



Argentina, 1985, una prueba más de las transformaciones de las industrias culturales

Carla Antonella Arcangeletti Yacante

Question/Cuestión, Nro.74, Vol.3, Abril 2023

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e781>

Argentina, 1985, una prueba más de las transformaciones de las industrias culturales

Argentina, 1985, further proof of the transformations of the cultural industries

Carla Antonella Arcangeletti Yacante

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo.

Argentina

aarcangeletti@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0708-3737>

Resumen

Argentina, 1985 resulta un producto cultural de gran relevancia para explorar las transformaciones de la industria del cine en particular y de las industrias culturales en general. En ese sentido, este trabajo pretende analizar la película en relación con las características generales de las industrias culturales desde la perspectiva teórica de la Economía Política de la Comunicación y, específicamente, identificar cómo el desarrollo tecnológico y los procesos de globalización del sector afectaron sus formas de producción y distribución. A partir de una estrategia metodológica cualitativa de revisión bibliográfica, este artículo muestra cómo Argentina 1985 adopta ciertas características clásicas de las industrias culturales como el reciclaje y la aplicación del *star system*, entre otros, al mismo tiempo que evidencia cómo los

avances tecnológicos determinaron su producción y distribución a través del conglomerado digital *Amazon*.

Abstract

Argentina, 1985 is a cultural product of great relevance to explore the transformations of the film industry in particular and the cultural industries in general. In this sense, this paper aims to analyze the film in relation to the general characteristics of the cultural industries from the theoretical perspective of the Political Economy of Communication and, specifically, to identify how technological development and the processes of globalization of the sector affected its forms of production and distribution. Based on a qualitative methodological strategy of bibliographic review, this article shows how *Argentina 1985* adopts certain classic characteristics of the cultural industries such as recycling and the application of the star system, among others, while at the same time demonstrating how technological advances determined its production and distribution through the digital conglomerate *Amazon*.

Palabras clave: *Argentina, 1985*; *Amazon*; Industrias culturales.

Keywords: *Argentina 1985*; *Amazon*; Cultural industries.

Introducción

Las industrias culturales son un sector en constante evolución y cambio. Sus propias características destacan la importancia de la tecnología y la globalización en el desarrollo y funcionamiento de este sector.

La industria del cine en particular no está exenta de los atributos de las industrias culturales en general, tales como el trabajo creativo, el alto costo de prototipo y un costo de reproducción tendiente a cero, el carácter novedoso e inmaterial de lo producido, la aleatoriedad de la demanda, entre otros.

Por ese motivo, este trabajo se focaliza en la película *Argentina, 1985*, cuya historia narra el Juicio a las Juntas militares (1) desde la perspectiva del fiscal Julio César Strassera. Se trata de un producto cultural que estuvo inmerso en una disputa entre las salas de cine

comerciales que dependen de la distribuidora *Sony Pictures* y *Amazon* (conglomerado que agrupa, entre otras empresas, a la productora que realizó la película y la plataforma de *streaming* por la cual circula en la actualidad) por su modo de distribución.

Para ello este trabajo fue guiado conceptualmente por la Economía Política de la Comunicación y utilizó una metodología cualitativa de revisión bibliográfica.

Objetivos

El objetivo general de este trabajo es analizar la película *Argentina, 1985*, en tanto producto cultural de gran importancia en la actualidad, en relación con las características generales de las industrias culturales desde la perspectiva teórica de la Economía Política de la Comunicación.

En términos específicos se busca identificar cómo el desarrollo tecnológico y los procesos de globalización del sector afectaron las formas de producción y distribución de la película.

