

UNDER THE SKIN (2013)

EL CUERPO ESCAPANDO A TRAVÉS DE SI MISMO



Júlia Bellet Rigla

Introducción

Minuto 0:00:00 de *Under the skin*. Sobre un vacío negro en la pantalla, asistimos a la aparición de un píxel, una brecha luminosa que quiebra la pantalla, por la que se cuela una luz que nos narra el origen, aquel que queramos, el origen sintético de la alienígena que interpreta Scarlett Johanson, el origen del mundo, el origen del cine o la representación de las brechas que históricamente lo configuran. Segundos después, observamos cómo somos observados por el ojo de la protagonista, declarando la voluntad de la película de abordar cuestiones metalingüísticas y advirtiéndolo al espectador, desde ese momento y a lo largo del metraje, de que toda mirada resultará ajena.

Under the skin ejemplifica entonces la ruptura del cine de la imagen - tiempo respecto a la narrativa clásica por su radicalización de esta brecha. Si el cine moderno consigue desligarse de la dictadura del argumento de hierro, *Under The Skin* se desvincula de forma inapelable de esta idea; centrándose en un argumento mucho mayor y difícil de abarcar, la progresiva inmersión y desapego del ser protagonista respecto a la humanidad: un devenir.

En el análisis del filme haré uso de conceptos desarrollados por Gilles Deleuze (especialmente los conceptos imagen-movimiento e imagen-tiempo)² como herramientas para entender el valor de *Under The Skin* como obra contemporánea, inseparable del formato cinematográfico.

² Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, trans. Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 1984) Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, trans. Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 1985).

En algunos momentos, *Under The Skin* es al discurso contemporáneo algo así como lo han sido las obras de Cronenberg, y lo que ha hecho posibles estas obras en el contexto cinematográfico es la superación de dos ideas: En primer lugar, la superación del intento del cine clásico de retratar un espacio, en que el goce del espectador es intuir una verdad escondida detrás de este a través de una relación lógica, sensomotriz, y la superación de la desesperanza colectiva causada por los estragos de la segunda guerra mundial y la propaganda fascista – momento en que empezamos a desconfiar de la imagen hacia la imagen – tiempo.

La idea del cine clásico en que hay un secreto que está, de alguna forma, detrás del espacio representado, es sustituida en *Under The Skin* por unas imágenes que son imágenes significantes tan sólo en relación a otras, el sentido se desliza entre referencias, parece existir solo el meta-lenguaje.

Por otro lado, la desesperanza colectiva raíz de la Segunda Guerra Mundial es sustituida por algo así como la evolución de este sentimiento, una desorientación universal precipitada por un postcapitalismo feroz, que requiere de representaciones “ficticias” como las que encontramos en *Under The Skin* o *La Mosca* (1986)³.

Otro concepto de Deleuze expresado en sus reflexiones sobre la imagen-movimiento que se manifiesta de forma muy clara en la película es la imagen-afección⁵: Los primeros planos del rostro de Scarlett Johansson se incluyen exclusivamente a favor de expresar cualidades y potencias en estado puro. No sólo eso, sino que su mirada, aquella a la que nos enfrentamos en los primeros minutos del filme, en ocasiones vacía y en otras perpleja, transmite una afectación previa a la subjetividad, remite solo a sí misma al existir antes de ser totalmente codificada por la comprensión humana.

Bazin ya apunta a que, con la llegada del sonido al cine, éste asimila la exigencia moderna por algo de realismo. En el contexto de *Under The Skin*, nuestra feroz contemporaneidad ya no exige realismo sino que lo que exige es un enfoque en la subjetividad de la percepción y la fragilidad de las categorías ontológicas.

