

El cine contemporáneo, un México desterritorializado y la potencialidad de los afectos

IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO
Washington University in St. Louis

En los primeros ocho minutos del cortometraje *Cuatro paredes* (Matthew Porterfield 2021b), observamos el regreso de la protagonista, Karla (Bárbara López), a la casa de una tía en Tijuana. Sabemos a través de una carta de la tía ausente que los eventos del filme se enmarcan por el aniversario de la muerte del padre de Karla, anunciándonos sin elaboración la idea de que el acontecimiento fue decisivo en su vida. Sucesivamente, la vemos conducir hacia la casa, su contacto con el gato que la reconoce y escuchar mensajes de voz, uno de los cuales consiste en una amiga leyendo un texto literario que refiere al regreso. Los doce minutos restantes vemos a Karla encuadrada en un medio *close-up* fijo, recitando un monólogo sobre el cine, las imágenes y las historias que se pueden expresar. “Y pienso constantemente”,

dice Karla a la mitad del monólogo, “que nadie podría hacer una película que se parezca a todo lo que pasa en mi cabeza. Sí, lo pienso muy seguido”. López, una actriz que ha obtenido reconocimiento por sus roles protagónicos en la televisión mexicana, interpreta el monólogo a través de inflexiones afectivas en su rostro y voz, que pasa con gran sutileza por un rango emocional que oscila entre la sonrisa, la reflexión, la melancolía. El monólogo enfatiza de manera particular la idea de que la representación cinematográfica no puede ser sino un corte, una rebanada, de la complejidad afectiva e intelectual que la subyace. Expresando su mundo interior como un palacio que no se puede expresar y cuya vulnerabilidad requiere un cierto grado de protección, Karla termina el monólogo, dirigido a la cuarta pared de la cámara, y quizá dicho en soledad, preguntando: “¿me entiendes?”.

En sus notas al filme, Porterfield observa que el cortometraje fue motivado por su propia mudanza a Tijuana: “Here, I find myself listening to language in a new way, paying close attention to words, but also to what surrounds them, like gesture, intonation and the space between phrases. When the contiguous relationship between what I see and what I hear is disrupted, I begin searching for meaning everywhere and all at once. In making *Cuatro paredes*, I wanted to approximate this experience of listening for the audience” (2021b). Se trata, en otras palabras, de un filme basado en la disociación entre el lenguaje y la imagen, donde la expresión del rostro y la manifestación lingüística aproximan sin lograr representar la afectividad subyacente.

La representación de Karla y las reflexiones de Porterfield remiten a una dimensión particular de las teorías del afecto, en términos de su relación con la representación. Félix Guattari identifica “una dialéctica entre los ‘afectos compartibles’ y los ‘afectos no compartibles’ [que] estructura las fases emergentes de la subjetividad. Subjetividad en estado naciente que no cesará de reaparecer en el sueño, el delirio, la exaltación creadora o el sentimiento amoroso” (1996: 17). Como subrayan Lone Bertelsen y Andrew Murphie, el arte, los medios y la música son para Guattari ejemplos de espacios donde se agencian modos de individuación con los elementos prepersonales de la subjetividad como espacios tanto de apertura del sentido como de desarrollo de la heterogénesis social (2010: 155, Guattari 1996: 20). El monólogo de

Karla es una puesta en escena de este fenómeno en términos de la exaltación creadora que apunta con su pregunta final, “¿me entiendes?”, a la imposible síntesis entre lo compartible y lo no compartible y su idea del cine como un espacio donde las complejas dimensiones de su vida interior encuentran su límite en el contacto social.

