

NOTAS ACERCA DE LAS TRANSFORMACIONES DE LO POPULAR REALIZADAS POR EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE ARGENTINA, BRASIL Y CHILE (1959-1976)*

Notes about the transformations of the popular carried out by
the new Latin American cinema of Argentina, Brazil and Chile (1959-1976)

JUAN PABLO SILVA ESCOBAR¹

Resumen

El artículo indaga teórica y críticamente la práctica cinematográfica desarrollada por el Nuevo Cine Latinoamericano de Argentina, Brasil y Chile (1959-1976), examinando el proceso de construcción de una nueva concepción acerca de lo popular. Esta concepción ubica en el centro de sus preocupaciones los conflictos socioculturales y políticos, configurando lo popular como un estilo de vida y como una clase social que se encuentra en tensión continua con la clase dominante. Esta tensión nos lleva a tener presente que las formas y actividades culturales son un campo dinámico, en el cual se articulan relaciones de dominación y subordinación.

Palabras clave: Nuevo Cine Latinoamericano, cultura popular, ideología.

Abstract

The article explores theoretical and critically the film practice developed by the New Latin American Cinema of Argentina, Brazil and Chile (1959-1976), reviewing the process of building a new conception of the popular. This conception locates in the center of their concerns the socio-cultural, political and economic conflict, configuring the popular as a lifestyle and as a social class which is in constant tension with the ruling class. This ten-

* Este texto fue presentado en el apartado "Expresiones estéticas, representaciones identitarias y prácticas artísticas en Iberoamérica", dentro del *Encuentro Bicentenario*.

¹ Antropólogo Social y Magíster en Estudios Culturales Latinoamericanos ambos por la Universidad de Chile, Diploma en Estudios Avanzados (DEA) en Antropología Social y Doctorando en Antropología de Iberoamérica ambos por la Universidad de Valladolid, España. jp.silva.escobar@gmail.com

sion leads us to bear in mind that cultural forms and activities are dynamic fields, in which relations of domination and subordination are articulated.

Key Words: New Latin American Cinema, Popular Culture, Ideology.

El cine Latinoamericano desarrollado entre los años 1959 a 1976, ha sido definido indistintamente como Cine Revolucionario, Cine Imperfecto, Tercer Cine, Nuevo Cine Latinoamericano, Cine Militante, Cine de Liberación, Brazos Cinematográficos de los Partidos, entre otros. Más allá (o más acá) de cualquier adjetivación posible, hay al menos dos puntos que son transversales a la historia del movimiento y que marcaron el modo de hacer películas: una es la dimensión estética (de carácter rupturista) y la otra la dimensión política (progresista, revolucionaria y descolonizadora). Parto de la idea que el Nuevo Cine Latinoamericano desarrollado en Argentina, Brasil y Chile se configura como una práctica cinematográfica que (re)significa la producción filmica de la región y en la que es posible detectar un discurso socialmente pertinente que, tanto el cine clásico de Hollywood como la Época de Oro del cine latinoamericano, excluyen de sus códigos de significación. Por lo tanto, estos Nuevos Cines articulan una enunciación que expresa un conjunto de aspiraciones a nivel político, cultural, social, artístico e ideológico, logrando conformar una producción simbólica, que si bien se establece desde el discurso revolucionario, “no se ejerce a partir de un lugar único y soberano sino que emana de abajo, de las entrañas del cuerpo social, procediendo de fuerzas locales, móviles y transitorias, a veces minúsculas, hasta organizarse en potentes homogeneidades” (Blanchot, 1993, p. 54).

Es evidente que el Nuevo Cine Latinoamericano de los años ‘60 se configuró como una práctica cinematográfica en plural, con una diversidad de formas de entender y encarar el cine como herramienta revolucionaria, lo que generó cierto grado de especificidad al interior de cada una de las distintas cinematografías nacionales, originada por los contextos específicos de aparición y de circulación. El objetivo de este artículo es poder contextualizar aquellos aspectos sociales, culturales y políticos que le fueron transversales, así como aquellas propiedades comunes a nivel ideológico, que permiten hablar del Nuevo Cine Latinoamericano como un movimiento de carácter continental.

