



ALEXANDRO ESCUDERO NAHÓN  
DIANA ELISA GONZÁLEZ CALDERÓN  
(Editores)

---

# ESCENARIOS Y DESAFÍOS DE LA COMUNICACIÓN Y LA CULTURA EN EL ESPACIO AUDIOVISUAL IBEROAMERICANO

## CAPÍTULO 4

# CAPITALISMO NEOLIBERAL Y EL CINE CHILENO ACTUAL: APUNTES SOBRE LA ECONOMÍA POLÍTICA DEL CINE CHILENO

ROBERTO TREJO OJEDA

### **1. A modo de introducción. La cultura como política de Estado**

El año 2017 está siendo una vez más un año prolífico en estrenos del 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 de 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 nos 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 sustenta 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 2000-2016 se han producido un total de 298 películas en salas de estreno comercial.

**Tabla 1. Total de Estrenos de Cine y Públicos en Chile (2000-2016).**

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 <sup>1</sup>	26	932.054	194	25.104.372	220	26.036.426
2016	18	1.738.336	199	26.710.298	217	26.710.298

Fuente: A. Caloguerca (2017); CNCA (2017).

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.

1. A partir de este año se comienza a configurar una situación controversial que podría transformarse en tendencia: aumento de estrenos fuera del circuito comercial, por presión de las distribuidoras. En efecto, el año 2015 se estrenan un total de 38 filmes, pero sólo 6 acceden al circuito de multisalas. El año 2016 se estrenaron 52 filmes, pero sólo 18 en salas comerciales (ver CNCA, 2017).

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% el año 2015, a pesar de ser el 11,8% de la oferta.

**Tabla 2. Participación de Mercado Cine Chileno (2000-2016).**

Año	Participación cine chileno	Variación porcentual
	% 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%
2016	8,3%	6,5%

Fuente: A. Caloguerrea (2017); CNCA (2017).

**Tabla 3. Asistencia al Cine y Asistencia 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%
2016	26.710.298	1.623.573	6,2%	8,3%	6,5%

Fuente: A. Caloguerca (2017); CNCA (2017).

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 el 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.

**Tabla 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%
2016	1.738.336	806.282	86,5%

*Fuente: A. Caloguera (2017); CNCA (2017).*

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 mismos datos nos permiten inferir es 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%.

Junto a lo anterior, los propios datos oficiales nos entregan la información donde son pocas las películas que logran traspasar el umbral de los 100.000 espectadores. En efecto, 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%.

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).



**Tabla 5. Promedios y niveles de asistencia del cine chileno (2000-2016).**

Año	Estrenos	Asistencia anual	Promedio por película	Tramos de asistencia			% de estrenos con menos de 10.000
				Más de 100.000	Entre 10.001 y 99.999	Menos de 10.000	
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%
2016	18	1.738.336	96.574	2	5	11	61%
Totales	298	14.572.409	1.000.632	34	81	181	298
Promedios y %	18	857.201	58.861	12,10%	27,20%	60,70%	100%

**Fuente:** A. Calogueria (2017); CNCA (2017).

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 del 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 supere la mirada simplista del economicismo clásico.

## 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 que 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.

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 (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*. 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, se agota en los años 80. La emergencia de los complejos de multisalas, la aparición de la televisión como compradora de contenidos cinematográficos y de nuevas ventanas de distribución cinematográfica modifican la cadena de valor de la mercancía cinematográfica. De ahí, entonces que el propio “modelo de negocios” de las actuales producciones 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.

La cuarta gran transformación en este campo dice relación con la globalización del negocio cinematográfico. 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. 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 han dejado al cine como el producto de entretenimiento audiovisual de mayor valor agregado, tanto en sus campos de producción y comercialización.

## **2.2. El Cine Chileno y la Dictadura Militar: La Reestructuración Neoliberal**

Las transformaciones en la economía política del cine contemporáneo se verifican 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: es el llamado “modelo neoliberal” chileno. Tales políticas económicas fueron acompañadas de un autoritarismo político que persiguió, censuró y exilió de gran parte de los profesionales del sector formados en las décadas anteriores. Asimismo, el modelo cultural autoritario no sólo clausuró el espacio público para el desarrollo de creaciones disruptivas de las narrativas tradicionales, sino que afectó las propias condiciones sociales de producción y reproducción del capital cinematográfico.