Marco teórico

La Economía Política de la Comunicación es una perspectiva teórica que Vincent Mosco (2006) define como el “estudio de las relaciones sociales, particularmente las relaciones de poder, que mutuamente constituyen la producción, distribución y consumo de recursos, incluidos los recursos de comunicación” (p. 59). En ese sentido, son tres los procesos que se identifican como disparadores para los trabajos de la Economía Política: mercantilización, entendida como el proceso por el cual se transforma el uso para intercambiar valor; espacialización, en referencia a las modificaciones del espacio con el tiempo; y estructuración, que remite a la constitución de estructuras como efecto de la acción social (Mosco, 2006).

Entre los objetos de estudio de la Economía Política de la Comunicación se pueden mencionar las estructuras de las industrias culturales, las transformaciones del sistema productivo, las políticas de medios y el impacto de los desarrollos tecnológicos y la economía en la cultura, entendiendo siempre a la comunicación como “un proceso social de intercambio, cuyo producto es la marca o la configuración de una relación social” (Becerra, 2022a, p.7).

En ese marco, la Economía Política de la Comunicación retomó algunos conceptos de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt y los puso en cuestión. Este es el caso del concepto de Industria Cultural, abordado de manera singular por los investigadores de la segunda corriente teórica, que devino en un tratamiento plural por los intelectuales de la primera.

Para la Escuela de Frankfurt, la Industria Cultural significaba la conversión de un acto cultural en valor, lo que derivaba en la supresión de su potencia crítica y la disolución de los rastros de una experiencia auténtica (Mattelart & Piemme, 1982). En ese sentido, Adorno (1967) advierte que el término industria refiere a “la *standardización* de la cosa y a la racionalización de las técnicas de distribución, y no estrictamente al proceso de producción” (p. 2).

En los años 60, los investigadores de la Economía Política de la Comunicación pusieron en cuestión este concepto y lo reemplazaron por el de Industrias Culturales. Esta nueva forma de enunciación del fenómeno remite a

“la emergencia de un sector cada vez más importante en la estructuración de la economía (el sector de la información, de la comunicación y la cultura), a la configuración de un campo de saberes específicamente dedicados al tema, tanto a la connotación negativa focalizada en el proceso de producción masiva de la cultura, como también a una perspectiva positiva que subraya el potencial democratizador de la generalización de la cultura como bienes y servicios de amplio acceso” (Becerra, 2022b, p. 6).

Además, esta modificación propone una clasificación de productos culturales según las diferencias de funcionamiento en sus procesos de realización: “reproductores” (aparatos y terminales de recepción), “reproducibles” (películas, discos, diarios) y “semi-reproducibles” (producciones artesanales) (Huet et al. 1978, citado en Becerra, 2022b, p. 6).

Ahora bien, existen algunos procesos en común que permiten esbozar algunas de las características principales de las industrias culturales. Según Zallo (1988), se trata de un sector que combina elementos creativos y artísticos con un enfoque en la producción y la distribución

a gran escala. Entre sus principales atributos, se pueden mencionar el trabajo creativo como una variedad del trabajo intelectual, un alto costo de prototipo -y un costo de reproducción marginal tendiente a cero-, la importancia de la creatividad y la innovación ante la constante búsqueda de nuevos productos y experiencias por parte de los consumidores, el valor inmaterial de lo producido que no se destruye en el acto de consumo y la aleatoriedad de la demanda.

Además, las industrias culturales se ven impactadas constantemente por una fuerte presencia tecnológica en los procesos de producción, distribución y consumo, como también por una dinámica globalización: tienen una marcada presencia en todo el mundo y una interconexión entre mercados nacionales e internacionales.

Ahora bien, frente a lo que a priori pueden ser inconvenientes para la producción mercantil como la aleatoriedad de la demanda, la elasticidad de los públicos, los altos costos de producción, entre otros, las industrias culturales fueron desarrollando estrategias para garantizar su sostenibilidad y funcionamiento.

Por un lado, desarrollaron economías de escala para amortizar costos y subsidiar a los eslabones menos rendidores de la cadena de valor: una economía crece en su escala a medida que es más grande y está más concentrada (McChesney, 2002). Además, se volcaron hacia la formación de un *star system*. Es decir, utilizar figuras reconocidas para atraer el interés de los públicos.

