

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*The development myth of the big cities projected in the cinematographic policy of Latin American Third Cinema*

■ **El mito desarrollista de las grandes ciudades proyectado en la política cinematográfica del Tercer Cine Latinoamericano**

RECIBIDO • 25 DE ENERO DE 2022 ■ ACEPTADO • 26 DE ABRIL DE 2022

DIANA MONTES/COMUNICÓLOGA, FCPS-UNAM  
isaac.campos.rodriguez@escueladedisenio.edu.mx



## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

Desarrollo ■  
Tercer Cine ■  
nuevo cine latinoamericano ■  
subdesarrollo ■

Explorando las relaciones entre cine y realidad social, este artículo propone analizar la emergencia del Tercer Cine como un dispositivo crítico a los discursos y prácticas hegemónicas, configuradas como misión civilizatoria, reivindicando así una posición política desde la articulación con el proceso revolucionario de la época.

## KEYWORDS

Development ■  
Third Cinema ■  
New Latin American Cinema ■  
Underdevelopment ■

*Exploring the relationship between cinema and social reality, this article analyzes the emergence of Third Cinema as a critical device engaging hegemonic discourses and practices of development as a civilizing mission, thus adopting a political position through its articulation with the revolutionary process of that time.*

## ABSTRACT

Quiero ir a un punto de inflexión en el tiempo, mediados del siglo XX, porque el mundo se reconfiguró a partir del hegemon estadounidense, el cual pareció haber dictado a América Latina un camino de desarrollo que envolvió formas de vida enmarcadas precisamente en el sistema capitalista. Y, a partir de ahí, hacer una reflexión sobre quienes legitiman ese camino hoy y de que forma el arte anti-burgués y anti-hegemónico (al nivel de las luchas populares y movimientos sociales, de los que tanto hablamos hoy en día) es siempre un instrumento para cimbrar las estructuras y sacudir las conciencias.

La configuración de asentamientos precarios dentro y alrededor de las ciudades *civilizadas o desarrolladas* nos muestran un claro panorama de lo que se ha denominado *la periferia*, las formas en que se habitan estas periferias son la encarnación de las tantas violencias del subdesarrollo. Sus habitantes y su realidad social (tan alejada de aquel Primer Mundo moderno) han tomado voz a lo largo de la historia a través de muchos caudales, pero también, por medio del arte cinematográfico. Primeramente, hay que pensar en el recurso historiográfico como la concreción de la representación de los hechos históricos y el pensamiento acerca de ellos en imágenes visuales; y, en el planteamiento de que existen proximidades entre los discursos y prácticas políticas de estas *tesis y teorías del desarrollo* y el posicionamiento político a partir de una consolidación con el proceso revolucionario de la época que efectuó el Tercer Cine, mismo que proyectó una estética violenta de aquellas ciudades con asentamientos urbanos periféricos en conjunto con su realidad social.

## Hollywood como medio cultural de legitimación del desarrollo

En este acercamiento del tejido de la realidad con la imagen cinematográfica hay que precisar que el contexto de posguerra fue un bastión para la configuración del poder político y económico de todo el globo, de donde surge el hegemon estadounidense, el *Plan Marshall* (1947) le aseguró a EUA una alianza con las naciones del continente europeo, mismas que le facilitaron condiciones de explotación y apropiación de nuevos territorios en el sur global. En su carácter expansionista, promovió con ahínco el capitalismo como modelo ideal en el mundo, y por medio de la *Doctrina Truman* (1947) expandió su influencia, justificando su intervención en diversas ex colonias con el pretexto de planificar su desarrollo, este, “siempre encaminado hacia criterios de industrialización y modernización”. (Mendoza, 2021:17).

