
PROBLEMAS DE CULTURA

LA REPRESENTACIÓN DEL HAMBRE EN EL TERCER CINE LATINOAMERICANO

Marcos R. Pisarski Jr.

Investigador(marcos.pisarski@gmail.com)

Centro Latinoamericano de Estudios en Cultura (CLAEC)
Guaíra, 314, 85867-130, Foz do Iguaçu, Brasil

SPIN-código: 9538-2861; Author ID (RSCI): 1327517;
Researcher ID: AFA-2282-2022; ORCID: 0000-0002-8384-7420

Recibido el 14 de febrero de 2026

Aceptado el 3 de septiembre de 2026

DOI: 10.37656/s20768400-2026-03-10

Resumen. *En este artículo se analiza la representación del hambre en el cine latinoamericano vinculado al Tercer Cine, mediante el estudio de cuatro películas producidas en la década de 1960 en Argentina, Brasil, Cuba y México. El objetivo es examinar cómo la escasez alimentaria fue construida no solo como una condición material, sino como un lenguaje estético, político y simbólico. Metodológicamente, el estudio se basa en el análisis de contenido, articulado con el análisis discursivo y la crítica cinematográfica. El análisis comparativo permitió identificar patrones recurrentes por los cuales el hambre opera como denuncia estructural explícita, metáfora existencial, marcador de desigualdad social, ruptura de privilegios y símbolo de pertenencia cultural negada. Los resultados evidencian que el hambre funciona como dispositivo narrativo central en el Tercer Cine, articulando crítica social, memoria histórica y compromiso político. El estudio contribuye a los debates interdisciplinarios sobre cine, estudios culturales y alimentación al destacar el papel estratégico del hambre como lenguaje de resistencia y producción de sentido en el audiovisual políticamente comprometido.*

Palabras clave: Tercer Cine, hambre, cine latinoamericano, discurso filmico

THE REPRESENTATION OF HUNGER IN LATIN AMERICAN *THIRD CINEMA*

Marcos R. Pisarski Jr.

Researcher (marcos.pisarski@gmail.com)

Latin American Center for Cultural Studies (CLAEC)
314 Guaíra Street, 85867-130, Foz do Iguaçu, Brazil

SPIN-code: 9538-2861; Author ID (RSCI): 1327517;
Researcher ID: AFA-2282-2022; ORCID: 0000-0002-8384-7420

Received on February 14, 2026

Accepted on September 3, 2026

DOI: 10.37656/s20768400-2026-03-10

Abstract. *This article examines the representation of hunger in Latin American cinema associated with Third Cinema through the study of four films produced during the 1960s in Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico. The objective is to examine how food scarcity was constructed not only as a material condition but also as an aesthetic, political, and symbolic language. Methodologically, the study is based on content analysis, articulated with discursive analysis and film criticism. The comparative analysis identified recurring patterns through which hunger operates as explicit structural denunciation, existential metaphor, marker of social inequality, rupture of privileges, and symbol of denied cultural belonging. The results demonstrate that hunger functions as a central narrative device in Third Cinema, articulating social critique, historical memory, and political commitment. The study contributes to interdisciplinary debates on cinema, cultural studies, and food studies by highlighting the strategic role of hunger as a language of resistance and meaning production in politically engaged audiovisual works.*

Keywords: *Third Cinema, hunger, Latin American cinema, film discourse*

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГОЛОДА В ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОМ «ТРЕТЬЕМ КИНЕМАТОГРАФЕ»

Маркус Р. Писарский мл.

Исследователь (marcos.pisarski@gmail.com)

Латиноамериканский центр культурологических исследований
(CLAEC)

314, Гуайра, 85867-130, Фос-ду-Игуасу, Бразилия

SPIN-код: 9538-2861; Author ID (RSCI): 1327517;

Researcher ID: AFA-2282-2022; ORCID: 0000-0002-8384-7420

Статья получена 14 февраля 2026 г.

Статья принята 3 сентября 2026 г.

DOI: 10.37656/s20768400-2026-03-10

Аннотация. В статье на материале четырех фильмов, созданных в 1960-е годы в Аргентине, Бразилии, на Кубе и в Мексике, анализируется репрезентация голода в латиноамериканском кино, связанном с «Третьим кинематографом». Цель исследования в том, чтобы показать, что дефицит продовольствия – это не только материальное состояние, его можно выразить эстетическим, политическим и символическим языком. Методология исследования включает контент-анализ, дискурсивный анализ и кинокритику. Сравнительный анализ позволил выявить устойчивые модели, в рамках которых голод функционирует как форма прямого структурного обличения, экзистенциальная метафора, маркер социального неравенства, разрыв привилегий и символ утраченной культурной принадлежности. Результаты показывают, что голод выступает центральным нарративным инструментом «Третьего кинематографа», объединяя социальную критику, историческую память и политическую ангажированность.

