



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

“Abordando temas sociales y políticos a través del género fantástico en *The Shape of Water* de Guillermo del Toro”

verfasst von / submitted by

Helena Luhn

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 344 353

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF English UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Unable to perceive the shape of you

I find you all around me

Your presence fills my eyes with your love

It humbles my heart

For you are everywhere

Guillermo del Toro (*The Shape of Water*)

First and foremost, I would like to thank my thesis advisor Univ.- Prof. Dr. Jörg Türschmann for his advice and guidance along the writing process. I came to his office with feelings of distress, but always left smiling because he assured me that I was on the right way.

I would like to express my thanks to my mum for cooking an endless amount of glutenfree meals for me, for providing me with support and help during the writing process and for being the best role model there is. Thank you to my dad for picking me up from the train station and driving me around (allowing me to keep teaching yoga next to my studies) and for always supporting me. Special thanks to my sister Clara for being the best person ever, for always having an open ear to listen to my anxious talks and for loving me although I can be annoying sometimes.

In particular I would like to thank my boyfriend Lukas for making my life as comfortable as possible during the writing process, for regularly baking banana bread for me and ensuring that I am not too hungry all the time. Thank you for always being there when I needed you.

Additionally, I would like to thank my babies from university (Sophie, Tanja, Sofia, Nina and Stefan) for accompanying me on the best journey, for spending endless hours with me at the library and for being the funniest. Also, I would like to thank my highschool friends Line, Babsi and Anni, who have always stood beside me, helping me through anxieties and sticking with me no matter what.

Finally, I would like to thank ZUPPA for providing wholesome meals during cold and lonely hours and for being there since the beginning of my studies. Thank you to Robert from POC for being the best barista Sand for providing me with the necessary amount of caffeine.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	1
2. TEORÍA	3
2.1 EL 'OTRO' Y LA OTREDAD	3
2.1.1 Otredad/ alteridad.....	4
2.1.2 Alteridad y story-telling	6
2.1.3 Tipos y formas de alteridad.....	8
2.2 FANTASÍA, LO FANTÁSTICO Y EL CINE	13
2.2.1 La fantasía.....	13
2.2.2 Lo fantástico	14
2.2.3 La literatura fantástica.....	16
2.2.4 Lo Fantástico y la realidad	17
2.2.5 Lo fantástico en el cine	18
2.2.6 El cuento de hadas	19
3. EL DIRECTOR, LO FANTÁSTICO Y LA ALTERIDAD Y EL CINE TRANSNACIONAL	22
3.1 GUILLERMO DEL TORO, LO FANTÁSTICO Y LA ALTERIDAD.....	22
3.2 EL CINE TRANSNACIONAL DE DEL TORO	24
4. <i>THE SHAPE OF WATER</i>	27
4.1 PRODUCCIÓN.....	27
4.2 SINOPSIS	28
4.3.ELISA ESPOSITO	29
4.4 CLOSE READING Y ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS DE ALTERIDAD Y DE LO FANTÁSTICO... 33	
4.4.1 La sexualidad, el amor y la metáfora del agua	33
4.4.2 Monstruos, dioses y la metáfora del agua	36
4.4.3 Empoderando mujeres, criticando al patriarcalismo	39
4.4.4 El sonido, los colores	43
4.4.5 Cuento de hadas, película realista y fantástica- el género de The Shape of Water. 46	
5. POLÍTICA Y TRANSNACIONALIDAD	49
5.1 MENSAJES POLÍTICOS	49
5.2 TRANSNACIONALIDAD	53
6. ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS FÍLMICAS	56
6.1 SECUENCIAS.....	56
6.2 ANÁLISIS DE UNA SUB-SECUENCIA	58
Escena 00:22:56-00:25:04, Elisa visita a la criatura por primera vez	58
7. CONCLUSIÓN	65
8. BIBLIOGRAFÍA	67

1. Introducción

La película *The Shape of Water* ofrece en mi opinión, mucho más que una historia de amor inusual. Aunque la película se sitúa en el pasado, aparecen muchos temas que pudieran ocurrir hoy en día, los cuales nos muestran que, a pesar de que el mundo se ha desarrollado mucho en ciertos ámbitos, en algunos otros todavía se encuentra con retraso.

Después de haber visto, hace unos meses, la película llamada *Female Pleasure*, de la directora Barbara Miller se me abrieron los ojos en cuanto al tema del papel de la mujer en un mundo patriarcal, la sexualidad oprimida de la mujer, de que hay que llamar la atención a estos temas, entre otros. Fue en el proceso de escribir esta tesis que esta película me ayudó a comprender mejor mi tema.

Del Toro tiene la reputación de usar el género fantástico para dirigirse a problemas sociales de la actualidad, creando criaturas para que nos sirvan como ejemplos. Esta tesis provee un análisis del tema de la otredad dentro del género fantástico, en particular en la película *The Shape of Water* (2017), de Guillermo del Toro. La película se dirige a una multitud de temas importantes como la discapacidad, la homosexualidad, la fluidez, el patriarcado, el racismo, entre otros. El mayor enfoque de esta tesis va a ser como estos temas son tratados en la película, enfocándose en las siguientes cuestiones:

- ¿Como usa del Toro el género fantástico para referirse a temas de otredad en la película *The Shape of Water*?
- ¿Cómo usa la metáfora del agua para referirse al amor, la sexualidad, la otredad, etc.?
- ¿Cuál es el mensaje político de la película? ¿En cuanto logra la película un 'empowerment' de la mujer? ¿Es una película transnacional?

En el segundo capítulo, me dedicaré a la base teórica de esta tesis. En el primer lugar, investigaré el tema de la otredad y estableceré una definición básica. Además, voy a tomar un vistazo al papel del tema del *Othering* en el ámbito del *story-telling*. Finalmente, hablaré de los diferentes tipos y formas de otredad, para iluminar la extensión del tema. La segunda parte de la teoría se ocupa del tema de lo fantástico y la fantasía, su relación con la realidad, su papel en el cine y su larga historia como elemento esencial del cuento de hadas.

En el tercer capítulo me aproximaré a la vida del director Guillermo del Toro, y su relación con el cine fantástico y el cine transnacional.

A continuación, me dedicaré a atender de cerca la producción y la sinopsis de la película *The Shape of Water*. Con esta base, haré una aproximación al análisis de la película, primero haciendo un análisis del carácter de la protagonista Elisa, y después realizando un *close-reading* de los temas esenciales de la película, los cuales están relacionados con la alteridad y lo fantástico. En cuanto a las metáforas, intentaré a exponer como el elemento del agua es usado para referirse a una multitud de temas. Además, en el capítulo 4.4.3 voy a discutir el tema del feminismo y el patriarcado en *The Shape of Water*, y como a lo largo de la película, las mujeres son empoderadas. Le daré un vistazo al tema del sonido, los colores y como estos enfatizan a la otredad.

Por otro lado, en el capítulo 5, investigaré sobre los mensajes políticos de la película y los elementos transnacionales.

Finalmente, realizaré un análisis de las técnicas filmicas en una subsección de la película, que tiene mucha fuerza expresiva en cuanto a los temas tratados en la tesis. La tesis tiene la meta de exponer los temas sociopolíticos que del Toro quiere traer a la mente de los espectadores. Se dirige a estos de temas a través de elementos fantásticos y elementos de cuentos de hada, pero resulta una forma de proceder muy efectiva, que quiero investigar de más detalle.

2. Teoría

En este capítulo quiero concentrarme en la teoría que servirá como base de mi tesis. Los términos alteridad/otredad han ganado atención en los últimos años por la creciente liberalización de la sexualidad, la etnicidad y la situación política. Primero, voy a acercarme a una definición de la palabra Otredad. Quiero averiguar su papel en el mundo del *story-telling* y discutir como el tema de la alteridad es tratado en distintas películas y narraciones. Para tener una visión de conjunto quiero discutir los varios tipos de alteridad, que luego serán importantes en el análisis. Además, voy a aproximarme al concepto de la interseccionalidad para entender las imbricadas razones que pueden existir detrás de la opresión.

Para ver el tema de este trabajo en su especificidad, luego voy a tratar los términos fantasía, lo fantástico y su papel en la literatura y el cine. Finalmente, quiero abordar los elementos clásicos del cuento, que también son empleados en *The Shape of Water*.

2.1 El 'Otro' y la Otredad

El otro es *esto*, y por lo tanto *yo soy aquello* otro. (Ruiz 100)

En el diccionario de la *Real Academia Española*, se define el adjetivo otro/a, usada para una persona o una cosa, como “distinta de aquella de que se habla” (“otro/tra”, *diccionario RAE*). Lacan fue el primero que estabilizó una distinción entre el otro y el Otro, que se base en la suposición de que el otro con la letra minúscula, se refiere a “la reflexión y la proyección del ego” (Evans, *Lacanian psychoanalysis* 135, traducción propia) es “entirely inscribed in the imaginary order” (135). El Otro, con la mayúscula, se refiere a la “radical alterity, an otherness which transcends the illusory otherness of the imaginary because it cannot be assimilated through identification [...] is inscribed in the order of the symbolic [because] it is particularised for each subject” (136). El significado de la palabra Otro no es muy clara, ni a la primera vista, ni a la segunda. La palabra tiene historia filosófica y una de sus primeras apariciones fue en Plato's *Sophist*, un dialogo en que un extranjero habla sobre los problemas ontológicos del ser o no ser del Uno y del Otro (Van Pelt, no numero de página). En lo siguiente discutiré el concepto de la Otredad con un enfoque en el tema del género, la discapacidad, la sexualidad y la etnicidad.

2.1.1 Otredad/ alteridad

Otherness is a fundamental category of human thought. Thus it is that no group ever sets itself up as the One without at once setting up the Other over against itself. (Beauvoir, Other sociologist)

La idea de alteridad siempre está relacionada con la de identidad (Fludernik 261). La identidad es construida a través de la interacción de un individuo con otras personas de su entorno social (261). La misma es el conglomerado de memorias y acciones (261) a partir de las cuales se forma una impresión que aceptamos y entendemos como la identidad de una persona. Robins (249) explica que construimos las identidades en base a diferencias y similitudes con otras identidades. El Otro siempre revela más sobre uno mismo que sobre sí mismo, la persona a la que la alteridad es atribuida (249). El Otro es parte constitutiva del *self* (Mácha; Gómez-Pellón 8). Se puede decir que no existe un *self* sin un Otro con el que se puede medir (Richardson 12). Una persona no tiene una identidad fija, sino identidades son construidas durante la interacción con otras personas, en diferentes contextos sociales (12). Se puede “considerar a la identidad como un sistema de representaciones que proporciona a los humanos un marco de referencia en cuanto a su pertenencia a los distintos grupos humanos” (Granados Cosme 83), que se cambia y desarrolla a lo largo de la vida de un individuo (83). Fludernik (261) argumenta que es mejor hablar de identidades en plural por sus múltiples papeles y su relevancia contextual.

Existen dos principios muy ambivalentes para el concepto de la alteridad. Por uno, existe un temor ante lo desconocido, miedo de que nos pueda hacer daño (Robins 249). Por otro, necesitamos la otredad para definirnos y para tener un mundo con diferencias, creatividad y variación (249).

En las discusiones actuales, prevalece la connotación negativa de la palabra Otro, que se asocia con racismo, sexismo, xenofobia etc. En la sociología, el Otro es el *non self*, que simultáneamente se desvía y al mismo tiempo define la norma social (Brooker 184). Esto se puede referir a la sexualidad, la raza y la etnicidad, entre otras cosas. En esta tesis, la palabra Otro es usada para todo aquello que se encuentra lejos de la cultura dominante (Plate 4). El proceso llamado *Othering* (Robins 249), describe las emociones de hostilidad, odio y angustia ante lo desconocido y ante lo que consideramos extranjero y peligroso (249). Mountz (328) añade que *Othering* es el proceso en el que el Otro está siendo construido. Es un proceso llevado a cabo por personas que discriminan a un grupo o a una persona y se efectúa por la repetición constante de características que distinguen un grupo considerado la norma, de otro (328). Esta norma es el origen del problema, porque es la “suposición de [que existe] un centro” (Ruiz 99).

La alteridad del Otro pone en duda todo lo que es considerado como la verdad para para el 'centro' (Ruiz 99). A veces la alteridad en uno mismo es rechazada y reprimida por el deseo de pertenecer a un grupo deseado (Richardson 12). Bauman (14) expresa su acuerdo cuando dice que, para mantener el orden social se necesitan dicotomías que creen la ilusión de simetría. Siempre se necesita una oposición al poder dominante, un Otro que es oprimido, exiliado, degradado (14). Ambas partes dependen el uno del otro, pero la dependencia no es simétrica (14). El poder dominante necesita el Otro para la afirmación del *self* y el Otro lo necesita para su asilamiento ingeniada y esforzada (14).

Estudios postcoloniales muestran que el miedo ante el desconocido estuvo muy presente durante esa época (Robins 249). Colonizadores vieron el Otro como algo que tienen que salvar, dominar, controlar y civilizar (249). En su obra *Orientalismo* (1978), Edward Said muestra que las fuerzas occidentales, filósofos, artistas y otros, "had othered 'the Orient' as a region" (en Mountz 329). Significa que la postura de alguna gente ante el oriente ha afectado su imagen y efectuado su proceso de *othering*. Said (en Mountz 329) explica que el autor occidental es el *self* que creyó una binaria entre el oeste y el este, el *self* y el Otro. En el proceso llamado *orientalismo* los sujetos del oeste, que construyeron el este, sugirieron que se trata de una situación binaria en la que la gente del este es considerada inferior, poseedora de algunas características no deseadas, demasiado tradicionalistas, subdesarrollados, decadentes y ávidos (Mountz 329). Esta creación y distribución de sabiduría sobre el 'oriente' logró crear una versión del este que justifica la colonización y contribuyó al estatus superior del oeste (329).