Porterfield desarrolla su cortometraje en un espacio de múltiples liminalidades: aquellas entre lo compartible y lo no compartible, y entre lenguaje e imagen como observa el director en su comentario al filme. Pero también se observa en la geografía: el filme se desarrolla en Tijuana, ubicación que apenas logramos ver en una toma que conecta la secuencia inicial —donde vemos a Karla absorta en sus pensamientos y emociones conduciendo su auto— y la llegada a la casa donde tomará parte la acción del cortometraje. El régimen afectivo del filme se visibiliza fundamentalmente a través de los actos de habla de Karla y de los mensajes de voz en su teléfono. Pero en la forma misma del filme existe una sensación de extranjería no solo a nivel diegético, sino en la estructura formal misma de la película en términos de su representación del acto de escuchar, y la tensión entre lo representado y lo irrepresentable.

Esta reflexión me sirve como punto de partida para pensar el problema del afecto en su relación con las formas culturales desde y sobre México de los últimos años. Implícita o explícitamente, distintas concepciones del afecto han poblado las reflexiones sobre la cultura mexicana en la era neoliberal. Se observa en lecturas sobre el zapatismo como nueva articulación de la política revolucionaria (Nail 2012) en una era que podríamos llamar, con Jon Beasley-Murray (2010), poshegemónica; la emergencia de formas de la sensibilidad articuladas al neoliberalismo (Emmelhainz 2016) y al necrocapitalismo o “capitalismo gore” (Valencia 2010), la presencia de los afectos en la dialéctica entre violencia y luto (Rivera Garza 2011); o la alineación de México a un paradigma del intelectual afectivo que opera en el espacio neoliberal de la catástrofe (Sierra Rivera 2018). En términos generales, la categoría del afecto en los estudios culturales y la teoría crítica desde y sobre México constituye una instancia más de su invocación —tanto en su acepción spinozista-deleuziana como en su uso con relación a cuestiones de emoción y sensibilidad—, para dar cuenta de problemas

como la irrupción de insurgencias y nuevas formas de la política ante el agotamiento de los discursos hegemónicos, identidades nacionales y esferas de la acción comunicativa (Beasley-Murray 2010: 130, Reber 2016: 44-45).

El carácter explicativo del afecto *qua* teoría política del presente neoliberal o poshegemónico, sin embargo, requiere una puesta reflexiva de atención hacia los dispositivos formales y dinámicas materiales de producción cultural. Resulta evidente que el afecto no es una característica particular del presente, y es sin duda rastreable a una larga historia intelectual de saberes que han definido lo afectivo y lo emocional desde los orígenes mismos, ya no digamos de la modernidad, sino de la cultura occidental misma (algo que en cierta manera se plantea en Rosenwein y Cristiani 2018). Pero su especificidad respecto al presente radica en la intersección entre la gradual erosión de los metarrelatos y estructuras de significación de la cultura moderna —teorizadas insistentemente desde el postestructuralismo y el posmodernismo de la segunda mitad del siglo xx hasta las discusiones contemporáneas en torno a la necropolítica, la poshegemonía y otras categorías— y la consolidación, en el mismo marco histórico, de un acelerado ecosistema mediático que, desde la invención de la televisión hasta el reinado actual de los medios sociales y las plataformas tecnológicas, despliega la afectividad y su performance como el espacio fundamental de subjetivización individual y colectiva.

El monólogo de Karla en *Cuatro paredes* suscita un espacio de flexibilidad respecto a la forma del afecto. Si el capitalismo contemporáneo se manifiesta esencialmente como una máquina de producción constante de subjetividades, observa Maurizio Lazzarato, “language acts as the raw material for the semiotic engineering responsible for manufacturing an individual subject adaptant to the dominant significations that assign him a role, an identity, and a function within the social division of labor” (2014: 94). Al enfocarse en la imposible relación entre la enunciación y la representación de los afectos que rigen la subjetividad de su protagonista, *Cuatro paredes* constituye precisamente una reflexión sobre los excedentes que la imaginación y la emoción constituyen frente a la posibilidad misma de expresión. Dicho de otro modo, en *Cuatro paredes* se observa una reflexión formal

en la cual se puede comprender el despliegue del afecto en la cultura contemporánea, no solo como una categoría explicativa del retorno de lo reprimido o de lo Real dentro de la crisis del orden simbólico de la modernidad. Lo que vemos es la emergencia de la literatura, el cine y otras formas de artes y medios como espacios de manifestación de los límites mismos del afecto para dar cuenta del presente. Enmarcada en el minimalismo formal de Porterfield, Karla encarna de distintas maneras la imposibilidad de la expresión como aparato de captura del devenir afectivo.