La década de los cincuenta, con su reconfiguración del poder económico, ideológico y geopolítico fue un periodo en el que se apostó desde la centralidad del poder, por un discurso globalizador que apelaba más que nunca a insertarse en un modelo de industrialización y de liberación económica. En este sentido, el término *desarrollo* va a ser uno de los más utilizados en los discursos del poder político, el cual implica crecimiento y abolición de *todos los males* en las naciones periféricas en cuanto se realice el *despegue industrial*, es decir, la trascendencia del subdesarrollo, configurándose así la famosa dicotomía dialéctica: desarrollo/subdesarrollo. El desarrollo, como lo ha definido Antonio Mendoza Hernández, se concatena de inmediato con la noción de crecimiento económico, ambos términos se transformaron en la norma global al definir características universales basadas en “las condiciones que caracterizaban a los países más avanzados del mundo: industrialización, alta tasa de urbanización y educación, tecnificación de la agricultura y adopción generalizada de los valores y principios de la modernidad ancladas en un estilo de vida y consumo occidental.” (2021:2).

Arturo Escobar menciona que en el discurso de posesión como presidente de Estados Unidos el 20 de enero de 1949, Harry Truman anunció al mundo entero su concepto de “trato justo”. Un componente esencial del concepto era su llamado a Estados Unidos y al mundo para resolver los problemas de las “áreas subdesarrolladas” del globo a partir del análisis que explicara sus contradicciones. (2012:19). En cuanto al campo cultural, Escobar ha mencionado que los conceptos y metodología sobre la dicotomía desarrollo/subdesarrollo no sólo incluyen la crítica cultural a los enunciados del desarrollo, sino también las acciones concretas y las instituciones que lo promueven y legitiman. (2005:34). En cuanto a este hecho, y dadas sus condiciones oligopólicas de existencia, el hegemón cinematográfico se configuró a través del cine industrial estadounidense de Hollywood, “se proyectan las imágenes de los modos de vida y del bienestar material de los que disfrutaban los habitantes de aquel reducido grupo de países, imágenes que, en buena medida, se transmitían a través de la publicidad y el cine”. (Ortega y Martín, 2003:34), el presidente Truman sabía del alcance de los *mass media* ideológicos, y en este caso, del cine, como herramienta de difusión y legitimación de sus discursos.

Por tanto, el desarrollo y el subdesarrollo también pueden apreciarse en la constitución de sus industrias cinematográficas en los países centrales y periféricos, a través de la estructura de sus bases materiales, misma que influye directamente en la producción de contenido y en el proyecto ideológico que sustentan, por ejemplo, a través de Hollywood se ensalzó un cierto estilo de vida como paradigma del desarrollo, lo que se conoce como la *American way of life*, un modelo muy difundido por las grandes *Majors* de su industria fílmica. En el texto *Postdesarrollo, contribuciones y alcances de una crítica al paradigma del desarrollo*, de Antonio Mendoza Hernández, se plantea una pregunta muy pertinente para pensar en el discurso del desarrollo como una herramienta de configuración de poder: ¿Cómo ha operado el desarrollo como estrategia de dominación cultural, social, económica y política? (Escobar, 2014:28). Y en un acercamiento a la respuesta podemos plantear el uso de los medios culturales o de comunicación masivos como estrategia de dominación cultural, mismos que proyectan discursos y significaciones, legitimando el poder de un bloque hegemónico. La hegemonía es para Gramsci el control del poder político, ejecutado con una dirección intelectual y moral (1978:7).

...el poder de las clases dominantes sobre el proletariado y todas las clases sometidas en el modo de producción capitalista, no está dado simplemente por el control de los aparatos represivos del Estado pues, si así lo fuera, dicho poder sería relativamente fácil de derrocar (bastaría oponerle una fuerza armada equivalente o superior que trabajara para el proletariado); dicho poder está dado fundamentalmente por la hegemonía cultural que las clases dominantes logran ejercer sobre las clases sometidas, a través del control del sistema educativo, de las instituciones religiosas y de los medios de comunicación. A través de estos medios, las clases dominantes “educan” a los dominados para que estos vivan su sometimiento y la supremacía de las primeras como algo natural y conveniente, inhibiendo así su potencialidad revolucionaria [...] Se conforma así un “bloque hegemónico” que amalgama a todas las clases sociales en torno a un proyecto burgués. (Gramsci: 1978:329)