Ключевые слова: «Третий кинематограф», голод, латиноамериканское кино, кинематографический дискурс

Introducción

La alimentación constituye una dimensión esencial de la vida humana, pero trasciende su función fisiológica al inscribirse en las esferas simbólica, cultural y social. Comer implica afirmar pertenencias, reforzar identidades, transmitir tradiciones, reproducir jerarquías y expresar ideologías; por ello, la comida funciona simultáneamente como medio de subsistencia y lenguaje de representación [1, 2]. Su ausencia también comunica: el hambre expone desigualdades, negligencia estatal,

opresión económica y procesos históricos de exclusión. Como señaló Josué de Castro, no se trata únicamente de un problema biológico, sino del resultado de una organización social deficiente [3], cuya representación permite visibilizar aquello que con frecuencia se naturaliza o se silencia.

En América Latina, entre las décadas de 1960 y 1970, el hambre se convirtió en uno de los signos más visibles de un continente marcado por desigualdades sociales, inestabilidad política, dictaduras militares y proyectos fallidos de desarrollo. En ese contexto surgió una generación de cineastas que buscó un lenguaje audiovisual crítico, popular y políticamente comprometido. *El Tercer Cine* propuso una ruptura tanto con el modelo hegemónico del cine comercial, identificado como el *Primer Cine*, como con la estética autoral de matriz eurocéntrica del *Segundo Cine*, defendiendo una práctica cinematográfica vinculada a las luchas populares [4, 5]. En esta estética deliberadamente imperfecta, áspera y combativa, el hambre adquirió especial fuerza simbólica: en producciones de Argentina, Brasil, Cuba y México, la escasez alimentaria apareció como denuncia social, estrategia estética y afirmación política, ya fuera como eje narrativo o como elemento capaz de marcar ambientes y subjetividades.

El presente artículo tiene como objetivo investigar los patrones de representación del hambre en producciones vinculadas al *Tercer Cine* latinoamericano, buscando comprender cómo la escasez alimentaria fue movilizada como recurso expresivo, instrumento de crítica social y elemento constitutivo de identidad cultural. El análisis se sustentó en los conceptos de dialogismo [6], en los estudios del lenguaje fílmico entendido como discurso [7, 8] y en la concepción de la comida como artefacto cultural [1, 9], perspectivas que permiten comprender el hambre no solo como contenido narrativo, sino como un signo cargado de significaciones políticas, simbólicas y estéticas.

Metodológicamente, se adoptó un enfoque basado en el análisis de contenido [10] y articulado con una perspectiva dialógica. Se establecieron categorías analíticas correspondientes a las dimensiones discursiva, estética, sociopolítica y patrimonial de las imágenes del hambre, aplicadas a un corpus compuesto por *La hora de los hornos* [11], *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [12], *Memorias del subdesarrollo* [13] y *Macario* [14], producciones de Argentina, Brasil, Cuba y México.

El estudio busca contribuir a los campos de los estudios culturales, la antropología de la alimentación y el cine latinoamericano al examinar el cine como espacio de denuncia, memoria e identidad. Analizar cómo fue filmada el hambre permite comprender también cómo América Latina se vio, se pensó y se representó frente a sus propias heridas históricas, convirtiendo la escasez alimentaria en una forma de intervención estética y política frente al silencio.

Referente teórico

La alimentación se ha configurado históricamente como uno de los principales vectores de construcción cultural. Más allá de satisfacer necesidades biológicas, comer constituye un acto cargado de significados, símbolos y prácticas socialmente heredadas, pues la transformación del alimento en comida depende de saberes, tecnologías culinarias, sistemas de creencias y estructuras de poder. Así, el alimento adquiere sentido dentro de contextos culturales específicos y se transmite mediante prácticas cotidianas y discursos simbólicos [1, 2, 9].

Desde esta perspectiva, Clifford Geertz entiende la cultura como una trama de significados construida por los propios miembros de la sociedad, lo que permite interpretar los hábitos alimentarios como expresiones densas de sus formas de organización, valores y narrativas colectivas. Su propuesta de *descripción densa* invita a considerar el alimento no solo como objeto material, sino como artefacto simbólico cargado de sentidos históricos y afectivos [9]. Jean-Pierre Poulain, por su

parte, propone el concepto de espacio social alimentario, según el cual la alimentación se estructura mediante relaciones sociales, políticas y simbólicas vinculadas a sistemas de poder, distinciones sociales y procesos identitarios. Este espacio integra dimensiones subjetivas, objetivas y relacionales, como el gusto, la disponibilidad de alimentos y la comensalidad, permitiendo comprender tanto su presencia como su ausencia [2].