Cuatro paredes, puede deducirse, no es estrictamente un filme mexicano, al menos si asignamos la nacionalidad de un filme por medio de las condiciones de producción: es un filme de un director norteamericano financiado por la beca Guggenheim y lanzado por una plataforma estadounidense de expansión global, MUBI. Sin embargo, su capacidad de localizar excedentes afectivos responde a la formalización de significantes mexicanos —la ciudad de Tijuana o el rostro de una actriz reconocible en el ecosistema mediático del país— desde una cierta mirada de extranjería. Slavoj Žižek teoriza respecto al cine la idea de “foreign gaze”, tanto en la utilización de la perspectiva exterior como forma de ubicar el exceso de lo Real en el orden simbólico (sus ejemplos son Alfred Hitchcock y David Lynch) como en la construcción de categorías críticas del cine a través del “misrecognition” extranjero (la categoría de *film noir* como efecto de la mirada de críticos franceses sobre el cine estadounidense de género). Žižek discute en particular la idea de “a limited foreign perspective” que “perceives in its object potentials invisible to those who are directly engaged in it” (2004: 297). Esta mirada aberrante y limitada, continúa Žižek, “can, on account of this very limitation, perceive the ‘repressed’ potentials of the observed constellation” (2004: 298). Esta intuición es relevante a *Cuatro paredes* no tanto porque la extranjería de Porterfield permite ver lo reprimido en México. Más bien, Porterfield reconstituye esta experiencia de extranjería a nivel formal para transferirla a la experiencia misma de los espectadores del filme, interpelados por el “¿me entiendes?” de Karla para dar cuenta de las potencialidades afectivas de esa película ficticia que puede imaginar pero no articular. Para ponerlo en términos de Eugenie Brinkema, el cortometraje escenifica

“affects after interiority and after spectatorship” (2014: 46) y, con ello, una idea de la forma cinematográfica que vislumbra el espacio liminal entre representación y afectividad.

Una versión quizá más radical de este problema emerge en otro cortometraje, cuya extranjería respecto a la representación de México es aún más profunda. En *Nimic* (2019), el director griego Yorgos Lanthimos utiliza el espacio urbano de la Ciudad de México de una manera desterritorializada para escenificar lo *unheimlich* de la desindividuación. Un padre de familia y músico interpretado por Matt Dillon vive una vida sin sobresaltos hasta que un día, en el metro, pregunta la hora a una mujer (interpretada por la actriz belga-griega Daphne Patakia). La mujer le responde con una sonrisa extraña y una mirada oscilante entre lo maligno y lo obsesivo, preguntándole la hora de vuelta. La mujer comienza a seguir al hombre hasta su casa y a imitar todos sus gestos, gradualmente reemplazándolo en su vida familiar y profesional. El filme concluye con el padre sentado en el mismo asiento del metro donde estaba la mujer durante su encuentro y un joven negro (Anvo Kyle) le pregunta la hora, sugiriendo que el padre se convertirá en su doble. La historia en sí está filmada sin determinar un lugar o una identidad precisa. Las escenas exteriores toman lugar en espacios claramente identificables de la Ciudad de México, concretamente la plaza Río de Janeiro en la Colonia Roma y la Colonia Campestre Churubusco, cerca del Centro Nacional de las Artes. Sin embargo, las escenas en el metro tienen símbolos en inglés y aparentan estar en una ubicación en Estados Unidos o Canadá. Si bien escuchamos radio o televisión en español, el filme se conduce en inglés, pero los acentos no están disimulados: Patakia habla con una inflexión claramente informada por el griego, por ejemplo. La esposa es interpretada por la actriz y modelo Susan Elle, de origen asiático-estadounidense. En otras palabras, aunque la Ciudad de México es visible e identificable, es un filme desterritorializado, que no permite identificar al espacio con la historia. Cabe notar que el director de fotografía, Diego García, es una figura de trayectoria internacional, al haber trabajado con directores como el brasileño Gabriel Mascaro, el mexicano Carlos Reygadas y el tailandés Apitchapong Weerasethakul, lo cual se refleja en *Nimic*, en un estilo que conoce bien las texturas

del paisaje urbano mexicano, pero con una capacidad importante de abstracción de algunas de sus marcas geográficas concretas.