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. Paradojalmente, 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 tras nacionalizado. En tal sentido, mientras por un lado se reprimía al cine como libre creación de autores y colectivos anti dictatoriales, por otro lado, el mercado impulsó a la producción de cine publicitario para valorizar productos y marcas que incentivaran 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 revelarían 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**

Tras el triunfo de las fuerzas democráticas y populares a fines de la década de los ochenta, se impulsarán nuevas políticas económicas que terminarán configurando el actual panorama económico-social chileno, efectuando reformas reestructuradoras que terminarán consolidando el modelo nacido en dictadura. En ese contexto, 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. Sin entrar en detalle de la estrategia económica del período, baste señalar que el producto de la gestión económica de las fuerzas democráticas 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. El resultado de todo aquello ha sido que durante el período analizado 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).

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 el año 1998 a US\$ 11.520 en el año 2005 (French-Davis, 2007), favoreciendo el crecimiento de la demanda agregada por bienes y servicios asociados al tiempo libre y la entretención (cultura, deportes, turismo, entretención, etc.), así como de las Industrias Creativas.

#### 2.4. Las Transformaciones del Negocio de la Exhibición Cinematográfica

La reducción de salas y pantallas en Chile bajo la Dictadura Militar comienza a cambiar con el ingreso de las cadenas trasnacionales de multisalas a mediados de los años 90, que trajo aparejada 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, a la vez que se modifica el modelo de negocios o sistema de producción de plusvalía de los exhibidores<sup>2</sup>. 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.

**Tabla 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).

---

2. 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 entretención.

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. 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: producción globalizada y precariedad laboral**

El desarrollo de 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. 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. 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.

Como el reducido tamaño de nuestro mercado que impide sostener un volumen importante y competitivo de producciones de presupuestos relevantes, ha surgido como estrategia empresarial la integración subordinada y dependiente a la globalizada cadena multimedia es tanto la condición de posibilidad, como el límite para el desarrollo de capacidades productivas nacionales. De lo anterior se deriva que casi el 30% de las producciones de mayores costos de producción en el

período han sido realizadas bajo la modalidad de co-producciones internacionales con empresas de Argentina, España, Brasil o México.

Complementario 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 las relaciones capital-trabajo en el campo cinematográfico. Así pues, no se podría comprender el crecimiento de la actividad cinematográfica si no incorporáramos en nuestro análisis la *superexplotación de la fuerza de trabajo* que predomina en nuestra actividad. Técnicos y talentos sin contratos, directores que laboran gratuitamente, gestión de canjes comerciales para sustentar ítems diversos (catering, vestuario, ambientación, etc.), se ha hecho tan normal que muy pocos cuestionan esta modalidad de gestión de las producciones<sup>3</sup>.

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 cinematográfico.

## 2.6. Estado y Desarrollo del Mercado Cinematográfico

Las reformas económicas neoliberales no sólo se tradujeron en cambio en la matriz productiva nacional, sino que alteró las propias formas en que el Estado participaba de la actividad económica. Habiendo sido reducido a un mero carácter subsidiario, la importancia de esto no es menor, pues sostenemos que la expansión de la producción y el consumo cinematográfico no se explican completamente si no se analiza los cambios en la política estatal en la economía del cine y el audiovisual durante los últimos diez años.

---

3. Eso es más dramático en las "óperas primas" de los realizadores, que son el 70% de las películas del período analizado.



La herramienta central del Estado chileno actual para ayudar a la producción privada de cine es el mecanismo de los fondos concursables. Sin embargo, producto de la nueva fase de desarrollo del capitalismo capitalista, unido a influencia ideológica de la tecnocracia neoliberal enquistada en la administración del Estado, el sector público comenzó a privilegiar a comienzos de la década pasada una visión renovada de las políticas públicas hacia este sector: políticas de fomento y desarrollo muy ligadas a las políticas de 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. Como indicáramos en el Cuadro N° 5, podemos proyectar que en período 2000-2017 se invirtieron alrededor de US\$ 126 millones para lograr el 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 del capital debe considerar los aportes de las ayudas públicas no reembolsables, que al disminuir el riesgo de la inversión aumenta las tasas de apropiación privada de la plusvalía social que produce el cine nacional.

