacional, sino que alteraron las propias formas en que el Estado participaba de la actividad económica. Habiendo sido reducido a un mero carácter subsidiario, su misión a comienzos de los años noventa era asegurar un orden legal que garantizara el interés general del capital y la apropiación particular de la plusvalía socialmente producida. Por tal motivo –más allá de alguna particular voluntad política gubernamental– el conjunto de diseños, planes y programas públicos en este campo se orientó durante este período a dotar de coherencia a las políticas de fomento cinematográfico junto a la política económica general del modelo neoliberal. Sin lugar a dudas, lo más relevante ha sido el cambio de enfoque del Estado en el diseño y formulación de sus políticas públicas. Sostenemos que la expansión de la producción y el consumo cinematográficos no se explican completamente si no se analizan los cambios en la política estatal sobre la economía del cine y el audiovisual durante los últimos diez años.

Las visiones tradicionales sobre políticas públicas, ligadas a las políticas desarrollistas de los años sesenta, enfatizaban principalmente las ayudas para desarrollar un componente de creación artística. Sin embargo, producto de la nueva fase de desarrollo del capitalismo, unido a la influencia ideológica de la tecnocracia neoliberal enquistada en la administración del Estado, el sector público comenzó a privilegiar desde fines de la década pasada una visión renovada: políticas de fomento y desarrollo muy ligadas al fomento productivo y de profesionalización empresarial, a fin de dotar de competencias y habilidades que consoliden una sofisticada industria nacional: una industria productora de contenidos audiovisuales, para globalizadas cadenas de distribución transnacionalizadas.

Los esfuerzos estatales dejaron de ser concebidos exclusivamente como gasto y comenzaron a ser rediseñados como “inversión”. En este sentido, se hicieron funcionales al modelo económico vigente y privilegiaron el desarrollo de mercados por sobre el desarrollo de sectores industriales. Tal es así que, “pragmáticamente”, desde el año 1999 los subsidios estatales comenzaron a ser asumidos como una inversión de capital de riesgo en proyectos de dudoso destino comercial.

Por su parte, el sector empresarial privado desarrolló formas innovadoras para participar de esta oportunidad de negocios brindada por el accionar fiscal; asumiendo la forma de inversiones directas, donaciones, patrocinios, canjes publicitarios, *placement* o branding. Lo cierto es que para el capital privado la inversión pública inicial se ha transformado en un factor que disminuye el riesgo de la inversión.

Podemos proyectar que en período 2000-2015 se invirtieron alrededor de US\$ 126 millones para lograr un volumen de producción de 280 películas. Si proyectamos que, de acuerdo a las propias cifras oficiales del Fondo de Fomento Audiovisual (CNCA, 2016) aproximadamente el 70% de los costos de producción del cine chileno son co-financiados por el Estado, es claro que el riesgo de las inversiones disminuye ostensiblemente al incrementarse los fondos públicos. Más aún, el cálculo de los retornos de capital deben considerar los aportes de las ayudas públicas no reembolsables, que al disminuir el riesgo de la inversión aumentan las tasas de apropiación privada de la plusvalía social que produce el cine nacional.

Analizando la inversión público-privada en el sector cinematográfico nacional en la última década, puede desprenderse que la inversión pública de los últimos veinte años en el sector cinematográfico y audiovisual aceleró la actividad económica de tales industrias y, al aumentar el stock de capital, se contribuyó a alcanzar las tasas de inversión privada necesarias para su sustentabilidad en el actual modelo de desarrollo, donde la acumulación y apropiación privada de la plusvalía es el eje de las nuevas formas de vida social y cultural.

Si a ello sumamos que alrededor del 10% de las producciones acumulan un 65% del total de retornos del capital cinematográfico, quedan en evidencia los niveles de concentración e integración vertical de las casas productoras chilenas a redes globales de distribución.

No obstante, corresponde señalar que esa dinamización de la actividad a corto plazo por el capital no significa necesariamente que se sostenga en el futuro. Esto se encuentra directamente asociado a las modalidades utilizadas por el Estado para asignar sus recursos. Hemos señalado anteriormente que la administración de la Concertación ha privilegiado las transferencias monetarias netas al sector privado a través del mecanismo de fondos concursables y para proyectos específicos cuya duración no supere los plazos de la ejecución presupuestaria fiscal. Los problemas que genera esta metodología de intervención pública en la economía del cine y el audiovisual chileno son variados:

a) *Disciplinamiento de la economía del cine al ciclo financiero estatal.* El primer problema de esta modalidad de asignación de recursos públicos resulta del ordenamiento de la programación financiera de los proyectos audiovisuales a las temporalidades del año fiscal chileno. Esto significa que parte importante de los proyectos de realización cinematográfica deben ajustarse a las normas de inversión que tiene un Estado funcional a la reproducción del modelo neoliberal, a la vez que su carácter de subsidios anuales impiden proyectos de realización de mediano plazo.