³ *The fly* (1985) Dir. David Cronenberg

⁴ **André Bazin**, *¿Qué es el cine?*, trans. Susana García Posada (Madrid: Rialp, 1990)

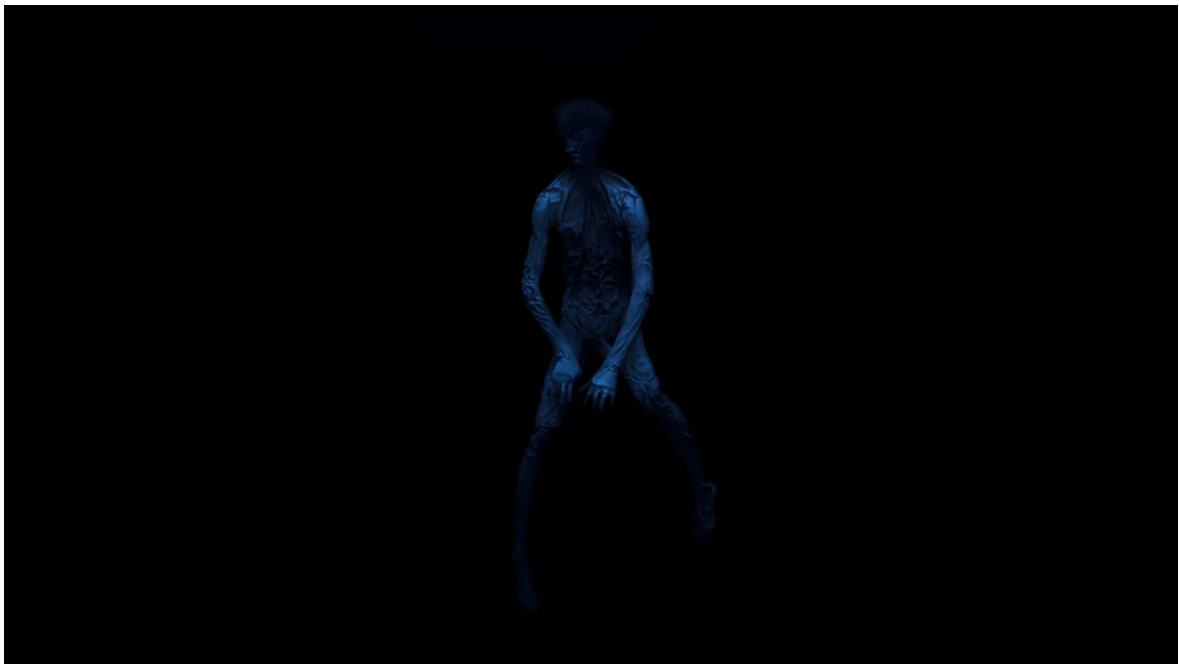
La alienígena nos revela aquello secreto y subterráneo en el tejido de la cotidianidad, de una manera que también recuerda a la forma en la que Lynch pone énfasis en esta capa imperceptible de extrañeza que cubre la experiencia humana. Como comprobamos a través de Lynch y a través de *Under the skin*, el cine moderno es el vehículo perfecto para la extrañeza, en tanto que aparente mimesis de la realidad, convertido en un artificio revelador.

Otra forma, aparentemente paradójica, de expresar esta idea, es en los términos descritos por André Bazin⁴. Tal y como él nos enseña, el cine nos permite el acceso a universos desconocidos, ofreciéndonos un conocimiento fiable de una realidad empírica que de otra manera permanece inaccesible. Descubrimos nuestro mundo a través de *Under the skin*, una capa de éste que de otra forma se nos presenta transparente, esquiva.

Una pista de que *Under The Skin* es, efectivamente, una obra que explora profundamente nuestra relación con las imágenes la encontramos en la polarización de la opinión pública y crítica que siguió a su estreno. La crítica del filme por su cripticismo no sólo nos lleva a reflexionar sobre nuestra resistencia a enfrentarnos a las imágenes, sino a una concepción arcaica de aquello que tiene que ser el cine, aún anclada en el entrenamiento clásico de nuestra mirada, de que el visionado tiene que pasar por una comprensión racional en vez de fluir a través de la visceralidad de la experiencia

Muchas de las escenas en *Under The Skin* se sitúan (o se no-sitúan) en “espacios cualquiera” o “no-lugares”: Carreteras infinitas y desoladas, polígonos industriales, supermercados vacíos con fluorescentes parpadeantes, y en todo momento, el no-lugar que representa la furgoneta que conduce Johansson, atravesando todas estas escenas dislocadas extrañamente de nuestra familiaridad. Es interesante mencionar esto para subrayar otra ruptura radical de este filme en relación a los postulados clásicos, dedicados a situar en todo momento al espectador, a filmar el espacio de forma lógica y a evocar un sentimiento de pertenencia al mismo. Los filmes clásicos nos atraen hacia la pantalla, y *Under the skin* parece querer echarnos.