Otra estrategia fue la de homogeneizar géneros y formatos, producir en serie y reciclar productos enteros o algunos rasgos de estos que hayan tenido éxito en el pasado. Las estrategias de marketing también adquirieron centralidad.

Por último, las industrias culturales, a través del establecimiento de economías de escala, desarrollaron procesos de creciente concentración. De esta manera, la concentración se consolida como parte fundamental de las industrias culturales y puede darse de tres maneras: horizontal (control de distintas empresas en el mismo eslabón de la cadena de valor de una industria), vertical (control de distintos eslabones de la cadena de valor de una

industria) y conglomeral (cruce de actividades entre distintos mercados) (Becerra y Mastrini, 2017).

Becerra y Mastrini (2017) describen distintas perspectivas sobre regulación y concentración. Por un lado, se encuentra la postura liberal (Thierer, 2005, citado en Becerra y Mastrini, 2017) que sostiene que la mejor regulación es la que no existe: promueve que sea el propio mercado quien regule basado en la oferta y la demanda. Por otro, está la postura crítica (McChesney, 1999, citado en Becerra y Mastrini, 2017) que hace una crítica sistémica al capitalismo como causa indefectible de la concentración. Y por último está la postura pluralista (Fiss, 1986, citado en Becerra y Mastrini, 2017) que se basa en el accionar concreto del Estado como regulador de estos mercados concentrados que debiera garantizar diversidad, pluralidad y acceso a las industrias culturales que fomenten un debate público robusto, es decir, que el Estado garantice la circulación de contenidos y puntos de vista divergentes que apunten a enriquecer el debate público.

Ahora bien, el desarrollo de las industrias culturales en un entorno digital habilitó una línea más en el análisis sobre causas y efectos de la convergencia, la concentración y la gobernanza global, como así también debates sobre el rol del Estado en relación con la regulación y el acceso a la cultura. Armand Mattelar y Jean-Marie Piemme (1982) describen tres factores para tener en cuenta a la hora de estudiar a las industrias culturales, desde los cuales se pueden analizar algunos aspectos de estas industrias en un entorno digital. Este sería el caso del objeto de estudio de este trabajo: una película producida por *Amazon Studios*, empresa que integra uno de los mayores conglomerados del mundo con un anclaje principalmente digital.

El primero de los factores planteados por los autores guarda relación con una supuesta neutralidad del Estado: se preguntan si no es un error considerar al Estado como una institución que debe “conocer el funcionamiento” de las industrias culturales para intervenir sobre ellas, ya que así no se tendría en cuenta la dialéctica que puede establecerse entre las partes. En términos más específicos, los análisis sobre el tema deberían considerar que los propios Estados pueden ser modificados por los mismos procesos de comercialización que afectan a la cultura y por lo tanto perderían la caracterización de árbitro neutral. Es decir que,

por ejemplo, los Estados no podrían ser neutrales a la hora de intervenir sobre las formas de hacer publicidad en Internet si ellos utilizan y se ven afectados por las mismas lógicas en términos de propaganda y pauta.

En segundo lugar, Mattelar y Piemme (1982) mencionan el peligro referido a la equiparación automática de los productos o servicios desarrollados por una industria cultural con los conceptos de acceso a la cultura y democratización. En este punto se inserta uno de los principales debates que se ha dado en torno a Internet: ¿es acaso la red de redes un sistema abierto y democratizador *per se*? Si bien desde las grandes empresas que regulan este mercado sostienen este tipo de discurso, el acceso efectivo a la cultura en Internet está condicionado por otros factores como brechas de acceso y uso de la tecnología, como así también por los cambios ideológicos y estructurales de los sistemas políticos del mundo que tienden cada vez más a una acumulación internacional del capital. En ese sentido, los Estados nacionales quedan cada vez más expuestos y vulnerables frente a las nuevas tecnologías que dan lugar a procesos todavía no consolidados de gobernanza global.

