

EL CINE CHILENO EN LA PRIMERA DECADA DEL SIGLO XXI: EL ABC DE UNA CINEMATOGRAFÍA NEOLIBERAL.

Roberto Trejo Ojeda*

A los 100 años de la primera exhibición de una película chilena el siguiente artículo propone una reflexión crítica sobre el desarrollo de la producción cinematográfica de Chile. Analizando de manera pormenorizada los factores económicos, políticos y culturales que intervinieron en el fuerte crecimiento del cine chileno desde mediados de los '90, se busca explicar este incremento de la industria audiovisual y la producción de cine en el Chile post-dictadura hasta la actualidad.

Palabras clave: Industria audiovisual – publico – fetichismo tecnológico.

i. Introducción

El año 2010 se cumplen cien años desde la exhibición de la primera película chilena con intencionalidad narrativa. Nos referimos al cortometraje “*Manuel Rodríguez*”, que inaugurará el campo de la creación cinematográfica nacional. Su desarrollo, por otro lado, siguió caminos distintos a las grandes cinematografías del continente: Argentina, México y Brasil.

Cien años después, hemos decidido reflexionar críticamente sobre ese “cine que fue” con una clara aspiración: reconocernos en una historia, en una tradición, en una cultura; pero, al mismo tiempo, comprender desde una perspectiva histórica el cine actual y –al mismo tiempo– vislumbrar el cine del futuro.

El propósito de este trabajo tratar sobre el cine reciente en Chile. En ese sentido, es conveniente comenzar con algunos datos concretos:

* Licenciado en Filosofía, P. Universidad Católica de Chile; Magister en Ciencias Sociales, FLACSO-Chile; Magister en Comunicación e Industrias Audiovisuales, U. Internacional de Andalucía (España). Productor y guionista de cine. Profesor de la Universidad Católica de Chile, la Universidad ARCIS (Chile) y la U. Internacional de Andalucía (España). Fue Jefe del Programa de Fomento del Cine y la Industria Audiovisual de Chile y jurado de IBERMEDIA

- En el período 1910-1973 se estrenaron un total de 147 largometrajes argumentales. En el período 1973-1989 se estrenaron comercialmente un total de dos películas, aunque se produjeron un total de seis películas en esos diecisiete años (las otras se estrenaron en centros culturales, salas de arte y ensayo o circuitos universitarios).
- En el período entre el año 1990-1999 se produjeron y estrenaron 27 filmes nacionales en Chile. Y en la última década se han estrenado 144 largometrajes en los circuitos comerciales. Más aún, a partir de la información disponible es plausible pensar que a fines de 2010 se habrán estrenado un total aproximado de 170 títulos desde el retorno a la democracia.

A partir de estos datos oficiales y compartidos por el sector audiovisual chileno, se nos plantea inmediatamente la siguiente pregunta: ¿Cuáles serían las razones o factores estructurales – económicas, políticas, culturales - que explican ese crecimiento explosivo de la producción de películas en Chile y el mundo desde mediados de los 90?

O, dicho de otra forma, ¿cuáles son las razones estructurales que explican el crecimiento de la industria audiovisual y la producción de cine en Chile post-dictadura? Asimismo, surgen las preguntas sobre cuáles serían los rasgos propios del “modelo de desarrollo cinematográfico” en Chile y cómo esos factores estructurales –económico, político, culturales e ideológicos- han impactado en el tipo de cine que se realiza actualmente.