Distanciamientos, *doxa* y *habitus* de clase

Los Nuevos Cines de Argentina, Brasil y Chile, eclosionaron como reacción estética, económica y política contra cierto cine y contra la realidad social de sus respectivos países: el subdesarrollo, la pobreza y el neocolonialismo. Desde una perspectiva estética, estos Nuevos Cines absorbieron un conjunto de tendencias que incluían el surrealismo, el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa, entre otras. Estos estilos fueron reconfigurados y re-significados dentro del contexto social y cultural latinoamericano, conformando una estética que se institucionaliza socialmente a través de la naturalización del discurso revolucionario. El Nuevo Cine buscó sumergirse en los temas sociales y políticos, entendiendo la práctica cinematográfica como una herramienta al servicio de la conciencia social, “es un cine totalitario y que cualquiera que sea el término del que se parta, acaba por englobar todos los elementos posibles” (Narboni, 2006, p. 72). La originalidad de los Nuevos Cines latinoamericanos reside, a mi juicio, en su capacidad para reaccionar frente a un sistema político, social, religioso, moral y económico, asumiendo una postura política de izquierdas que, no sólo se plasma en los temas tratados, sino que busca conformar una estética (que nunca se desarrolló del todo) y apuesta por la desaparición del autor como individualidad, en beneficio de una expresión colectiva.

Es evidente que la práctica cinematográfica desarrollada por el Nuevo Cine no es ni neutra ni transparente, por el contrario, en ella se articulan una serie de procesos ideológicos, en tanto producción de significados e ideas, que se estructuran como bienes simbólicos donde se inscriben, se registran y se difunden un conjunto de racionalidades, poderes y representaciones colectivas, que contribuyen a generar una conciencia de clase por la cual “las instancias ideológicas sufren las metamorfosis del espectáculo” (De Certeau, 2004, p. 161). Dentro de esta metamorfosis es posible identificar un doble juego: por una parte, el Nuevo Cine articula una serie de impugnaciones a las condiciones de dependencia y neocolonización, a través de un discurso que se opone y que cuestiona el orden establecido, y por la otra, logra sedimentar un discurso que se naturaliza como sentido común incuestionable entre quienes comparten un mismo *habitus*. Por lo tanto, el Nuevo Cine contribuye a construir todo un sistema de ideas, significados, creencias y valores que están vinculados con una clase o grupo social dominante, que ha legitimado su visión de mundo “*naturalizando* y *universalizando* tales creencias para hacerlas evidentes y aparentemente inevitables” (Eagleton, 1997, p. 24). Estamos hablando de un conjunto

de creencias formales y conscientes, pero también actitudes, hábitos y sentimientos menos conscientes, e incluso presupuestos, comportamientos y compromisos inconscientes (Williams, 1994).

En consecuencia, el Nuevo Cine y sus practicantes se configuraron como un movimiento de contestación del orden simbólico establecido, en la medida en que cuestionaron lo que se presentaba como evidente, lo que estaba fuera de discusión, la *doxa*. Lograron así desarticular, en parte, los mecanismos de dominación, al mismo tiempo que lograron constituirse como un movimiento cinematográfico contracultural, en la medida en que las obras perseguían entregar elementos de resistencia contra la dominación de la burguesía dependiente de los países latinoamericanos. El Nuevo Cine buscó desarrollar un trabajo de politización de las clases populares, acompañado por una compleja labor de construcción cultural e identitaria que se instauraba como una suerte de restauración de la dignidad de lo popular. Sin embargo, “este proyecto liberador tiene efectos alienantes, en la medida en que la reconquista de una especie de dignidad cultural va a la par de un reconocimiento de la cultura en cuyo nombre se ejercen numerosos efectos de dominación” (Bourdieu, 2008a, p. 16).

Al mismo tiempo, toda práctica cultural encierra en sí misma un conjunto de estrategias de distanciamiento y de distinción. En el caso del Nuevo Cine Latinoamericano encontramos ejemplos extremos como *Tres tristes tigres* o *Terra em transe*, que son obras arte de vanguardia, que requieren ciertos instrumentos y cierto capital cultural para decodificar la densidad del mensaje. Estos no se encuentran universalmente distribuidos y, por lo tanto, quienes “poseen estos instrumentos se aseguran beneficios de distinción, beneficios tanto mayores cuanto más escasos son los instrumentos (como los que son necesarios para entender las obras de vanguardia)” (*Ibidem*, p. 11). Por lo tanto, el Nuevo Cine operó, a través de la construcción de un conjunto de obras fílmicas, como una cinematografía de distinción y distinguida.