La ausencia introduce el problema del hambre como manifestación concreta de desigualdad estructural. Josué de Castro rompe con explicaciones naturalizantes al entenderla como producto de relaciones sociales injustas e inseparable de las estructuras económicas, las políticas públicas y las decisiones colectivas sobre quién accede a los alimentos. El hambre no constituye, por tanto, un accidente natural, sino un fenómeno político, históricamente determinado y sostenido por relaciones de poder [3].

Esta dimensión política y simbólica también puede comprenderse a partir de Jean Baudrillard y Pierre Bourdieu. Baudrillard advierte que, en las sociedades capitalistas, el consumo funciona como sistema de diferenciación social en el que los signos adquieren primacía sobre las necesidades; así, tanto el exceso como la escasez operan como códigos sociales. El hambre tiende a ser invisibilizada porque no es comercializable ni se ajusta a los patrones de éxito y bienestar de la cultura de consumo, convirtiéndose en un silencio estructurado, un no dicho que revela paradójicamente la centralidad del problema [15, 16]. Bourdieu demuestra, a su vez, que los gustos y prácticas alimentarias están vinculados al *habitus* y a las posiciones sociales, operando como mecanismos de distinción y formas de afirmación del capital simbólico y cultural. Comer, o no comer, funciona así como marcador de desigualdad y pertenencia de clase [17].

Entendida como fenómeno político y simbólico, el hambre se inscribe también en el universo de las representaciones culturales, y el cine constituye un lenguaje privilegiado de

denuncia y elaboración simbólica. Para Mikhail Bakhtin, todo discurso es dialógico y se construye en relación con otros discursos; aplicado al cine, ello permite comprender la obra filmica como un género discursivo complejo en el que interactúan elementos visuales, sonoros y narrativos. La representación del hambre resulta, por tanto, de elecciones ideológicas y estéticas en permanente diálogo con el contexto histórico y con discursos hegemónicos y contrahegemónicos [6, 18]. Robert Stam profundiza esta perspectiva al señalar que el discurso filmico está atravesado por múltiples voces y posiciones ideológicas, sociales y culturales, de modo que su análisis debe considerar no solo la historia narrada, sino también encuadres, silencios, cuerpos, expresiones, montaje y omisiones [8].

Rosalía Duarte y Marcos Napolitano refuerzan la comprensión del cine como fuente histórica y educativa capaz de revelar valores, ideologías y narrativas dominantes o alternativas. El cine no se limita a retratar la sociedad, sino que la interpreta, critica, reconstruye y, en muchos casos, reimagina, lo que exige un enfoque inter y transdisciplinario articulado con la historia cultural, la sociología y la antropología [7, 19].

En el caso del *Tercer Cine*, esta dimensión política se radicaliza. Sus manifiestos fundacionales proponen romper con las formas tradicionales de producción y consumo audiovisual y conciben el cine como instrumento de combate cultural y concientización popular. En este marco, el hambre adquiere una doble función: denuncia de la opresión vivida por los pueblos latinoamericanos y símbolo de urgencia revolucionaria [4, 5, 20].

Finalmente, el cine participa activamente en la producción y reproducción de identidades culturales. Las películas no solo reflejan una cultura, sino que intervienen en su construcción; por ello, la presencia o ausencia del alimento en pantalla constituye una disputa por significados, pertenencias y memorias, en la que la comida se configura como símbolo, patrimonio y poder [21].

Así, la intersección entre estudios sobre alimentación, análisis del discurso, estética cinematográfica y crítica sociopolítica latinoamericana permite comprender el hambre como fenómeno fisiológico, político y cultural, representado, denunciado y resignificado por el cine comprometido de América Latina, especialmente en el contexto del *Tercer Cine*.

Metodología

Este estudio adoptó un enfoque cualitativo sustentado en el análisis de contenido, articulado con la perspectiva dialógica del discurso y con aportes de la crítica cinematográfica. Las obras fueron comprendidas como producciones discursivas situadas que reflejan e intervienen en la realidad social de su época mediante recursos visuales, narrativos, sonoros e ideológicos [22]. La noción de dialogismo permitió entender los filmes como espacios polifónicos en los que interactúan discursos políticos, culturales e históricos, de modo que la representación del hambre fue analizada como una construcción relacional entre sujetos, contextos e ideologías [6, 8].