El tema se torna particularmente candente cuando identificamos un aspecto que la mayoría del medio cinematográfico nacional no se ha atrevido a enfrentar: el estancamiento y la disminución relativa del público chileno en salas de cine, así como la ostensible disminución del *rating* televisivo de los largometrajes chilenos (los cuales apenas alcanzan el 10% en “prime time”).

ii. Los factores económico-tecnológicos del crecimiento de la producción de cine en Chile

Existen un conjunto de factores –locales y globales- que permitirían explicar ese crecimiento cuantitativo de la producción cinematográfica chilena. Entre ellas, destaco:

- Las transformaciones globales en la producción cinematográfica, producto de la convergencia de los sectores de informática, telecomunicaciones y audiovisual, desarrollando las plataformas digitales, los conglomerados multimediales, la globalización del negocio audiovisual, la creación de la cadena electrónica de distribución y la transformación del modelo de negocios tradicional del cine, cuyo principal ingreso era la taquilla en la ventana de las salas de cine;
- Las transformaciones económicas en Chile verificadas desde fines de los años 80, con apertura comercial, internacionalización económica, estabilidad macroeconómica, crecimiento sostenido -en los 90 a tasas promedio del 7,1% y en la década actual a un promedio del 4,5% anual-. La consolidación de un modelo de acumulación capitalista neoliberal, con su liberalización comercial, desregulación del mercado del trabajo, aumento de la riqueza social y apoyo subsidiario del Estado, permitieron un escenario económico, comercial y tecnológico que favoreció la profesionalización audiovisual y la producción de cine de largometraje;
- Por otra parte, en el período 1987-2007 prácticamente se triplicó el ingreso per cápita: de US\$ 4.158 el año 2004 a US\$ 11.520, favoreciendo el crecimiento de la demanda agregada de bienes y servicios, lo cual ha tenido un enorme impacto social y cultural como veremos más adelante. En esa dirección, es interesante anotar que el año 1987 el INE realizó la Primera Encuesta para definir la Canasta Básica para medir la evolución del IPC. En aquella oportunidad, los ingresos familiares destinados a tiempo libre y entretenimiento eran sólo el 12,3% del total de ingresos anuales. Cuando el año 1997 se realizó la encuesta – habiéndose ya duplicado en ingreso familiar- ese ítem se había incrementado al 24,2%; y el año 2007 dicho ítem había crecido al 32,3% del ingreso per cápita.

iii. Los factores político-institucionales del desarrollo del cine chileno actual

Esos antecedentes serían completamente insuficientes para explicar el crecimiento de la producción de cine en Chile. En efecto, creer que esto es el resultado “natural” del despliegue de las fuerzas del mercado y de la ley de la oferta y la demanda, es no comprender la naturaleza

económica de la producción audiovisual. Siendo una inversión de muy alto riesgo, es económica ineficiente la inversión en este sector de las industrias culturales, si no existe un apoyo importante del Estado.

En ese sentido, hay que señalar que ese crecimiento cuantitativo no hubiese sido posible de no existir un régimen político democrático, con una alianza gubernamental que estimula la intervención del Estado en la economía y, por lo mismo, la existencia de una voluntad política por apoyar ese sector, disminuyendo su riesgo comercial por la vía de la transferencia de subsidios directos a la producción y a la comercialización.

En efecto, hasta el año 90 el Estado no apoyaba la producción y la creación cultural. Recién el año 90 se crea el FONDART, que en su primer concurso destino el equivalente a US\$ 100 mil al sector cinematográfico. Diecisiete años después, el Estado destina un poco más de ocho millones de dólares al sector audiovisual, a través de diversos instrumentos (Fondo Audiovisual, CORFO, CNTV, CORFO, Pro-Chile, etc.).

Ahora bien, los elementos enunciados anteriormente nos permiten comprender cómo en el período 1990-2010 se consolidaron un conjunto de condiciones materiales que han permitido la producción de cine en grandes cantidades. Sin embargo, esas condiciones materiales sólo son – por definición- “*condiciones de posibilidad*” para la realización cinematográfica. De ahí que siempre sea importante anotar que existen un conjunto de factores sociales, culturales, políticos e ideológicos que –puestos en movimiento- permiten la realización dialéctica de esa posibilidad histórica.