Brian Massumi observa: “you can think of affect in the broadest sense as what remains of life potential after each or every thing a body says or does—a perpetual bodily remainder. Looked at from a different angle, this perpetual remainder is an excess” (2015: 107). *Nimic* es una suerte de literalización de esto. El padre, quien vive una vida tediosa, y cuyo cuerpo tan solo dice y hace de manera material una parte mínima de su potencialidad, es reemplazado por una doble que encarna de manera efectiva ese exceso de varias maneras. Se observa a nivel corporal, cuando la mujer conecta de manera más afectiva con la madre de la familia, y a nivel musical, cuando la interpretación de la mujer en la orquesta genera una recepción mayor. A nivel facial, vemos un registro más radical. Patakia interpreta a su personaje con una mirada constantemente trastornada, algo maligna, de afectos explícitos y emociones indeterminadas. Hace eco del concepto de “intensive face” desarrollado por Deleuze en su discusión del *close-up* cinematográfico: “we find ourselves before an intensive face each time that the traits break free from the outline, begin to work on their own account and form an autonomous series which tends toward a limit or crosses a threshold” (1986: 89). En cierto sentido, el rostro de Patakia es capturado por los *close-ups* del filme en un momento de devenir: un registro afectivo autónomo que no encarna emociones y tiene relación racional o lógica con la vida que roba. Este rostro nunca alcanza el umbral de identificación que, sin embargo, parece anunciar, posiblemente a través del horror. La interpretación de Patakia ilustra el principio postulado por Deleuze y Guattari: “la mirada solo es secundaria con relación a los ojos sin mirada, al agujero negro de la rostridad” (1988: 177).

Dicho de otra manera, Lanthimos procede en el sentido opuesto a Porterfield. El rostro de Bárbara López en *Cuatro paredes* otorga un registro emocional que concretiza el mundo interior que ni la descripción lingüística ni la representación cinematográfica pueden capturar. En cambio, Daphne Patakia en *Nimic* performa un afecto que nunca concretiza las emociones que subyacen su nueva vida familiar. Esta distinción puede ilustrarse con una observación de Brian Massumi:

“Human emotion is the royal road to the recontainment of lived abstraction. It consists in the translation of the intensity of vitality affects’ coming singularly together in the same event into recountable, codable or formalizable content” (2011: 153). Si la familia del personaje interpretado por Dillon decide en última instancia a favor de la doble es precisamente por el agotamiento de la actualización afectiva provista por el padre de familia y las diversas formas de vitalidad encarnadas en la mujer, incluida la posibilidad material de una sexualidad no binaria. Es, no obstante, una película de horror. Es posible alinearla con películas como *Ex Machina* (Alex Garland 2015) como parte de un canon donde el *unheimlich* encarnado en el cuerpo de la mujer genera afectos y devenires que rompen con formas hegemónicas del ser, como ha estudiado Sunny Hawkins (2020). Lo que distancia a la protagonista de *Nimic* en contraste con la figura de Karla en *Cuatro paredes* es que Porterfield opta por dar una materialidad psicológica a su protagonista.