Con lo anterior podemos afirmar la existencia de un bloque hegemónico cultural que legitima los discursos y prácticas de la vida económica y política, en este sentido, las reflexiones de Celso Furtado cobran importancia, en el interior de la escuela histórico-estructural latinoamericana es el autor más comprometido con la problemática cultural. César Bolaño, en relación a Furtado sobre la hegemonía y su construcción de una ideología dominante, en contra de la formación de una cultura popular, e imbricando a un importante pensador de la cultura como Stuart Hall, afirma:

En el artículo *Notas sobre la deconstrucción de lo popular*, de 1981, Hall problematiza el método de periodización, explorando la cuestión de la formación de cultura popular en la construcción de la hegemonía, lo que remete a temas cercanos a Furtado, a Thomson, y a historiadores marxistas británicos como Gramsci, que podrían servir a nuestros propósitos comparativos. (Bolaño, Revista do Instituto de Estudios Brasileiros pág. 224)

A pesar de sus rupturas y desbalances, como la crisis de la Gran Depresión, su irrupción documentalista gracias a la politización de una comunidad cinematográfica a causa de dicha crisis o el uso propagandístico que efectuó en la Segunda Guerra,<sup>1</sup> podemos determinar que Hollywood en los años cincuenta, se posicionó como una fuerte industria que a través de sus filmes legitimó los discursos de las *teorías del bienestar o del desarrollo*, pero también controló los mercados cinematográficos industriales de Latinoamérica, ejerció una influencia considerable en los contenidos, formas y representa-

<sup>1</sup> La hegemonía que sustentó Estados Unidos después de la Segunda Guerra se vio reflejada también en los medios ideológicos. El empleo de Hollywood como herramienta de propaganda, antes, durante y después de la guerra para destruir al comunismo que cobraba fuerza en Latinoamérica es un dato. En cuanto a esta censura y posicionamiento de los Estados Unidos en contra del comunismo, el campo ideológico-propagandístico se trazó con ímpetu en la industria del cine, en tanto el conflicto bélico se acercaba, Hollywood produjo filmes sobre la Guerra pero abordándola en un tono que mereció críticas desfavorables, ya mencionó Francisco Peredo en su libro *Cine y propaganda* algunas ideas sobre la forma absurda en que el cine de Hollywood abordó la guerra, siempre con discursos audiovisuales donde las fuerzas armadas estadounidenses son los salvadores de la "amenaza comunista", así como películas del género *western* donde los nazis son derrotados por los vaqueros del oeste. (Peredo, 2004:123).

ciones en esas regiones, así como en la percepción que el mundo tenía de ellas, a través de las imágenes en movimiento. Incluso en Brasil, sus primeros estudios fílmicos, creados por *empresarios gringos*, fueron llamados "El Hollywood tropical". Como menciona Antonio Paranguá, fuera de Europa y Estados Unidos, al margen de la integración vertical que favoreció su consolidación industrial, el cine ha sido frecuentemente el símbolo de una postergada y ansiada modernidad (2000:6).

Es un hecho innegable la influencia económica e ideológica que ejerció Hollywood en el continente americano a través de su hegemonía. Con la penetración de sus mercados culturales en las regiones del sur más industrializadas, esta situación también generó por consecuencia, una dependencia industrial e ideológica, ya que los estereotipos hollywoodenses se imitaron en el cine latinoamericano. Estas proyecciones de los cincuenta que mostraban un universo burgués fueron detonantes para que los espectadores proyectaran sus aspiraciones sobre la idea *del glamour* de un *mundo moderno*, mismas que legitimaron los discursos del poder en torno al *desarrollo*, y propiciaron la percepción de que, la creciente precariedad de los trabajadores era una condición normal que eventualmente, en el transitar al desarrollo, sería superada. La imagen del subdesarrollo era plasmada como una especie de negación de aquellos que no querían *modernizarse*, vistos como salvajes que se abstendrían al cambio, acentuando las dicotomías raciales y xenofóbicas.