De la misma forma, estos espacios nos hablan de un personaje que aún no ha cartografiado el mundo ni de forma conceptual ni emocional. Esta falta de coordenadas también se intuye en la ausencia de causa - efecto de las acciones de la protagonista, sus motivaciones se filtran a través de una sensibilidad ajena, esquivada como la propia película. El cine moderno se desconecta del gran conjunto orgánico⁶ que vincula el hombre con el mundo, hace tiempo que ya no se confía en las imágenes pero éstas monopolizan el lenguaje y el significado, articulando un mundo que no nos pertenece.



⁵ La imagen-afecto en Deleuze se refiere a una imagen que captura no solo lo visible, sino también lo que está más allá de la percepción directa: el impacto sensorial y emocional que desencadena en el espectador. Es una imagen que involucra la sensibilidad y el sentimiento, más que la pura representación.

El cuerpo alienígena

Under the Skin presenta una visión visceral e inquietante del cuerpo. La alienígena atrae a los hombres hacia algo que recuerda a la muerte, sus cuerpos disueltos en un vacío líquido, oscuro y amorfo. Esta representación de la descomposición, la pérdida de la forma, ilustra precisamente un terror a la mutabilidad de la carne. Esto se produce de forma intrínseca; el humano, frágil y desprovisto de control, es conducido hacia la desintegración de su singularidad.

Esta representación es ejemplificadora de la capacidad del arte para capturar sensaciones intensas que escapan a la representación tradicional. En este sentido, la mimesis de la realidad por parte del cine convierte esta experiencia en algo mucho más cercano a una experiencia empírica, construyendo o permitiéndonos traducir nuestra propia consciencia. Éste es uno de los logros inmortales e inmutables de Glazer.

En palabras de Deleuze: “No soy yo quien trata de escapar mi cuerpo, es el cuerpo el que trata de escapar a través de sí mismo”⁷. Los hombres del film escapan de su corporeidad hacia una masa indiferenciada, escapando así su forma individual. La atracción hacia la alienígena, hacia aquello no humano, es el cuerpo escapando hacia la no-existencia. Tan sólo el cine podría expresar una idea tan profunda, visceral y propia de la psicosis de nuestros tiempos; a través de una representación gráfica de la disolución de nuestro organismo físico.

Si analizamos la representación del cuerpo de la protagonista en términos de género, nos damos cuenta de nuevo de que Glazer pone todos los elementos de la puesta en escena a favor de que sintamos la violencia de nuestra mirada. Esto se ve especialmente claro cuando lo contrastamos con la teoría de Laura Mulvey; “Tradicionalmente, la exhibición de la mujer ha funcionado en dos niveles diferentes: Como objeto erótico para el espectador en el público, y como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla”⁸.

⁶ Término acuñado por Deleuze, **Gilles Deleuze y Félix Guattari**, *El anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, trans. Carmen R. L. y Manuel Peinado (Barcelona: Anagrama, 2000).

⁷ **Gilles Deleuze y Félix Guattari**, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia 2* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003), 26.

Mulvey usa el arquetipo de la *showgirl* como ejemplo de aquellos momentos en que estas dos miradas se unifican. Me da la sensación de que la alienígena de *Under the skin* actúa, en este sentido, como una especie de *showgirl* en tanto que sirena que captiva y captura a los hombres activamente. Por lo tanto, si bien estas miradas que operan a distintos niveles pero simultáneamente no acaban de unificarse en el filme, el ritual repetitivo para captar a los hombres opera como una especie de espectáculo, así como el enunciado explícito de su deseo de seducir.