Como procedimiento empírico, se empleó el análisis de contenido conforme a los lineamientos de Laurence Bardin para la construcción de categorías temáticas y simbólicas [10]. El corpus estuvo constituido por cuatro filmes producidos durante la década de 1960, vinculados directa o conceptualmente al horizonte estético y sociopolítico posteriormente sistematizado como *Tercer Cine* y seleccionados por su relevancia estética e histórica, así como por la presencia explícita o implícita del hambre en sus narrativas: *La hora de los hornos* (Argentina, 1968) [11], *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil, 1964) [12], *Memorias del subdesarrollo* (Cuba, 1968) [13] y *Macario* (México, 1960) [14]. Aunque procedentes de contextos nacionales distintos, las obras comparten problemáticas vinculadas a la opresión, la desigualdad social, el colonialismo interno y las formas de resistencia cultural, lo que sustenta su análisis comparativo [5, 20].

El procedimiento analítico se organizó en tres momentos interrelacionados. El primero correspondió a la delimitación y selección del corpus. En el segundo se construyeron, a partir del marco teórico, cuatro dimensiones de análisis. *La dimensión discursiva* examinó el hambre como metáfora de la opresión, forma de denuncia explícita y silencio representacional. *La dimensión estética* consideró recursos como encuadres, iluminación, puesta en escena, representación del plato vacío y usos expresivos del sonido y del silencio. *La dimensión sociopolítica* abordó las relaciones entre hambre, exclusión, marginalización, opresión y estructuras de clase. Finalmente, *la dimensión patrimonial o simbólica* examinó la ausencia de alimentos identitarios, la negación de la comensalidad y el borramiento cultural como expresiones de la escasez [7, 10].

En el tercer momento se realizó el análisis interpretativo y comparativo de las obras, orientado a identificar patrones narrativos, visuales y sonoros asociados al hambre. Se examinaron escenas emblemáticas, construcción de personajes, elementos de la puesta en escena y contrastes entre presencia y ausencia del alimento, considerando tanto las semejanzas como las divergencias entre los contextos históricos, políticos y estéticos de cada cinematografía [22].

Esta estrategia permitió integrar el análisis textual, discursivo, estético y sociopolítico, comprendiendo el hambre como una clave simbólica para la lectura crítica de la realidad latinoamericana y para la identificación de estrategias cinematográficas de denuncia, resistencia y memoria [4, 5].

Análisis y discusión

El análisis de las representaciones del hambre en el cine latinoamericano vinculado al *Tercer Cine* reveló estrategias estéticas, discursivas y simbólicas diversas que, aunque situadas en realidades nacionales específicas, presentan importantes convergencias. A partir del corpus compuesto por *La hora de los hornos* (Argentina, 1968) [11], *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

(Brasil, 1964) [12], *Memorias del subdesarrollo* (Cuba, 1968) [13] y *Macario* (México, 1960) [14], se examinaron los sentidos atribuidos al hambre como crítica social, posicionamiento político y expresión de identidades culturales. A continuación, se presenta el análisis de cada obra, seguido de la sistematización comparativa de los patrones identificados.

La hora de los hornos (Argentina, 1968)

En el documental-manifiesto dirigido por Fernando Solanas y Octavio Getino, el hambre y la inseguridad alimentaria aparecen como síntomas de la dependencia económica argentina y de las desigualdades entre los distintos estratos sociales [11]. Imágenes de niños desnutridos, viviendas superpobladas y filas para la distribución de alimentos son contrapuestas a escenas de ocio, consumo y abundancia de las élites, estableciendo visualmente una oposición entre exceso y escasez.

El montaje rápido, fragmentado y deliberadamente agresivo intensifica esta tensión y busca interrumpir la comodidad perceptiva del espectador. La pobreza alimentaria no es estetizada ni presentada como experiencia individual, sino como fenómeno colectivo y estructural. En el plano discursivo, esta representación adopta un carácter abiertamente acusatorio mediante la combinación de imágenes de precariedad, datos estadísticos, consignas políticas y narración didáctica, orientando la lectura hacia la denuncia de las estructuras de dominación [11].

Estéticamente, el impacto se produce mediante la yuxtaposición abrupta entre lujo y miseria, mientras que el alimento se manifiesta principalmente como ausencia, expresada en platos vacíos, cuerpos marcados por la desnutrición y situaciones de humillación cotidiana. En la dimensión sociopolítica, el hambre se vincula con la dependencia, la explotación de la clase trabajadora, la alienación y la pérdida de soberanía. Incluso cuando el acto de comer aparece, se presenta de forma mecanizada y desprovista de convivialidad, reforzando

la reducción de la vida a la supervivencia. Así, la escasez alimentaria constituye un dispositivo central de denuncia política y confrontación con el espectador [11].