La fantasía por un lado, un universo burgués, imaginario, donde titilan el confort, el equilibrio, la paz, el orden, la eficacia, la posibilidad de "ser alguien". Por otro lado, los fantasmas, nosotros los perezosos, los indolentes y subdesarrollados, los generadores del desorden. Cuando el neocolonizado [...] intenta negar su situación de opresión, pasa a ser un resentido, un salvaje, un comeniños. El revolucionario es para el sistema como los que no duermen por temor a los que no comen [...] Cuando más explotado es el hombre más se lo ubica en el plano de la insignificancia, cuanto aquel más resistente, se lo coloca en el lugar de las bestias. (Getino y Solanas, 1970:10)

En la esfera política, la creación de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) dependiente de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), fundada en 1949, fue crucial para promover los discursos sobre el desarrollo económico y social en Latinoamérica. Si bien, dicha organización se sometió a los paradigmas institucionales de las escuelas clásicas y estructural-funcionalistas que hegemonizaban el conocimiento, en un primer momento, contó con reconocidos intelectuales de diversos lugares del continente americano, como Albert Hirschman, Celso Furtado, Raúl Prebich, entre otros, cuyas propuestas se articularon en torno a estas *teorías del desarrollo o del bienestar*, que comenzaron a tener gran popularidad en los debates académicos y que despuntaron (prácticamente a la par del discurso del presidente Truman) con Raúl Prebich en su *Informe de 1949*.<sup>2</sup> Sin olvidar la importancia de los estudios hechos por el *Club de Roma*<sup>3</sup> en cuanto al estado de dependencia de América Latina a las potencias centrales.

Uno de los pensadores que me interesa destacar es Celso Furtado, por el hecho de haber sido uno de los ideólogos más importantes de lo que Esthela Gutiérrez y Edgar González denominaron *la orden cepalina del pensamiento*, y porque escribió textos que enmarcan la importancia de la dimensión cultural en la economía política, en los cuales se apoyó para analizar las contradicciones del desarrollo y su enfoque mítico. César Bolaño hace una reflexión muy puntual al respecto, en su libro *O conceito de cultura em Celso Furtado*, y deja clara la trascendencia de este autor en los estudios culturales, en donde Furtado acota: “fueron mis estudios

sobre la dinámica de la demanda y modernización en la reproducción del subdesarrollo que me orientaron para la idea de dependencia, primero cultural y después ideológica” (2015:102).

Furtado comprendió la importancia del análisis de las estructuras sociales, creadas e influidas por la ideología de la cultura dominante para el estudio de los agentes económicos. “La teoría de dependencia de Furtado es anterior a todas las otras más conocidas, y es, diferente de ellas, porque es también una teoría de dependencia cultural.” (Bolaño, 2021:101). Adriano Pereira de Castro y Elcio G. Benini también han resaltado las contribuciones de Furtado en el campo de la economía creativa en su texto *A Economia Criativa em época de crise: o desenvolvimento endógeno brasileiro na obra de Celso Furtado*, en el cual, a partir de este pensador, desarrollan las nociones de economía política y política cultural endógena en Brasil.

Las relaciones de dependencia también son visibles en el aspecto cultural, la dependencia de la industria cinematográfica de la periferia hacia el cine industrial de Hollywood es un claro ejemplo, situación que se torna en una necesidad imperiosa de romper con la ideología dominante y mostrar masivamente, en un conjunto de cinematografías nacionales subdesarrolladas, los tipos de violencia que viven los habitantes del Tercer Mundo: las violencias del subdesarrollo. “Para este discurso, en el campo cultural, la dependencia suponía la imposición de los valores estéticos de la metrópoli, y la penetración de sus productos. [...] Esta penetración se extendía a toda la sociedad, mediante los medios de comunicación y las instituciones educativas, que jugaban un rol esencial como mecanismos para dominar y destruir la conciencia nacional”. (Getino y Solanas, 1970:18).