Así, los cineastas del Nuevo Cine, en tanto intelectuales pertenecientes a una clase social que comparte un sentido práctico de lo que hay que hacer, ser y decir en determinadas circunstancias, impregnan sus obras y sus discursos de ese sentido práctico (*habitus*). El artista “está regido en su producción por la posición que ocupa en el espacio de producción. (...) Hay así una lógica del espacio de producción que hace que los productores, lo quieran o no, produzcan bienes diferentes” (Bourdieu, 2008b, p. 116). Es decir, to-

da práctica cultural consiste tanto en generar identidades como distanciamientos, lo que implica que la idea de un arte para todos, de un acceso universal al arte y de un “comunismo cultural” es una utopía que no carece de estrategias de dominación.

Estas estrategias de distinción y diferencia, ya sean de forma consciente o inconsciente, refieren a un conjunto de disposiciones duraderas que generan prácticas particulares (*habitus*), a partir de las cuales se construyen discursos y representaciones que, en última instancia, se estructuran de acuerdo al conjunto de prácticas internalizadas (*habitus*), que “tienden a inducir en los agentes sociales las aspiraciones y acciones que son compatibles con los requerimientos objetivos de sus circunstancias sociales” (Eagleton, 2003, p. 249). Por lo tanto, en este caso, son los cineastas provenientes de una burguesía intelectualizada los que internalizaron las circunstancias sociales y se autoproclamaron como portavoces de la clase trabajadora -el proletariado, el campesinado, el pueblo y todo lo que lo rodea- construyéndolo social, cultural y políticamente.

Inscripción y construcción de lo popular

Hasta antes de la eclosión de los nuevos cines, la producción cinematográfica desarrollada en el continente reproducía la ideología dominante, tanto en su modo de producción, de distribución como de exhibición. Por lo tanto, se trataba de un producto ideológico del multiculturalismo liberal de Occidente. Es decir, lo que esas películas ofrecían a la mirada del espectador occidental era precisamente lo que éste quería ver del estilo de vida latinoamericano: un espectáculo de amor y odio, de fidelidad y traición, de risa y llanto, de ritualidad y folklorismo, fijado en melodramas, comedias, rancheras, tangos y *chanchadas*, en las que los sujetos populares no habían accedido a la categoría de sujeto, puesto que se los estereotipaba, exotizaba, reificaba y subordinaba.

Así, las prácticas cinematográficas desarrolladas en el continente con anterioridad a los nuevos cines latinoamericanos, construyen y representan a una cultura popular que se constituye en un instrumento de tipificación cultural que legitima, a través del discurso fílmico, “la imposición o dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica), contribuyendo así, según la expresión de Weber, a la ‘domesticación de los dominados’” (Bourdieu, 2006, p. 69). Esta se materializa en la época del cine industrial latinoamericano, al proyectar un conjunto de signos que se objetivan en una amalgama de binarismos jerárquicos: hombre-mujer, cultura-naturaleza, público-privado, élite-popular, campo-ciudad,

bien-mal, moral-inmoral. Así se contribuye a la estructuración de un imaginario social que modela una identidad construida a partir de los intereses y visiones de mundo de la clase dominante, que selecciona ciertos rasgos culturales para institucionalizarlos como lo “típico”.

El Nuevo Cine emergió como un movimiento que pretendía construir un discurso fílmico politizado y politizante acerca de la realidad social de las clases populares. La práctica cinematográfica fue concebida como una herramienta política para despertar la consciencia de clase, un instrumento de análisis de la realidad social y un medio para la acción revolucionaria. Es evidente que el Nuevo Cine realizó una construcción acerca de los sujetos populares que bajo ninguna circunstancia fue neutra o transparente. Por el contrario, se trató de una práctica cultural altamente planificada y de manipulación. Ahora bien, las construcciones sociales e históricas acerca de los sujetos populares y sobre la cultura popular impulsadas por los Nuevos Cines de Argentina, Brasil y Chile, se desarrollan, en cuanto cinematografía política, no por la presencia del pueblo, sino por su ausencia. Esas cinematografías saben que el pueblo es lo que falta, el pueblo no existe todavía. “Esta comprobación de la falta de un pueblo no es un renunciamento al cine político sino, por el contrario, la nueva base sobre la cual éste se funda a partir de ahora, en el Tercer Mundo”. (Deleuze, 1986, p. 288). De ahí, que los practicantes del Nuevo Cine ya no se dirigen a un sujeto popular supuesto, ni a una cultura popular ya prefigurada por el colonizador, sino más bien persiguen contribuir a la invención de un pueblo, de un pueblo revolucionario, de un pueblo que faltaba.