En esa dirección, el cuadro sería incompleto si no anotamos en esta breve explicación de algunos factores como:

- la voluntad política de los actores audiovisuales de movilizarse y luchar organizadamente por lograr que Estado destinara recursos públicos y marcos legales al cine nacional;

- la voluntad política de los actores gubernamentales por acceder a las demandas del mundo cinematográfico y audiovisual, privilegiándolos incluso por sobre otros sectores de la creación artística nacional;
- la expansión de las carreras de cine y comunicación audiovisual en los años 90 y comienzos de la presente década, que amplió, diversificó y profesionalizó al personal técnico y creativo del mundo audiovisual; y
- las transformaciones en las subjetividades sociales sobre el cine nacional, sobre los contenidos audiovisuales y sobre los propios creadores cinematográficos en la sociedad chilena

iv. El lado “b” del desarrollo cinematográfico chileno.

Todos los antecedentes esbozados anteriormente son aspectos ampliamente consensuales en el campo cinematográfico y el los organismos estatales a cargo de ejecutar las políticas de fomento cinematográfico. Más aún, es posible encontrar argumentaciones similares en documentos de la Plataforma Audiovisual y del Consejo del Cine y el Audiovisual, así como en informes de CORFO, el Ministerio de Hacienda y el BID.

Sin embargo, hay un aspecto que tales informes no destacan lo suficiente y que significan una mirada hacia el “lado B” de ese crecimiento cuantitativo de la producción de cine en Chile en los últimos 20 años. Y ese aspecto es lo que callan tanto los productores, directores y entes públicos: ese crecimiento de la producción ha sido posible en la medida que la producción de cine se ha adecuado, funcionalizado y mimetizado burocráticamente con el modelo económico capitalista imperante en Chile.

No obstante lo señalado en el punto anterior, corresponde señalar que esa dinamización de la actividad de corto plazo del capital y el aumento explosivo de la cantidad de películas estrenadas, no significa necesariamente que se sostenga en el futuro. Existen un conjunto de razones estructurales que impiden compartir el optimismo autocomplaciente de los actores del sector cinematográfico y audiovisual chileno.

- **La primera razón**, ya dicha, tiene que ver con el reducido tamaño de nuestro mercado que impide sostener en el tiempo un volumen importante y competitivo de producciones de presupuestos importantes. Por lo mismo, 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.

- **La segunda**, tiene que ver con un hecho poco destacado por los agentes económicos del sector cinematográfico, a saber que el alto volumen de producción alcanzado fue posible gracias a la **superexplotación de la fuerza de trabajo**. En tal sentido, la normalización de las condiciones contractuales y laborales de los trabajadores del cine y la producción audiovisual independiente han tenido como efecto directo un incremento de los costos de producción directos de realización cinematográfica y audiovisual. Y eso se incrementará en el futuro, aumentando los costos de producción y disminuyendo gradualmente los volúmenes de producción.

- **La tercera razón estructural**, se encuentra directamente asociada 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:
 - ***Disciplinamiento de la economía del cine al ciclo financiero estatal.*** Esto significa que parte importante de los proyectos de realización cinematográfica deben ajustarse a las normas de inversión que tiene un Estado.
 - ***Distribución de recursos y relaciones sociales de producción.*** 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- también entran a operar en este aspecto: origen de clase, redes sociales, pertenencias geográficas, tipo de jurada, etc.

- ***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. 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.
- ***Interés social e interés corporativo en la economía del cine chileno.*** El sistema de asignaciones via concursos públicos anuales ha supuesto la constitución en cada período de jurados evaluadores y asignadores distintos. Se ha consolidado un Estado presa de intereses corporativo y que pierde su capacidad de orientación estratégica, siendo un mero administrador de prebendas y clientelismo. La ciencia política denomina a esa forma de Estado a “estado corporativista” o “estado fascista”.
- ***Las obras primeras (“operas primas”) y la economía del cine chileno.*** Sin referirnos específicamente a las temáticas, narrativas o contenidos de las obras apoyadas por el estatal 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 1990-2008 se estrenaron un total de 148 largometrajes, no encontramos con el hecho sobresaliente que sólo 16 directores estrenaron más de una película en el mismo período, que acumulan un total de treinta 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 84 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.