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica [...] Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda, organizaciones “oficiales” internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla [...] El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo [...] Ponerse frente a la realidad con una

<sup>2</sup>En el *Informe de 1949*, Raúl Prebich realiza una interpretación del proceso de desarrollo latinoamericano, tocando nodos como: el debilitamiento de la capacidad de exportación de América Latina, la propagación del progreso técnico y los términos del intercambio, contrastes y disparidades en el proceso del desarrollo económico, presentando un análisis del desarrollo económico de algunos países de Latinoamérica. Las 50 páginas del Manifiesto identificaron claramente un importante factor del subdesarrollo latinoamericano: su subordinación a las reglas del mercado establecidas por las grandes potencias, los países más industrializados.

<sup>3</sup>El *Club de Roma* es una organización no gubernamental fundada en Roma, en el año 1968, por un pequeño grupo de personas entre las que había científicos y políticos. Sus miembros están preocupados por mejorar el futuro del mundo a largo plazo de manera interdisciplinaria y holística. Para profundizar sobre El *Club de Roma*, véase: *El Club de Roma. La anatomía de un grupo de Presión*, de Celso Furtado.

cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice del subdesarrollo, es subcine. (Fernando Birri, *El manifiesto de Santa Fe*, 1962).

En cuanto a la “complicidad del subdesarrollo”, Furtado abrió la brecha para pensar en la tesis de ese subdesarrollo, formulada como una etapa que eventualmente se supera, es una idea falsa, sus reflexiones son también una forma de ruptura con esas imágenes titilantes de *bienestar y confort*. Dio cuenta de que, si aceptamos la tesis etapista del desarrollo, se está negando el carácter único e histórico del desarrollo capitalista con condiciones particulares en cada nación. Sería negar la existencia, a lo que después se refiere Ruy Mauro Marini en la Teoría Marxista de la Dependencia, de un capitalismo *sui generis*. Si algunos pensadores como Furtado brindaron propuestas teóricas sobre el carácter falaz del desarrollo como modelo universal de crecimiento, cabe preguntarnos como lo hizo el cine subdesarrollado, la misma precariedad del medio (precariedad como causa de las condiciones de dominación estructural en su campo industrial) creó una estética muy particular, misma que se convirtió en un dispositivo crítico, proyectando en imágenes la realidad del subdesarrollo, y a su vez, apoyando las reflexiones teóricas.

## El Tercer Cine como dispositivo crítico del desarrollo

Con las nociones del apartado anterior podemos afirmar que el Tercer Mundo se sustenta en las ideas del desarrollo trazadas por los países centrales que colocaron en esta categoría a todas aquellas naciones provenientes de un pasado colonial, por tanto, el subdesarrollo es su principal característica. En palabras de Hobsbawm: “todas aquellas atravesadas por un proceso de descolonización que las hicieron ‘renacer’ como Repúblicas” (2010:346). Algo similar afirma Robert Stam: “La expresión Tercer Mundo designa a las naciones colonizadas, neocolonizadas o descolonizadas y a las “minorías” del mundo cuyas estructuras económicas y políticas se vieron configuradas y deformadas durante el proceso colonial. (Stam, 2000:115, 116). El Tercer Mundo se inventó después de la Segunda Guerra Mundial para nombrar a los países subdesarrollados, esto también lo

ha señalado Arturo Escobar, asimilando la noción del Tercer Mundo como un campo de intervención creado a partir de intereses geopolíticos de poder, sobre el que se aplican unas determinadas tecnologías de gobierno. (2007:35). Con el nacimiento del Tercer Mundo nace un Tercer Cine.

En términos marxistas, la superestructura engloba también los aspectos culturales de la sociedad, desde los cuales se puede realizar una acción política. En este sentido, hemos expuesto la existencia de formadores y reproductores de ideologías dominantes, constituidas por sistemas de ideas, doctrinas y creencias insertadas en una sociedad, diseñadas y difundidas por un *bloque hegemónico*. La pregunta en este sentido sería: ¿cómo una clase social oprimida podría tomar ese poder político, a través de quiénes y/o de qué medios? La idea de los *revolucionarios intelectuales* de Gunder Frank en conjunto con la noción del *intelectual orgánico* de Gramsci hace ruido en este punto.