Es interesante fijarse en los momentos en que la protagonista parece fascinada por la forma humana, alienándose de ésta y creando una especie de disonancia cognitiva en el espectador, ya que estamos en frente de Scarlett Johanson, y la conocemos como humana. Sin embargo, ella se distingue de los demás cuerpos con la mirada, una mirada lejana y desconcertada, y en nuestra identificación con la misma nos hace partícipes de esta alienación.

Sabemos que no es humana, pero lo parece. Esto siembra la semilla de una incertidumbre incómoda, una sensación similar a aquella descrita por la teoría del valle de lo inquietante⁹, y forzosamente, en nuestra necesidad de identificación, uno se cuestiona los ejes de su propia humanidad. Este desdoblamiento de la consciencia culmina en el momento en que los ejes de esta humanidad se descosen alrededor de la protagonista, y se explicita la brecha insalvable.



⁸ **Laura Mulvey**, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Screen Theory: A Reader*, ed. Susan Hayward (London: Routledge, 1996), 60-61.

⁹ Se refiere a la sensación de incomodidad o desasosiego que experimentamos cuando algo o alguien es casi, pero no completamente, humano o familiar. Masahiro Mori, "The Uncanny Valley," *Energy*, vol. 7, no. 4 (1970): 33-35.

En este sentido, Jonathan Glazer posiciona al espectador en la subjetividad de un ser “anómalo”¹⁰ y esta confrontación del espectador con sus nociones ontológicas es un ejercicio que subraya la abolición de los postulados del cine de la imagen - movimiento: Unos que velan por la identificación y empatía hacia el protagonista con tal de crear una experiencia narrativa placentera, un viaje emocional completo.

La identificación con el personaje que interpreta Johansson, en cambio, resulta desorientadora i extraña, llevando la ruptura del esquema sensoriomotor a sus últimas consecuencias. Es decir, la representación tiene lugar en la película a través de dimensiones sensoriales y sobretudo afectivas, y no tanto en nociones de estímulo – consecuencia que respondan a un flujo narrativo lógico. Esta idea de imagen - afección la convierte en una experiencia reveladora, que permite una conexión con la consciencia humana a través de esta superación del realismo.

Los cuerpos de *Under the skin* no sólo desafían nuestras nociones de identidad e humanidad, sino que plantean un cuestionamiento implícito de la representación y la fisicalidad en sí. El ser ajeno de forma humana en contacto con el mundo sugiere una reflexión sobre la materialidad de la existencia que se reproduce en la materialidad del film. Esto desafía también nuestras categorías de comprensión, abriendo así preguntas respecto al lenguaje mediante brechas en el propio lenguaje; No se trata de experimentación estilística, sino de un cambio fundamental en la materia del dispositivo narrativo.

Este, desfragmentado y autoalienándose a través de su forma, imita nuestra conciencia fenomenológica, y la noción deleuziana de que, como el cine, éste es tan sólo una ilusión de movimiento, la ilusión de que el tiempo pasa: La suma de cortes inmóviles y un movimiento abstracto.

¹⁰ Término usado por Deleuze en ; **Gilles Deleuze y Félix Guattari**, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia 2* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003), 26.

Resulta ilustrativo también fijarse en las presas de la protagonista, personas vagando a menudo cerca o en medio de una carretera, furtivamente confrontados atravesando un camino que para nosotros, como espectadores, se mantiene sin rumbo. Son poco humanos más allá de su condición como hombres, o dicho de otra forma, son mediocrementemente humanos. El cine de *Under the skin* refleja esta ruptura de los lazos entre los personajes y el mundo, pues los seres humanos que la protagonista captura parecen atrapados en una rutina sin propósito, es difícil identificar su humanidad al habernos disociado de la misma: de nuevo, la mirada de Johansson expone la vulnerabilidad de aquello que entendemos como modos de ser.

Este vagar errante de los cuerpos, especialmente el de la protagonista, ejemplifica de forma literal la desorientación moderna. Y redundantemente, una alienación brutal. Nos estamos desvinculando, y Glazer nos ofrece un acto de resistencia. Como dice una frase del libro homónimo en que se basa el film “Shared suffering, she’d found, was no guarantee of intimacy”¹¹. Estamos arrojados a una contemporaneidad hostil cuyas heridas no son capaces de unirnos.