Así, analizando la inversión público-privada en el sector cinematográfico nacional en la última década, puede desprenderse la aseveración que la inversión pública realizada durante los años 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, queda en evidencia los niveles de concentración e integración vertical de las casas productoras chilenas a redes globales de distribución. Adicionalmente, esta metodología de intervención pública en la economía del cine y el audiovisual chileno genera una serie de otras externalidades negativas:

- a) **Disciplinamiento de la economía del cine al ciclo financiero estatal.** El primer problema de la modalidad actual 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 impide 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 asociado 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. Además, los capitales –simbólicos y materiales- en competencia son desiguales, lo cual se traduce en que la esfera de la reproducción social ampliada y las relaciones sociales de producción también se hace presente en el momento de efectuar las transferencias fiscales a la economía del cine chileno.
- c) **Privilegio de factores cuantitativos por sobre los cualitativos.** El tercer aspecto regresivo para la economía del cine chileno de esta modalidad de asignación de recursos 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, dada 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- 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, el Estado se ha transformado producto de la presión de los empresarios y productores cinematográficos 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 Estado, 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 1990-2016 se estrenaron un total de 337 largometrajes en los circuitos de valorización económica cinematográfica, al analizar los realizadores de las misas obras no encontramos con el hecho sobresaliente que sólo 23 directores estrenaron más de una película en el mismo período, que 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 cerca más de 220 directores de cine con sólo una producción 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.

### **3. Economía política y narrativas cinematográficas en una sociedad neoliberal**

#### **3.1. Neoliberalismo, cambio cultural y cine chileno**

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 económicos contradictorio. 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. 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. Porque la producción de cine no vive en una *burbuja* económica, industrial o comercial; ajena al modelo económico-social que lo hace posible.

El “cine chileno”, así, 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 precarización de la actividad laboral de técnicos y creativos. Lo paradójico de esta situación es ha sido “*naturalizada*” al punto de transformarse en un aspecto consustancial de la estrategia de desarrollo cinematográfica, abrazada eufóricamente por los empresarios audiovisuales, los trabajadores del medio y apoyada por el Estado.

Por eso, sostengo que el modelo cultural del neoliberalismo se ha transformado en el nuevo referente socio-cultural del cine chileno. 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. Más aún, sostenemos que dicha articulación simbólica se realiza desde los propios cambios culturales que se están verificando en las subjetividades sociales e imaginarios colectivos, procesados desde las experiencias subjetivas del sujeto creador del cine.

Ahora bien, la investigación social actual nos está mostrando que ese conjunto de transformaciones en la “esfera de la producción” también ha modificado estructuralmente la “esfera de la reproducción ampliada” del capital ampliado y

simbólico de nuestra sociedad. En efecto, tales indagaciones no muestran que los rasgos centrales de la cultura neoliberal dominante en Chile es el individualismo narcisista; el aislamiento social; la ausencia de vínculos sociales durables; el existismo, el consumismo y la carencia de proyectos colectivos son los efectos culturales y subjetivos del éxito económico neoliberal. Y, en el caso de aquellas películas que logran contar una historia y muestran una intencionalidad narrativa, nos permite detectar ciertos rasgos comunes en el cine de ficción que ha llegado a las pantallas durante este período.

En este punto, es interesante observar en el cine chileno –en primer lugar- la persistencia de personajes que viven la construcción del “sí mismo” y la búsqueda de un Yo auténtico como una presión angustiante (ver Trejo, 2017). En segundo lugar, el panorama cinematográfico del cine chileno actual también nos muestra que tales tipos de personajes encarnan historias donde los procesos de individualización, de búsqueda de autodeterminación de los individuos, se verifican en un marco de pluralidad de opciones morales y donde las opciones finales se sustentan en una moral individual que se construye desde la “libertad de elegir” (pareja, religión, sexo, etc.), dando cuenta de la forma en que se expresa la sociedad de mercado y la cultura del consumo en la vida cotidiana de las personas (*ibidem*). Otro rasgo que observamos en la cinematografía chilena actual es que las narraciones producen espacios dramáticos donde la vida social es des-materializada y mediatizada; mediatización de la vida social, donde marcas y productos constituyen la posición social y la identidad de los personajes, promoviendo personajes psicológicamente precarios, inseguros, impotentes y socialmente alienados.

Más aún, observamos que la tendencia ideológica dominante en el cine chileno contemporáneo son aquellas historias donde el proyecto individual prevalece sobre las opciones colectivas. Más aún, los filmes recientes transmiten una visión sobre la validez de la retracción a-social, dando lugar a lo que la antropología contemporánea define como “familismo amoroso”. La familia como eje del orden social, refugio emocional de personajes que “sienten” que no pueden cambiar el orden establecido o la vida social que les ha tocado vivir. Este rasgo comienza a hacerse patente en los filmes que se comienzan a estrenar a mediados de

la década pasada, pero en la actualidad se ha transformado en tendencia dominante (ver Trejo, 2017).