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Brasil, 1964)

En *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [12], Glauber Rocha construye el hambre como una fuerza estructurante de la acción dramática a partir de la estética del sertón nordestino. La trayectoria de Manuel se inicia bajo condiciones de privación material y explotación latifundista, y la escasez contribuye a desencadenar la rebelión, la adhesión al mesianismo y posteriormente al cangaço como formas de respuesta frente a un orden social opresivo.

Desde la dimensión discursiva, el hambre funciona como sustrato de la experiencia humana en el sertón y adquiere simultáneamente sentidos físicos y espirituales. En lugar de una denuncia verbal directa, Rocha privilegia la construcción metafórica mediante la aridez del paisaje, los silencios, la resignación y las miradas de los personajes. La escasez de diálogos refuerza el protagonismo del lenguaje visual, haciendo de la ausencia un signo político [12].

En términos estéticos, los planos abiertos, los paisajes desolados y la banda sonora disonante construyen un clima permanente de privación. La tierra seca deja de funcionar como simple escenario y se convierte en extensión de la condición material y subjetiva de los personajes. Sociopolíticamente, el hambre se relaciona con la ausencia del Estado, el poder de los grandes propietarios y una estructura que restringe las posibilidades de existencia a la sumisión, la errancia o la violencia [12].

En la dimensión patrimonial y simbólica, destaca precisamente la ausencia de alimentos regionalmente identificados y de prácticas de comensalidad. La falta de una cultura alimentaria compartida en pantalla refuerza la deshumanización producida por la pobreza y la ruptura de

vínculos sociales y culturales. El hambre adquiere así un carácter existencial, asociado no solo a la carencia biológica, sino también a la imposibilidad de pertenencia, memoria y dignidad.

Memorias del subdesarrollo (Cuba, 1968)

En *Memorias del subdesarrollo* [13], de Tomás Gutiérrez Alea, el hambre se representa de manera distinta a las demás obras del corpus. La narrativa se organiza desde el punto de vista de un intelectual burgués que permanece en Cuba después de la Revolución, por lo que la escasez aparece menos como experiencia directa de miseria sino como trasfondo de la ruptura entre privilegio y transformación social.

Discursivamente, el hambre se configura como silencio simbólico. El racionamiento y la precariedad cotidiana son percibidos por el protagonista desde la pérdida de confort, de modo que la escasez se convierte en incomodidad antes que en amenaza a la supervivencia. Esta perspectiva evidencia una lectura de clase que desplaza un problema colectivo hacia la experiencia individual [13].

La voz en *off*, la fragmentación narrativa y la incorporación de materiales documentales y de archivo refuerzan la subjetividad del relato y producen una distancia crítica entre el espectador y los acontecimientos. El hambre corporal casi no es mostrada directamente; la escasez se expresa mediante referencias al racionamiento, ausencias y cambios en las prácticas cotidianas. En términos sociopolíticos, funciona como indicador de las contradicciones de un proceso revolucionario en construcción y como signo de ruptura con formas anteriores de consumo y privilegio [13].

Esta transformación también posee una dimensión simbólica. El protagonista ironiza prácticas alimentarias populares, rechaza la comensalidad colectiva y observa con distanciamiento los nuevos códigos sociales. La alimentación se convierte así en espacio de disputa de clase, mientras que la pérdida de antiguos

rituales alimentarios simboliza la desarticulación de un orden social basado en privilegios burgueses. El hambre aparece, por tanto, como signo de desplazamiento histórico y transformación de posiciones sociales.

Macario (México, 1960)

Macario [14], dirigido por Roberto Gavaldón, desarrolla la representación más explícitamente alegórica y simbólica del hambre entre las obras analizadas. La narrativa se organiza en torno al deseo de un campesino empobrecido de comer un pavo entero sin compartirlo, aspiración aparentemente sencilla que revela la profundidad de la privación que estructura su vida cotidiana.

El hambre constituye el núcleo discursivo de la narrativa. La obsesión de *Macario* por un único banquete no expresa egoísmo, sino una vida marcada por la negación sistemática de una necesidad básica. La comida se convierte simultáneamente en objeto de deseo, culpa, dignidad y trascendencia. Especialmente significativa es la escena en la que sus hijos contemplan el banquete preparado para el Día de Muertos y uno de ellos expresa el deseo de morir para participar de aquella abundancia, transformando la escasez física en crítica a un orden social que parece reservar la plenitud incluso a los muertos [14].

Estéticamente, el filme transita entre el realismo rural y un registro expresionista. Las escenas de hijos hambrientos, sacrificio doméstico y humillación cotidiana dan paso progresivamente a un universo sobrenatural en el que la escasez se resignifica como metáfora de la muerte y del deseo de redención. La iconografía religiosa y el contraste de luz acompañan esta transición entre lo material y lo metafísico [14].