Cuando los hombres de *Under the skin* son capturados, caen en un estado de sumisión que parece reflejar la insignificancia de cualquier acontecimiento. Se introducen en un vacío líquido de manera apática, sin creerse del todo que nada está ocurriendo de ninguna forma y en ningún lugar.

Los movimientos de la protagonista parecen vacíos de un propósito concreto de un modo más profundo. Aunque su acción parezca seguir una lógica (captar hombres para un fin desconocido), la narrativa no nos ofrece una conexión clara entre los eventos (dando un nuevo valor expresivo y conceptual a la elipsis más allá de un recurso narrativo), creando una sensación de nihilismo (de *no-vínculo*) donde los actos pierden su significado; el mundo (es)deviene incomprensible.

Su mirada fría, la de unos ojos artificialmente humanos, observa sin comprender. Es por eso que los gestos de los hombres son leídos por nosotros como los de marionetas, la duda se nos contagia: Parecen extraños dentro de su propia existencia.

Mientras nuestro mundo, que es, en esencia, igual, se reproduce en la pantalla, ¿a qué nos lleva el visionado? ¿Esta consciencia respecto al carácter indescifrable de la contemporaneidad nos permite construir algo? ¿Puede ser el cine, en tanto que ilusión inmortal, un dispositivo que nos ayude a navegar esta falta de vínculos? Creo necesaria nuestra negación activa ante su existencia tan sólo como testimonio de nuestro fracaso.

Siento una euforia, que Laura Mulvey catalogaría como proveniente de un proceso de identificación relacionado con un narcisismo¹² inherente a la psique, cuando veo el mundo que me asfixia reflejado en *Under The Skin*. Por una vez, se disipa la desorientación, la sensación de psicosis, ante esta realidad inventada, en cierta forma objetiva y fehaciente.

En una carta de Deleuze a Serge Daney¹³, éste expresa esta potencia en el contexto del cine moderno: “En lugar de ligarnos al devenir interior de las cosas, nos colocamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente”.

La figura de la alienígena en *Under the Skin* podría tratarse de un equivalente a los agentes vampíricos y licántropos que se describen en el Materialismo Gótico como productos (de carácter arcaico) de un capitalismo técnicamente sofisticado (ultramoderno). Este paralelismo, que subraya una tendencia temporalmente contradictoria en las referencias del imaginario de la cultura popular, es especialmente notable en los productos cinematográficos como grandes exponentes de este imaginario de terror.

La seducción de la protagonista es también el canto de la sirena, que atrae a un hombre que la admira sin consciencia de su cuerpo, que se hunde mientras su mirada sigue fija en su figura. El cuerpo de ella es el reclamo mortal del deseo ciego, el deseo humano, el deseo masculino que responde únicamente a la cosificación, hecha explícita en la historia del cine a menudo a través de este tipo de arquetipos (sirena, femme fatale...)

¹² **Laura Mulvey**, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Screen Theory: A Reader*, ed. Susan Hayward (London: Routledge, 1996).

¹³ **Gilles Deleuze**, "Carta a Serge Daney: Optimismo, pesimismo y viaje," trans. Pablo Caldera, *Kaminker*, última modificación 5 de junio de 2010, [<https://kaminker.es/carta-a-serge-daney-de-gilles-deleuze/>].

Retomando la ruptura de la película respecto la noción de argumento en el cine, algo que sí que recuerda a una estructura más clásica es una trayectoria en el personaje protagonista, en algo que puede interpretarse como un giro hacia la comprensión de la “humanidad” y del afecto. Esta transformación ocurre tras encontrarse con un hombre que se relaciona con su cuerpo de forma distinta, y con la que ella parece conectar, abriendo la puerta a una posible conciliación con el mundo. Existe, fugazmente, la posibilidad de crear un sentido a través de la experiencia visceral y afectiva de un modo deleuziano al abogar por el cuerpo y sus afectos como acto de resistencia ante el nihilismo. La fe, tanto en la imagen como en la vida, se reconstruye a través del cuerpo.