Lo anterior, unido a una narrativa donde la subjetividad de los personajes se nos presenta como algo construida desde la propia experiencia individual, da lugar a una cinematografía donde el contexto histórico o cultural, la vida social o el entorno colectivo de los personajes se nos presentan como algo dado; algo que es y no merece mayor atención; algo que nada nos dice sobre la construcción psicológica de los personajes. La vida social “cosificada” o “naturalizada” se presenta como simple decorado o como un “coro” que cumple la función de contextualizar la historia y la contemporaneidad de los personajes. Tanto es así que personajes históricos que sólo pueden entenderse en sus motivaciones desde el contexto en que se desenvuelven han terminado siendo caricaturas o meras anécdotas.

De ahí, entonces, que los directores hayan hecho suyo un planteamiento ideológico sobre el cine que están haciendo y lo expresan públicamente: “no pretendo hacer un juicio moral”; “no pretendo hacer una crítica política”; “esto es arte no ideología”; “me interesan los personajes, no la sociedad”; “el cine de hoy no puede ser político como en los sesenta o los setenta”; son sólo algunas de las afirmaciones que escuchamos constantemente. Tras esas afirmaciones que pretenden legitimar una visión cinematográfica no comprometida con el propio régimen de producción simbólica de la cual es tributaria, se esconden 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.

### **3.2. Fetichización y enajenación en la cinematografía chilena actual**

Todo lo anterior nos hace posible identificar en la actualidad dos formas de *fetichización* y enajenación en el medio cinematográfico chileno. La primera, más evidente, es la exaltación el 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 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 forma en 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 economía creativa.

Ambos procesos 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 o guionistas o documentalistas o profesionales del sector audiovisual son poseedores de una genialidad y de valores superiores 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 de sí mismos, refuerza el enmascaramiento de fetiche-cine y les impide observar la tendencia a la baja en las cantidades de espectadores de películas chilenas y un desvío de la atención de esas audiencias hacia películas de otras latitudes que llenan sus expectativas. Así, 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).

### **3.3. El neoliberalismo cultural como referente del cine chileno contemporáneo**

Nuestro planteamiento base es que el modelo cultural del neoliberalismo se ha transformado en el nuevo referente socio-cultural del cine chileno. Eso se expresaría tanto en los planteamientos dramáticos, visuales y estéticos; como en la psicología, motivaciones y vinculaciones sociales de los personajes; donde la realización narcisista del Yo es más importante que la trama de “vivir juntos” de los personajes de las historias en pantalla.

Lo curioso es que —a diferencia de otras épocas— ello no es materia de crítica o reproche moral en la cinematografía chilena actual. Más aún, el gran “reproche” de muchos de esos filmes es hacia una sociedad que impide la proyección ampliada del individualismo y la construcción de la identidad personal desde el mercado. El personaje individualista, auto centrado y narcisista es hoy el “héroe” o la “heroína” del cine chileno. Personajes amoraes que se construyen desde la sociedad de consumo y la simple búsqueda hedonista de la satisfacción del placer y el deseo. Individuos desmaterializados, abstractos, que viven en ninguna parte

reconocible, deslocalizados y psicológicamente infantiles. Personajes e historias que no tienen *Historia*; personajes e historias que se encuentran desvinculados de la memoria social y política de Chile.

Por eso, observamos actualmente la producción casi seriada de películas sin mayor interés para las audiencias o para la crítica especializada. Películas epistemológicamente nihilistas, individualistas, hedonistas y autocentrados. Filmes orientados a círculos estrechos y sin vocación de masividad. Filmes políticamente correctos y complacientes con el orden establecido.

Junto a lo anterior, desde el punto de vista estrictamente ideológico, estas narrativas dominantes se sustentan en una visión del cine como una producción autónoma de la sociedad; donde las innovaciones tecnológicas adquieren un valor sublime; donde el principio estético del “arte por el arte” autonomiza el artefacto del sistema de signos en el cual está inserto; donde la libertad individual que proclaman las imágenes en movimiento como reflejo de la actual sociedad de mercado, lleva inevitablemente a afirmar la «libertad» del artista frente a la sociedad y soslayar una reflexión crítica sobre las condiciones sociales que hacen posible su propia creación. En suma, hoy tenemos una cinematografía cuya tendencia dominante es la reproducción acrítica de los imaginarios colectivos y de las subjetividades sociales producidas por la interiorización cotidiana de una globalización económica y cultural.