Todo lo anterior nos ha llevado a la conclusión que –desde el punto de vista de los factores sociales de la producción- la actual estrategia de desarrollo está llegando a su fin, y se está agotando producto de su propio éxito. Esa paradoja no es sino una expresión más de aquella vieja expresión que señala que los modos de producción generan las propias bases y condiciones para su destrucción y superación histórica.

iv. El lado “c” del crecimiento del cine chileno: el público, las subjetividades sociales y los efectos ideológicos en el cine del modelo neoliberal.

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, así, es parte consustancial del régimen de producción capitalista contemporáneo, donde las permanentes innovaciones tecnológicas de producción; donde la globalización de las relaciones sociales de producción y reproducción cultural; donde se verifican relaciones sociales o laborales en las casas productoras precarias y tercerizadas; donde la explotación y fragilización laboral de técnicos y creativos son elementos consustanciales a la propia estrategia de desarrollo abrazada por los particulares y apoyada fervorosamente por el Estado.

Esto, que es un simple diagnóstico de la realidad, sin embargo se vuelve más interesante y complejo cuando nos percatamos que no existe conciencia de esa realidad en directores, guionistas, productores, técnicos y actores del medio audiovisual y cinematográfico. En ese momento ingresamos en otro campo, más complejo y sutil: el campo de la reproducción social, de la cultura, de la ideología social dominante. Más aún, nos acercamos a las subjetividades sociales de creadores y espectadores, a los territorios de las estructuras

Siguiendo la línea de reflexión de autores como Norbert Lechner y Tomás Moulian –avalados por los resultados de las encuestas del PNUD sobre desarrollo Humano en Chile- sostenemos que las

transformaciones económicas de los últimos 20 años, han traído aparejado cambios sociales, políticos y culturales que se han visto reflejado en las temáticas, puntos de vistas y narrativas del cine chileno de la presente década.

En efecto, La sociedad chilena está experimentando profundos cambios sociales, económicos, políticos y culturales que están afectando de no sólo los lazos y hábitos sociales, sino también los esquemas mentales y las formas de producción subjetiva que nos eran familiares. Norbert Lechner (2002) los definió como un proceso de “*interiorización de la globalización capitalista neoliberal*”. Para este autor, la globalización no se reduce a los procesos económicos y tecnológicos, sino que incluye una dimensión cultural y subjetiva, toda vez que ha sido interiorizada en la vida cotidiana de las personas. Y –agregamos nosotros- agregamos

- **El primer efecto cultural y subjetivo de aquello es la legitimación social del Individuo como centro de la construcción social.** En efecto uno de los cambios más importantes en el Chile actual es el creciente y acelerado *proceso de individualización*. El individuo se despega de los vínculos y hábitos tradicionales que, a la vez, lo encerraban y lo protegían. Esta “salida al mundo” hace parte de un proceso de emancipación que permite al individuo ampliar su horizonte de experiencias, incrementar sus capacidades de participar en la vida social y desarrollar sus opciones de auto-realización. La expansión de la libertad individual es notoria por doquier, especialmente entre los jóvenes. Sin embargo, no todos alcanzan a disfrutar las oportunidades. En tanto nuestra sociedad se vuelve cada vez más compleja y diferenciada, crecen las posibilidades, pero también las dificultades para la autodeterminación del individuo. En lugar de las pocas clases y fuerzas sociales de antaño, ahora una multiplicación de actores y una variedad de sistemas de valores y creencias amplían el abanico de lo posible. Al mismo tiempo, empero, esa pluralización de los referentes normativos y la competencia entre esquemas interpretativos dificultan la elaboración de un marco de referencias colectivas. Una vez despojado de sus anclajes en la tradición, se ha vuelto difícil que el hombre pueda apropiarse de su condición histórica y, por lo mismo, se “naturaliza” la vida social. De ahí que muchos individuos vivan la construcción del “sí mismo” y la búsqueda de un Yo auténtico como una presión angustiante.