b) *Distribución de recursos y relaciones sociales de producción.* Complementario con lo anterior, la segunda dificultad de este mecanismo está asociada a los montos en competencia –entre US\$120 mil y US\$180 mil por proyecto de largometraje– que no aseguran necesariamente su finalización, lo cual se ha traducido en que varios filmes han recibido en varias ocasiones y años diferentes recursos para su realización como mercancías. Eso se ha traducido en una ilusión de concursabilidad, ya que los proyectos cuyo rodaje se ha efectuado tienen mayores posibilidades de ser nuevamente apoyados que aquellos que están sólo en fase de pre-inversión. Del mismo modo, los capitales –simbólicos y materiales– en competencia son desiguales, lo cual se traduce en que las esferas de la reproducción social ampliada y las relaciones sociales de producción también se hacen presentes en el momento de efectuar las transferencias fiscales a la economía del cine chileno.

c) *Privilegio de factores cuantitativos por sobre cualitativos.* El tercer aspecto regresivo para la economía del cine chileno se encuentra en el sistema mismo de evaluación y definición de los proyectos beneficiados por el sector público. Si bien la inspiración de los mismos era el privilegio de la “calidad artística” y un sistema de definición “por los pares profesionales”, lo concreto es que la definición de factores asociados a la representación corporativa en los jurados ha significado la introducción de una serie de variables –como las acciones de “discriminación positiva” a regiones, a jóvenes, mujeres e inclusive a formatos electrónicos–, que se han traducido en un privilegio de factores cuantitativos y extra cinematográficos por sobre la inspiración original de “obras de calidad”. De aquello se desprende una política donde lo relevante es la negociación de cuotas de recursos y proyectos entre los sectores del medio audiovisual representados cada año, en lugar de la “calidad” o proyección de los proyectos en concurso. Si a ello sumamos el hecho que todos los años se entregan la totalidad de los recursos asignados, queda más en evidencia esa mutación de los sistemas de asignación desde lo cualitativo a lo cuantitativo.

d) *Interés social e interés corporativo en la economía del cine chileno.* El sistema de asignaciones vía concursos públicos anuales ha supuesto la constitución en cada período de jurados evaluadores y asignadores distintos. El resultado de este mecanismo es la modificación año a año de los criterios políticos a través de los cuales el Estado interviene en la economía del audiovisual. Junto a ello, dado el carácter multifacético de la actividad audiovisual en Chile, el

gobierno ha resuelto fortalecer la representación corporativa en dichos jurados –directores, guionistas, productores, críticos, cortometrajistas, documentalistas, técnicos, profesores–, lo que, en última instancia, niega la posibilidad de establecer una línea estratégica de intervención estatal coherente y consistente. O, lo que es lo mismo, se ha consolidado institucionalmente la apropiación particular de la plusvalía social, por sobre el interés social general. De esta manera, se consolida el papel de un Estado que –por la asegurar el ordenamiento jurídico y un procedimiento de asignación fragmentario–, se abstrae de un papel de orientación estratégica del mercado, incentivando la integración de las nuevas producciones a los circuitos de circulación de mercancías cinematográficas y se transforma en representante del interés general del gran capital transnacional que opera en estos mercados.

e) *Las obras primeras (“operas primas”) y la economía del cine chileno.* Por otra parte, complementario con los puntos anteriores, la expresión del interés corporativo social y del capital simbólico que opera en la esfera de la reproducción social, ha generado un impacto directo en la fisonomía de las producciones apoyadas estatalmente. Sin referirnos específicamente a las temáticas, narrativas o contenidos de las obras apoyadas por el FONDART o por el Fondo Audiovisual, lo cierto e innegable es que la configuración de jurados ha introducido un privilegio ideológico de producciones de bajo presupuesto (factor cuantitativo) y de realizadores nuevos (factor ideológico).

Si se considera que en el período 1990-2015 se estrenaron un total de 308 largometrajes en los circuitos de valorización económica cinematográfica, al analizar los realizadores de las mismas obras nos encontramos con el hecho sobresaliente que sólo 21 directores estrenaron más de una película<sup>3</sup>, quienes acumulan un total de setenta y ocho producciones entre todos ellos. Por eso, uno de los resultados concretos de esta forma de articulación entre el Estado y la economía del cine nacional es la “producción” de 220 directores de cine con sólo una realización en el cuerpo. Más aún, la política estatal de apoyo a la cinematografía chilena se ha sustentado sobre la base de producir “óperas primas”, y la formación de directores que engrosan las filas de empresas de producción publicitaria o televisiva.