Esta transformación a medida que la protagonista se expone al mundo humano va ligada a un desarrollo de una cierta vulnerabilidad en que podríamos identificar un devenir. La alienígena adquiere fisicalidad y por tanto, fragilidad, a través del contacto con el flujo de la experiencia, del mismo modo que las imágenes que nos regala Glazer nos hacen conscientes de nuestra propia materialidad.

Este devenir de la alienígena se refleja en el aspecto formal de la obra, que evoluciona y experimenta al mismo tiempo que su protagonista. El dispositivo narrativo no se trata de un molde rígido dónde se vierte la historia para que la progresión dramática siga un cauce de tres actos, sino que este dispositivo es dotado de cierta autonomía, y dobla sus formas a favor de las necesidades expresivas de la obra.

Esto ocurre en la alienígena y ocurre en los hombres. En una reinterpretación de una frase de Fisher¹⁴, podríamos definir este proceso como un seguir aquello mutante y mutar con aquello que se sigue.

Reconstruir la fe a través del cine

La historia del cine es entonces, la historia de la humanidad y de la fe, del anhelo y del sufrimiento. Con el paso de la modernidad y la imposibilidad de inventar aquello que existe detrás de la puerta cerrada (capaz de asumir la profundidad, o incapaz de no hacerlo), tan sólo queda el anhelo de perseguir esa mentira, así como la meta – representación de la futilidad de este acto.

Creo que es entonces cuando el cine se convierte en acto de resistencia; es al golpear al espectador cuando resiste activamente a su mortalidad, mostrándonos los ejes planos que conforman las ideas. Como sabemos y como bien expresa Daney en *La rampa*, esta transformación esencial del cine es posible en el contexto de la Europa destruida y del teatro político, conformado por la propaganda de guerra, como vehículo del desastre. “Este viejo oficio nunca más sería inocente”.

Como acto de resistencia que es, *Under the skin* pretende, de una forma u otra, combatir unas ideas contemporáneas a través de esta subversión del dispositivo cinematográfico. No obstante, ¿cómo combatir desde el lenguaje un inconsciente estructurado por el mismo lenguaje, mientras estamos encerradas en las limitaciones de éste? Podríamos aventurar que aquí entra el papel del cine y su potencial para inventar, crear una realidad a través de imágenes que funcionan como consciencia.

Decido pensar que el cine está aún por hacer, y eso es porque usar la crítica para otra cosa que no sea a favor de la esperanza, es justamente matar al cine para siempre: La posibilidad de inventar un mundo dónde no sólo exista el horror. *Trátese de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, apenas hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior*¹⁵.

¹⁴ **Mark Fisher**, *Deleuze y la brujería: El pensamiento de lo extraño en la cultura contemporánea* (Madrid: Editorial Anagrama, 2017), 37.

¹⁵ **Henri Bergson**, *La evolución creadora* (Barcelona: Ediciones Península, 2000).

Bibliografía

- **Deleuze, Gilles.** *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento.* Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI, 1984.
- **Deleuze, Gilles.** *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo.* Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI, 1985.
- **Deleuze, Gilles, y Félix Guattari.** *Mil mesetas.* Valencia: Pre-textos, 2002.
- **Deleuze, Gilles.** *Francis Bacon: Logique de la Sensation.* París: Éditions de la Différence, 1981.
- **Eco, Umberto.** *La obra abierta.* Barcelona: Planeta DeAgostini, 1992.
- **Fisher, Mark.** "Deleuze y la brujería." *K-Punk Blog*, 2012.
- **Lipovetsky, Gilles.** *La pantalla global: Cultura mediática y sociedad del espectáculo.* Barcelona: Anagrama, 2000.
- **Metz, Christian.** "El significante imaginario."
- **Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, y Marc Vernet.** *Estética del cine.* Barcelona: Paidós, 1989.
- **Sánchez, Sergi.** *Hacia una imagen no-tiempo.* Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2021.
- **Didi-Huberman, Georges.** *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Trad. Manuel Arranz. Madrid: Abada Editores, 2009.