Ruiz (99) asiente que

[...] a lo largo de la historia el centro ha destruido hermosos mundos, antiguas razas, armónicas lenguas y profundas tradiciones en su afán de espejar la misma imagen en todos los hombres: se imponen sus estatuas sagradas (su cultura) sobre las ruinas humeantes de hermosos mundos demolidos [...] la historia del centro no se equivoca, hasta que aparece el otro y conmueve ese orden que lo excluye.

Brooker (183) menciona que el origen del término alteridad se encuentra en el trabajo de los filósofos Hegel y Lacan que se concentran en el examen teórico del Otro, cuestionando las ideas sobre el orientalismo. Lacan se enfoca en el significado psicoanalítico, de la alteridad y considera lo Otro como parte que constituye al sujeto (184). El Otro es todo lo que el sujeto no es y tiene todo aquello de lo que él carece, dirigiendo así el deseo y el destino del sujeto (184). Plate (5) argumenta que, en general, se ve lo Otro siempre en relación con la cultura dominante. Advierte que (5) hay que tener cuidado de que el objetivo de las discusiones sobre el Otro no se convierta en un intento de transformar lo Otros a 'lo mismo'. En cambio, lo que se debería desear es la diferencia non- jerárquica (5).

No obstante, hay que mencionar, que también existen discusiones que se concentran en el aspecto positivo de la alteridad. Presentan la opinión de que el Otro sea revitalizante, que traiga nuevas posibilidades para la cultura urbana, que alargue horizontes, amplíe la conciencia de las culturas, constituyendo un prerrequisito para el cosmopolitismo (Robins 250). Plate (3) declara que alteridad no es solamente un fenómeno en sí, pero exige algo de nosotros y nos pone a prueba a vivir de manera diferente. Viviendo juntos en una sociedad multicultural puede resultar difícil y la confrontación es inevitable (4), pero se puede reaccionar al tema e intentar a cambiar nuestras actitudes. Plate (5) explica que las definiciones del Otro que fueron formulados son insuficientes porque siempre enfocan al Otro en relación con el 'mismo', con la cultura dominante. Para cambiar la situación, es importante que no se mueva del *self* al Otro, pero justo al revés, del Otro al *self* (5). Ruiz (99) asiente que la meta nunca ha sido a conocer al Otro o a establecer un dialogo si no en cambio pretender una “existencia participativa del otro”. Ruiz-DelaPresa (9) incluso opina que sería más adecuado llamar a la alteridad 'el nosotros', como así siempre co-implica la existencia del *self*.

En todo caso, la alteridad es “[...] un tema de nuestro tiempo: tiene el carácter de todo auténtico problema filosófico, su necesidad y urgencia vital. Un saber sobre la alteridad es urgente en toda época, es condición mínima para la civilización y el autoconocimiento” (Ruiz-DelaPresa 11). En lo desconocido reside lo interesante y todo lo que es prohibido (Richardson 12-13). Para algunos incluso provee un camino para sentirse parte de algo, reforzando el sentido de identidad en contra la sociedad dominante (12-13). Fludernik (264) explica que el Otro ayuda al sujeto (en este caso, el sujeto es lo que es considerado como 'normal'), a meterse en fantasías prohibidas en la realidad, y que al mismo tiempo efectúan que el Otro sea aún más distanciado del *self*.

2.1.2 Alteridad y story-telling

[...] una alteridad compleja llevada a las pantallas ha sido el esfuerzo del humano por hacer humano un ser extraño creándolo a su imagen y semejanza, usurpando una propiedad de los dioses. Se ha creado al Otro pero para que forme parte de nosotros. Es un ser diferente pero no excluido; marginal, pero no marginado...[...]. (Correa García & Guzmán Franco, no número de página)

Como fue mencionado anteriormente, la alteridad muchas veces posibilita a penetrar en lo desconocido, especialmente a través de la literatura o el cine. Estos dos medios proveen una plataforma para escapar de la realidad y en muchos casos también nos ayudan a separar el Otro del *self* de manera más clara y a distanciarnos de ello (Fludernik 264). En *story-telling*, los espectadores o lectores no solamente encuentran al Otro en un personaje o en un sitio de la

narración, si no también en la voz del narrador, en las palabras en un libro, en una pantalla de cine en la que los actores representan la alteridad en el mundo ficcional (Fludernik 265).

En la perspectiva del espectador/lector se puede encontrar otro nivel de alteridad, como una narración siempre corrompe a la moral de su público (265). Un ejemplo de esto sería el escapismo (265), “la actitud de quien se evade o huye mentalmente de la realidad” (“escapismo”, *diccionario RAE*).

En general, la representación de alteridad en una película nunca es fácil, porque es inevitable que algunos van a ser ofendidos por el resultado, aunque se lo trate con sensibilidad (Richardson 8). Es importante que la representación de culturas es tratada con el mayor nivel de caución, para no ser acusado por homofobia o racismo (8). Hay que aceptar que no existe una representación completa o generalmente aceptada de algo. Richardson (9) nombra tres razones para esto. Primero, nunca es posible incluir cada faceta de algo en una narración y por la omisión de algunos detalles, no es posible satisfacer a todos (9). Segundo, la percepción de una persona es individual y varía (9). Un fenómeno se puede ver de varias maneras. Tercero, una representación es torcida, por la manera de representar, porque siempre incluye una translación en la que la cosa representada forma parte de un sistema de códigos usado para la representación (9).

Para los directores de cine siempre fue un esfuerzo satisfacer un público diverso y la representación de los diferentes grupos es un tema delicado (10). Estos problemas de representación pueden ser las razones por las que muchas veces la figura del monstruo es elegida para evitar malentendidos. La figura del monstruo

juega un papel central en las películas ya que su figura es la encargada de personificar esas antinomias y por ende es el lugar donde convergen todas las ansiedades [...] la presencia del monstruo, es decir de la otredad en su forma maligna, es la que hace de la película algo más que un mero thriller. (Cuéllar Barona 228)

La otredad del monstruo refleja a las “ansiedades sociales” (Cuéllar Barona 230), y uno de los temas principales en las narraciones es, frecuentemente, el comportamiento frente a las supuestas amenazas (228).

A pesar de que las representaciones de culturas son tratadas con caución, el uso de estereotipos es parte esencial en la producción cinematográfica. Según Schweinitz (xiv, traducción propia), el cine provee “mundos en los que existe regularidad, coherencia y una simplicidad reductiva que es producida por formas repetitivas que son convencionalizadas”. Estereotipos se refieren a prejuicios sobre extranjeros, a expresiones, imágenes y narraciones estandarizadas (44). Para

el análisis de las relaciones entre los caracteres en una película y el mundo real, existen dos aspectos de los estudios de estereotipos, que son esenciales y están interrelacionados (48). En el ámbito de la sociología y la psicología social los estereotipos se tratan de grupos étnicos o sociales, cuyos miembros son imágenes del Otro o del *self* (43). Schweinitz (43) explica que esta definición se puede usar en un análisis fílmico para examinar como los caracteres son representados en la narración y cómo influyen y forman ciertos conceptos sobre grupos de personas e individuos. El segundo aspecto es el concepto narrativo de los estereotipos, que se ocupa con el modo narrativo en la que los caracteres son representados (49). En este caso, se trata de caracteres imaginados que son típicos para un género narrativo, pero que no tienen ninguna conexión con la realidad (49). No obstante, una película y los caracteres son importantes para que los espectadores participen en el *plot* y por eso se gira en torno a las creencias y valores populares (43). Al mismo tiempo, los medios públicos afectan a la imaginación del espectador a través esquemas de pensamiento y así creando modelos para el comportamiento (43). En la obra de Guillermo del Toro se nota que el director se decidió a tomar un camino individual en su película como, por parte, critica las estructuras estereotípicas con sus representaciones de los caracteres.

En el nivel formal de la narración, alteridad aparece en “paratextual formats” y en “framing techniques” (Fludernik 266). *Framing techniques* se pueden definir como técnicas para enmarcar partes, en este caso, de una narración o una imagen en una película. Se ocupan de la composición de lo visual. Los *paratexts* son todo lo que existe alrededor de la película como el avance, los créditos, entrevistas con productores, la música, etc. Estas técnicas son, muchas veces, usadas para tematizar los elementos de alteridad en una película o una narración (266). Muestra que, para una narración, alteridad y procesos de *othering* son constitutivos.

2.1.3 Tipos y formas de alteridad

El tema de la alteridad es complejo y amplio. Hay que distinguir entre el tipo de alteridad, es decir el tipo de proceso de *othering*, y entre el tipo de grupo o individuo llamados o considerados Otros.

Todorov (*Problem des Anderen* 221) introduce una tipología que intenta describir la relación entre el *self* y el Otro. Según Todorov (*Problem des Anderen* 221) existen tres ejes que permiten determinar el tipo de alteridad. En el primer eje, se ubica el juicio evaluador (un nivel axiológico) en el que el Otro es bueno o malo y uno lo acepta como igual que el *self* o lo juzga como Otro (221). En este caso, en el primer eje, el *self* es siempre lo bueno y lo sagrado. En el segundo eje, se encuentra la aproximación al Otro o la distanciaci3n del Otro (nivel

praxeológico) (221). Significa que uno o bien se identifica con el Otro o bien lo obliga a aceptar su propia visión. El tercer eje tiene que ver con la sabiduría y la ignorancia (el nivel epistemológico) (221). No es una categoría absoluta, pero describe varios niveles entre el conocer del Otro y el no conocer del Otro. Entre los ejes existen relaciones y afinidades, pero ningunas implicaciones fijas (221). Significa que el conocimiento del Otro no implica el amor para el Otro y tampoco la identificación con el Otro, pero no los descarta (221). Todos los ejes están presentes en *The Shape of Water* de Guillermo del Toro y voy a regresar a este tema en la parte analítica de esta tesis.

En la película tratan varios tipos de procesos de alteridad, aplicados a distintos tipos de alteridad. La diferenciación social no sería posible sin la construcción del Otro. Aparecen caracteres que son despreciados por ser discapacitados, por su orientación sexual, por ser mujeres, por tener un color de piel diferente y por ser extranjeros. La categoría de la otredad es primordial como la consciencia humana y ya en las antiguas mitologías se encuentra el concepto de la dualidad del *self* y del Otro (Beauvoir 16).

La alteridad de la mujer es tema del libro *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Argumenta (Beauvoir 20) que la mujer es el Otro en una totalidad en la que dos componentes son necesarios. En otras palabras, Beauvoir explica (20) que la mujer es el Otro del hombre, que ocupa el lugar del uno. Él es el sujeto, el *self*, absoluto, esencial y trascendente (25). La mujer no es esencial, es incompleta (25). La alteridad de la mujer es fundamentalmente diferente de la alteridad de los otros grupos oprimidos (Beauvoir viii en Golomb & Daigle 13). Otros grupos opresados conocen el momento en el que fueron transformados en objetos, explotados etc. (Beauvoir viii en Golomb & Daigle 13). Por el contrario, la mujer no sabe por qué es tratada como inferior o por qué es considerada como el Otro del hombre (13). A lo largo de su obra, Beauvoir desmonta las razones detrás de la supuesta alteridad de la mujer, tema demasiado amplio para los propósitos de este trabajo. Para el propósito de este trabajo es esencial mencionar a la obra de Betty Friedan, *Feminine Mystique*, del año 60, que afirma que la mujer es igual que es hombre y que es, en su natura, lo mismo que el hombre (Evans, *feminist theory* 33). Habla sobre que la ideología dominante, sirve las necesidades de la economía y de los hombres, y que es en su interés mantener la desigualdad y sustentarla (33). Desafortunadamente, Friedan no habla sobre las diferencias entre diferentes grupos de mujeres (34). Viveros Vigoya (13) argumenta que la obra de De Beauvoir es, como la de Friedan, en primer lugar, para la mujer blanca y que no se dirige a las mujeres de piel oscura. El *black feminism* “visibiliz[a] la experiencia de las mujeres de color como grupo minoritario al interior

del feminismo” (13). Voy a referirme a este tema otra vez en este capítulo, en la parte sobre interseccionalidad.

Aunque no es parte del tema de la otredad, es importante mencionar es el tema de la crisis de la masculinidad, una consecuencia del feminismo que es, según Gardiner (14), una racionalización para mantener los sistemas patriarcales y una señal de la búsqueda de muchos hombres, de nuevas formas de vulnerabilidad, responsabilidad, intimidad, y madurez. Especialmente en los tiempos de la guerra fría, fue un tema muy presente, importante también en *The Shape of Water*.

The cold war cult of toughness was also [apart from political actions] discredited by feminism and the counterculture whose values, insofar as they were absorbed by the mainstream and endorsed in therapeutic culture, repudiated the traits upon which masculinity has historically been based (aggression, competition, ego, dominance) and named them a source of immense mischief in the world. (Cuordileone 238)

Otra forma de intolerancia es la falta de aceptación en cuanto a la orientación sexual. Durante mucho tiempo, la homosexualidad fue considerada como perversión o patología mental. “‘Compulsory heterosexuality’[...] remains the governing assumption, the regulative ideal, the social and cultural matrix which underpins the gendered order and differentiates our sexual cultures into the acceptable and the dubious or completely unacceptable” (Weeks 65). También hay que mencionar la fluidez sexual. Fluidez sexual se refiere a la flexibilidad, dependiente a la situación, de los deseos sexuales. Significa que una persona puede sentir deseos por un hombre o una mujer, indiferente de su orientación sexual (Diamond 3). Hoy en día mucho se ha cambiado, pero la homofobia sigue siendo un tema y está profundamente integrada en normas y valores tradicionales (Weeks 20).