- **El segundo aspecto de ese cambio cultural es la consolidación una “sociedad de mercado”.** En este enfoque, la expansión del mercado es más que una política económica. Transformado en el principio organizativo de la vida social, el mercado fomenta una “individualización” de la responsabilidad y una flexibilización del vínculo social que modifican nuestras formas de “vivir juntos”. En este sentido, la “libertad de elegir” del consumidor no está restringida a la elección de bienes y servicios; ella se encuentra incorporada a un nuevo imaginario colectivo.

Esta imagen del **individuo-consumidor** justifica no sólo nuestra conducta en el supermercado, sino también la libertad de elegir nuestra religión, costumbres sexuales, los liderazgos políticos o ciertas “cinefilias”. Más allá de las relaciones personales, la flexibilidad de los lazos sociales e interpersonales también irradia sobre las relaciones afectivas de pareja o el carácter de la pertenencia asociativa. Así, **el imaginario del mercado y del consumo refuerza la auto-imagen del individuo autónomo**, al mismo tiempo que relativiza la autoridad normativa de padres, iglesias o el Estado, así como el rol de la educación en la conformación y transmisión de un acervo cultural compartido.

- **El tercer aspecto de cambio en la subjetividad social** es que la "sociedad del trabajo" parece ceder el primado a una "**sociedad de consumo**". El trabajo no desaparece, por supuesto, pero cambia de significado al interior de un imaginario social centrado en el consumo. Incluso las desigualdades se dan en - y son exacerbadas por – una cultura de consumo. En general, los pobres no viven una cultura aparte de los ricos. Por muy material que sea la pobreza, ella no es un dato objetivo, sino una situación definida por la sociedad. Por consiguiente, resulta decisivo el marco cultural en el cual se da nombre a la pobreza. Y ella se nombra en el contexto de la “cultura del consumo”.
- **El cuarto aspecto** de este cambio es la consolidación de la “cultura del consumo” como marco normativo e ideológico en el cual los individuos tomas partido en la sociedad. Por eso, a través de la televisión, la publicidad y otros dispositivos de comunicación visual y audiovisual, incluyendo al cine, **la cultura del consumo** influye de manera determinante

sobre el modo en que las personas y, en especial, los mismos pobres definen lo que significa “ser pobre”.

El impacto de esta “**cultura del consumo**” y de la “**individualización de las expectativas sociales**” en el campo cinematográfico se verificará, al menos, en varias dimensiones. Primero, la estrategia individual típica del consumo favorecerá conductas donde lo más importante es el éxito individual, según la definición personal que le de cada cual. Segundo, vinculado a esa autorreferencia, la identidad individual suele prevalecer por sobre la colectiva y las solidaridades subjetivas se desdibujan bajo la presión psicológica del éxito. Tercero, la precarización del empleo y la flexibilización de la regulación laboral implican que la protección del trabajo en tanto bien público pasa a un plano secundario en relación a la libertad creativa del autor-consumidor. Así, en miras de esa “libertad de elección” cuenta más la seducción y atracción ejercida por los bienes, que la seguridad legal del trabajador. Además, mientras que el trabajo produce un mundo objetivado, escindido (enajenado) de la subjetividad del trabajador, el consumo, por el contrario, sería una manera de desplegar el mundo del deseo y del placer.