El conocimiento del cineasta-intelectual, que es plenamente consciente de la realidad que habita, toma acción a través del medio cinematográfico como dispositivo crítico y lo convierte en arma revolucionaria contra el enemigo imperialista. Por tanto, la intelectualidad de izquierda como productor de otras ideologías desempeña un papel de suma importancia en el control de ese poder político, a través de un arte anti-burgués se crean conceptos estéticos-políticos que increpan a los del *bloque hegemónico cultural*. Esta filigrana del arte como resistencia se tejió a través de los artistas-intelectuales revolucionarios de la cinematografía, que a la par de los teóricos que podemos reivindicar en la *orden cepalina del pensamiento* y los de la TMD, hicieron lo propio, cada uno a través de su medio de expresión, para exponer las contradicciones del desarrollo. Hollywood, como parte de un *bloque hegemónico cultural* tergiversó las realidades latinoamericanas, por medio de estereotipos culturales, y trazó un imaginario despectivo de nuestras culturas.

No se olvidará nunca la película de United Artist *Violence* (1947), exhibida en La Habana en 1947, en donde la capital de la isla es presentada como un burdel y como un puerto insalubre de bares y gente harapienta. En cuanto a México, sufre ofensas continuas que van de lo trivial... hasta lo más grave, como en *Murallas de*

*Silencio* (One Way Street, 1950), en la que James Mason, encarnación del yanqui duro, es el héroe y benefactor, mientras que la orgullosa turba de indios es humillada más allá de lo tolerable, en una imagen tendenciosa de pobreza, patrañas, ignorancia y bandolerismo, diseñada para fomentar en los norteamericanos y en el público internacional la creencia de que [las Américas] al sur de Texas [son] un territorio irredimible y salvaje en el que cualquier pistolero de tez clara se convierte en un mesías. (Paranaguá, 2000:3).

En respuesta a esta denigración de las culturas latinoamericanas representadas en el cine industrial hollywoodense, los cineastas de estas regiones contestaron con una ideología del cine alternativa, una perteneciente al Tercer Mundo, la cual se cristalizó a finales de los años sesenta en una ola de ensayos-manifiesto militantes sobre el cine, eventos mundiales que fueron de gran aliento para estos cineastas militantes, como el derrocamiento de los franceses por los vietnamitas en 1954, la revolución cubana en 1959 y la independencia de Argelia en 1962. Los documentos más destacados fueron la “Estética del hambre” (1965) de Glauber Rocha, “Hacia un Tercer Cine” (1969) de Fernando Solanas y Octavio Getino, y “Por un cine imperfecto” (1969) de Julio García Espinosa. Estos no sólo pedían una revolución política con alianza de las naciones del Tercer Mundo (La Tricontinental), también una revolución estética y narrativa en la cinematografía que, hasta el momento, se encontraba colonizada por la estética comercial de Hollywood.

Paralelamente al desarrollo de la teoría de los autores y la fenomenología del cine en Europa, se hallaron los primeros indicios del Tercer Cine, un cine del Tercer Mundo; las cuestiones de autoría y realismo se convirtieron en aspectos relevantes de la discusión. Fue en los años cincuenta cuando dicha escritura se solidificó en forma de una teoría cohesionada, inspirada en este caso por inquietudes nacionalistas. La noción de Tercer Cine implica un conjunto de cines nacidos en contextos de precariedad de las condiciones materiales, por tanto, su objetivo se vuelca en captar la realidad. Un cine de posguerra como el neorrealismo italiano estableció vínculos con el cine del subdesarrollo en Latinoamérica, considerando que los italianos habían creado una estética de la pobreza, en América Latina, a la par de

las contradicciones del desarrollo, su estética adquirió sus propias dimensiones, en términos de Glauber Rocha: una *estética del hambre*. La *estética del hambre*, nombrada en líneas anteriores, en forma de Manifiesto, ha sido muy reconocida en el Cinema Novo brasileño.