En *Cuatro paredes* y en *Nimic*, la utilización de México como locación permite abrir una reflexión en torno a la relación entre la cultura mexicana, la producción y la representación de los afectos en el cine contemporáneo. Resulta notable que estos dos cortometrajes han sesgado la mirada cinematográfica sobre México que ha surgido en el cine comercial global de los últimos años. Caber recordar la escena inicial de *Spectre* (Sam Mendes, 2015), en la que James Bond (Daniel Craig) persigue a un criminal a través de un desfile ficcional del Día de los Muertos. Este desfile es notorio en parte por su utilización particular de recursos públicos y de talento creativo mexicano para su desarrollo, así como por su posterior adopción por parte del Gobierno de la Ciudad de México como una atracción (Behlil, Sánchez Prado y Verheul 2020). Otro caso similar es *Godzilla: King of the Monsters* (Michael Dougherty 2019), en la cual se representa una batalla entre Godzilla y otros monstruos en un lugar ficcionalizado de México, Isla de Mara, filmado en realidad en el centro histórico de la Ciudad de México. En ambos casos, la extracción de recursos e imágenes de parte del cine de Hollywood, puramente superficial y sin relación con representación alguna de afectos, plantea una comodificación del país atada en parte al hecho de que México constituye uno de los mercados

cinematográficos más grandes del mundo, y por tanto, una audiencia a la que se apela explícitamente como parte de las ecuaciones económicas transnacionales del cine contemporáneo.

En contraste, *Cuatro paredes* y *Nimic*, cortometrajes en las antípodas estilísticas y económicas de los *tent-poles* hollywoodienses, introducen un sesgo significativo a la mirada externa que el cine internacional ha construido en México. No es una cuestión de especificidad cultural concreta. Por el contrario, uno podría sin duda argumentar que *Spectre* acarrea una mayor especificidad en su apropiación explícita del *Día de muertos*. En cambio, en *Cuatro paredes* y *Nimic*, México es visible e identificable, pero no se integra de manera estereotípica a la estructura diegética. El México de Porterfield y Lanthimos emerge como un espacio de “cualidad afectiva”, para usar el término de Massumi: “in the instant of the affective hit, there is no content yet. All there is is the affective quality, coinciding with the feeling of the interruption, and of the coming transition. That affective quality is all there is to the world in that instant. It takes over life, fills the world, for an immeasurable instant of shock” (2015: 108). En la escena inicial de *Cuatro paredes*, cuando vemos a Karla manejando en un breve *crecendo* de sonidos, mientras infla un globo, y aparece de repente la costa de Tijuana, estamos en este momento de cualidad afectiva, desde el cual se empieza a delinear el perfil afectivo del filme. Más claramente, en *Nimic*, ese momento de cualidad afectiva aparece claramente cuando el padre pregunta la hora a la mujer en el metro, un instante indefinido que da lugar al *shock* (visible en el cambio facial de la mujer de un rostro neutro a una expresión delirante) que genera la transición en las vidas de los personajes.

No se puede obviar que estos cuatro filmes visualizan México y dan forma a distintos registros emocionales y afectivos en un momento sociopolítico preciso, el neoliberalismo tardío. Los filmes, de distintas maneras, dejan de lado el México realmente existente, definido por la coexistencia entre una intensa modernidad capitalista, visible de manera particular en los espacios filmados de la Ciudad de México y Tijuana, y una violencia igualmente intensa y terrible con la que estas producciones no se enfrentan. Igualmente, al hablar de cine, no se puede dejar de lado que estos filmes existen de manera paralela

a una amplia presencia de creadores cinematográficos mexicanos en circuitos de festivales y en plataformas de *streaming*, incluyendo al propio cinefotógrafo Diego García. El llamado “giro afectivo” en los estudios culturales latinoamericanos ha tomado lugar en diálogo con distintas versiones de este conflicto sociopolítico a lo largo del hemisferio. Laura Podalsky (2018) identifica en este giro tendencias como la reconceptualización de los regímenes autoritarios y las promesas del neoliberalismo, la constitución de colectividades, y el efecto de las emociones en el pasado, aunque reconoce que el afecto en el sentido que he venido trabajando aquí no ha tenido un impacto tan grande como otros “giros” teóricos. Sin embargo, Mabel Moraña anota que el giro afectivo “propone más bien una liberación de la instancia representacional y un estudio del afecto como forma desterritorializada, fluctuante e impersonal de energía que circula a través de *lo social* sin someterse a normas ni reconocer fronteras” (2012: 323).