- **Por último, la sociedad de consumo manifiesta una clara tendencia a desplazar la ética por la estética.** La conducta social ya no se orientaría tanto por una "ética del trabajo" (que valora la vocación, la autodisciplina y la gratificación diferida) como por criterios estéticos. La manera de valorar las personas (la “apariencia”) y los objetos (el diseño) indica una estetización generalizada de la vida cotidiana. Ella tiene un efecto ambiguo. La estética amplía la auto-representación del Yo, pero tiende a contradecir la autenticidad proclamada por la individualización, toda vez que provoca un efecto de “mediatización de la vida social”; un construir un “nosotros” desde y para los medios, donde el individuo se aleja de la vida social a través de dispositivos tecnológicos cada vez más sofisticados.

Individualismo narcisista; aislamiento social; ausencia de vínculos sociales durables; exitismo, consumismo y 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 salir de la mera anécdota adolescente- tales tópicos se nos presentan en la pantalla.

Lo curioso es que –a diferencia de otras épocas- ello no es materia de crítica o reproche moral. El personaje individualista, autocentrado y narcisista es hoy el “héroe” o la “heroína” del cine chileno; son personajes amorales que se construyen desde la sociedad de consumo y la simple búsqueda hedonista de la satisfacción del placer y el deseo; personajes que no tienen Historia, desvinculados de la memoria social y política de Chile; personajes desmaterializados, abstractos, que viven en ninguna parte reconocible, deslocalizados y psicológicamente infantiles.

Por eso, sostengo que el modelo cultural del neoliberalismo se ha transformado en el nuevo referente socio-culturales del cine chileno. Es un cine que como puede ser definido estéticamente anodino, culturalmente conservador, éticamente individualista, ideológicamente de derecha y discursivamente “progresista”. Un cine donde el individualismo narcisista de los autores se proyecta hacia sus personajes, dotándolos de un narcisismo y una amoralidad propia del libremercado; de un egoísmo y frialdad propia de la sociedad de consumo; y con valores efímeros propios de la cultura del consumo. Son historias donde la estética es más importante que la ética; donde la realización narcisista del Yo es más importante que la trama de “vivir juntos” de los personajes de la historia.

Y los resultados de esas historias des-materializadas y des-socializadas son evidentes en las propias audiencias. Como todos saben, hacia mediados de los años 90 las salas de cine no lograban llevar más de 3 millones de espectadores al año. El año 2010 se espera que esta cantidad ascienda a los 14 millones de espectadores.

Ese crecimiento exponencial de lo espectadores de cine, sin embargo, no se ha traducido en un crecimiento del público de cine chileno. En efecto, las cifras de público del cine chileno se ha mantenido relativamente estable en torno al 6% del total de espectadores, lo que significa más o menos un millón de espectadores anuales desde el año 1999.

Por eso, a pesar del aumento de la cantidad de producciones estrenadas, ha disminuido el promedio de espectadores por película chilena.

Este debate, iniciado recién el año 2008, viene a colocar en el tapete una cuestión que empresarios, creadores, técnicos y funcionarios públicos han querido evitar: la “calidad” de las producciones cinematográficas chilenas, entendida como la capacidad de vincularse lúdica y afectivamente con colectivos sociales diversos y fragmentados en sus hábitos de consumo audiovisual. Es una discusión que se inicia y que apunta hacia la legitimidad que tiene el público de exigir un cine de acuerdo a sus gustos. Pero, asumir que el público también es un actor en el campo de la cinematografía exige dejar de lado los enfoques elitistas y clasistas, divorciados de los intereses, gustos, consumos, anhelos y luchas de las mayorías nacionales y populares.

v. A modo de conclusión preliminar: los efectos ideológicos del modelo en la subjetividad de los actores del campo cinematográfico.

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.

Junto a lo expresado en el capítulo anterior, lo interesante de ese proceso es que en este campo cinematográfico se ha verificado similar proceso 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, entonces, nos hace posible identificar en la actualidad dos formas de fetichización y enajenación en el medio cinematográfico y audiovisual chileno:

- La primera de ella es la consideración del cine como un tipo de producción autónoma de la sociedad, donde opera el principio estético del “*arte por arte*”. Este principio estético idealista y romántico es la negación del significado cognoscitivo del arte, de su valor ideológico y educativo, así como de su dependencia respecto a las necesidades prácticas de la época, 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. Es decir, lleva al individualismo extremo y a una mayor fetichización de la obra filmica 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 Cultural¹.