Desde una perspectiva sociopolítica, el hambre aparece como destino de clase. Aunque la película no formula una denuncia política directa ni propone una movilización colectiva, el ascenso de *Macario* mediante una intervención sobrenatural evidencia la arbitrariedad de un sistema en el que el acceso a los

alimentos depende más del azar que de la justicia social. La presencia diferenciada de la comida funciona así como marcador visual de jerarquías [14].

La dimensión patrimonial y simbólica adquiere especial relevancia mediante el pavo asado, cargado de significados asociados a tradiciones religiosas y populares mexicanas. El alimento representa no solo nutrición, sino dignidad, reconocimiento y pertenencia. Compartir, desear y ser privado de la comida se articulan con valores morales y culturales, convirtiendo el hambre en carencia material, metáfora existencial y negación del derecho a la plenitud cultural [14].

Discusión: patrones de representación del hambre

El análisis comparativo de las cuatro películas permitió identificar cinco patrones recurrentes de representación del hambre. Aunque cada obra responde a contextos nacionales, políticos y estéticos específicos, estas regularidades evidencian distintas formas, mediante las cuales la escasez alimentaria se transforma en lenguaje cinematográfico, articulando dimensiones materiales, simbólicas y políticas.

El hambre como denuncia estructural explícita

El primer patrón corresponde al uso del hambre como recurso discursivo directo para evidenciar estructuras de desigualdad. En *La hora de los hornos* [11], la escasez alimentaria aparece vinculada a la dependencia económica, la explotación de la clase trabajadora y la violencia estructural. La yuxtaposición entre miseria y abundancia, combinada con consignas políticas y datos históricos, convierte el montaje en un mecanismo de confrontación con el espectador.

En este registro, el alimento funciona principalmente como ausencia material y no como signo patrimonial o identitario. Esta construcción puede relacionarse con Roland Barthes [18], para quien el discurso político organiza los signos con capacidad de interrumpir significados naturalizados, y con Jean Baudrillard

[15, 16], en la medida en que el hambre expone aquello que la lógica del consumo no consigue integrar satisfactoriamente a su universo simbólico. El patrón expresa, además, la función pedagógica y agitadora atribuida al *Tercer Cine* por Fernando Solanas y Octavio Getino [5] y dialoga con la propuesta estética de Glauber Rocha [4, 22].

El hambre como metáfora de la opresión existencial

El segundo patrón aparece con especial claridad en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [12] y *Macario* [14], donde la escasez trasciende su condición material para estructurar la experiencia existencial de los personajes.

En la obra de Glauber Rocha, el hambre impulsa la ruptura con el orden latifundista y atraviesa la trayectoria marcada por violencia, religiosidad y errancia. En *Macario*, se condensa en el deseo persistente por un alimento individualmente inaccesible, transformando una necesidad elemental en expresión de privación, dignidad negada y aspiración a la plenitud. En ambos casos, recursos como la tierra árida, la mesa vacía, el alimento deseado y las referencias religiosas convierten la escasez en una experiencia simultáneamente física, social y simbólica [3, 15, 22].

El hambre como silencio simbólico y ruptura de privilegios

Un tercer patrón se observa en *Memorias del subdesarrollo* [13], donde el hambre no se representa como experiencia extrema de privación, sino como alteración de un orden cotidiano anteriormente sustentado por privilegios. El racionamiento y la escasez son percibidos desde la subjetividad de un protagonista burgués, para quien la transformación de las condiciones de consumo adquiere la forma de incomodidad y desplazamiento social.

Desde esta perspectiva, el hambre funciona como un silencio simbólico que revela una crisis de posición de clase. A la luz de Baudrillard [15], la escasez puede interpretarse aquí como

disfunción de las prácticas de consumo y de los códigos que anteriormente aseguraban distinción y confort, más que como amenaza inmediata a la supervivencia [22].

El hambre como marcador de clase e injusticia social

En las cuatro obras, el acceso diferencial a los alimentos funciona como indicador de pertenencia y exclusión. En *La hora de los hornos* [11], distingue la abundancia de las élites de la precariedad popular; en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [12], integra una estructura social que restringe las posibilidades de existencia; en *Memorias del subdesarrollo* [13], evidencia privilegios sometidos a transformación; y en *Macario* [14], marca la distancia entre una necesidad básica y su posibilidad concreta de satisfacción.

Este patrón se aproxima a la noción de habitus propuesta por Bourdieu [17], según la cual las prácticas alimentarias participan de mecanismos de distinción social. En este caso, la desigualdad se expresa no solo por aquello que se consume, sino por la propia posibilidad de acceder al alimento, haciendo del hambre un signo visible de posiciones de clase y de injusticia social [22].