Esa forma desterritorializada de energía existe en ambos cortos y se resuelve de manera distinta. En *Cuatro paredes*, dicha energía puede definirse como la imposibilidad de capturar la potencialidad de la imaginación a través de los límites visuales y diegéticos de la representación cinematográfica. Massumi observa la existencia de poderes imaginativos en el lenguaje: “its ability to marshal powers of the false, not in order to designate the way things are, but to catalyze what’s to come, emergently, inventively, un-preprogrammed and reflective of no past model” (2011: 173). En una parte del monólogo, Karla ensaya la posibilidad de un filme centrado en clichés de Hollywood, historias de gánsteres y nazis, la historia de una muchacha cuya historia acontece “mientras toca una pieza de Brahms”. Al terminar la reflexión observa: “pues nada de esto, todo lo contrario”. Y de ahí comienza a derivar en la descripción de una película que sería “como un espejo soberbio, reflejando a todos los que la ven” y que le encantaría hacer, pero resulta imposible. La escena que usa Karla para describir la imaginación de la película es un palacio, siempre cognoscible a través de un detalle solamente. Las dos películas descritas por Karla representan dos regímenes de la imaginación, uno fincado en el orden de la representación del pasado, otro en la potencialidad y la futuridad. Karla, a mi parecer, hace eco en su reflexión de una intuición sobre

el orden artístico más allá de la representación, que Massumi describe así: “Departing from representation means returning the semblance to the event of its native abstractness: the spontaneous, impersonal force of thinking-feeling that comes amodally to vision through the cracks in the artifact’s sensuous form” (2011: 133). El monólogo opera como materialización lingüística de fragmentos y trazos del objeto abstracto y del acontecimiento artístico que Karla, como cineasta, se reconoce incapaz de filmar.

Si *Cuatro paredes* reflexiona sobre la creación, *Nimic* despliega en su configuración afectiva los horrores latentes y potencialidades afectivas de la vida burguesa contemporánea. La aproximación desterritorializada se manifiesta desde los axiomas y tejidos mismos del cortometraje —una Ciudad de México reconocible pero no nombrada, con habitantes angloparlantes de diversas nacionalidades y diferencias raciales que, a su vez, no se materializan en identidad—. En su lectura del cine de Stanley Kubrick, Todd McGowan subraya “his ability to use films fantasmatic quality to bring to light the hidden obscene dimension of symbolic authority” (2007: 44). La premisa de su discusión, de marco teórico lacaniano, es el carácter insuficiente del afecto y la necesidad de teorizar la fantasía como “a place beyond affect, beyond all emotional investment”: “affect merely serves as the outward and public manifestation of and response to an underlying fantasy” (2007: 44). McGowan, estrictamente hablando, hace una confluencia entre afecto y emoción, y se refiere más propiamente a las emociones. Sin embargo, el contraste es útil. Su filme de referencia es *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), donde se narra el desvanecimiento de una familia burguesa, interpretada por el matrimonio real en ese momento de Tom Cruise y Nicole Kidman, a partir de la visibilización de la estructura de fantasías sexuales del personaje de Kidman, y el descenso del personaje de Cruise al infierno de lo obscuro. El carácter de fantasía es claro desde un principio: el filme incluso se basa en un texto de Arthur Schnitzler (1925) llamado *Traumnovelle* o “relato soñado”.