Por último, emerge el problema de considerar que las industrias culturales no tienen jerarquías internas y que todas tienen el mismo peso específico. En ese sentido, los autores resaltan que en el interior de cada industria cultural hay estructuras que van delineando el desarrollo de las demás y que incluso hay algunas hegemónicas. Lejos de dar el mismo alcance a todas las voces, la digitalización ha dado lugar a una convergencia cada vez más concentrada que delinea diferencias jerárquicas entre las diversas industrias culturales, e incluso al interior de cada una, donde las más poderosas ganan mercado en desmedro de las más pequeñas.

De esta manera, se puede advertir que los análisis de las industrias culturales en general, y su relación con el entorno digital en particular, requieren de múltiples variables entre las que no se puede prescindir del rol del Estado que nunca es neutral, del efectivo derecho al acceso a la cultura y de las relaciones jerárquicas que se dan en la especificidad de cada industria.

Estrategia metodológica

En función de los objetivos propuestos, este trabajo se enmarca en una metodología cualitativa de revisión bibliográfica que consiste en “detectar, consultar y obtener la bibliografía (referencias) y otros materiales que sean útiles para los propósitos del estudio, de donde se tiene que extraer y recopilar la información relevante y necesaria para enmarcar nuestro problema de investigación” (Hernández Sampieri, 2014, p. 61).

Sobre *Argentina, 1985*

Argentina, 1985 es una película dirigida por Santiago Mitre que aborda el Juicio a las Juntas de la última dictadura cívico militar, centrándose en la tarea del fiscal Julio César Strassera, el fiscal adjunto Luis Gabriel Moreno Ocampo y un joven equipo de colaboradores. A través de la narrativa de esta obra cinematográfica se pueden observar las tensiones políticas y sociales que existían en aquella época.

Específicamente, la historia narra cómo se gestó el juicio que inició el 22 de abril de 1985 y que culminó el 9 de diciembre del mismo año con la condena de Jorge Rafael Videla y Emilio Massera a reclusión perpetua; Orlando Ramón Agosti a cuatro años y seis meses de prisión; Roberto Eduardo Viola a 17 años de prisión y Armando Lambruschini a ocho años de prisión por crímenes de lesa humanidad. Este juicio colocó a la Argentina en una posición de vanguardia en la lucha por los derechos humanos.

La película se estrenó en salas de cine el 29 de septiembre de 2022 y luego de tres semanas estuvo disponible en la plataforma de *streaming* de *Amazon Prime Video*.

Desde su estreno, la película se convirtió en una sensación nacional, regional e internacional y se adjudicó numerosos premios y nominaciones. Hasta el momento, *Argentina 1985* ganó el premio FIPRESCI de la crítica internacional a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de Valencia (79° edición), el premio del público a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (70° edición) y el Globo de Oro a mejor película de habla no inglesa. Además, al momento de cierre de este artículo, se encuentra nominada como mejor película extranjera en la 95° edición de los Premios Oscar (2).

Tal como lo afirma Zallo (2011), el cine es parte del sistema de industrias culturales. Así, la producción analizada cumple determinadas funciones dentro del sistema. Por un lado, estructura y autorregula el propio sistema, difundiendo imágenes, relatos e información histórica y política; se trata también de un producto que promueve la integración social, colaborando con la formación de una identidad cultural y política. Además, es parte de la cultura colectiva porque sin duda satisface demandas culturales y de información respecto a un tema histórico muy importante (la última dictadura cívico militar en general y el juicio a las juntas en particular) pero con un abordaje novedoso (desde el punto de vista del fiscal Strassera). Por último, esta película alcanzó altos niveles de relevancia por su costado económico-industrial ya que tuvo récord de espectadores incluso cuando no se proyectó en las grandes salas comerciales (en menos de un mes y medio, más de un millón de personas la habían visto en salas tradicionales e independientes).