Lo popular como un plural ingobernable

Esta invención establece la diferencia entre las cinematografías anteriores a los Nuevos Cines y las cinematografías desarrolladas por estos últimos. En los filmes del cine clásico de Hollywood o en las películas de la época de la industrialización latinoamericana -principalmente en Argentina, Brasil y México-, se construyeron representaciones de los individuos y de su mundo social, salvaguardando una frontera entre lo político y lo privado. De ahí que en estas películas “la familia, la pareja, el individuo mismo llevan sus propios asuntos, aunque éstos expresen necesariamente las contradicciones y problemas sociales o padezcan directamente sus efectos” (*Ibidem*, p. 288). La toma de consciencia se da en la privacidad, es decir, es en el espacio privado el lugar en donde los sujetos ad-

quieren una toma de consciencia política. En este sentido, el cine clásico de Hollywood o la época de la industrialización latinoamericana “no cesó de mantener esta frontera que marcaba la correlación entre lo político y lo privado y que permitía, por mediación de la toma de consciencia, pasar de una fuerza social a otra, de una posición política a otra” (*Ibidem*, p. 288).

En cambio, en los Nuevos Cines no existe frontera que asegure la más mínima distancia entre lo público y lo privado. Por el contrario, lo privado se confunde con lo social y con lo político, y el lugar en donde se produce una toma de consciencia es en lo colectivo. Es en el tejido social donde los sujetos se reconocen y luchan. Hay así una yuxtaposición o una compenetración que borra el límite entre lo público y lo privado. De este modo, emerge un cine insubordinado, un cine de agitación. Al respecto, Deleuze (1986, pp. 289-290) dice:

“La agitación ya no emana de una toma de consciencia, sino que consiste en ‘poner todo en trance’, el pueblo y sus amos, y la cámara misma, empujar todo a la aberración, para comunicar las violencias entre sí tanto como para hacer pasar el asunto privado a lo político, y el asunto político a lo privado (Terra em transe). De ahí el singular aspecto que asume en Rocha la crítica del mito: no se trata de analizar el mito para descubrir su sentido o su estructura arcaicos, sino de referir el mito arcaico al estado de las pulsiones en una sociedad perfectamente actual, el hambre, la sed, la sexualidad, la potencia, la muerte, la adoración”.

El cine clásico, al configurar lo privado en un inmediato político manifiesta la ausencia de un pueblo y, por lo tanto, la existencia de varios pueblos, una infinidad de pueblos que se configuraban como un enorme plural ingobernable. “Ello hace que el cine del Tercer Mundo sea un cine de minorías, porque el pueblo no existe más que en estado de minoría, y por eso falta. Precisamente en las minorías es donde el asunto privado se hace inmediatamente político” (*Ibidem*, p. 291). Ante la multiplicidad de pueblos, los practicantes del Nuevo Cine se unen a la tarea de construir un pueblo que sea más o menos gobernable. Ya no se trata de estereotiparlo, de estigmatizarlo, de seducirlo, de armonizar con él, de amarlo; se trata fundamentalmente de producirlo. Ya no es un objeto de pasión, es un objeto de producción. Sin embargo, para poder inventar un pueblo, los practicantes del Nuevo Cine deben realizar primero un trabajo de descolonización de los imaginarios y las identidades. Como afirma Deleuze (1986, p. 293):

“El autor de cine se encuentran ante un pueblo doblemente colonizado, desde un punto de vista de la cultura: colonizado por las historias venidas de otras partes, pero también por sus propios mitos convertidos en entidades impersonales al servicio del colonizador. Así pues, el autor no debe creerse el etnólogo de su pueblo, como tampoco inventar él una ficción que seguiría siendo una historia privada: pues toda ficción personal, como todo mito impersonal, está del lado de los amos”.