Otro elemento de alteridad, notable en la película, es el miedo ante el extranjero. El fenómeno de la alteridad se nutre a través de personas y objetos que nos parecen extraños o lejos de aquellos que conocemos o a lo que somos acostumbrados. Lo desconocido, en forma de personas hablando en lenguas extranjeras y gente que tiene una pigmentación más oscura, ha sido tema en la política, en discusiones sociales y en la cultura popular, ya desde los principios del colonialismo (Deloria 5). Como la película *The Shape of Water* se ubica en los EE. UU., voy a enfocarme en el tema del Otro nativo, un término que es, en la mayoría, usado para gente indígena americana (5). El director eligió una criatura que se puede describir como una mezcla entre un pez y un ser humano. Esta decisión puede tener varias razones, las que voy a discutir en la parte analítica. Deloria (3 en Lawrence 160) cita a D. H. Lawrence cuando dice que el tema de la otredad del nativo tiene que ver con el problema de la identidad americana y que es

un resultado de este problema. Este problema se manifestó en el post-colonialismo (Deloria 3 en Lawrence 160). Deloria (3, en Lawrence 160) explica que la consciencia americana es incompleta por dos razones: porque se define por todo lo que no es en vez de por lo que es y por no haber establecido una identidad positiva. Alude a una conexión entre la identidad incompleta de los americanos y un “aboriginal spirit place” (Deloria 4), con lo que ellos fallaron a alcanzar un acuerdo (4). Para resolver este problema y establecer una identidad completa, los americanos blancos hubieran necesitado asimilar los nativos a su mundo (3-5). No lograron a tomar una decisión y tampoco aprendieron sobre el mundo y la tierra nativa (3-5). No alcanzaron un acuerdo, desearon escindirse, pero al mismo tiempo desearon conocer a la tierra y al nativo ‘salvaje’ y la política hacia los nativos siempre fue indecisa y poco clara (3-5). De manera similar han sido tratados los afroamericanos como afirma Deloria (5) cuando dice que “recent scholarship has pointed to similar cultural ambiguities arising from equally conflicted racial imaginings and relations with African Americans”. En los años 60 se desarrolló la idea del ‘racismo institucional’, que prescribía una postura activa y previsiva negativa hacia personas con piel oscura. El racismo institucional fue usado para llamar atención sobre el hecho de que las situaciones y los estándares no son iguales para los blancos y los negros (Rattansi 132-133). El racismo también aparece en *La forma de agua* porque, aunque supuestamente ya cambiaron las circunstancias, todavía no existe igualdad entre las razas. Antes como hoy, en la mayoría de los casos, el racismo es perpetrado por personas en posiciones de poder y privilegio (139).

Otro aspecto de diversidad humana, además del género y la raza, es la discapacidad, también tema de los estudios sobre alteridad y tema en la película *The Shape of Water*. Personas discapacitadas fueron opresadas, aisladas, encarceladas, observadas y controladas como, supuestamente, ningún otro grupo minoritario en la historia (Davis xv). No es fácil determinar las características para denominar a alguien como discapacitado y algunos dicen que está denominación ni siquiera es necesaria. No obstante, según Linton (163) hay que mantener la distinción entre personas con discapacidades y las personas sin discapacidad, mientras que las personas con discapacidad son desvaloradas y discriminadas. La denominación provoca y llama atención al tratamiento y a la actitud respecto a este grupo minoritario (163). Linton (161) ve discapacidad en conexión con la palabra ‘*ableism*’ que significa discriminación contra personas discapacitadas. Añade que (161) este termino incluye la idea de que las capacidades de una persona frecuentemente son determinadas por sus discapacidades y esto hay que indagar.

Según Davis (7), los cuerpos discapacitados son construidos como identidades fijas en nuestro imaginario. Las discapacidades son muchas veces vistas como anormales, definidas por la medicina y socialmente construidas (7). No es considerada como parte de la identidad de una persona, como si lo son la raza, el género, la sexualidad etc. y no es vista como una manera de vida que incluye alternativas u opciones, sino como problema medico (7). Muchas veces se distingue entre personas normales y anormales cuando, por ejemplo, se habla sobre una persona muda en comparación a una persona que puede hablar sin limitación (Linton 168). Otra vez, la alteridad, en este caso la anormalidad, es vista como categoría binaria.

Se debe agregar que la noción de discapacidad pone la representación del cuerpo en tela de juicio. Así como el cuerpo discapacitado muestra que la representación del cuerpo humano es una categoría socialmente construida y pone limitaciones al cuerpo (Siebers 173). Siebers (174) demuestra que el sujeto humano no tiene cuerpo y el sujeto no existe antes de “subjection as representation”.

La interseccionalidad se refiere a las intersecciones de categorías sociales como la raza, el género, la clase social, que influyen en la vida social de un individuo.

It is the recognition that social outcomes cannot be properly explained by investigating independent social categories and treating them as stand-alone variables [...] the multiple dimensions of our social identities are not easily teased apart. It is essential then to emphasize the synergy of two or more dimensions in order to understand their compound effects on individuals, groups, even social institutions. (Guittar& Guittar 657)

La interseccionalidad investiga categorías de personas que sufren opresión y “privilege in differing dimensions (e.g gay men)” (657) y categorías de personas que viven con “compound privilege (e.g., White men)” (657). De opresión se habla cuando un grupo niega a otro grupo el acceso a recursos de la sociedad (Hill Collins 4). Raza, género, sexualidad, nación, edad, etnicidad son las razones más frecuentes para la opresión (4). El concepto de interseccionalidad fue mencionado por primera vez por Kimberlé Crenshaw en una discusión sobre el tratamiento de mujeres afroamericanas en una gran compañía (Viveros Vigoya 5). Argumenta que las mujeres afroamericanas sufren discriminación no solamente por la raza, sino también por ser mujeres (5). Crenshaw creó esta palabra para mostrar que las mujeres sufren de “discriminaciones en múltiples y variados niveles” (5). Para iniciar un cambio efectivo y progresivo no se puede concentrar la acción en un grupo social: hay que saber que hay situaciones en las que sistemas de opresión muy potentes vienen juntos como la raza y el género.

Es importante distinguir entre interseccionalidad, estudios comparativos y estudios de diversidad etc. (Guittar& Guittar 660). En estudios comparativos, por ejemplo, se comparan las

experiencias de dos grupos opresados (660). Esta comparación no toma en cuenta la experiencia individual, que puede ser influida por la nacionalidad, la raza, la clase social etc. de manera positiva o negativa (660). La interseccionalidad analiza las experiencias en conexión y en relación con la sociedad dominante (660). La “Matrix of Domination” describe cómo opresiones interseccionales originan y se desarrollan (Hill Collins 227-228). “In the “matrix of domination”, there are multiple interlocking levels of privilege and oppression [...] [it] encompasses all groups formed by intersections of race, class, gender, nationality, and sexuality” (Guittar & Guittar 660). Uno no es opresor o opresado, privilegiado o no privilegiado. Opresión y privilegio no son palabras binarias, sino situaciones o fuerzas con las que los individuos tienen relaciones que varían en intensidad (660). La empatía, la tolerancia, el diálogo y la cooperación son, tanto como la hostilidad y el prejuicio, características humanas que se pueden encontrar en todo sitio (Rattansi 3).

De todos modos, hay que decir que la alteridad y la interseccionalidad no son temas fáciles o unívocos, pero es importante llamar la atención a estos temas e introducirlos en las discusiones actuales.

2.2 La fantasía y lo fantástico en la literatura y en el cine

La fantasía y lo fantástico son términos que tienen un significado muy complejo y variado, aunque son parte de nuestro uso diario del idioma. En lo que sigue voy a proveer una definición de los términos fantasía y lo fantástico. Voy a sumergirme en el tema de la literatura fantástica y sus funciones y temas más destacados. En el capítulo 2.2.5 me acercaré al género del cine fantástico, a su historia y su papel en México. Finalmente me dedicaré al género de los cuentos de hadas, que tiene paralelismos con las narraciones fantásticas. Además, intentaré dar una idea de cómo lo fantástico se puede conectar con el tema de la alteridad.

2.2.1 La fantasía

Según el diccionario de la *Real Academia Española*, la fantasía es la “facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales” (“fantasía”, *diccionario RAE*). Es decir que la fantasía es descrita como la imaginación de una persona sobre cosas o situaciones pasadas y lejanas y la inclinación a idealizarlas. En el *diccionario del español mexicano*, la fantasía es descrita, en mi opinión, de la manera más adecuada para el tema de esta tesis. Es descrita como la “imaginación de un acontecimiento, un

fenómeno o una sucesión de ellos, que forja una persona de acuerdo con sus deseos y sus temores, con o sin fundamento en la realidad” y como la “capacidad que tiene una persona para imaginar ese tipo de acontecimientos o fenómenos” (“fantasía”, *diccionario del español mexicano*). Según esta definición, la fantasía es una situación imaginada que surge de los deseos y los temores de una persona y puede tener o no conexión con la realidad. En la enciclopedia *Gran Referencia Anaya* (Eslava 16-17), se puede encontrar también una definición bastante elaborada. La quiero añadir como ejemplo de definición de fantasía en la literatura:

vertiente o modalidad en la literatura en la que se integran todas aquellas obras narrativas que poseen elementos maravillosos, sobrenaturales, oníricos, visionarios, prodigiosos o futuristas, empleados por el autor para interpretar lo misterioso de la vida y del universo. (Eslava 16-17)

Según Fowkes (6), J.R.R.Tolkien consideró literatura fantástica como la literatura de la esperanza, un sentimiento que comparte con muchos otros académicos y que también nos sirve para analizar la película fantástica *The Shape of Water*. En el capítulo siguiente voy a analizar más detalladamente el tema de lo fantástico.

2.2.2 Lo fantástico

En el diccionario de la lengua española de la *Real Academia Española*, fantástico es definido como “quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación” (“fantástico”, *diccionario RAE*). Antes del siglo 20 existieron muy pocas definiciones sobre lo fantástico, pero destacan dos puntos de vista (Durst 20).

Por uno, lo fantástico es considerado como una denominación para un género literario (Durst 20). Por otro, fue categorizado como una forma de lo milagroso, fundado en la psicología (20). La categorización de lo fantástico ha llamado más atención en los últimos años y Schröder (44 en Durst 22) clarifica que existe una multitud de definiciones incompatibles, que no se puedan considerar como definiciones unívocas y precisas. Durst (22) argumenta que la obra de Todorov es la única que se puede considerar como aproximación válida al término. La obra de Todorov *Introducción a la littérature fantastique* del año 1970 es considerada como la primera introducción al tema de la literatura fantástica y sus ideas y teorías siguen siendo retomados por teóricos (Frenk 25). No obstante, múltiples teóricos aún condenan al género como no definible (Durst 26). Igual que Durst, Bottón Burla (11) argumenta que el término no tiene una definición consensuada entre académicos. Los textos fantásticos han sido discutidos largamente durante la última década, pero muchos especialistas literarios aún consideran al género como inferior y opinan que “no merece un examen serio” (11).

Durst (28-29) distingue entre dos definiciones básicas del género fantástico, una maximalista y una minimalista. La definición maximalista comprende bajo este término toda pieza literaria en la que se rompe con las leyes naturales y la realidad de lo sobrenatural no es puesta en duda (28-29). La definición minimalista interpreta el acontecimiento sobrenatural de dos maneras, y cada individuo puede decir por sí mismo (40). Por uno, se puede pensar que las leyes naturales son intactas y los acontecimientos son una consecuencia natural (40). Por otro, se puede interpretar que los acontecimientos son sobrenaturales y que contradicen las leyes naturales (40). Todorov (*fantastische Literatur* 33) parte de la base de que lo fantástico no se caracteriza solamente por el acontecimiento fantástico, si no que, hay tres condiciones que son las que siempre forman parte de una definición completa de lo fantástico. La primera condición es que el texto literario provoque que el lector vea el mundo presentado como un mundo real para que empiece a dudar si los acontecimientos son reales o sobrenaturales (33). La segunda condición tiene que ver con la manifestación de indecisión por parte del lector (33). Esta indecisión también puede venir de un carácter del texto con lo que el lector se puede identificar (33). Como tercera condición, nombra la selección del lector entre varios modos de la lectura (33). Según Roas (10) “lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y [...] lo real”. En contraste a Todorov (*fantastische Literatur*), dice que (Roas 10) el efecto fantástico no se deriva de la incertidumbre sino de la falta de explicaciones para los acontecimientos fantásticos. No solamente se trata de la intratextualidad inexplicable, pero también la extratextual, la del lector (10). No obstante, Todorov (*fantastische Literatur* 25-26) explica que un acontecimiento fantástico no se puede explicar en nuestro mundo real y uno puede decidir por sí mismo si se trata de una alucinación, una ilusión o si realmente es parte de nuestro mundo y que ha pasado. Roas (10) está de acuerdo con Todorov (*fantastische Literatur* 26) cuando dice que el lector se encuentra en un debate constante, intentando comprender los acontecimientos fantásticos. Según Todorov (*fantastische Literatur* 26), lo fantástico existe solamente en una situación incierta y por la relación entre la realidad y lo imaginado. El lector tiene la tarea de decidirse entre la realidad y la imaginación/ ilusión (26). Una de las características más sobresalientes de lo fantástico es la fusión de límites (105). No existe un límite entre el ánimo del humano y la materia, entre sujeto y objeto (105). En el mundo fantástico no existe la alteridad, no existen conceptos como el género y tampoco el amor tiene límites, que es también tema en la película *La forma del agua*.