Respecto a los mercados en que opera el producto, se trata por supuesto de mercados diversos. En este caso, la película como oferta, precede a la demanda. Una particularidad de su exhibición y distribución es que se estrenó primero en cines tradicionales (exceptuando las grandes cadenas *Cinépolis*, *Cinemark Hoyts* y *Showcase*) y luego en la plataforma de *streaming Amazon Prime Video*. Esto es interesante porque fue un proceso que no estuvo libre de conflictos, sino que hubo discusiones y negociaciones respecto a la ventana de exhibición: las grandes cadenas de cines pedían un plazo mayor de exclusividad para exhibir el *film*, mientras que *Amazon* pugnaba por sus intereses económicos, propios de un modelo de negocios muy diferente al de la industria cinematográfica tradicional. El conglomerado estadounidense propuso una ventana de tres semanas de exhibición en las salas de cine antes de habilitar la visualización en su plataforma de *streaming*, mientras que las cadenas pedían al menos 45 días. Finalmente, se decidió que la película fuera exhibida a través de Digicine, una distribuidora local, en 234 pantallas (al menos hasta 2017 en Argentina se registraban 978 en total, según datos del SInCA) de los circuitos independientes a lo largo y ancho de todo el país, donde mantuvo una alta convocatoria a pesar de su posterior estreno en *Prime Video*.

El fenómeno que se analiza, asimismo, se inscribe en los procesos de concentración propios de las IICC en el entorno digital actual. *Argentina, 1985* fue producida por *Amazon Studios*, una productora y distribuidora de cine y televisión subsidiaria de *Amazon*, una enorme

corporación estadounidense de comercio y servicios electrónicos. *Amazon* es sin dudas uno de los gigantes que domina el mercado en el escenario digital, junto con *Alphabet* y *Meta* (Marino & Espada, 2022) tal como lo muestra la imagen N°1.

Entre las diferentes plataformas y servicios que ofrece este gran conglomerado se encuentran *Amazon*, sitio pionero en el comercio electrónico mundial; *Amazon Music*, plataforma de retransmisión de música y venta digital; *Audible*, empresa de venta y producción de entretenimiento, información y contenidos educativos en formato de audio; *Kindle*, un lector de libros electrónicos portátil; *Amazon web services*, compañía que brinda servicios de almacenamiento en la nube; *Amazon Studios* y *MGM*, ambas productoras y distribuidoras de cine y televisión; *Prime Video*, una plataforma de *streaming* de películas y series (distribuye principalmente producciones de Amazon Studios y MGM).

