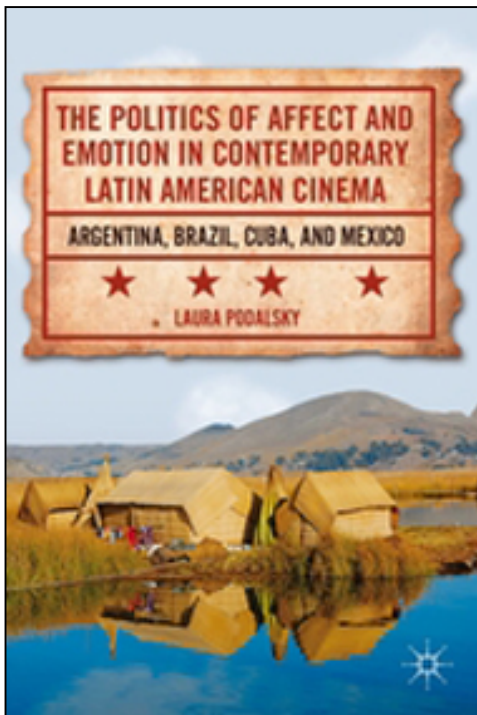


Sobre Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 218 pp., ISBN 9780230109551.

por Charles St-Georges*



En su mayoría, las películas que exhiben cierto atractivo emotivo entre el público general han sido condenadas por los críticos académicos porque tradicionalmente, el despliegue de una serie de estímulos y reacciones afectivos dentro de un género predeterminado se ha asociado a un discurso conservador. En este libro, Laura Podalsky aboga por un acercamiento más matizado a varias películas latinoamericanas para examinar la posibilidad de lecturas políticas de filmes que han sido mayormente descartados por la academia por su

enfoque en la sentimentalidad individual. La autora se concentra sobre la especificidad sociocultural e histórica y sobre lo situado del sentimiento en diferentes contextos nacionales y transnacionales para explorar las estrategias usadas por algunos cineastas latinoamericanos en los últimos dos décadas para fomentar sentimientos “que reconozcan maneras alternativas de conocer (y saber sobre) el reciente pasado traumático” (8, todas las traducciones son mías).

En su introducción, Podalsky ubica su investigación dentro de las corrientes de la crítica académica y la teoría cinematográfica, basándose parcialmente en Deleuze y Guattari para establecer una relación flotante y

simbiótica entre el *affect* (la experiencia emotiva dentro del cuerpo) y la *emotion* (la codificación de la experiencia dentro de la gramática lingüística y social). Podalsky afirma que el arte es capaz de influir en la formación de lo afectivo, manipulando los flujos que pasan entre lo afectivo y lo emotivo, provocando así una renegociación de la simbolización de la experiencia humana. Esta intervención posibilita el surgimiento de nuevas sensibilidades. Las películas incluidas en el estudio son heterogéneas pero ejemplifican usos innovadores de estrategias sensoriales.

En el primer capítulo, Podalsky observa que poco se ha publicado con respecto a la conexión entre la concientización política asociada al Nuevo Cine Latinoamericano y su interpelación sensorial del espectador. Vuelve a los años 60 para contextualizar el cine contemporáneo y para demostrar que el impacto sensorial de una estética sigue una trayectoria que es cultural e históricamente específica. Se sirve de tres películas (*Rio 40 Graus* [1955], *El chacal de Nahueltoro* [1968] y *La hora de los hornos* [1966-68]) para plantear que, a pesar de lo radical de la estética en su época, el movimiento se servía de un “guión emotivo” que había heredado del pasado. Podalsky plantea un nuevo paradigma para la historia del cine latinoamericano. En vez de establecer períodos definidos por rupturas estéticas e industriales, la autora propone “que se rastreen las diferentes genealogías [cinematográficas] de una manera que incida en muchos niveles y que permita que las diferentes tendencias estéticas y/o industriales se diversifiquen y se converjan” (57).