El hambre y el patrimonio alimentario como símbolos de identidad y exclusión

El quinto patrón corresponde a la relación entre alimentación, identidad y pertenencia cultural. En *Macario* [14], el pavo asado concentra valores simbólicos y afectivos asociados a tradiciones religiosas y populares mexicanas, convirtiéndose en expresión de dignidad, reconocimiento y pertenencia.

En las demás obras, la ausencia de alimentos identitarios y de prácticas de comensalidad también adquiere significado. La privación alimentaria puede implicar, por tanto, una forma de exclusión cultural que trasciende la carencia biológica. La noción de espacio social alimentario de Poulain [2] permite

comprender esta dimensión al mostrar que comer supone también participar de relaciones, memorias y prácticas compartidas. La supresión de la comida o de la mesa común puede expresar, en consecuencia, borramiento identitario, ruptura de vínculos y negación de pertenencia.

Resultados de la discusión

El análisis de las cuatro obras cinematográficas seleccionadas evidenció que la representación del hambre en el *Tercer Cine* no se limitó a exponer una realidad material, sino que operó como lenguaje, gesto político y construcción simbólica. Los patrones identificados muestran que la ausencia de alimento fue transformada en presencia expresiva mediante recursos estéticos y discursivos diversos, convirtiéndose en un núcleo generador de sentido en las películas analizadas [8, 22].

Al situar el hambre en el centro de la puesta en escena, el cine latinoamericano de ruptura realizó una operación ética y estética que desplazó la escasez del ámbito de la carencia biológica hacia el terreno de las disputas simbólicas. El hambre se configuró como signo de opresión sistémica y reflejo de un continente históricamente explotado, pero también como metáfora de una condición existencial marcada por el silencio, la exclusión y la negación de la esperanza. Aunque cada filme desarrolló estrategias narrativas y visuales, todos compartieron la comprensión de que el hambre exige posicionamiento y elección formal, por lo que su representación no resulta neutral.

Esta constatación refuerza el papel del cine como práctica discursiva y agente de memoria social [6, 7, 8]. *El Tercer Cine* no se limitó a documentar una condición histórica, sino que propuso una lectura crítica del mundo, que osciló entre el impacto documental de *La hora de los hornos* [11], la alegoría mística de *Macario* [14], la crítica existencialista de *Memorias del subdesarrollo* [13] y el drama épico-religioso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [12]. Pese a esta diversidad estética, emergió un núcleo común en el que el hambre se configuró

simultáneamente como denuncia, exclusión y negación de la humanidad.

La ausencia de alimentos también se manifestó como ausencia simbólica de pertenencia y memoria cultural. La no comensalidad, entendida como imposibilidad de compartir la comida, celebrar la mesa y vivenciar la identidad alimentaria, aparece como una expresión de exclusión social: al no comer, los personajes tampoco pertenecen plenamente, quedando privados de territorio simbólico, tradición y reconocimiento. Esta lectura dialoga con la noción de espacio social alimentario de Poulain [2], al evidenciar que dicho espacio puede convertirse en ámbito de negación y borramiento cultural.

Desde una perspectiva complementaria, Baudrillard [15, 16] permite interpretar el hambre como aquello que el sistema de consumo no logra integrar ni convertir en signo. La escasez radical permanece fuera del circuito de la visibilidad hegemónica, mientras su representación cinematográfica desestabiliza el orden simbólico dominante.

El hambre cinematográfica reveló, además, una dimensión contradictoria: mientras expone la violencia estructural, también puede simbolizar la energía de la sublevación. En *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [12], impulsa la revuelta; en *Macario* [14], se transforma en deseo de autonomía; en *La hora de los hornos* [11], funciona como motivo central de denuncia; y en *Memorias del subdesarrollo* [13], genera incomodidad, malestar y desplazamiento subjetivo. Así, incluso desde la ausencia, el hambre moviliza la narrativa, produce desplazamiento ideológico e interrogación estética y adquiere potencial transformador.

Los patrones sistematizados muestran, por tanto, cómo el hambre fue incorporada estratégicamente al vocabulario del cine político latinoamericano como lenguaje comprometido. Su representación no se limitó a mostrar la escasez, sino que buscó interpelar y problematizar, convirtiéndola en dolor histórico y clave simbólica para comprender los mecanismos de exclusión

de una América Latina que necesitaba narrarse a sí misma, subvertir su imagen colonizada y proyectar otros futuros posibles [4, 5, 20].