2.2.3 La literatura fantástica

Según Durst (18), la literatura fantástica pasó desapercibida hasta los años 70, cuando Todorov elabora una definición de lo fantástico. Todorov (*fantastische Literatur* 141) propone que hay que preguntarse porqué existe lo fantástico para aproximarse a la literatura fantástica. Todorov (*fantastische Literatur* 141) explica que la literatura fantástica tiene dos funciones, una función literaria y una función social. La función literaria, que es una característica general de todos los géneros de la literatura, consiste en que las historias fantásticas borran la relación entre lo real y lo imaginario y esto pone en duda los límites entre lo real y lo imaginario (Todorov, *fantastische Literatur* 148-149 en Frenk 30). La función social consiste en que lo fantástico es una manera de explicar situaciones o cosas que normalmente nunca pueden ocurrir (Todorov, *fantastische Literatur* 148-149 en Frenk 30). Esta literatura se desarrolló porque incluir elementos fantásticos al referirse a temas tabú impidió que temas tabúes fueran censuradas (Todorov, *fantastische Literatur* 141). Luego el psicoanálisis cumplió este rol (143). Dentro de una obra, los elementos fantásticos tienen tres funciones. Primero, la función pragmática: lo fantástico conmueve el lector y provoca emociones (144) que otros géneros no provocan (84). Esto tiene que ser un proceso efectivo. “Todo el objeto de [...] [la literatura fantástica] es producir un efecto determinado en el lector [...] el orden de la lectura es primordial para el texto fantástico” (Botton Burlá 51). Segundo, los elementos fantásticos tienen una función semántica que significa que lo fantástico constituye su propia manifestación y que se puede considerar como una autodeterminación (Todorov, *fantastische Literatur* 144-145). Tercero, la función sintáctica según cual lo fantástico influye al desarrollo de la narración (144-145).

La literatura fantástica aborda al deseo de aventura y alternancia. Solamente funciona si el lector tiene “un espíritu abierto, dispuesto a aceptar la posibilidad de diferentes alternativas” (Botton Burlá 7). Muestra que lo fantástico tiene paralelismo con el término o fenómeno alteridad. La fantasía nos muestra, tanto como la alteridad, que no solamente hay una verdad universal pero que siempre hay alternativas. La literatura fantástica ilustra los deseos que realmente no pertenecen al género sobrenatural sino a un género “socialmente inquietante” (Todorov, *fantastische Literatur* 118). La homosexualidad, por ejemplo, es uno de estos temas que están tratados muy a menudo en la literatura fantástica, que también es uno de los temas en *The Shape of Water*.

2.2.4 Lo Fantástico y la realidad

Lo fantástico fue, como fue mencionado antes, descartado por críticos como irracional, una locura, barbarismo y opuesto a las practicas humanas y civilizadas de la literatura realista (Jackson 172). Lukasiewicz (62) dice que “no matter how outlandish a fantasy plot may be, it nonetheless remains tied to the real world” que “recombina e invierte lo real, pero no lo escapa, existe en relación parasítica o simbiótica con lo real” (Jackson 20 en Lukasiewicz 62, traducción propia). “Lo fantástico no puede existir de manera independiente del mundo ‘real’, que considera frustrantemente finito” (Jackson 20 en Lukasiewicz 62, traducción propia).

Para impactar al lector, lo fantástico tiene que situarse dentro del mundo real. “Si no fuera así, no tendría esa calidad especial que le confiere la característica de extraño, de inquietante” (Botton Burlá 57). Está “función de perturbador del orden” (57) es lo que lo hace interesante para el lector. El texto que “no provoca ninguna inquietud en el lector dificilmente puede ser un texto fantástico” (48). Botton Burlá (58) distingue entre dos tipos de realidad, importantes para el análisis. Primero, la realidad externa es el mundo en una obra que “conforma a las leyes de la realidad externa” (58). Segundo, la realidad interna, en la que “el texto puede presentar su propio mundo, su propia objetividad, diferentes de la realidad real” (58).

No obstante, al final del texto, el lector tiene que decidirse entre la realidad y lo maravilloso y así sale del mundo fantástico (Todorov, *fantastische Literatur* 40). Si decide que los acontecimientos son reales la obra se puede considerar como parte del género lúgubre (40). Al contrario, si se decide a aceptar nuevas leyes naturales con los que se pueden explicar los acontecimientos, lo fantástico se puede colocar en el género de lo maravilloso (40). Significa que lo fantástico se ubica en el limite entre lo lúgubre y lo maravilloso y que no cree que lo fantástico sea un género propio e independiente y en cuanto uno termina al texto, se da cuenta de que los acontecimientos no eran fantásticos (40-41). Todorov (*fantastische Literatur* 42-51) elaboró cuatro diferentes subgéneros entre lo ‘lúgubre’ y lo ‘maravilloso’ que proveen una visión acerca de los géneros que se ubican entre lo fantástico y la realidad.

-) Lo “fantastisch- unheimliche” (“fantástico- lúgubre”, traducción propia), describe acontecimientos que parecen lúgubres durante toda la historia, pero que al final se pueden explicar de manera racional (43).

-) Lo “unvermischt Unheimliche” (“lúgubre no mezclado”, traducción propia), es un subgénero en lo que los acontecimientos se pueden explicar con la razón, pero, sin embargo, causan una sensación excepcional y chocante en el lector (44-45).

-) Lo “fantastisch-wunderbare” (“fantástico- maravilloso”, traducción propia), son textos que se presentan de manera fantástica y que al final son reconocidos, en la historia, como fantásticos (49-50). Los acontecimientos no son explicados de manera racional o quedan sin ser reconocidos, lo que sugiere la existencia de lo sobrenatural (49-50).

-) Lo “unvermischt Wunderbare” (“maravilloso no mezclado”, traducción propia), que no tiene, como lo lúgubre, fronteras exactas (51). Los elementos sobrenaturales no causan sensaciones especiales en el lector (51). La posición ante los acontecimientos no caracteriza lo maravilloso, pero sino la natura del acontecimiento en sí mismo (51).

Todorov (*fantastische Literatur* 42-43) y Bottón Burla (58) proveen subgéneros y tipos de realidad que pueden iluminar la incertidumbre sobre la relación entre lo fantástico y la realidad.

2.2.5 Lo fantástico en el cine

En esta sección quiero dedicarme al asunto del cine fantástico. La película es de producción estadounidense, pero es imprescindible tomar un vistazo al cine fantástico mexicano, porque el director es de origen mexicano y la influencia mexicana es omnipresente en sus películas.

Normalmente, consideramos a una película como fantástica cuando se desvía tanto de nuestro entendimiento de realidad que no lo igualamos con otras películas de ficción (Fowkes 4-5). Las primeras películas fantásticas fueron producidas por Walt Disney en 1920 con el propósito de crear películas visualmente espectaculares, que sin embargo reforzaron y reflejaron valores patriarcales y capitalistas (Greenhill & Matrix, 6).

Frecuentemente, la denominación ‘película fantástica’ es solamente usada para películas conforme a las convenciones de *hollywood storytelling* (Fowkes 5). Fowkes (5) explica que hay que ver el género como borroso y que películas pueden tener aspectos en común. En el cine fantástico existe una ruptura entre lo que la audiencia considera como realidad y los fenómenos fantásticos, y esto es lo que lo distingue de otros géneros (5). La inclusión de efectos especiales fue parte del género desde su comienzo (17). En la película fantástica de la contemporaneidad, los efectos hacen olvidar que son imágenes manipuladas y al mismo tiempo a los espectadores les encanta saber cómo funcionan los efectos y cómo son creadas las ilusiones (18). La película fantástica tiene la intención de desdibujar el sentido de realidad (18). Generalmente, son consideradas como historias que serian imposibles en un mundo real (2). Frecuentemente se ocupan con criaturas mitológicas o incluyen eventos que circunvalen las leyes físicas (2). Como no existen límites claros entre los géneros, Fowkes (2) describe el cine fantástico como un

umbrella term que significa, en este contexto, que las películas fantásticas comprenden también películas de horror, ciencia ficción, etc. Vargas (*cine mexicano* 224) argumenta, de manera semejante, que “el macrogénero del cine fantástico mexicano, [...] incluye el horror, la ciencia ficción y la fantasía”. En los EE. UU., tanto como en México, no se dio mucha atención a la investigación del género de la película fantástica (224). La palabra fantástica tenía, muchas veces, una connotación peyorativa y era aplicada para películas triviales e infantiles (Fowkes 1), “pese a su potencial para examinar no solo sus posibles cualidades estéticas, sino [también] para profundizar en el reflejo social que puede presentar sobre el país, sus miedos, fantasías y futuros posibles” (Vargas, *cine mexicano* 224). En los últimos años, la producción de películas fantásticas aumenta, se abre festivales especializados y así “un nuevo nicho de mercado” (225) que también estimula estudios sobre esta temática.

Entre los primeros ejemplos de cine fantástico en México se cuentan la película política *Pachito Rex: Me voy pero no del todo* de Hofmann de 2001 y *El Espinazo del Diablo*, de Guillermo del Toro de 2001 (224). Guillermo del Toro

ha desarrollado la mayor parte de su carrera en Hollywood y es el único cineasta [mexicano] dedicado a este tipo de cine que ha logrado fama mundial e incidir en el mercado extranjero [...] su obra, que transita entre el mainstream y el cine de autor, es valorada más fuera de México y se le ha dedicado [...] numerosos estudios. (Vargas, *cine mexicano* 226)

A lo largo de este trabajo, también voy a dedicarme al origen mexicano del director Guillermo del Toro, y averiguar como influye su trabajo.

El cine fantástico es un género muy amplio que ofrece muchas posibilidades de representación e interpretación que cubre temas sociales y políticos que describe deseos y miedos de la sociedad y del individuo. La fascinación por el cine fantástico, “[...] recae en nuestro deseo por romper con las normas que oprimen y que nuestro condicionamiento moral nos enseña a reverenciar” (Wood, *american nightmare* 32 en Cuéllar Barona 229).

2.2.6 El cuento de hadas

El cuento ya es hace mucho tiempo una manera para abordar problemas o temas delicados y hacerlos más accesibles. En el siglo 19 en Inglaterra, por ejemplo, el interés en el cuento aumentó con la creciente crisis social (Frenk 14). Los cuentos sirvieron para entender los hasta entonces fenómenos desconocidos (14). “Los mundos antagónicos en estos cuentos, que reversaron la realidad, sirvieron como buenos ejemplos para la sociedad desorientada” (Frenk 14, traducción propia).

Los cuentos comparten elementos, que se pueden considerar típicos para el género, como la frase 'Había una vez...', la princesa hermosa, el hada y el triunfo de lo bueno sobre lo malo al final del cuento (Lukasiewicz 60).

En las películas de Guillermo del Toro se nos presentan cuentos de hadas para adultos. No tenemos los colores brillantes o los caracteres cómicos que normalmente son parte de los cuentos de hadas más conocidos y populares, sino que aparecen los elementos, arquetipos y motivos originales (60). Esto a veces contienen suicidio, violencia, engaño etc. (Lukasiewicz 61). Del Toro declara que "the one thing that [...] fairy tale lore understands is that you need the vile matter for magic to flourish" (Del Toro en Lukasiewicz 61). Esto quiere decir que del Toro persiste en que, como nos muestran los viejos cuentos, lo horrible y lo siniestro son imprescindibles para que la magia florezca. Para del Toro, horror es una extensión del cuento de hadas y es parte de los orígenes de los narrativos, mostrar a niños que tiene que tener cuidado de lo que no conocen, si no, tienen que vivir con las consecuencias (Steenberg 156).

La estructura clásica del cuento de hadas, que fue estabilizado y mantenido por Disney ((Zipes xi).), muestra paralelismos con la película *The Shape of Water*, que voy a tratar en la parte analítica de este trabajo. Tradicionalmente, una chica se enamora de un hombre joven, muchas veces un príncipe (xi). Una bruja o una fuerza diabólica quiere hacer daño a la chica y ella se encuentra en una situación peligrosa (xi). La chica perseguida es salvada por el héroe joven y finalmente celebran su *happy-end* en forma de una boda, de mucho dinero etc. (xi). El provecho comercial atiende a nuestro deseo por regularidad y seguridad (xi). El uso de narraciones convencionalizadas con elementos estereotípicos en películas marca una diferencia con películas que quieren impeler al espectador a abrir los ojos y dedicarse a los problemas sociales y existenciales (xi). Para del Toro, el género es un híbrido y el director tiene el poder de sacar más de un género, como el cuento de hadas, que tiene una larga tradición (McDonald & Clark 10). En el caso de él, sus películas siempre incluyen un elemento de horror y así produce películas del género de la fábula vampírica moderna, el Bildungsroman que es mezclado con una historia de fantasmas y un cuento de hadas con elementos políticos, etc. (10.). Del Toro obedece a una serie de conceptos claves del cuento de hada tradicional, usando los elementos de una 'buena historia', que se puede ver como táctica para atraer a un público muy amplio (Shaw, *transnational filmmaking* 87). Shaw (*transnational filmmaking* 85) explica que Guillermo del Toro dice en el comentario al DVD de la película *El Laberinto del Fauno*, que para él existen dos maneras de usar el cuento de hadas en una película. Es posible preservar la

estructura del cuento de hadas y deconstruir los caracteres, o deconstruir el cuento de hadas y preservar la simplicidad de los caracteres, pero no se puede deconstruir ambas cosas porque entonces el cuento de hadas sería irreconocible (85). Sin embargo, según Shaw (*transnational filmmaking* 88), la mayor subversión genérica resulta el volcamiento de las estructuras heteronormativas asociadas con los caracteres femeninos en un cuento de hadas. Esto es también visible en *The Shape of Water* y voy a investigar en la parte analítica cómo Guillermo del Toro modificó las estructuras del cuento de hadas para crear una película que cuestiona los valores patriarcales.