Por eso, sostengo que el modelo cultural del neoliberalismo se ha transformado en el nuevo referente socio-cultural del cine chileno. Pero eso no implica una determinación mecánica del contexto. De acuerdo a esta perspectiva, el cine se nos presenta como una práctica social significativa que procesa, combina y rearticula aquellos elementos que circulan al nivel social de una manera específica, constituyendo un “campo” (en el sentido de Bourdieu) contradictorio, paradójal, complejo, diverso, signado por la propia “economía política de los signos” (Baudrillard). Por eso es que, a pesar de las tendencias que marcan las narrativas dominantes en nuestra cinematografía, existen márgenes de reflexión, crítica y resistencia cultural, que dan cuenta de nuevas visualidades, imaginarios y

subjetividades. En efecto, hemos detectado un conjunto de propuestas cinematográficas que asumen una distancia crítica y reflexiva con las subjetividades e imaginarios presentes en las cintas comentadas. Son miradas que están emergiendo en los márgenes; subjetividades que están creando un cine que cuestiona, critican, resisten y no suspende su juicio moral sobre los imaginarios dominantes. Un cine donde los contextos culturales, la memoria histórica, las percepciones sobre lo social, juegan un papel central en la definición del perfil psicológico de los sujetos dramáticos. Un cine donde lo contemporáneo es un pretexto visual para cuestionar e interrogar el régimen de producción cultural que lo hace posible. Más allá de si el resultado es satisfactorio a nivel de audiencias o a nivel comercial, tales filmes también tienen el agregado que nos proponen una mirada distanciada, incluso, del propio cine; un punto de vista que reflexiona crítica y creativamente sobre el artefacto-cine. Es un cine que nos habla de una contemporaneidad más densa y compleja que los devaneos de un cine adolescente que busca una madurez en territorios ya transitados por otras cinematografías. De ahí que el campo cinematográfico chileno sea conflictivo, contradictorio, diverso y plural.

#### 4. Conclusiones

A escala global, la mercancía-cine ha experimentado un importante crecimiento en producción y circulación, a la par de un conjunto de transformaciones en la economía mundial. Del mismo modo, hoy asistimos a un nuevo proceso de reconversión capitalista de la economía política del cine. Eso, producto de la masificación de las plataformas electrónicas y digitales de difusión y circulación de los capitales simbólicos. Como señalara Richieri (1994) esto ha sido producto de un conjunto de procesos de convergencia económica y comercial, donde las industrias audiovisuales se han constituido en parte esenciales de un macro sector de la economía -el mercado de las comunicaciones- y donde la producción de cine de ficción ha jugado un papel crucial. De esos factores, nos parece relevante destacar la revolución de los procesos tecnológicos disponibles en la industria de la comunicación, en general, y de la industria audiovisual, en particular. Los medios técnicos hoy disponibles en el mercado tecnológico han favorecido la convergencia

e integración horizontal/vertical de tres sectores: informática, telecomunicaciones y audiovisual, a fin de aprovechar la oportunidad que brinda el uso de un nuevo espacio tecnológico: el espacio de lo digital. Espacio que se nos presentaba en sus inicios como un simple espacio tecnológico que generaba sinergias entre tres sectores independientes: el informático, las telecomunicaciones y la producción de contenidos. Sin embargo, la convergencia tecnológica ha estimulado un ciclo expansivo de convergencia industrial y comercial, haciendo que el digital sea en la actualidad sobre todo un modelo de negocios capitalista que sobre determina el ciclo de creación de valor de los contenidos audiovisuales, en general, y cinematográficos, en particular, contribuyendo a la acumulación ampliada del capital.

En efecto, la producción industrial de contenidos audiovisuales se nos presenta en la actualidad como uno de los puntos estratégicos de toda la cadena de valor del capitalismo tecnológico, ya que produce mercancías: primero, con mayor valor agregado, desde el momento que utiliza una materia prima escasa (la creatividad y el talento), poco sustituibles por las máquinas y no sujeta a la competencia sobre los costes de producción; segundo, con mayores alternativas de distribución y, por ende, de acceso a nuevos consumidores; y, tercero, en condiciones de arrastrar el ingreso en las familias de nuevos medios de comunicación y servicios tecnológicos.