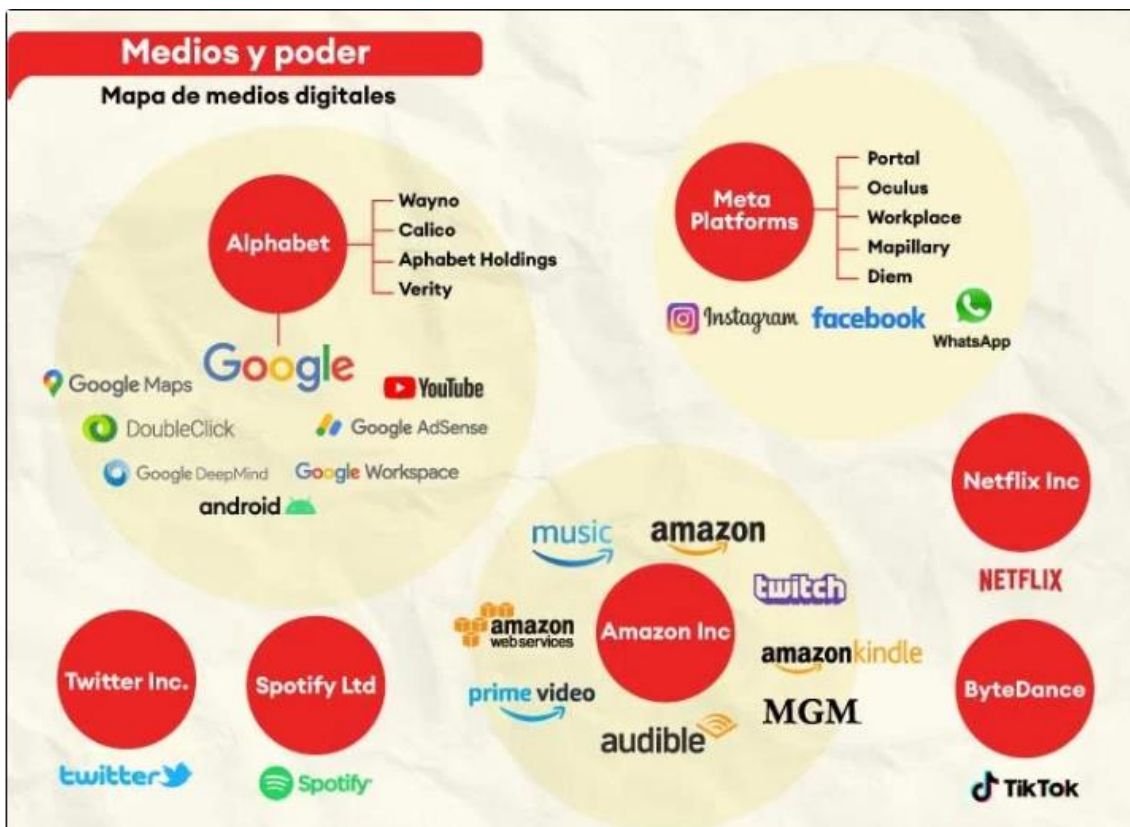


Figura 1: *Mapa de medios digitales*, 6 de junio de 2022, *Letra P*, diseño de Ana Carballo (Argentina).

Además, la película se inscribe en otra de las características de las IICC: un alto costo del prototipo, es decir, la filmación de la película con todos los gastos que esto implica, y un costo de reproducción tendiente a cero que remite a la cantidad de veces que se reprodujo en salas de cine o en plataformas digitales.

En cuanto al trabajo creativo involucrado en la producción, el mismo es culto, original, responde a técnicas profesionales y es innovador (Zallo, 2011). Esto se evidencia en el resultado final de la película, con un guion que brinda un enfoque diferente al típico abordaje del tema (porque encara el tema del juicio a las juntas desde el punto de vista del fiscal, haciendo foco en su familia y sus vivencias). En el trabajo creativo se destacan la dirección de arte, la ambientación y la música, que consiste principalmente en la reproducción de hitos del rock nacional que marcaron la época a la que remonta la película. También se logra un uso interesante del humor, que nunca constituye una tarea fácil dentro de un guion dramático. Otro punto destacable del proceso creativo es que logró convertir a la película en un éxito para todo tipo de público.

Otra característica que se pueden identificar en *Argentina, 1985* es la del reciclaje, ya que la dictadura cívico militar es un tema ampliamente tratado por la industria. Incluso una de las películas argentinas que ganó el Oscar es *La historia oficial*, dirigida por Luis Puenzo, que también narra sucesos de aquella época (3). En ese sentido, también se puede señalar la dimensión simbólica de las IICC: existe una reproducción ideológica en tanto la película alienta cierta forma de institucionalización del tema.

Por otro lado, esta producción se encuentra anclada en el *star system* debido a que está protagonizada por Ricardo Darín, quien se constituye como una de las máximas figuras del cine argentino con reconocimientos internacionales, y Juan Pedro Lanzani, quien atrae a las generaciones más jóvenes. De esta manera, el reparto de estrellas y el tema que ya ha tenido éxito con anterioridad aseguran una visión global de la película.