Pastor (391) explica que “los monstruos son habitualmente el epítome del miedo y protagonistas de los géneros fantásticos que, en gran medida, han sido descuidados y condenados en el espacio académico por proceder de la ‘cultura popular’” pero los monstruos en las películas de del Toro, no son como los demás que se encuentran en los cuentos de hadas. “Se asoman como criaturas más complejas que los estereotipos que protagonizan y generan terror en la mayor parte de los géneros fantásticos” (391). Como esto se postula en *The Shape of Water*, y como Guillermo del Toro rompe convenciones fílmicas en sus películas, voy a tratar en la parte analítica.

3. El director, lo fantástico y la alteridad y el cine transnacional

En este capítulo me dedicaré a la vida y a la obra del director Guillermo del Toro. Voy a intentar establecer una conexión entre el desarrollo de su carrera y su historia personal, para poder explicar su obsesión con el mundo fantástico. Sus películas, muchas veces, también apuntan a las convenciones de género y sexualidad. Quiero investigar en su relación con el tema de la alteridad y como del Toro llama atención al tema. Finalmente, me ocuparé del tema del cine transnacional. Como del Toro es uno de los directores más famosos de México, su nombre es muchas veces conectado con este tema.

3.1 Guillermo del Toro, lo fantástico y la alteridad

“Aunque, a primera vista, sus películas parecen *mainstream*, es un *outsider* en Hollywood” (McDonald & Clark 10, traducción propia) y sus películas tratan temas inusuales o por lo menos, se puede decir que tiene un acceso alternativo a temas diarias (6). Según Amaya (*El Tiempo*), del Toro se decidió al género fantástico y empezó su viaje con *Cronos* en 1993. Guillermo del Toro crece en Guadalajara, México y ya en su juventud se ocupa mucho con temas como el horror y lo fantástico (McDonald & Clark 23). Cuenta sobre cómo lo influyeron las imágenes de brutalidad y violencia, las imágenes religiosas del infierno, y cómo le sirvieron como modelo para historias y imágenes de monstruos (24). Desde una edad muy temprana estuvo influido por películas japonesas con elementos de violencia, perversión y destrucción (23). Al mismo tiempo, lo fascinaron los cuentos de hadas de Walt Disney, y las estructuras de los caracteres, en particular la de los monstruos (24). El cine de Hitchcock llama su atención por elementos como “catholic guilt and physical girth” (27). Sin intentar imitar a Hitchcock, Del Toro adopta el enfoque o el método de Hitchcock y toma la realidad social como punto de partida para explorar lo oscuro dentro del humano (27-29). Las películas de Hitchcock y de otros expresionistas lo inspiran a situar sus películas en un contexto narrativo que se concentra a los horrores de la vida diaria y no en monstruosidades (28). Sus películas se ubican, característicamente, en espacios lejos de la luz del día, subterráneos, a veces sitios reales y a veces completamente fantásticos (28).

Del Toro se interesa por *filmmaking* y monstruos de una edad muy temprana y se aproxima al arte con varios elementos incluyendo la metáfora, el mito, el arquetipo y la psicología (Morehead 8). También usa lo fantástico para referirse a temas políticos. Del Toro dijo en una entrevista (Cruz, *Time Magazine*) que no es un “[...] filmmaker who can speak directly about politics without addressing it through fable or parable. It’s just not in my makeup, and the horror

film is a very political genre". Shaw (*transnational filmmaking* 67) asiente cuando dice que sus películas combinan lo mágico, lo realista, lo fantástico y lo político. Del Toro usa elementos de modos diferentes y los combina a través de su visión, mezclando géneros y creando algo original (78). Wood (*mexican cinema* 27) narra que Guillermo del Toro dijo en una entrevista que el horror es tan popular porque es una fascinación mórbida que es parte de lo humano. Ver el peor resultado posible de una situación produce una tensión excitante, sirve como reaseguro del bienestar de los espectadores porque contemplan el destino desafortunado de alguien, mientras están seguros delante de la tele (27). Del Toro piensa (28) que el contacto con nuestra parte oscura nos hace más humanos. Otra razón por la que el género fantástico resulta tan fascinante es que no hay ningún otro que genere imágenes que queden en la mente durante tanto tiempo (28). Aún existen personas que creen las cosas lo que ven en la pantalla de cine y no dudan su realidad (28). Del Toro empieza su carrera con cortometrajes y películas en México (29). Durante este tiempo, fue responsable de todas las partes de la producción, el catering, la tecnología luminosa, el sonido, etc. y no dura mucho tiempo hasta que otros lo contratan para los efectos de sus películas (29). Incluso estudia las técnicas del arte de efectos y funda su propia empresa de efectos especiales (30). No es únicamente un director, sino también un experto en efectos especiales y un maquillador (30-34). Todos los detalles de una película tienen valor para del Toro y por su ambición y voluntad, encuentra a gente que tiene fe en él y producen sus películas (30-34). Para su primera gran película *Cronos*, vende su van para pagar por la construcción de requisitos para la película que son, en su opinión, esenciales (34). Como lo hace en muchas de sus películas, inventa sitios que representan un mundo alejado de la realidad o, por lo menos, en un sitio diferente y especial (34). Nunca quiere representar el mundo real, quiere presentar un mundo un poco más grande de la realidad (en este contexto significa que quiere situar la realidad de la película arriba o en otro nivel que lo real, no significa que representa un mundo superior) (37). En los años después de producir a *Cronos*, no encuentra a ninguna compañía que quiere trabajar con él, pero no pierde su fuerza de voluntad (42). Unos años después continúa su carrera exitosa con películas como *Mimic*, *The Devil's Backbone*, y *Hellboy*.

El cine mexicano, en general, ha tenido muchos altibajos, pero Wood cita al crítico Tsao (Wood, *mexican cinema* 171) que entrevistó, cuando dice que los directores no se rinden y así sobreviven cada caída. Directores como Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón saben lo que quieren y siguen sus sueños, haciendo lo que haga falta (172). Al mismo tiempo empiezan a producir, usar su influencia y educar jovenes directores mexicanos a dedicarse al cine mexicano (172).

Aparte del tema de lo fantástico y de las calidades transnacionales que voy a abordar brevemente en el próximo capítulo, elementos de la alteridad y del *Queer cinema* son también visibles en las películas de del Toro (McDonald & Clark 6). Del Toro no es un director “queer-identified” (8) pero su cine es una mezcla entre híbrido de género y apropiación, también una de las características del *Queer cinema*. Sus películas son frecuentemente una reinterpretación de una historia canónica o una historia familiar que al mismo tiempo tienen elementos *queer* para iluminar los aspectos alternativos de la historia y el “counter-discourse” (8). La apropiación es subversiva con relación a la sexualidad y el género porque interrumpe los manuscritos hegemónicos (Elliot no numero de página en McDonald & Clark 10) y Elliot (no numero de página en McDonald & Clark 10) nota que el “very act of appropriating imagery and the iconography from mainstream and cult film works to reconfigure gendered subjectivities that are imposed upon subjects via ideological (and often heteronormative) narratives”. Guillermo del Toro expresa su preocupación sobre la potencia de las ideologías en una entrevista con la revista mexicana *El Tiempo*:

[...] el mundo en el que vivimos ahora está completamente alimentado por el miedo. Y con el miedo viene el odio. Es muy simple: lo único que puede reducirnos y dividirnos es la ideología. Cuando se reduce a una persona completa con una sola palabra, ya sea refiriéndose a su raza, género, preferencia sexual, ideología política, lo que sea, esa persona se vuelve invisible y tú puedes maltratar y golpear, aislar, deportar, lo que sea. Esto sucede porque cuando destilas a una persona a una sola palabra, dejas de hacerlo singular y empiezas a estereotipar. (Amaya)

Del Toro se refiere ahí a problemas en la sociedad que se puede conectar con el tema de la alteridad. Literatura fantástica es producida y determinada por el contexto social en lo que se encuentra y no se puede entender el narrativo sin esta información (Jackson 3). Del Toros cine explora el papel de la humanidad en el universo desmoronado y las responsabilidades que los humanos tienen para preservar el equilibrio y prevenir su desintegración (Steenberg 153 en McDonald & Clark 69)

3.2 El cine transnacional de Del Toro

Higbee and Lim (9) describen tres métodos que definen al cine transnacional. La primera categoría se ocupa con la relación entre el cine y las formaciones culturales y económicas (9). Aquí, el interés se enfoca en modos alternativos de producción, distribución y exhibición. La segunda categoría que define al cine transnacional toma en cuenta fenómenos regionales, una cultura de cine que fomenta un “shared cultural heritage” (9) e intereses geopolíticos y culturales (9). Tercero, una exploración del cine de diáspora que incluye el trabajo de directores exiliados que proveen una perspectiva de un *outsider* trabajando en el occidente y la inclusión

temática de problemas como la migración, pérdida, desplazamiento, etc. (9). El propósito de esto es cuestionar constructo de la cultura, ideología y formas estéticas y narrativas (9).

Algunos dicen que solamente las películas de lengua española revelan el arte de del Toro y que en Hollywood existen restricciones que imposibilitan ciertas maneras de producción (Shaw, *transnational filmmaking* 69). Películas que son financiadas por Hollywood ponen, es decir, más restricciones al director, pero no significa que no posibilitan proyectos y producciones personales (71). Para producir *The Shape of Water*, Guillermo del Toro financió parte de la producción, según Vargas (*Gatopardo*) para que fuera exactamente como él la imaginaba. La película *The Shape of Water* fue producida por *Fox Searchlight Pictures* y su propia compañía de producción *Double Dare You* (“La forma del agua”, *wikipedia*). Según McDonald & Clark (62), las películas de del Toro son un “split between Hispanic heritage and US émigré productions”, puede ser porque después del secuestro de su padre en Guadalajara, se exiliaron a los EE. UU. Muchas de sus películas introducen individuos desplazados, exiliados que aun tienen una conexión fuerte con su patria (6). Este elemento es también introducido con el carácter del dios de la selva, en *The Shape of Water*, que llevan de su espacio vital.

McDonald and Clark describen que (62), al nivel personal, de Toro mantiene una mezcla entre proyectos personales y políticamente relevantes. *El Laberinto del Fauno* fue la película que empezó con la tendencia de mezclar lo fantástico con lo realista (62). Esta tendencia en *film-making* provocó un movimiento de los límites rígidos del cine de arte, a una forma que atrae la definición exacta por su complejidad (62). Shaw (*deconstructing transnational cinema* 52) sugiere 15 categorías, con las que se pueden determinar la transnacionalidad de una película. Voy a consultarlas en la parte analítica y explicar las categorías relevantes.

Transnational modes of production, distribution and exhibition
transnational modes of narration
cinema of globalisation
films with multiple locations
exile and diasporic filmmaking
film and cultural Exchange
transnational influences
transnational critical approaches
transnational viewing practices
transregional/transcommunity films
transnational stars
transnational directors
the ethics of transnationalism
transnational collaborative networks
national films

15 categorías para el análisis de la película transnacional (Shaw, *deconstructing transnational cinema* 52)

4. *The Shape of Water*

Iniciando este capítulo, intentaré proveer una vista general de la película, *The Shape of Water*. Primero voy a hablar sobre los datos de producción de la película, los cuales son importantes para el capítulo 5.2, sobre la transnacionalidad. A continuación, voy a dedicarme a la sinopsis de la película y al análisis de la protagonista de *The Shape of Water*, Elisa. Quiero contemplar el carácter de Elisa, y como Guillermo del Toro usa su voz para acercarse al tema de la alteridad en cuanto a personas discapacitadas y otros grupos minoritarios.

Además, trataré de establecer una conexión entre las partes teóricas y usarlas para aproximarme a los temas y elementos más destacables de la película. Para hacer esto, voy a emprender en un *close reading* de la película junto a la novela que vino con esta, escrita por Guillermo del Toro y Daniel Kraus (2017). Además, voy a referirme a textos analíticos que se ocupan de la película *El Laberinto del Fauno*. Quiero investigar los planteamientos feministas en la película y discutir el tema del patriarcalismo. Para entender mejor los motivos de *The Shape of Water* voy a discutir el género diverso de la de la película. Finalmente, me ocuparé del sonido y de los colores que fueron elegidos deliberadamente para reforzar los mensajes en la película.

4.1 Producción

La película *The Shape of Water* fue producida en 2017 por *Fox Searchlight Pictures* en cooperación con *TSG Entertainment* y *Double Dare You Productions*. Los productores son Guillermo del Toro y J. Miles Dale y el guion es de del Toro y Vanessa Taylor. El libro acompañado la película fue escrita por del Toro y Daniel Kraus (Fox Searchlight Pictures 1). Los distribuidores son *Fox Searchlight Pictures*. Fue producida en los EE. UU., en inglés y en lengua de señas americana (“La forma del agua”, *wikipedia*). La producción costó aproximadamente 20 millones US \$, que no es mucho según el productor J. Miles Dale (Chai, *Marketwatch*). La música es del francés Alexandre Desplat (Fox Searchlight Pictures 1).

La película dura aproximadamente 123 minutos (1). Fue estrenada por primera vez en agosto 2017, vino a los cines en diciembre 2017 y tuvo un gran suceso. Fue nominado en varias categorías y ganó una multitud de premios, entre ellos, cuatro Oscars, dos Globos de Oro y tres premios BAFTA (“La forma del agua”, *wikipedia*).