El capítulo 2 analiza la popularidad de las películas de suspenso político en los años 90 y su preocupación por lo traumático de las tres décadas anteriores. Podalsky examina el suspenso para ilustrar una conexión entre el conocimiento y la emoción. En la ironía dramática, el conocimiento que se le transmite al público pero que se le niega al personaje fomenta en el espectador cierta intensidad sensorial. La autora afirma que *O Que É Isso, Companheiro?* (1997), *Ação Entre Amigos* (1998) y *Death and the Maiden* (1994) exploran el pasado de manera innovadora. Los últimos dos perturban la certeza y la lógica con las cuales se cree “entender” los eventos del pasado. En vez de convertir

las reacciones afectivas del espectador en emociones conocidas como la compasión, ambas películas abren la perturbadora posibilidad de que una dinámica afectiva pueda estar equivocada (70).

El tercer capítulo consiste en un acercamiento a *Amores perros* (2000) y *Madagascar* (1994) que problematiza la totalidad con la que otros críticos han denunciado estas películas como reinscripciones de la lógica del neoliberalismo debido a su enfoque en lo emotivo y en lo individual. Para Podalsky, esta crítica es insuficiente porque ignora la importancia de lo afectivo tanto en la construcción de la memoria histórica colectiva (tema explorado por Elsaesser) como “en la articulación de ‘estructuras del sentimiento’ contemporáneas” (86), tales como el sentido continuo de terror inminente en *Amores perros* (que va paralelo a la ansiedad política e histórica en México) y el contraste entre lo que el espectador ve en el encuadre y lo que intuye a través de otros sentidos: otros modos de saber (recordando el vínculo entre el saber y el sentir). *Madagascar* también cuestiona la primacía de lo visual al manipular nuestro sentido de profundidad, abriendo así una distancia que llama la atención al hueco entre lo afectivo y lo emotivo.

El tema de la manipulación de nuestra percepción de la profundidad se explora más a fondo en el capítulo 4. Las estructuras del sentimiento generadas por estas películas (*Picado fino* [1993-96], *La ciénaga* [2000], *Nada* [2001] y *Un pedazo de mí* [1989]) llaman la atención al hueco entre los discursos dominantes y oficiales (sobre todo los del pasado) y los jóvenes desafectados de hoy, quienes exhiben cierta distancia afectiva de la historia, construyendo así un sentido de incertidumbre en el espectador. El impacto afectivo de lo racional de la política neoliberal y la saturación sensorial que define la experiencia de la juventud contemporánea complican este capítulo.

En el último capítulo, Podalsky examina dos películas (*Babel* [2006] y *Señorita extraviada* [2001]) que ayudan a promover “‘comunidades del sentimiento’ transnacionales (129). En ambas películas, el público queda familiarizado con—y por ende, conmovido por—los personajes, quienes sufren debido a la ignorancia y la indiferencia de la policía. Una vez más, se vincula el

conocimiento con el sentimiento. En vez de invitar al espectador (primermundista) a que se sienta (mal) *por* el otro (tercermundista), la autora propone que estos films lo invitan a que se sienta *a través* del otro y según códigos culturales ajenos, aunque la eficacia de esta invitación depende de las inclinaciones políticas de cada espectador. Podalsky concluye su libro destacando que la dinámica sensorial de una película se debe estudiar como un dominio semiautónomo que es “distinto de las dimensiones políticas y estéticas” de la misma para mejor entender la complejidad de los atractivos cinematográficos y “la manera—a veces contradictoria y muchas veces compleja—de la que [dichos atractivos] intervienen en procesos socioculturales más grandes” (160).

* Charles St-Georges es candidato doctoral en Arizona State University en EE.UU., donde está preparando una tesis sobre el cine de horror, lo *queer* y la figura retórica del niño.
Charles.Stgeorge@asu.edu