Esa es la plataforma digital sobre la cual se está construyendo la nueva economía política del capitalismo y de la cinematografía contemporánea. El digital ya no es sólo un dispositivo tecnológico, sino un nuevo modelo de negocios que involucra nuevas formas de valorización de las mercancías audiovisuales. Eso queda más claro en la televisión digital terrestre (TVDT), que ha sido promovida como la oportunidad de imágenes de mejor calidad, portabilidad y movilidad que en beneficio de la sociedad en su conjunto. Lo que los mismos voceros olvidan de mencionar que ello implica un reordenamiento y eventual privatización del espacio radioeléctrico; que los contenidos en programación sólo son la punta de lanza de servicios complementarios de transmisión inalámbrico (internet móvil, transferencia de datos, telefonía móvil, etc.); y que el cine de ficción está diseñado como un contenido “premium” para audiencias segmentadas de alto poder adquisitivo (Aranz, 2002).

Es decir, estamos en medio de un proceso de transformación de la cadena de valor cinematográfico, donde los intereses de clase tras esta forma de acumulación y concentración capitalista son enmascarados bajo los discursos de la neutralidad tecnológica de lo digital o el ocultamiento de los intereses de clase que cruza toda producción simbólica en nuestra época. Y eso no ha logrado ser comprendido por los actores subordinados y periféricos del mercado cinematográfico, todavía obnubilados con la visión idealista de las potencialidades de las tecnologías digitales y del propio cine que llevan adelante, sin comprender que son sujetos pasivos y subordinados de una gran cadena económica multimedia, globalizada, concentrada y misionera del capitalismo corporativo. Y Chile es sólo un pequeño ejemplo de un proceso de escala globalizada.

## Referencias

- ARNANZ, CARLOS (2002): *Negocios de Televisión. Transformaciones de valor en el modelo digital*. Barcelona; Editorial Gedisa.
- AUGRÓS, JOËL (2000): *El Dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BARRIL, CLAUDIA & SANTA CRUZ, JOSE M., Editores (2011): *El Cine que Fue: 100 años del Cine Chileno*. Santiago: Editorial ARCIS.
- BENJAMIN, WALTER (2004): *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica (1934)*. Santiago: Editorial ARCIS.
- BOURDIEU, PIERRE (1998): *La distinción*. Madrid: Editorial Taurus.
- CALOGUERA, ALEJANDRO (2017): *El Cine Chile Año 2016: Informe de la Cámara de Exhibidores Multisalas AG*. Santiago: CAEM.
- CNCA (2017): *Resultados Cinematográficos 2016. 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.
- CNCA (2013): *Resultados Cinematográficos 2012. Informe de Oferta y Consumo de Cine en Chile*, Santiago: Consejo Nacional de las Artes y la Cultura.

- CNCA (2003): *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.
- FRENCH-DAVIS, RICARDO (2007): *Entre el Neoliberalismo y el Crecimiento con Equidad. Tres décadas de política económica en Chile*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- HERMANN, G. & MACHESNEY, W. (2005): *Medios de Comunicación: Los misioneros del capitalismo corporativo*. Madrid: Editorial Cátedra.
- MOUESCA, JACQUELINE (1997): *El Cine en Chile: Crónica en tres tiempos*. Santiago: Editorial Planeta.
- PELAZ, JOSÉ-VIDAL & RUEDA, JOSÉ (2002.): *Ver Cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid: Editorial RIALP.
- RAMA, CLAUDIO (2003): *Economía de las Industrias Culturales en la Globalización Digital*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- RICHERI, GIUSSEPPE (1994): *La Transición de la Televisión: Análisis del audiovisual como empresa de comunicación*. Barcelona: Bosh Comunicación.
- SMYTHE, D. W (1983): “Las comunicaciones: ‘agujero negro’ del marxismo occidental”, en Richeri, G.: *La televisión: entre servicio público y negocio*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 71-103.
- SWEEZY, PAUL (1970): *Teoría del Desarrollo Capitalista*. Fondo de Cultura Económica, México.
- TREJO, ROBERTO: “*Cine chileno y capitalismo neoliberal: Apuntes para una Crítica de la Economía Política del Cine Chileno*”, en CHASQUI – Revista Latinoamericana de Comunicación, N° 32, Quito. ISSN 1390-1079.
- TREJO, ROBERTO (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.
- TREJO, ROBERTO (2009): *Cine, neoliberalismo y cultura: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago: Editorial ARCIS; pp. 15-29.
- WASKO, JANET (2006): “*La Economía Política del Cine*”, en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, vol. 11, pp. 95-110.