La idea para la película surgió en 2011, cuando del Toro se encontró con Daniel Kraus para desayunar y hablar sobre proyectos (Fox Searchlight Pictures 5). Kraus le contó sobre una idea que tuvo cuando era niño, sobre una limpiadora en una instalación gubernamental, que se hace

amiga de un hombre anfibio, cautivado como un espécimen y ella se decide a liberarlo (5). A del Toro le encantó la idea tanto que decidió producir una película alrededor de esta historia con elementos de cuento de hadas (5). En 2014 del Toro financio a un grupo de artistas para lanzar la historia con *Fox Searchlight Pictures* quienes aprobaron inmediatamente (5). “Del Toro reinvertió su salario en ella [la película] para asegurarse de que se hiciera exactamente como él quería. Dedicó tres años de trabajo de diseño hasta conseguir la escultura perfecta para su criatura protagónica” (Vargas, *Gatopardo*).

Del Toro introduce una historia de amor para dejar la monstruosidad patas arriba, la cual tiene el monstruo como el protagonista y las fuerzas humanas, que son en contra él, como el enemigo. Crea una película sobre una criatura con rasgos humanos que lleva el “monster movie to a different level: the sensual” (Fox Searchlight Pictures 5). Los elementos reales contrapesen el cuento de hadas y así se acerca a una realidad adulta, familiar para muchos (5). La película tiene dos metas, las cuales son, “revalorar el amor como la fuerza más poderosa del mundo y comprender que vivimos en matices de gris y no únicamente en blanco y negro” (Vargas, *Gatopardo*).

4.2 Sinopsis

I wanted to create a beautiful, elegant story about hope and redemption as an antidote to the cynism of our times. I wanted this story to take the form of a fairy tale in that you have a humble human being who stumbles into something grander and more transcendental than anything else in her life. And then thought it would be a great idea to juxtapose that love against something as banal and evil as the hatred between nations, which is the Cold War, and the hatred between people due to race, color, ability and gender. (del Toro en Fox Searchlight Pictures 4)

La película está situada en el año 1962 en Baltimore, Maryland; en la mitad de la guerra fría. La protagonista es la limpiadora, Elisa. Es muda desde niña y como es una huérfana, creció en un orfanato. Vive en un pequeño apartamento en mal estado, encima de un cine. Trabaja como limpiadora en horario nocturno en el Centro de Investigación Aeroespacial Occam. Sus únicos amigos son su vecino Giles Gunderson y su compañera de trabajo Zelda Fuller, quienes pueden comunicar con Elisa porque saben la lengua de señas. Giles es un artista homosexual que pasa sus días pintando, en busca de proyectos y trabajo. Sufre prejuicios e injusticias por su homosexualidad. Zelda es una mujer negra que apoya a Elisa y la defiende ante otros cuando es maltratada y no puede llamar su atención. En un día, el centro de investigación recibe una especie extranjera, que fue capturada en la selva amazónica. Es una mezcla entre hombre y anfibio que quieren investigar y usar para propósitos militares vinculados con la guerra fría.

Elisa y Zelda son asignadas a limpiar el espacio donde el hombre anfibio es alojado en un tipo de baño. El hombre no habla como Elisa y ella aprende a comunicarse con él. Se entera de que no se trata de un monstruo, pero de una criatura que tiene rasgos humanos, que tiene emociones y que es inteligente. El antagonista Richard Strickland, quien capturó la criatura en la selva amazónica, tortura al hombre anfibio porque es impaciente por encontrar una manera de usarlo para sus experimentos. Bob Hoffstetler, un doctor y espía ruso, infiltrado para espiar a los americanos, es responsable de la investigación del hombre anfibio. Este aprende que la criatura es un dios que tiene fuerzas mágicas. Cuando los superiores del centro de investigaciones deciden que se debería eliminar al hombre porque no encuentran ningún uso para él, Elisa, que se ha enamorado de la criatura, decide salvarlo y arriesgar todo. Con la ayuda de Giles, Zelda y el doctor Hoffstetler logra llevar la criatura a su apartamento. Elisa logra acomodarlo en la bañera, y con el tiempo se enamora aún más de él. Hoffstetler le recomienda traerlo al puerto, al próximo día en que llueva, porque el río desembarca directamente al mar y cuando llueve, el nivel de agua se eleva y hace posible para él, escapar y regresar a su patria en el Amazonas. Elisa logra llevarlo al puerto donde se encuentra Strickland, quien quiere matar al espécimen. Strickland dispara a Elisa y al hombre anfibio, pero el hombre acuático se cura a sí mismo. Giles entonces consigue atacar a Strickland con un palo que encuentra tirado en el suelo. Strickland está para morir cuando entiende que el hombre del agua realmente es un dios. El Deus Branquias toma a Elisa consigo y desaparecen juntos en el agua. El dios transforma a Elisa, de manera que puede respirar en el agua. Sus cicatrices en el cuello se transforman en branquias y puede respirar. Finalmente, los dos empiezan una nueva vida juntos.

4.3. Elisa Esposito

Elisa Esposito que creció en un orfanato y tiene aproximadamente 35 años, es una chica muda de nacimiento. No fue fácil para ella obtener un empleo, pero encontró un trabajo en un centro de investigaciones como limpiadora. Al principio se la presenta como mujer feliz que está acostumbrada a un horario fijo y tiene sus rutinas diarias, cocinando huevos, haciendo desayuno para su vecino Giles y preparándose para el trabajo. Vive en un apartamento arriba de una sala de cine, que consiste en una habitación destartalada con una cocina pequeña y baño. Aunque no es previsible al principio, Elisa se transforma a lo largo de la película en la heroína de la historia y en la mujer que hace toda la diferencia.

Desde el principio de la película se puede notar, a través de sus actos, que Elisa es una mujer muy servicial y leal. Se ocupa de su vecino Giles y pasa su tiempo libre con él. Él es homosexual y no ha tenido una vida fácil ya que ha sido maltratada por la sociedad homofóbica. Elisa

protege a Giles y ella misma necesita la protección de su compañera de trabajo, Zelda una mujer afroamericana que también sufre bajo procesos de *othering* a lo largo de la historia, quien la defiende ante otros, le ayuda a comunicar y se ocupa de que no sea perjudicada por su mudanza. Cuando el hombre acuático es traído al centro de investigaciones Elisa conoce un aliado en él. Elisa no parece muy segura de si misma supuestamente debido a que es muda y otros “la consideran como ‘incompleta’, algo inferior a un humano con todas sus capacidades” (Scott, *New York Times*). El caso de Elisa demuestra así muy bien el problema del *othering* de gente con discapacidades. Elisa explica a Giles que, para el hombre acuático, ella es completa y no le falta nada (*The Shape of Water*, 00:45:00). Según Wilde & Crawshaw & Sheldon (4) no se debe considerar Elisa como Otro, o esta declaración como parte de un proceso de *othering*, pero se pueden interpretar sus palabras como crítica de la discapacidad como deseo de reconocimiento. Argumentan (4) que Elisa es diferente y se enamora de alguien que también es diferente, lo que se puede ver como aprecio de las relaciones de personas con discapacidades.

Como Ofelia en *Pan's Labyrinth*, Elisa es una protagonista independiente que no tema luchar por el amor (Lukasiewicz 71). Hawkins (Fox Searchlight Pictures 8) se percató que Elisa tiene más fuerza de voluntad de lo que parece. Esto se nota en la escena en la que sale de su apartamento para comprar alimentos y nota su reflejo en una vitrina y no ve “una mujercita encorvada y tímida, empeñada en esconder las cicatrices en el cuello, sino una mujer hecha y derecha, erguida y segura de si misma” (del Toro & Kraus 288). Es sorprendida por su determinación y de lo que es capaz de lograr. Elisa arriesga todo por una criatura de la que no sabe casi nada y cuya experiencia de vida parece inaccesible para ella, mostrando que el Otro no es tan diferente. Elisa contradice, como Ofelia, a la imagen de la pasividad femenina (McDonald & Clark 149) y no se deja doblegar del sistema patriarcal. Lukasiewicz (71) percibe que, como ocurre en muchos cuentos de hadas, la independencia y fuerza de Ofelia son inadecuadas para su entorno, porque es una mujer. Igualmente, cuando Elisa empieza a rebelarse silenciosamente, su entorno es alarmado y empiezan a observarla.

La relación de Elisa con Strickland es particularmente especial, porque él, quien sirve como antagonista en la película, se siente atraído por la protagonista. Strickland se inquieta alrededor de Elisa y se deja distraer (del Toro & Kraus 110). Cuando Elisa se entera de que el hombre acuático es masculino, piensa que “es posible que por primera vez se encuentre ante una criatura masculina que de hecho es más impotente que ella” (118) pero realmente, su potencia ante lo masculino es mucho más fuerte de lo que sabe. No solamente es la mujer que, al final rescata al hombre y lo ayuda a sobrevivir, pero se puede ver que su tenacidad y su intrepidez se

desarrolla mucho más antes en la película y adelanta a los hombres sin que ellos lo notan. En cuanto a la etimología del nombre Elisa, hay que decir que viene del hebreo y significa “ayuda de dios” (“Elisa”, *wikipedia*), lo cual tiene mucho significado cuando es comparado con la película. Elisa sirve como ayuda del dios acuático, lo rescata y arriesga todo por él. Otra vez, aparece el elemento de la capacidad. El dios masculino necesita ayuda para escapar y, en este caso, la ayuda de una mujer muda.

Considerando los tipos de otredad propuestas por Todorov (*Problem des Anderen* 221), se ve que Elisa acepta al Otro como igual que el *self*, se aproxima al Otro y quiere saber más sobre él. Se puede argumentar que la Otredad de Elisa es la razón para su sinceridad, que sufrió ignorancia e indiferencia a lo largo de toda su vida, y que se identifica con el Otro. De todos modos, ella decide conocer al Otro, no juzgarlo. Del Toro nos muestra en *The Shape of Water*, que las discapacidades no determinan una persona y que hay que dejar de verlos como anormales. Del Toro no solamente hace la mujer discapacitada una heroína, pero también se nos la presenta como mujer fuerte cuyo cuerpo no debemos objetivar. Este nos la presenta como una mujer que vive su vida como cualquier otra persona, que también tiene necesidades (vemos escenas donde masturba (00:04:26), tiene sexo (01:20:26), etc.), que tiene que ganar su vida trabajando y que quiere ser feliz. Aunque la representación de discapacidad, o otredad en general, son temas sensibles, del Toro logra, en mi opinión, diseñar un carácter que nos presenta a una persona discapacitada de una manera muy considerada. Elisa es muy delicada y tiene un aire de que entiende las cosas que no son explicables de manera racional. En cuentos de hadas, la magia es generalmente no observada o subvalorados por personas (Jones 13 en Lukasiewicz 70), pero Elisa la entiende. Aunque no habla de manera convencional, habla con sus gestos y su mímica. Hawkins (Fox Searchlight Pictures 8) explica que Elisa tiene una voz sin sonido físico, pero que tiene mucho que decir. Para comunicarse con la criatura, no necesita palabras. “The fact that the two leads don’t speak, not conventionally anyway, only heightens the love story by stripping away the miscommunications that often stand between humans” (4). Del Toro (Fox Searchlight Pictures 4) además argumenta que el amor es tan fuerte que no requiere palabras. Por su discapacidad es subvalorada y pasa desapercibida porque nadie piensa que una limpiadora muda pueda engañar a una institución dirigida por hombres. Cuando el hombre acuático desaparece y Strickland busca al culpable, interroga a Elisa y Zelda. Cuando termina la interrogación, añade que ha sido una pérdida de tiempo, “What am I doing? Interviewing the fucking help . . . The shit cleaners. The piss wipers” (*The Shape of Water*, 01:12:17). En otras películas de del Toro, por ejemplo en *Pan’s Labyrinth*, una niña que es tratada con indiferencia (Lukasiewicz 71), logra a hacer lo imposible. Se puede decir que del Toro elige

individuos de grupos subestimados y afectados de procesos de *othering*, como mujeres, niños, personas discapacitadas, y los capacita para hacer lo imposible. En la novela, del Toro & Kraus (83) describen que, para las cuidadoras del orfanato, Elisa no era discapacitada, pero “estúpida y terca”. Davis (241) explica que lo que es universal en el mundo es la experiencia de las limitaciones del cuerpo pero que ideologías como el capitalismo, el sexismo, etc. exigen la perfección del cuerpo. Otros, que no la juzgan por su discapacidad, la juzgan por otro aspecto como, por ejemplo, por ser limpiadora o por ser mujer. Hoffstetler no puede creer que “aquella música y aquellos bailes, las tácticas revolucionarias que mantuvieron al devónico con vida, pudieran haber sido ideadas por esta mujer de la limpieza normal y corriente” (del Toro & Kraus 264) y se pone temeroso cuando se entera de que ella sola va a llevar a cabo el secuestro de la criatura, porque solo puede contar con una mujer “de aspecto frágil e incapaz de hablar” (265).