Nimic opera en una dimensión opuesta. La fantasía que subyace a la familia nunca es visibilizada. Lo único que persiste a lo largo del cortometraje es, precisamente, la estructura nuclear de la vida de los

personajes. Es posible leer el filme a contrapelo del tono y observar que es la linealidad de la estructura familiar como aparato de captura la que fomenta el horror del filme, y no los desplazamientos afectivos. Hay que pensar en el acontecimiento del reemplazo total del padre en todas las funciones de la vida familiar —el amor, el sexo, la paternidad, etc.—, artística —en la interpretación de la música misma— y en la estructura del trabajo —su empleo como músico—. Esa vida es capturada por una persona de un cuadrante identitario y de género distinto (una mujer marcada como extranjera por su acento) y activa en un registro emocional que no tiene ninguna relación simbólica o performativa con las funciones que ocupa. Tiene la misma mirada perdida y delirante al acurrucarse con la madre de la familia, interpretar la pieza musical o repetir los enunciados del padre suplicando a su familia que expulsen a la mujer. El horror de la situación no radica en una visibilización de lo Real, ni en la espectacularización de lo obscuro como sucede en Kubrick, sino en el carácter totalitario del aparato de captura (quizá lo podríamos llamar “orden simbólico” en jerga lacaniana), que no requiere afecto ni deseo para persistir. Es puro poder. La mujer que reemplaza al padre, sin embargo, en la distancia entre su nuevo rol de cabeza de familia y su expresión desencajada, manifiesta un excedente afectivo constantemente, que se observa de manera clara en el último cuadro, donde come intensamente un huevo cocido mientras mira fijamente a la cámara.

Las notas que he presentado hasta aquí han buscado plantear cuestiones teóricas relacionadas con la cuestión de afecto y cine, enfocándose en dos cortometrajes cuya representación de México, visible y desterritorializada, permite vislumbrar un régimen de representación afectiva que no acarrea la política de la especificidad o la colectividad que normalmente se les atribuye. Son cortometrajes en los cuales México, el espacio, es presentado como un espacio liso, liberado por un instante por sus mecanismos de estriación y de captura, para convertirse en un espacio de afectividad. Sería posible a partir de aquí regresar al espacio de lo contemporáneo, de la especificidad. Del afecto que colectiviza y que deja ver el presente. Un afecto que se observa, por elegir solo un texto, en el cortometraje *Este es mi reino* (Carlos Reygadas 2010), parte del ómnibus *Revolución*, que compilaba filmes de

diez directores alrededor del aniversario de la Revolución Mexicana. Reygadas nos muestra una fiesta de la clase alta en un llano de Tepoztlán, un pueblo que suele recibir visitantes de la Ciudad de México y otras latitudes. Filmado de manera a la vez caótica y precisa, el filme visibiliza claramente la diferencia de clase entre los asistentes de la fiesta y los habitantes del pueblo, que observan a los visitantes con extrañamiento. El cortometraje opera con un *crescendo* manifestado por una música cada vez más ruidosa, que avanza hacia la noche, cuando los asistentes a la fiesta, sin razón alguna, incendian un carro estacionado en el lugar de la fiesta. La última toma muestra el carro en llamas mientras se nos presenta el título: “Este es mi reino”.

La interpretación social es obvia y abierta: una puesta en escena de la enorme diferencia de clase en México. Pero el mecanismo formal es más interesante. Más que resolver la contradicción entre clases o plantear algún tipo de discurso pedagógico frente a ellas, Reygadas opta por representar a los miembros de la élite de una forma desubjetivada, como un afecto que fluye alrededor de los cuerpos de la fiesta. Esto está inscrito en la forma misma de las películas de Reygadas que, como ha mostrado Troy Bordun (2017), utilizan registros afectivos identificados con el llamado “cine extremo” (el otro caso que estudia Bordun es la francesa Catherine Breillat) para desconfigurar los géneros cinematográficos. Esta intuición puede extenderse para precisar que Reygadas construye un cine que desterritorializa los aparatos de captura de la forma cinematográfica y se enfoca, a veces con gran violencia visual y simbólica, en los regímenes de afectos que subyacen a la representación emocional de los filmes. En este cortometraje en particular, la acción es guiada por un afecto colectivo y sin nombre, carente de representación o ideología. Es quizá, un grado cero del afecto en el México neoliberal. Un grado cero que el cine, como instrumento cultural, todavía alcanza a poner en escena.