De ahí que podemos ver como en las obras de Glauber Rocha se busca destruir los mitos desde dentro; o como Miguel Littin denuncia los mecanismos de disciplinamiento y sujeción; o como Nelson Pereira dos Santos desmitifica el indigenismo romántico; o como Raúl Ruiz, a través de un cine de indagación, explora sobre la una cierta marginalidad indefinida que no se reconoce como marginalidad pero que sin embargo lo es; o como Fernando Solanas y Octavio Getino, a través de un Tercer Cine, buscan explorar los mecanismos de insubordinación por medio de una vanguardia resistente. Así, el proceso de descolonización de los imaginarios y de las identidades impulsado por estos Nuevos Cines, se articulan a partir del hecho que sus cinematografistas tienen la posibilidad de “tomar personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de ‘ficcional’, de ‘leyendar’, de ‘fabular’” (*Ibidem*, p. 293).

A partir de ese momento, la producción o invención del pueblo que faltaba se realiza en base al estallido y la fragmentación de la cultura popular y los sujetos populares, multiplicando las narrativas, los discursos y las representaciones. Es una lucha que se da en el plano simbólico en contra de las unificaciones que reconstruirían una unidad tiránica de lo popular y de su cultura. Al multiplicar los tipos y los caracteres de un pueblo que faltaba, los Nuevos Cines crean y recrean una pluralidad que va más allá de un conjunto de cualidades predeterminadas, buscando así crear un pueblo nunca acabado, abierto a la temporalidad, a la contingencia y a la diferencia. La lucha por la construcción de una subjetividad popular se presenta, pues, como derecho a la diferencia y derecho a la variación, a la metamorfosis. Se construyen un conjunto de líneas entremezcladas que hacen de las masas un verdadero sujeto. De ahí la idea de que, en tanto arte de masas, el cine puede ser un arte revolucionario.

Ahora bien, hasta antes del surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, los sujetos populares no eran más que un recurso dramático, cómico o trágico, dentro del argu-

mento de un relato cinematográfico. En última instancia, esas representaciones acerca de los sujetos populares y de la cultura popular se configuraban como el reverso de una sociedad que históricamente los había excluido. De este modo, el cine ratificaba el insistente ejercicio de “blanqueamiento” que han adoptado las elites desde la colonia en adelante, negándoles a los sujetos populares la categoría de sujetos sociales, construyéndolos a partir del estereotipo, de lo exótico, presentándonos sujetos cosificados y subordinados. Por lo tanto, el pueblo era lo que faltaba, puesto que no podemos asumir la cultura popular y a los sujetos populares como una realidad inerte. No se encuentran simplemente *allí*, en ese lugar en el que la burguesía busca situarlos. Por lo tanto, para las cinematografías anteriores a los Nuevos Cines, se construía lo popular y a los sujetos populares despojados de su historicidad e inconscientes de su condición social y, por lo tanto, desclasados y despolitizados. Frente a este estado de cosas, existe cierto consenso en que el gran mérito del Nuevo Cine Latinoamericano fue el de proyectar una cierta diversidad acerca de las prácticas culturales y las problemáticas sociales y económicas ligadas a los sectores populares, de transformar lo popular de una serie de singularidades más o menos estereotipadas hacia una pluralidad más o menos ingobernable.

No obstante lo anterior, no se puede negar en la construcción que el Nuevo Cine hace de lo popular también se incurre en una ideologización. A pesar de que los sujetos populares son seres reales e históricos que están más allá de las adscripciones que el mundo artístico-intelectual les puede asignar, se articulan una serie de estrategias de dominación en la medida que quienes expresan y representan lo popular son intelectuales que, si bien procuran desprenderse de la mirada burguesa en la cual se han formado, no logran despojarse del todo de ciertas prácticas hegemónicas: el hablar por el pueblo, el hablar acerca del pueblo, el construir un discurso en el cual se habla del pueblo con palabras prestadas, cargadas de sentido social y expresadas por los portavoces de lo popular que en este caso son los cineastas. Por lo tanto, estas representaciones no logran que el pueblo hable, ratificando así la famosa expresión de Marx: “no pueden representarse a sí mismos, deben ser representados” (Marx, 2003: 107).