Además de los cruces de cines de vanguardias europeas con el Cine del Tercer Mundo, básicamente nacidos del documental en un contexto de devastación de la posguerra, como el neorrealismo italiano, cuenta R. Stam que, precisamente Antonio Gramsci, influyó en cineastas críticos brasileños, como Alex Viany y Nelson Pereira dos Santos, quienes publicaron artículos en pro de un cine “nacional” y “popular” a principios de los años cincuenta (2000:117). En este sentido, teoría política y práctica cinematográfica sí se encontraban concatenados dialécticamente. Por ejemplo, la película de Fernando Birri, *Tire Die*<sup>4</sup> (1958) el día de su estreno, se presentó junto con un manifiesto que reivindicaba “un cine nacional, realista y crítico” como contracara del dominio de Hollywood.

O bien, el filme brasileño *Río 40 grados* (1955) que constituye un punto de origen conflictivo de los cines del Tercer Mundo, parte de un tejido genealógico que dio lugar a una *forma precaria de hacer cine* de los cineastas revolucionarios. La película es una crónica de la vida cruda en las favelas de Río de Janeiro que proyecta a estas ciudades perdidas y la reproducción social de sus habitantes. Flores afirma que este film es uno de aquellos que vincula lo marginal y/o lo popular con paisajes cargados de simbolismo social y una tendencia a utilizar la narración ficcional a modo de documento testimonial. “La reacción que produjo *Río 40 grados*, en especial en la ciudad del título, ocasionó su prohibición por parte del Servicio de Censura y de la policía. Esto generó protestas entre críticos y cineastas que la llevaron a su liberación, constituyéndose en un indicio de que algo nuevo estaba suscitándose en el cine brasileño”. (Flores: 2013, 110). Podríamos citar más ejemplos de estos cines nacionales, escaparates del subdesarrollo y las estéticas urbanas de la periferia, pero el punto central es el fin político y creativo-económico se

<sup>4</sup> Documental sobre las penurias de un grupo de niños de Santa Fe, Argentina, que suplican limosna a los pasajeros de un tren día a día. “Tire dié”, homónimo de “tire diez centavos”, es el grito que enarbolan cada mañana estos niños privados de cualquier indicador discursivo del bienestar desarrollista.

percibe en la explicación de breves líneas y en un par de imágenes.

Las leyes de la creatividad cultural estaban coaptadas al avance tecnológico, a las fuerzas industriales-productivas, porque el medio cinematográfico se ha supeditado históricamente a sus condiciones materiales y políticas de existencia. En este sentido, las cinematografías del Tercer Cine se configuraron en torno a un proyecto de liberación cultural e ideológica, porque no hay que olvidar que de tras de Hollywood se encontraba un monstruo con una estructura consolidada en un alto proceso de industrialización, mientras que los cines del fenómeno Tercer Cine tuvieron, primero, que romper con los cánones de representatividad impuestos por los empresarios de las productoras y distribuidoras yanquis instaladas en sus propios países, y después, crear un discurso audiovisual que rompiera con el *estilo clásico* hollywoodense, y en términos de la creatividad económica, con un proceso industrial monopolístico, por eso, dicho discurso creó una estética y un contenido netamente del subdesarrollo, el cual mostró al mundo que el glamur de las grandes ciudades estaba al alcance sólo de unos cuantos.

El Tercer Cine, a través de sus contenidos, estilo, estética y discurso se configuró como un grito de

aquellos que han sido silenciados, los que encarnan el subdesarrollo. En la parte de la teoría política y económica, en relación con el desarrollo como mito fundacional y los principios de relaciones de dependencia basadas en una dominación histórica y precolonial, en el campo de la producción cultural, las condiciones de dependencia se reprodujeron en los relatos y prácticas culturales de Latinoamérica, así como en la forma productiva del medio. El control de empresarios extranjeros, sobre todo estadounidenses, en los cines de Brasil, México, Chile y Argentina generaron su dependencia como industrias periféricas a la industria central de América del norte, aquellas “valientes” que absorbían la distribución y exhibición de sus películas quedaron colapsadas por la precariedad del medio en sus producciones, cuestión que repercutió en su estilo y en los contenidos de sus filmes, configurando los *Fotogramas del subdesarrollo*. Así pues, puede concluirse como consideración la existencia de un sincretismo entre las críticas en torno al desarrollo de Celso Furtado y un discurso fílmico militante del Tercer Cine. Ambos se concatenaron para demostrar que el trazo de un plan de desarrollo universal con sus pilares urbanos civilizatorios de grandes ciudades para el mundo nunca ha sido viable para todos. ▽