- La segunda forma de enajenación de los sujetos productores surge del “*fetichismo tecnológico*”, donde se exalta 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 ciencia y la tecnología son elevadas a la categoría de fetiche, con atributos milagrosos, por encima y con independencia del sistema social y las relaciones de producción imperantes, profundizando el carácter enajenado de la producción cinematográfica y fortaleciendo el modelo de acumulación capitalista globalizado².

Ambos procesos no sólo profundizan el proceso de fetichización de la mercancía filmica y audiovisual, sino que fortalecen los dispositivos de enajenación de los cineastas como productores de valor-de-uso. Así, observamos películas sin mayor interés para las audiencias o para la crítica especializada; políticamente correctas e ideológicamente funcionales al modelo de acumulación capitalista; epistemológicamente nihilistas, individualistas, hedonistas y complacientes; orientadas a círculos estrechos y sin vocación de masividad. Del mismo modo, los medios de comunicación y el Estado 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 producto comercial y como audiencia, también está jugando un papel principal la progresiva pérdida de ese “aura” o prestigio (romántica, 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.

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, 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).

Notas:

- ¹ En la actualidad dichos discursos tienen muy buena acogida en el escenario mediático chileno, donde diarios como “El Mercurio” y “La Tercera”, así como las redes articuladas en los años 90 desde el suplemento “Zona de Contacto”, promueven un tipo de cine chileno políticamente correcto, pero formalmente rupturista. El resultado está a la vista: todas esas películas han sido un fracaso de taquilla y no han resistido el paso del tiempo.
- ² Las grandes impulsoras y responsables de este “fetichismo tecnológico” han sido las escuelas audiovisuales que, imposibilitadas de cumplir con la promesa de dotar de equipamiento cinematográfico a sus alumnos, elaboraron la estrategia de señalar que el futuro era el “cine digital”; entendiéndolo por ello la realización de películas en formatos de cámaras de bajo costo. Como el futuro es una abstracción ideológica, esta promesa se ha extendido por varios años y han egresado trabajadores audiovisuales convencidos ideológicamente de la certeza de dichas afirmaciones. Los resultados también están a la vista: la falta de prolijidad técnica de imagen y sonido –sin considerar siquiera los problemas narrativos– estaría alejando al público consumidor de películas chilenas en salas de cine y los canales de televisión no se interesan en adquirir tales materiales.

Algunas Referencias Bibliográficas:

Benjamin, Walter: *La Obra de Arte en la Época de Reproductibilidad Técnica* (1934). Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS, Santiago, 2004.

Consejo de las Artes y la Industria Audiovisual: *Informe de Gestión 2005-2006*. CNCA, Santiago, 2006.

Herman, Edwards & Mcchesney, Robert: *Los Medios Globales. Los nuevos misiones del capitalismo corporativo.* Ed. Cátedra, 1999.

Lechner, Norbert: *Los Desafíos Políticos del Cambio Cultural*, Documento de Discusión PNUD, Santiago de Chile, 2002

Moulian, Tomás: *Chile: Anatomía de un Mito.* Ed. LOM – ARCIS. Santiago, 1997.

Nodo audiovisual-uc: *Informe de la Industria Audiovisual en Chile 2008.* Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad católica de Chile. Santiago, Marzo 2009.

Smythe, D. W. “Las comunicaciones: ‘agujero negro’ del marxismo occidental”, en Richeri, G.: *La televisión: entre servicio público y negocio.* Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp. 71-103.

Trejo, Roberto: *Cine, Neoliberalismo y Cultura: Crítica de la Economía Política del Cine Chileno Contemporáneo.* Editorial ARCIS, 2009.