Otra alusión al tema de la alteridad se nota en la escena en la que Elisa quiere convencer a Giles para que le ayude a salvar al hombre acuático (*The Shape of Water*, 00:43:15). Cuando Giles quiere llamar su atención a la circunstancia de que ella se ha enamorado de un monstruo, ella le aclara que sí él es un monstruo, ella también es un monstruo y que a él, no le importan sus carencias, pero las acepta tal como son (del Toro & Kraus 205). A la objeción de Giles de que el hombre anfibio ni siquiera es humano, Elisa responde que ellos dos tampoco lo son. Se puede argumentar que esta escena (*The Shape of Water*, 00:44:03) sirve como recuerdo a la humanidad de la necesidad de preguntarse que es humano y que no lo es. En la película, Elisa pide a Giles que la traduzca en voz alta: “I make no sound like him. [...] What does that make me? All that I am. All that I’ve ever been brought me here, to him. [...] When he looks at me [...] he does not know what I lack or how I am incomplete. He sees me for what I am. As I am” (00:44:03-00:45:04). Los fenómenos de la alteridad son a consecuencia del carecimiento de sinceridad y de aceptación, además la declaración de Elisa nos recuerda a esto. Ofelia, en *Pan’s Labyrinth*, se conecta con un mundo diferente y le sirve para entender y aceptar su situación (McDonald & Clark 67). Elisa también conoce a un ser de un mundo fantástico, en su caso a un ser fantástico, que se puede interpretar como un camino para que ella pueda encontrar su sitio. Se puede proponer que del Toro muestra como Elisa es tratada como Otro para realzar como personas discapacitadas son tratadas de la sociedad. Elisa es tratada como inferior y cuando aparece alguien que también es considerado como diferente, encuentra por primera vez a un hombre que no está lleno de prejuicios o influido del sistema dominante.

Elisa tiene claro que ella también ha sido antes esa cosa que está en el agua. Un ser sin voz del que los hombres se han servido sin molestarse en preguntar qué era lo que ella

quería. Ella puede mostrarse más compasiva y generosa. Puede equilibrar las balanzas de la existencia. Puede hacer lo que ningún hombre intenta hacer con ella: comunicarse. (del Toro & Kraus 115)

4.4 Close reading y análisis de los elementos de alteridad y de lo fantástico

Las películas de del Toro están llenas de elementos del *queer* cinema, y del amor y de las relaciones que rompen con las ideas heteronormativas. Según Benschoff (5 en 77-78 en McDonald & Clark), *queer* es “insistent that issues of race, gender, disability, and class be addressed within its politics, making interracial sex and sex between physically challenged people dimensions of queer sex also, and further linking the queer corpus with the figure of the Other”. De una manera interesante, del Toro usa la metáfora del agua para referirse al amor. Tanto como el agua, el amor tiene un carácter amorfo. No tiene forma y no puedes forzarlo por su naturaleza, simplemente sucede. En este capítulo, voy a aproximarme a un *close reading* de la película, y analizar los elementos que pivotan en torno de temas como la alteridad, el amor, la sexualidad, los monstruos y los dioses, el feminismo y el patriarcalismo. Además, voy a referir al tema de los sonidos y los colores en *The Shape of Water*. Finalmente voy a dirigirme al tema del cuento de hadas y como del Toro usa este género de manera muy caprichosa.

4.4.1 La sexualidad, el amor y la metáfora del agua

Water takes the shape of whatever is holding it at the time and although water can be so gentle, it's also the most powerful and malleable force in the universe. That's also love, isn't it? It doesn't matter what shape we put love into, it becomes that, whatever it's man, woman or creature. (Guillermo del Toro, Fox Searchlight Pictures 3)

Encontraron a Elisa “en la orilla del río cuando era un bebé” (del Toro & Kraus 106), este acto muestra la relación de la protagonista con el agua, ya desde su nacimiento. El simbolismo del agua tiene una larga tradición mitológica y fue discutido por muchos teóricos, poetas, filosofas etc.

En conexión con el amor, Blum- Heisenberg (91) narra que Pablo Neruda describe en sus poemas de amor, que el símbolo del agua que refiere a la pasión, el amor en su carácter absoluto que cubre lo bueno y lo malo de la misma manera. Del Toro describe al agua como elemento más poderoso porque es “[...] malleable. And it has no shape. And love is the same. Love takes the shape it needs to take” (del Toro, *The National interest*). Similarmente, Del Toro & Kraus (380) describen la relación entre el dios Branquias y Elisa, después de que ella se transforma y encuentra su sitio y amor en el agua:

se acerca a él. A ella misma. No hay diferencia. Ahora lo entiende. Se abraza a él, él se abraza a ella, se abrazan los dos, y todo está oscuro, y todo está iluminado, y todo es fealdad, y todo es belleza, y todo es dolor, y todo es sufrimiento, y todo es nunca, y todo es siempre, para siempre. (380)

Pienso que esta última escena describe muy bien el propósito de la película, que es supuestamente, que no existen diferencias entre los humanos y que el fenómeno del *othering* no es un proceso natural y que hay que llamar la atención a está problemática. El carácter amorfo del agua posibilita que tome cualquier forma, según la forma de la vasija. El amor tampoco tiene forma y no está predestinado. Dos personas se enamoran y este fenómeno no tiene forma o desarrollo previsible. El agua como metáfora para el amor absoluto se refiere al amor sin fronteras y el amor incondicional.

En el caso de Elisa, que ya es considerada Otra por sus prójimos a causa de su mudez, la criatura del agua le muestra que puede ser parte de algo, y que no es sola en el mundo. Como Richardson (12-13) explica, la otredad ofrece un camino que no va en la misma dirección que la sociedad dominante. Elisa nace diferente, es muda y huérfana. En el orfanato se burlan de ella, la desprecian y no encuentra un sitio donde es aceptada. Esto se podría comparar con otros casos de *othering*. Mucha gente era y es opresada por ser Otro, y la sociedad cree que, por ejemplo, la orientación sexual es única. Tanto como alguien nace homosexual, Elisa nació muda y con una tendencia al mundo acuático. El amor entre Elisa y el hombre acuático es representado de una manera natural, que no parece repugnante, pero en una reseña (Scott, *The New York Times*), se describe su relación como “pura y apropiada [...] los hace lucir” y que ya “el folclor está lleno de príncipes sapo, bellas y bestias. La mitología clásica tiene sátiros y centauros, dioses que cambian de forma y ninfas con el poder de la metamorfosis, cuyas relaciones y cópulas son parte del legado humano”. No obstante, se puede argumentar, que el amor entre estos dos seres diferentes es una alusión al amor que no conoce fronteras. Diamond (173) argumenta que no existe una conexión entre género y amor. Elisa se enamora del dios Branquias, aunque no coincide con las normas dominantes. Según Diamond (173), la atracción se desarrolla con la relación. Elisa conoce al hombre acuático y es interesada desde el principio. Lo ve, y es invadida de emociones (del Toro & Kraus 117-119).

Aunque Elisa reconoce la criatura como masculina, entiende que no se trata de un humano. Se puede razonar que el agua sirve aquí como una metáfora para la fluididad sexual. Para Elisa no importa la Otredad o la sexualidad del hombre acuático, se enamora de él porque para ella no es Otro. En mi opinión, el amor entre los dos nos llama la atención a una “‘perverse dynamic’,

[which] Dollimore has argued, lies at the heart of western constructions of sexuality (Dollimore 1991). The striving to produce and regulate the norm inevitably produces the Other, the feared and execrated or merely despised, which simultaneously denies and confirms the norm” (Weeks 76). El tema central de la otredad en *The Shape of Water*, es el amor entre Elisa y el hombre acuático, pero es solamente uno de los temas que cuestionan las ideas sexuales heteronormativas. Según Weeks (36), el género divide el estatus de los hombres y las mujeres, y que la sexualidad es fundamental para la construcción y el mantenimiento de las relaciones de poder entre hombre y mujer. Las ideas y conceptos de la sexualidad siguen siendo formuladas por hombres y son profundamente integradas en una organización histórica del género (36). A pesar de que estas suposiciones son cuestionadas, el privilegio masculino prevalece (37). En los últimos años, la sociedad ha hecho un gran paso en la dirección correcta que es inevitable e inmutable, provocando “shifting conceptualizations of male and female sexuality” (38). Sustento la opinión de que *The Shape of Water* rompe con los conceptos heteronormativos, empoderando de esta manera a grupos oprimidos.

La sexualidad femenina fue opresada durante mucho tiempo, por fuerzas culturales y sociales (Diamond 9). En la película y en la novela, la sexualidad y el placer femenino es abordado de manera directa. Justo en los primeros minutos de la película (*The Shape of Water*, 00:04:26) vemos a Elisa masturbando en su bañera. Se nos presenta esa escena como parte de su rutina diaria. “[...] resulta repentinamente erótico, de un modo abrumador; hace que sus dedos enjabonados patinen entre los muslos” (del Toro & Kraus 17). Se dirige directamente al placer femenino y se nos presenta como natural. Además, del Toro & Kraus (17) mencionan, lo que se puede llamar la ignorancia antes de la sexualidad femenina autónoma (Weeks 5) cuando escriben que los hombres “se aprovecharon y se llevaron lo suyo, como si ella [Elisa], carente de voz como un animal, *fuera* un animal” (Toro & Kraus 17). Se puede argumentar, que la mudez de Elisa sirve aquí como metáfora para la opresión de la mujer en un sistema patriarcal. Otra escena en la novela y en la película, donde se ve otra vez una alusión a las ideas heteronormativas de la sexualidad es cuando Strickland tiene sexo con su esposa Laine e ignora su disgusto, cerrando su boca con la mano (del Toro & Kraus 143). No la deja hablar y protestar, que se puede comparar a ideologías que consideran la mujer como inferior al hombre. Me dedicaré a este tema otra vez en el capítulo 4.4.3.

Parente-Câpková (199) entiende al agua como metáfora para la feminidad que simboliza la condición elemental e ilimitada de la mujer, un emblemático Otro, misterioso e irracional en contra el sujeto masculino. Lo masculino opresa lo femenino y le asigna a la mujer la posición

de la seductora (200). Como Medusa en la mitología, que es decapitada (200), que se puede considerar como un intento de castigar, asustar y oprimir el Otro femenino, Elisa es deseada y al mismo tiempo oprimida. Strickland la desea por su otredad, para él, Elisa parece una “salvaje” (del Toro & Strickland 109) y él es interesado en lo desconocido. “We look at the world through our concepts of male sexuality so that even when we are not looking at male sexuality as such we are looking at the world within its framework of reference” (Weeks 37).

The Shape of Water otra vez aborda al tema de la orientación sexual en forma del carácter homosexual, Giles Gunderson. Es vecino y buen amigo de Elisa y es condenado y excluido de la sociedad por ser homosexual. Giles es un personaje muy fuerte y admirable en la historia porque decide ponerse de pie y luchar por su identidad. Cuando es rechazado y tratado de manera homofóbica en una cafetería, decide rebelarse contra esto (*The Shape of Water*, 00:48:30). Una familia afroamericana es discriminada por el dueño y “Giles no soporta ver estas imágenes. Y no porque se sienta abrumado por la compasión, no. Es por puro instinto de supervivencia. Él tiene un privilegio [...] puede esconder su pertenencia a una minoría sojuzgada. Pero si tuviera una brizna de orgullo [...] estaría luchando junto a quienes no tienen miedo de que la policía les rompa la cabeza porrazos” (del Toro & Kraus 243-244).

4.4.2 Monstruos, dioses y la metáfora del agua

Los monstruos, en las obras de del Toro son, muchas veces, híbridos, desafiando los límites entre lo femenino/ masculino, humano/animal, hombre/ demonio, demarcando lo que es social y culturalmente aceptable de lo que es abyecto, excluido y tabú (McDonald & Clark 74). La criatura acuática es una mezcla entre hombre y pez. Su símbolo de fluididad refuerza que los límites se difuminan. Tanto como el hombre acuático es una mezcla, se puede argumentar que, también el hombre humano en *The Shape of Water* es una mezcla, entre humano y monstruo.

La violencia viene, tanto como en Pan's Labyrinth (Davies 52), en mayor medida de los humanos y no de los supuestos monstruos. Los humanos “son monstruos porque rompen las leyes sociales, entendidas como convenciones, y son juzgados por acciones moralmente reprobables desde el punto de vista del espectador” (Gil Poisa 129). Los monstruos en las películas de del Toro son diferentes y más complejas que los que usualmente protagonizan películas de terror (Pastor 391). McDonald & Clark (79) argumentan que del Toro nos quiere mostrar que el monstruo se puede esconder en cualquier sitio. En sus películas, como *The Shape of Water*, no es el monstruo que es peligroso, pero el humano. Al principio de la película, el narrador cuenta que es una historia sobre amor y pérdida y sobre un monstruo que intenta

destruirla todo (*The Shape of Water*, 00:01:56). Se cristaliza, a lo largo de la película, que con el monstruo no se trata del hombre acuático, pero de Strickland. “Los villanos de del Toro son monstruos mentales en el sentido de que no tienen ningún problema o rareza física [...] pero tienen un sistema de valores diferentes” (Gil Poisa 132). Del Toro lo trama de una manera muy bien reflexionada, dejando que el supuesto monstruo (el dios Branquias) se desarrolle a lo largo de la película, haciendo visible diferentes facetas y efectuando que simpaticemos con el monstruo, a lo largo de la película. Del Toro cuenta (Vargas, *Gatopardo*) “historias de los marginados y los desvalidos, las criaturas que el mundo considera horribles y aterradoras, pero que para él son avatares de lo mejor de la humanidad”. Pero el monstruo no sirve como

chivo expiatorio al que el espectador puede contemplar efímeramente por el impacto de su imagen horripilante, sintiéndose seguro de que su diferencia no es compartida, y su Otridad continuará marginada y excluida del orden cultural dominante. El legado de del Toro radica en que no se puede rechazar al ‘monstruo’ o al ‘otro’ desconocido sin más [...]. (Pastor 399),