Por último y en relación con el rol del Estado, en Argentina hay una gran intervención estatal en la industria cinematográfica. El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) funciona como órgano público bajo el ámbito del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, teniendo a su cargo el fomento y regulación de la actividad cinematográfica en todo el territorio de Argentina y en el exterior en cuanto se refiere a la cinematografía nacional, de acuerdo con las disposiciones de la Ley de Cine N° 17.741 y otras normativas. Entre sus acciones más destacadas se encuentra el apoyo a la realización cinematográfica mediante la entrega de subsidios y la organización de concursos de proyectos, así como el desarrollo de guiones.

A través de INCAA se pueden ver las diferentes tareas del Estado que Zallo (2011) destaca: el Estado financiador, el Estado promotor y articulador (un Estado presente con políticas culturales claras) y también un Estado regulador que tiene entre sus objetivos eliminar desequilibrios y desigualdades.

En el caso particular de la película analizada, la misma corresponde a una producción financiada por una empresa estadounidense, pero sin duda su trabajo creativo se realizó con aporte de profesionales argentinos/as; además, su distribución contó con proyecciones en salas de Espacios INCAA (4). Por estos motivos, se puede advertir que la presencia del Estado en el cine nacional es inescindible del resultado final de todas sus producciones, más allá de la financiación concreta con la que se hayan producido, y de sus posibilidades de distribución en función del cumplimiento del derecho al acceso a la cultura.

A modo de cierre

Los avances tecnológicos y los procesos de globalización tienen una fuerte incidencia en el desarrollo de las diversas industrias culturales que, como se advirtió, comparten algunos rasgos en común como la economía de escalas tendientes a la concentración, el alto costo del prototipo y su costo de reproducción tendiente a cero, la aleatoriedad de la demanda, entre otros.

En este trabajo se analizó el caso particular de la película *Argentina, 1985* que, además de constituirse como un producto cultural esencial para comprender la historia y la realidad

política y social de la Argentina durante la última dictadura cívico militar, resulta ilustrativa de los cambios producidos en la industria del cine por el impacto de la tecnología y la globalización.

Por un lado, con respecto a las formas de producción, se advirtió que la película realizada en Argentina, con trabajadores/as nacionales y que narra la historia de un hito del país fue financiada por *Amazon*, un conglomerado estadounidense que se erige como uno de los líderes del mercado digital mundial.

Por el otro, uno de los puntos de discusión más fuerte que tuvo la película giró en torno su forma de distribución. El desacuerdo entre la distribuidora estadounidense *Sony Pictures* y *Amazon* hizo que *Argentina, 1985* no fuera exhibida en las grandes cadenas comerciales del país por lo que las personas debieron acercarse a salas del circuito independiente. Lo destacable es que, a pesar de ese contexto, la película registró récord de espectadores y las salas marcaron una gran convocatoria incluso cuando *Prime Video* habilitó su visualización en *streaming* tres semanas después del estreno.

Además, en tanto producto de una industria cultural, la película registra algunas características típicas del sector: trabajo creativo, alto costo de prototipo (la filmación), costo de reproducción tendiente a cero (las reproducciones en salas y plataformas digitales), *star system* (con el protagonismo de Ricardo Darín), reciclaje (dictadura como tema ampliamente abordado).

A modo de cierre, *Argentina, 1985* resulta ilustrativa para analizar los tres aspectos que proponen Mattelar y Piemme (1982) para el estudio de las industrias culturales: el rol del Estado es fundamental para el financiamiento y desarrollo del cine en la Argentina, en términos de, por ejemplo, recursos humanos o vías de distribución, más allá de la producción concreta de la película que en este caso fue a través de *Amazon*; la decisión de reproducir la película en salas de cine que no participan de las grandes distribuidoras luego del conflicto anteriormente descrito contribuye al cumplimiento del derecho de acceso a la cultura y los espectadores respondieron registrando récords; por último, la industria del cine es un claro ejemplo de especificidades propias al interior de las industrias culturales y las jerarquías internas actuales quedaron expuestas debido a los modos de distribución aprobados por *Amazon*.