En este sentido, el *Tercer Cine* transformó la ausencia alimentaria en presencia política: el vacío produjo sentido, el silencio dio lugar a una intervención estética disruptiva, la victimización se convirtió en denuncia y la neutralidad en compromiso radical. Así, estudiar la representación del hambre en el cine no constituye únicamente un análisis temático, sino una vía para comprender cómo el arte se articula con la política, cómo lo simbólico revela lo estructural y cómo el audiovisual puede operar, en contextos de escasez, como instrumento de resistencia, afirmación y memoria.

Consideraciones finales

La investigación analizó las formas de representación del hambre en cuatro obras vinculadas al *Tercer Cine* latinoamericano, producidas en Argentina, Brasil, Cuba y México durante la década de 1960. Los resultados muestran que la escasez alimentaria no es un recurso narrativo accesorio, sino un elemento estructurante del discurso cinematográfico, capaz de articular desigualdad social, opresión histórica, pertenencia cultural y disputas de clase.

El análisis permitió identificar cinco patrones de representación del hambre: denuncia estructural explícita, metáfora de la opresión existencial, silencio simbólico y ruptura de privilegios, marcador de clase e injusticia social, y expresión de identidad y exclusión cultural. Pese a las diferencias narrativas y estéticas entre las obras, desde el registro documental hasta la alegoría y la construcción subjetiva, todas evidencian que la representación de la escasez implica una toma de posición frente a las estructuras sociales y políticas de su contexto.

Asimismo, la investigación demuestra que la privación alimentaria trasciende la dimensión nutricional. La ausencia de

alimentos, de comensalidad y de prácticas compartidas puede ser signo de ruptura de vínculos, pérdida de pertenencia y negación de memoria cultural. Desde esta perspectiva, la alimentación se configura simultáneamente como necesidad material, práctica social y lenguaje simbólico.

Como contribución analítica, el estudio propone una matriz de cuatro dimensiones, discursiva, estética, sociopolítica y patrimonial o simbólica, para el estudio de la estética de la escasez en el cine político latinoamericano. Esta matriz ofrece una herramienta replicable para investigaciones sobre otras cinematografías, períodos históricos o formas de ausencia simbólica en el audiovisual. En síntesis, el hambre se configura en estas obras como un código estético y político capaz de condensar conflictos estructurales y expresar procesos de crítica social, resistencia, identidad y memoria.

Bibliografía References Библиография

1. Montanari M. La comida como cultura. São Paulo, Senac São Paulo, 2008, 224 p.
2. Poulain J.-P. L'espace social alimentaire. *Cahiers de Nutrition et de Diététique*, 1999, vol. 34, no. 3, pp. 165-171.
3. Castro J. El hambre: Problema universal. Buenos Aires, La Pléyade, 1969, 204 p.
4. Rocha G. Uma estética da fome. In: Rocha G. *Revolução do cinema novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, pp. 38-42.
5. Solanas F., Getino O. Hacia un tercer cine. In: Torreiro M.M., ed. *El nuevo cine latinoamericano*. Madrid, Cátedra, 2001, pp. 144-159.
6. Bakhtin M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin, University of Texas Press, 1981, 444 p.
7. Duarte R. *Cinema & educação*. Belo Horizonte, Autêntica, 2009, 176 p.
8. Stam R. *Bakhtin: From Literary Theory to Mass Culture*. London, Routledge, 1992, 256 p.
9. Geertz C. *The Interpretation of Cultures*. New York, Basic Books, 1978, 470 p.
10. Bardin L. *L'analyse de contenu*. Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 291 p.
11. Solanas F., Getino O. *La hora de los hornos*. Film. Grupo Cine Liberación. Buenos Aires, 1968.

12. Rocha G. Deus e o Diabo na Terra do Sol. Film. Mapa Filmes do Brasil. Rio de Janeiro, 1964.
13. Gutiérrez Alea T.G. Memorias del subdesarrollo. Film. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). La Habana, 1968.
14. Gavaldón R. Macario. Film. Alameda Films. Mexico City, 1960.
15. Baudrillard J. Pour une critique de l'économie politique du signe. Paris, Éditions Gallimard, 1981, 268 p.
16. Baudrillard J. La société de consommation. Paris, Éditions 70, 1998, 318 p.
17. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, Harvard University Press, 1984, 613 p.
18. Barthes R. Mythologies. Paris, Difel, 1978, 247 p.
19. Napolitano M. Audiovisual Sources: History beyond Paper. In: Pinsky C.B., ed. Fontes históricas. São Paulo, Contexto, 2008, pp. 235-291.
20. Taboada J. Tercer cine: tres manifiestos. *Revista Crítica Literaria Latinoamericana*, 2011, vol. 37, no. 73, pp. 105-120.
21. Hall S. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A, 2006, 102 p.
22. Vanoye F., Goliot-Lété A. Précis d'analyse filmique. Paris, Éditions Nathan, 1992, 160 p.