#### BIBLIOGRAFÍA:

- BIRRI, Fernando. *El manifiesto de Santa Fe*, Editorial Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, Argentina, 1962, p. 2.
- BOLAÑO, César Ricardo. *O conceito de cultura em Celso Furtado*. Salvador: EDUFA, 2015, p. 102.
- \_\_\_\_\_ Celso Furtado e a antropología: notas para o diálogo entre economia política e estudos culturais, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 78, abr. 2021. pp. 101 y 224.
- DOS SANTOS, Theotonio. *La teoría de la dependencia. Balances y perspectivas*. Buenos Aires: Plaza y Janés editores, S.A. 2002, p. 117.
- ESCOBAR, Arturo. *El postdesarrollo como concepto y práctica*. En Mato, D. (Coord.), *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, 2005, p. 34.
- \_\_\_\_\_ *La inversión del Tercer Mundo*. Caracas, Venezuela, Fundación Editorial El perro y la rana, 2007, p. 35
- \_\_\_\_\_ *La imaginación disidente*. En Esteva, G. (Coord.), *Repensar el mundo con Iván Illich*. Guadalajara, Jalisco: Taller editorial la casa del mago. 2012, p. 19.
- \_\_\_\_\_ *De la crítica al desarrollismo al pensamiento sobre otra economía: pluriverso y pensamiento relacional*, en Coraggio, J.L. y Laville, J-L. (Coords.), *Reinventar la izquierda en el siglo XXI: hacia un dialogo norte-sur*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento. 2014, p. 28.
- FLORES Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Argentina, Ediciones Imago Mundi, 2012, p. 110.
- GETINO, Octavio y Solanas Fernando. *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, en *Cine del Tercer Mundo*,



núm. 2, nov. de 1970. Montevideo Uruguay, pp. 10 y 18.

- GRAMSCI, Antonio. *Antología*. Siglo XXI Editores, ISBN 9789682302572, 1978, pp. 78 y 329.
- GUTIÉRREZ, Esthela y Édgar González. *La emergencia de las Teorías del Desarrollo y su delimitación histórica*, en *De las teorías del desarrollo al desarrollo sustentable, Siglo XXI UANL*, México, 2020.
- HOBBSBAWN, Eric. *El tercer mundo*, en *Historia del siglo XX* Editores, Crítica, Barcelona, 2010, p. 346
- MENDOZA Hernández, Antonio (2021). *El postdesarrollo: contribuciones y alcances de una crítica al paradigma del desarrollo*, en *Trayectorias y encrucijadas de las teorías del desarrollo en América Latina*, FCE, México, 2021, pp. 2 y 17.
- ORTEGA, María Luisa y Martín Morán Ana. *Imaginario del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina*. Universidad Autónoma de Madrid, España, 2003, p. 34.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Brasil, arte, modernismo y modernidad*, en *Archivos de la Filmoteca. Asociación de Revistas Culturales de España, ARCE*, 2000, pp. 6 y 3.
- PEREDO CASTRO, Francisco (2004). *Cine y propaganda para América Latina*. Centro Coordinador y difusor de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 123.
- STAM, Robert. *Teorías del cine, una introducción*. Paidós Comunicación 126 Cine. Blackwell Publishers, Malden, EE.UU. 2000, pp. 115-117.

### SEMBLANZA DE LA AUTORA

**DIANA MONTES** • Licenciada en Ciencias de la Comunicación, con especialidad en producción audiovisual por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Maestrante del posgrado en Estudios Latinoamericanos, en la misma institución, con un proyecto de tesis sobre el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 y el mito desarrollista.