Notas

(1) El Juicio a las Juntas remite al proceso judicial que tuvo lugar en la Argentina entre el 22 de abril y el 9 de diciembre de 1985 en el que se juzgó a nueve de los diez integrantes (sólo cinco fueron condenados) de las tres primeras juntas militares de la última dictadura cívico militar que se extendió desde el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983. Del juicio participaron 839 testigos.

(2) Solo dos películas argentinas ganaron el Oscar a lo largo de la historia: La historia oficial (Luis Puenzo, 1986) y El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2010). Otras producciones nacionales que fueron nominadas a los Oscar, pero no se quedaron con la estatuilla son La Tregua (Sergio Renán, 1975), Camila (María Luisa Bemberg, 1985), Tango (Carlos Saura, 1999), El hijo de la novia (Juan José Campanella, 2002) y Relatos Salvajes (Damián Szifrón, 2015).

(3) Otras películas argentinas sobre la última dictadura cívico militar son La Noche de los Lápices, Infancia clandestina, Pasaje de vida, Crónica de una fuga, entre tantas otras.

(4) El Programa Espacios INCAA consiste en la apertura de salas cinematográficas en localidades de todo el país.
http://www.infoleg.gov.ar/basehome/actos_gobierno/actosdegobierno15-9-2008-4.html.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor (1967), "La industria cultural", en Morin, Edgar y Theodor Adorno, La industria cultural, Galerna, Buenos Aires, p. 7-20.

Becerra, Martín (2022a), "Introducción a la Economía Política de la Comunicación", documento de cátedra, Maestría en Industrias Culturales: políticas y gestión, Universidad Nacional de Quilmes.

Becerra, Martín (2022b), "El concepto de industrias culturales. El pasaje de industria cultural a industrias culturales", documento de cátedra, Maestría en Industrias Culturales: políticas y gestión, Universidad Nacional de Quilmes.

Becerra, Martín y Mastrini, Guillermo (2017), "La concentración infocomunicacional en América Latina 2000-2015", Universidad Nacional de Quilmes.

Hernández Sampieri, Roberto (2014), "Metodología de la Investigación" 6ta. edición, McGraw-Hill / Interamericana editores S.A, México.

Marino, Santiago y Espada, Agustín (6 de junio de 2022), "Mapa de medios: en esta cancha juega hoy el periodismo", Letra P, disponible en <https://www.lettrap.com.ar/nota/2022-6-6-15-19-0-mapa-de-medios-en-esta-cancha-juega-hoy-el-periodismo>.

Mattelart, Armand y Jean-Marie Piemme (1982), "Las industrias culturales: génesis de una idea", en VVAA, Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego, Fondo de Cultura Económica, México, p. 62-75.

McChesney, Robert (2002), "Economía política de los medios y las industrias de la información en un mundo globalizado", en Vidal Beneyto, José (director), La ventana global, Taurus, Madrid, p. 233-247.

Mitre, Santiago; Darín, Ricardo et al. (productores) y Mitre, Santiago (director) (2022). Argentina, 1985 [película].

Mosco, Vincent (2006), "Economía Política de la Comunicación: una actualización diez años después", en Cuadernos de Información y Comunicación vol 11, Universidad Complutense de Madrid, p. 57-79.

SInCA (2017), "Pantallazo argentino", disponible en https://www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?Id=38#_ftn1.

Zallo, Ramón (1988), Economía de la comunicación y la cultura, Akal, Madrid.

Zallo, Ramón (2011), "Economía de la cultura y de la diversidad en la crisis", en: Estructura de la comunicación y la cultura, Gedisa, Barcelona.