Bibliografía y filmografía

BEASLEY-MURRAY, JON (2010): *Posthegemony. Political Theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota.

- BEHLIL, Melis, SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. y VERHEUL, Jaap (2020): “The Dead Are Alive: The Exotic Non-Place of the Bondian Runaway Production”, en Jaap Verheul (ed.), *The Cultural Life of James Bond. Specters of 007*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, pp. 81-102.
- BERTELSEN, Lone y MURPHIE, Andrew (2010): “An Ethics of Everyday Infinities and Powers. Félix Guattari on Affect and the Refrain”, en Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University, pp. 138-157.
- BORDUN, Troy (2017): *Genre Trouble and Extreme Cinema. Film Theory at the Fringes of Contemporary Art Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- BRINKEMA, Eugenie (2014): *The Form of the Affects*. Durham: Duke University.
- DELEUZE, Gilles (1986): *Cinema 1. The Movement-Image*. Trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- DOUGHERTY, Michael (2019): *Godzilla: The King of the Monsters*. Legendary Pictures.
- EMMELHAINZ, Irmgard (2016): *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*. Ciudad de México: Paradiso.
- GARLAND, Alex (2015): *Ex Machina*. DNA Films.
- GUATTARI, Félix (1996): *Caosmosis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial.
- HAWKINS, Sunny (2020): *Deleuze and the Gynesis of Horror. From Monstrous Births to the Birth of the Monster*. London: Bloomsbury.
- KUBRICK, Stanley (1999): *Eyes Wide Shut*. Stanley Kubrick Productions.
- LANTHIMOS, Yorgos (2019): *Nimic*. Recorder/superprime/merman/droga5.
- LAZZARATO, Maurizio (2014): *Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*. Trad. Joshua David Jackson. Los Angeles: Semiotext(e).
- MASSUMI, Brian (2011): *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge: MIT.

- (2015): *The Power at the End of the Economy*. Durham: Duke University.
- MCGOWAN, Todd (2007): *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*. Albany: SUNY.
- MENDES, Sam (2015). *Spectre*. Eon Productions.
- MORAÑA, Mabel (2012): “Postscríptum. El afecto en la caja de herramientas”, en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 313-337.
- NAIL, Thomas (2012): *Returning to Revolution. Deleuze, Guattari and Zapatismo*. Edinburgh: Edinburgh University.
- PODALSKY, Laura (2018): “The Affect Turn”, en Juan Poblete (ed.), *New Approaches to Latin American Studies. Culture and Power*. London: Routledge, pp. 237-254.
- PORTERFIELD, Matthew (2021a): “Matthew Porterfield Introduces His Film *Cuatro paredes*”, en *MUBI Notebook*, 13 de abril. <<https://mubi.com/notebook/posts/matthew-porterfield-introduces-his-film-cuatro-paredes>> (26-01-2021).
- (2021b): *Cuatro paredes*. MUBI.
- REBER, Dierdra (2016): *Coming to Our Senses. Affect and an Order of Things for Global Culture*. New York: Columbia University.
- REYGADAS, Carlos (2010): *Este es mi reino*. En *Revolución*. Cananal IMCINE/Mantarraya.
- RIVERA GARZA, Cristina (2011): *Dolerse. Textos desde un país herido*. Oaxaca: SUR+.
- ROSENWEIN, Barbara H. y CRISTIANI, Riccardo (2018): *What is the History of Emotions?* Cambridge: Polity.
- SCHNITZLER, Arthur (2000): *Relato soñado*. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Acantilado.
- SIERRA-RIVERA, Judith (2018): *Affective Intellectuals and the Space of Catastrophe in the Americas*. Columbus: The Ohio State University.
- VALENCIA, Sayak (2010): *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.
- ŽIŽEK, Slavoj (2004): “The Foreign Gaze Which Sees Too Much”, en Atom Egoyan e Ian Balfour (eds.), *Subtitles. On the Foreignness of Film*. Cambridge: MIT, pp. 285-310.