Esto es particularmente relevante, toda vez que en el análisis concreto de esta realidad hay que obviar las declaraciones de interés, los discursos oficiales, las voluntades expresas de los actores públicos o privados, enfocando más la mirada en los resultados estructurales y estructurantes objetivos.

3 Los realizadores chilenos más “prolíficos” han sido Gonzalo Justiniano (7 filmes estrenados); Pablo Larraín y Andrés Wood (5 filmes); Matías Bize, Nicolás López y Miguel Littin (4 filmes); Silvio Caiozzi, Sebastián Lelio, Matías Silva, Ernesto Silva, Ricardo Larraín, Edgardo Vierck, Jorge Olguín, Ignacio Aguero y Boris Quercia (3 filmes); Sergio Castilla, Sebastián Alarcón, Alicia Scherson, Tatiana Gaviola, Alex Bowen, Nicolás Acuña, Pablo Perelman, Ricardo Carrasco, Alejandro Fernández, Che Sandoval y Gustavo Letelier (2 filmes). Todos los restantes han realizado sólo una película.

### 3. A modo de conclusiones

Hasta el momento hemos utilizado la categoría abstracta de “cine chileno” para condensar en su interior diferentes sistemas de creación, producción y distribución comercial, así como a agentes económicos con intereses contradictorios. Más aún, desde el punto de vista de la dimensión artístico cultural, lo que hemos denominado como “cine chileno” no pasa de ser un territorio diverso y plural, sin tradición y referencias propias socialmente compartidas; donde salvo la nacionalidad de los realizadores cuesta encontrar elementos comunes. Es decir, en estricto rigor no existe un “cine chileno”, sino chilenos que producen o realizan películas cinematográficas.

Valga esa observación para clarificar, entonces, el sector o espacio cinematográfico nacional. Multiplicidad de propuestas, actores, intereses, circuitos, configuran un mercado donde se construye el valor de cambio de las mercancías cinematográficas. La ausencia de intereses comunes en el campo cinematográfico (salvo que el Estado entregue mayores recursos a los privados) ha significado la construcción de un modelo de desarrollo cinematográfico en Chile que no difiere sustantivamente de lo que ocurre en otras latitudes; a saber, que los productores locales desarrollan una actividad estructuralmente funcional a la acumulación ampliada del gran capital audiovisual globalizado.

Así, porque la producción de cine no vive en una «burbuja» económica, industrial o comercial, ajena al modelo económico-social que lo hace posible; es un producto histórico, es un producto de una época. El “cine chileno” es parte consustancial del régimen de producción capitalista contemporáneo, donde las permanentes innovaciones tecnológicas de producción deprecian rápidamente las inversiones. Donde la globalización de las relaciones sociales de producción y reproducción cultural, se traducen en casas productoras precarias y tercerizadas que –al mismo tiempo– sobreviven en base a explotación y fragilización laboral de técnicos y creativos. Lo paradójico de esta situación es que ha sido “naturalizada” al punto de transformarse en un aspecto solidario con la estrategia de desarrollo cinematográfica nacional, abrazada eufóricamente por los empresarios y apoyada fervorosamente por el Estado.

Por eso, sostengo que el modelo cultural del neoliberalismo se ha transformado en el nuevo referente socio-cultural del cine chileno. Es un cine que puede ser definido estético, ético, conceptual y teóricamente desde el propio régimen de producción cultural que lo hace posible. Es un cine que como tal puede ser definido estéticamente como anodino, culturalmente conservador, éticamente individualista, ideológicamente de derecha y discursivamente “progresista” (Trejo, 2014).

Por eso, no se puede finalizar una reflexión crítica sobre el desarrollo histórico de la economía política del cine y la producción audiovisual en el Chile contemporáneo sin referirnos a los impactos ideológicos del modelo económico-

social y cultural que llamamos neoliberalismo en las propias miradas y narrativas que desarrollan los cineastas.

Si bien ese esfuerzo trasciende este trabajo, como primera aproximación podemos observar que en el campo cinematográfico se han verificado similares procesos de “fetichización” y “enajenación” de los sujetos creadores-productores que en el resto de la economía capitalista. Eso refiere tanto al proceso de cosificación o naturalización de los medios tecnológicos de producción (dándole propiedades casi mágicas), como a la alienación de los hombres y el producto de su trabajo.

Lo anterior nos permite identificar en la actualidad dos formas de *fetichización* y *enajenación* en el medio chileno. La primera, más evidente, es la exaltación del valor de las nuevas tecnologías audiovisuales como forma de acceder a la producción de mercancías y al mercado audiovisual global. Esta visión idílica parte de considerar a las diversas innovaciones tecnológicas en el campo audiovisual al margen del régimen social, y de otorgarles cualidades especiales: una capacidad autónoma para generar por sí mismas un progreso permanente de la producción, al margen inclusive de las capacidades creativas de los autores. La segunda es la consideración de toda producción cinematográfica como una obra de arte que, por lo mismo, requiere de apoyos públicos. Esto ha llevado a una mayor fetichización de la obra fílmica y audiovisual, profundizando el proceso de alienación entre el creador y la obra de arte mutada en mercancía por los dispositivos tecnológicos desarrollados por la propia industria cultural. Ambos aspectos no sólo profundizan el proceso de fetichización de la mercancía fílmica y audiovisual, sino que fortalecen los dispositivos de enajenación de los cineastas como productores de valor-de-uso y partes de una relación social de explotación/dominación.