Conclusiones

El Nuevo Cine Latinoamericano se constituyó en un campo intelectual estructurado por un conjunto de reglas implícitas sobre lo que puede ser enunciado o percibido en for-

ma válida dentro de él, y dichas reglas operan de un modo que Bourdieu llama 'violencia simbólica' (Eagleton, 2003). Por lo tanto, esta cinematografía fue viable dentro de un contexto histórico en el que era posible un nuevo discurso acerca de lo popular y, a su vez, este conjunto de películas contribuyeron primero la invención y luego a la naturalización de los sujetos populares, de la cultura popular y de lo revolucionario.

Así, las prácticas en general y la práctica cinematográfica del Nuevo Cine en particular, se estructuran como un instrumento de legitimación. Esta configuración ideológico-cultural de la práctica cinematográfica en cuestión, emerge a partir de una particular estructura que articula reacciones, luchas revolucionarias, transformaciones descolonizadoras, inscripciones y actitudes que una sociedad, o parte de ella, adopta frente a una realidad social neocolonial contra la cual hay que luchar y cambiar. Se idealiza, entonces, todo un imaginario revolucionario al que se le atribuyen rasgos de una sociedad más solidaria, justa e integrada (Silva y Raurich, 2010).

La cinematografía impulsada por el Nuevo Cine se configura como una práctica que puede ser tanto un cine hecho políticamente como un cine político. En ambos casos "la lucha política es una lucha cognitiva (práctica y teórica) por el poder de imponer la visión legítima del mundo social" (Bourdieu, 1999, p. 185). Es decir, el Nuevo Cine, en tanto poder simbólico que participa activamente en el campo político, busca re-hacer la realidad social a través de la transformación de las categorías a través de las cuales los sujetos sociales construyen, comprenden y dan sentido al mundo. Esto significa que los Nuevos Cines de Argentina, Brasil y Chile se configuraron como una práctica cinematográfica inevitablemente política que se encuentra constantemente en competición con otras prácticas políticas, artísticas, religiosas y científicas que producen y reproducen representaciones legitimadas de la sociedad y que, al igual que los Nuevos Cines, persiguen cumplir una función social sustantiva.

En suma, los Nuevos Cines latinoamericanos construyeron un mito forjado a partir de un sueño-utopía basado en el imaginario existente de la época, que no sólo no fue ajeno a la realidad social de nuestros pueblos, sino que se nutrió de la cultura popular, la pobreza, la miseria, el hambre, el imperialismo y la neocolonización, la periferia y la precariedad, para transformarlos en lucha revolucionaria que devino en *doxa*, esa mediación cultural tan integrada en un grupo histórico que no admite discusión. El Nuevo Cine naturalizó la lucha revolucionaria, rompiendo el canon cinematográfico de lo establecido como

correcto, jugando con el significante para construir un significado cargado de una doble y sincrética naturaleza, la de objetivar y subjetivar el mundo, aferrándose a aquella noción básica de que el cine, como estandarte del imaginario, representa y al mismo tiempo significa.

Bibliografía

- Blanchot, M. (1993). *Michel Foucault tal como yo lo imagino*. Valencia: Pre-textos.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones pascalinas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2006) "sobre el poder simbólico". En *Intelectuales, política y poder* (pp. 65-73). Buenos Aires: EUDEBA, 65-73.
- Bourdieu, P. (2008a). "El arte de resistir a las palabras". En *Cuestiones de sociología* (10-19). Madrid: Akal,
- Bourdieu, P (200b). "La metamorfosis del gusto". En *Cuestiones de sociología* (161-172). Madrid: Akal.
- De Certeau, M. (2004). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Deleuze, G. (1986) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, T. (1997). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, T. (2003) "La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental". En S. Zizek (comp.) *Ideología. Un mapa de la cuestión* (199-251). Buenos Aires: F. C. E.
- Marx, K. (2003). *El dieciocho del brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Alianza.
- Narboni, J. (2006). "Las tres edades (el Nuevo Cine en relación con el neorrealismo y la Nouvelle Vague; antes, durante y después de la revolución)". En A. de Baecque (comp.) *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de globalización (pequeña antología de Cahiers du Cinéma 4)* (71-75). Barcelona: Paidós.
- Silva, J. P. y Raurich, V. (2010). "Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)", en *Aisthesis* nº 47, 64-82.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.