Así, observamos películas sin mayor interés para las audiencias o para la crítica especializada; políticamente correctas e ideológicamente funcionales al modelo de acumulación económica; epistemológicamente, nihilistas, individualistas, hedonistas y complacientes; orientadas a círculos estrechos y sin vocación de masividad. Y sus socios principales han sido los medios de comunicación y el Estado que han hecho propios el discurso fetichista de las nuevas tecnologías de registro.

En la dialéctica de este proceso de enmascaramiento de la mercancía audiovisual como valor de uso y valor de cambio, como producto comercial y como audiencia, también está jugando un papel principal la progresiva pérdida de ese “aura” o prestigio (romántico, idealista) del “cine chileno”. Ya los medios y las audiencias no consideran el estreno de un filme nacional como un hecho extraordinario y los “cineastas” chilenos no gozan del prestigio social o político de antaño.

La reacción adolescente y pequeño burguesa ha sido el refugio en los discursos del “artista incomprendido por las masas incultas e ignorantes”, en esconderse en la figura del “cine por el cine” o en la experimentación de nuevos

formatos técnicos. Siguen creyendo que los directores, guionistas, documentaristas o profesionales del sector audiovisual son poseedores de una genialidad y de valores naturales superiores al resto de la sociedad, la cual debería inclinarse ante ellos. Es el mismo movimiento que no les permite asumir en toda su radicalidad que el cine contemporáneo es una forma-mercancía que genera su valor de cambio en procesos de circulación mercantil hegemonizados por cadenas transnacionales de distribución audiovisual.

Dicho proceso ideológico de alienación o extrañamiento, refuerza el enmascaramiento de fetiche-cine e impide observar la tendencia a la baja en la cantidad de espectadores de películas chilenas, y un desvío de la atención de esas audiencias hacia películas de otras latitudes que llenan sus expectativas. Así, mientras se observa un estancamiento del mercado, los directores, guionistas, técnicos y profesionales de la producción audiovisual siguen impulsando políticas voluntaristas basadas en ese individualismo egoísta que promueve el modelo neoliberal y en el nihilismo epistemológico que estimula una visión romántica de los nuevos formatos tecnológicos, sin comprender que sólo son un sector subordinado y periférico de una cadena de medios globales que hoy son “los nuevos misioneros del capitalismo corporativo” (Hermann & McChesney, 1999).

## Referencias bibliográficas

- Augrós, J. (2000). *El Dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Barril, C. & Santa Cruz, J.M. (Edit.) (2011). *El Cine que Fue: 100 años del Cine Chileno*. Santiago: Editorial ARCIS.
- Caloguerea, A. (2016). *El Cine Chile Año 2015: Informe de la Cámara de Exhibidores Multisalas AG*. Santiago: CAEM.
- CNCA (2004). *Impacto de la cultura en la economía chilena. Participación de algunas actividades en el PIB*. Santiago: Editorial Convenio Andrés Bello – Universidad ARCIS – Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2013). *Resultados Cinematográficos 2012. Informe de Oferta y Consumo de Cine en Chile*, Santiago: Consejo Nacional de las Artes y la Cultura.
- CNCA (2016). *Resultados Cinematográficos 2015. Informe de Oferta y Consumo de Cine en Chile*, Santiago: Consejo Nacional de las Artes y la Cultura.
- French-Davis, R. (2007). *Entre el Neoliberalismo y el Crecimiento con Equidad. Tres décadas de política económica en Chile*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Getino, O. (2005) *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Hermann & McChesney (1999). *Los medios globales: los nuevos misioneros del capitalismo corporativo*. Cátedra, Madrid.
- Mouesca, J. (1997). *El Cine en Chile: Crónica en tres tiempos*. Santiago: Editorial Planeta.

- Pelaz, J-V. & Rueda, J. (2002). *Ver Cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid: Editorial RIALP.
- Trejo, R. (2009). *Cine, neoliberalismo y cultura: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago: Editorial ARCIS; pp. 15-29.
- Trejo, R. (2014). Cambios Culturales, Imaginarios Colectivos y Cine Chileno Actual, en Barril, C., Corro, P. & Santa Cruz, J.M. (Ed.) *Audiovisual y Política en Chile*. Santiago: Editorial Instituto de Estética PUC.