pero que llama la atención al hecho de que dentro de todo se encuentra la otredad y es parte de la identidad de cada persona. En la primera escena en la que se puede ver el monstruo, solamente se ve partes, en forma de manos o alzas, se oye gritos y parece peligroso y miedoso, capturado en un tanque (*The Shape of Water*, 00:10:45). Elisa no parece asustada y toca el tanque para ver lo que se encuentra adentro. Cuando Elisa visita a la criatura (00:23:09) se sienta directamente al lado de la piscina y no dura mucho tiempo hasta que aparece el hombre acuático y se planta frente de Elisa, mirándola. Se ve que se trata de una criatura parecida a un hombre, musculoso y alto, amenazador, pero Elisa no retrocede. Después de unos días, la criatura es torturada por Strickland (00:38:52) y entonces se establece una simpatía para la criatura. Su piel parece secada y se ha transformada de un azul a un marrón, señalando que se encuentra en un estado crítico y el culpable de su desgracia es Strickland. La simpatía es aun aumentada cuando se desarrolla el amor entre Elisa y la criatura del agua (00:31:08), comen juntos, escuchando música. Cuando mata y come al gato de Giles (01:10:50), queda claro que se trata de una criatura salvaje, pero que entiende que Giles está enfadado con él. Se disculpa, jugando con los gatos, curando la herida de Giles y haciendo que crezca su pelo, mostrando que es humano e incluso algo como un dios (01:27:10). Del Toro desarrolla el papel del monstruo de una manera que lo hace accesible y humano. Sus rasgos humanos se refuerzan cuando el hombre acuático mira a Elisa y la trata con cuidado y cariño. La relación y los momentos juntos son románticos y las emociones naturales, como cuando se miran en la sala del cine y se echan chispas (01:12:20). “[...] en sus películas del Toro compara las dos vertientes del monstruo y muestra a cuál debemos de temer realmente: a nosotros mismos y no a los fantasmas ni a las

criaturas fantásticas” (Gil Poisa 131). Hay que mencionar que el agua también es una metáfora para lo desconocido y lo peligroso. Lo oscuro del agua esconde lo espantoso, similar a la seducción amorosa que puede transformarse en una perdición para los sentidos (Blum-Heisenberg 95). Esto muestra paralelas al tema de la otredad. Como fue mencionado en el capítulo 1.1.1, el Otro es lo desconocido y extranjero (Robins 249) que parece, tanto como el agua, peligroso. Al mismo tiempo, el Otro despierta a los deseos. En la película, el agua se nos presenta como profundo, oscuro y extranjero, similar a como muchas veces se percibe personas desconocidas. El hombre acuático, el supuesto monstruo, se presenta, así como peligroso al principio, pero se entera de que el Otro no es la cosa de lo que se debería tener miedo.

El agua sirve, otra vez, como metáfora en *The Shape of Water*, en forma de lluvia. La lluvia es el símbolo para la gracia de dios (Blum-Heisenberg 60). Cuando llueve, muchos pueblos primitivos hacen ceremonias sacrificiales para calmar la rabia de los dioses (60). Similarmente, Elisa tiene que hacer un sacrificio cuando llueve y llevar al hombre que ama hacia el río para que pueda escapar. En *Pan's Labyrinth*, la protagonista tiene que completar y superar tres obstáculos antes de la luna llena. Del Toro elige un tiempo especial para acontecimientos sobrenaturales (Shaw, *transnational filmmaking* 86) como en *The Shape of Water*, donde Elisa tiene que ser preparada para liberar la criatura, justo al próximo día que llueva. El simbolismo de la lluvia es variado. Su fertilidad, por ejemplo, representa la gracia de dios, y su fuerza tremenda y peligrosa fue considerada como el castigo de dios (Blum-Heisenberg 61). Así se puede sugerir que en *The Shape of Water*, la lluvia es una metáfora para la rabia del dios Branquias. Él no se deja tratar como un monstruo y aclara eso al final de la película.

En las mitologías de génesis, se asocia al agua con un estado en el que todas las fuerzas son una, se encuentran en un estado de igualdad y equilibrio (Blum-Heisenberg 67). Esto tiene otra vez, las características del amor absoluto, que no tiene forma y no existen diferencias, sugiriendo que, en vez de la alteridad, se debería usar la palabra ‘nosotros’, teniendo en cuenta que somos iguales. En las profundidades del agua “abrazas a tus enemigos hasta que se convierten en amigos. Aquí abajo no tratas de ser un solo ser, sino todos los seres, y todos ellos a la vez” (del Toro & Kraus 379). Aquí se unen los significados de los conceptos de lo fantástico y del agua. Lo fantástico es la fusión de límites (Todorov, *fantastische Literatur* 104), en el agua prevalece un estado de igualdad y los límites se desdibujan. Se puede insinuar que esto es, exactamente lo que debería pasar con el concepto de la alteridad, que la distinción entre lo normal y lo Otro se desdibuje y deje de existir.

A lado de estas metáforas, el agua tiene una relación estrecha con la creación (Selbmann 9), la creatividad (157), la vida (20) y el nacimiento (48). Cuando el dios Branquias lleva a Elisa consigo, ella pasa por un proceso que se puede comparar a un renacimiento. Regresan a un sitio en el que no son diferentes y merecen algo más que en el mundo de los humanos. Ya al principio se nota la inclinación de Elisa al mundo acuático que es simbolizada a través de colores, su baño diario y la historia de que fue encontrado en la orilla del río, como bebe. Renace en el río como mujer acuática, en un sitio dónde no es vista como Otro. Se puede considerar su renacimiento como la esperanza a un mundo en el que no existe el concepto de la alteridad y en el que no existe el concepto de la perfección y las normas ideales.

Finalmente, hay que decir que se puede ver el agua como metáfora para todo tipo de otredad. Selbmann (40) explica que existe un miedo antiguo de la fuerza de atracción del agua y del deseo elemental de unirse con él. Similarmente, como fue mencionado en la parte teórica, aunque existe el miedo ante lo desconocido, al mismo tiempo existe el deseo de conocer y fantasear sobre su carácter.

4.4.3 Empoderando mujeres, criticando al patriarcalismo

En *The Shape of Water*, el patriarcalismo toca un tema muy actual y se puede sugerir que es usado deliberadamente, para llamar la atención al tratamiento de las mujeres durante este tiempo y hoy, y así empoderar a las mujeres. En la película, el carácter de Richard Strickland personifica el patriarcalismo, este es mostrado de manera muy polifacética que sirve para entender su comportamiento. Al mismo tiempo, caracteres como Zelda y Laine, valientes y fuertes, sirven como polo contrario, mostrando que hay que terminar con las condiciones heteronormativas.

Para Colonel Richard Strickland es muy importante ser un hombre fuerte, dominante y de gran prestigio. Ha trabajado mucho para alcanzar su estatus y quiere mantenerlo, pase lo que pase. Empezó su carrera en el militar, lo cual lo ha marcado y lo persigue toda su vida. A lo largo de la película, escenas permiten la mirada a su carácter que señalan porque se desarrolló así y como las normas dominantes se han mantenido de dicha manera. Toda su vida tenía el impulso de demostrar su capacidad, pero pierde el control de la situación y de su vida que parece tan estructurada y hecha. Justo al principio se presenta como machista y patriarcal cuando encuentra a Elisa y Zelda, por primera vez, en el cuarto de baño. No se lava los manos y les explica a las mujeres que un hombre no se debe lavar los manos dos veces, bien antes de irse al baño o bien después. Explica que “if he [hombre] does it both times, it points to weakness in

caracter” (*The Shape of Water*, 00:12:50). Parece como una justificación para su inseguridad, explicándose porqué no se siente en control de la situación. Strickland se siente bajo presión de ser un hombre heteronormativo y hay varias escenas en la película que lo iluminan. Llama a Zelda y Elisa a venir a su despacho para aclararles como manejar la limpieza del laboratorio. Para él son limpiadoras y tiene prejuicios muy fuertes, especialmente de Zelda, por su pigmentación. Incluso señala que Dios “[...] looks like a human. Like me [Strickland] or even you [Zelda]. Maybe a little more like me, I guess” (*The Shape of Water*, 00:27:58). Para Strickland, la mujer es inferior, y una mujer negra, tiene aún menos privilegio. Se muestra sorprendido cuando Zelda le cuenta que no tiene hermanos porque este pensaba lo contrario por los estereotipos que tiene, “tratándose de su [Zelda’s] gente” (del Toro & Kraus 103). Aquí se trata de un caso de interseccionalidad, Strickland en el papel del privilegio doble, como hombre blanco, y Zelda sufriendo opresión doble por ser una mujer negra. La declaración de Strickland lanzó la indirecta de que, para él, la mujer afroamericana es inferior a la mujer blanca.

La ideología patriarcal de Strickland es además demostrada cuando se muestra convencido de que su esposa es totalmente sometida a las ordenes de él y que “ella nunca mentiría. No tiene el poder o la inclinación necesarios para hacerlo” (del Toro & Kraus 207). Exige mucho de sí mismo y se siente avergonzado cuando se entera de que Lainie usa el transporte público. “En su momento le prometió que la esposa de un hombre como él nunca en la vida tendría que usar el transporte público” (207). Según Weeks (66), la violencia masculina en contra mujeres, se puede ver como extensión de una cultura dominante que fomenta la agresión masculina y expectativas sociales acerca del comportamiento masculino. Strickland se deja llevar por las ideologías dominantes y eso aumenta su situación precaria. Su descontento con su esposa, lo arrastra a comprar un Cadillac nuevo, para equilibrar su insatisfacción su y sentirse más como un hombre aceptable y un hombre del futuro, como lo llama el vendedor de coches. Dice que “this [coche] is the future, you strike me as a man who is headed there” (*The Shape of Water*, 00:52:05). El vendedor lo persuade con esta declaración porque alcanza así sus inseguridades. Dumančić (191-192) argumenta que durante la guerra fría existió la exigencia por una hiper-masculinidad, y los que no cumplieron sus obligaciones patrióticas y heteronormativas fueron despreciados. Según Cuordileone (15), una investigadora especializada en la historia de los EE. UU. y la época de la guerra fría, la obsesión con la masculinidad y la idea de que el cuerpo masculino naturalmente posee ciertas calidades, durante este tiempo, efectuó una crisis de confianza en muchos hombres. Como Strickland quiere ser un hombre del futuro, cubriendo todos los requisitos, pensando que se va a sentir mejor como propietario de un Cadillac. Durante este tiempo, masculinidad refirió a la “possession of any and all male characteristics, whether

valued or not. As it began to appear in dictionaries, the word 'masculine' conveyed the possession of 'the distinguishing characteristics of the male sex among human beings, physical or mental. . . . suitable for the male sex[...]' (Bederman 18-19 en Cuordileone 11). Hasta hoy, masculinidad es asociada con agresión, dominancia, fuerza física, competición y potencia sexual (11). La emancipación de la mujer, junto con la sociedad dominante son las razones por las que los hombres se encontraron en una crisis (Schlesinger 237-238 en Cuordileone 16). La crisis de la masculinidad en los años 40 y 50 es el resultado de la colisión de dos tendencias, los imperativos de la nueva *superpower* determinada a proteger seguridad nacional y los restos de antiguos conceptos de identidad masculina e ideas patriarcales sobre la familia y la mujer (238). Frosh (115 en Lapolla Swier 72) explica que la sexualidad masculina en la sociedad del oeste tiene su fundamento en relaciones determinadas por dominancia y control. En las películas de del Toro, los monstruos humanos “no nacen monstruosos, sino que son productos de su ambiente” (Gil Poisa 132). Se puede insinuar que a la raíz del comportamiento de Strickland son, por parte, sus experiencias durante la guerra y su relación con el general Hoyt. En la guerra en Corea vivió un tiempo horrible y fue forzado, como asistente personal de Hoyt, a cometer crímenes que lo persiguen cada día y esto lo conecta con Hoyt (del Toro & Kraus 284). Por un lado, Strickland tiene miedo de Hoyt y hace todo para que el no sea descontento. Al otro lado, Hoyt es algo como un padre para Strickland y quiere impresionarlo. “Hubo un tiempo en que era como un hijo para Hoyt [...] Hoyt tienen que sentirse orgulloso a ver que su chaval se ha convertido en el hombre hecho y derecho [...]” (del Toro & Kraus 193). Strickland quiere, por su parte, también dominar a su alrededor, y Elisa representa todo lo que desea, como ya mencionado antes. Como es muda, no puede defenderse oralmente y “Elisa es todo cuanto necesita. Una mujer callada. Fácil de controlar” (del Toro & Kraus 230). La importuna en su oficina y la quiere aclararle que los dos serían una pareja buena, pero ella logra huir (233). Aquí se nota muy claramente elementos de dominancia y su idea de la mujer. Piensa que ella no se somete directamente porque “el cerebro de las mujeres- lo sabe- necesita tiempo para pensar” (233). Para él, una mujer es inferior a un hombre y se aferra con toda fuerza a los sistemas heteronormativos. Los bombones verdes de Strickland se pueden considerar como símbolo para su ideología patriarcal. Strickland cuenta en una escena que siempre quería los bombones verdes y nunca quería comer otros, ni siquiera si son más especiales (*The Shape of Water*, 01:41:20). Se aferra al pasado, pero los cambios en la sociedad son incontenibles. Del Toro explica que “Strickland is a very sad carácter to [him]. He’s a guy who started with full belief in his country and in doing the right thing. Then he realizes how little it takes for people to dislike and abandon him” (Fox Searchlight Pictures 9).

Laine Strickland y Zelda D. Fuller son dos mujeres que sirven como imágenes de la mujer que no se deja tratar como si fuera inferiores a los hombres. Aunque en la película no se muestra mucho de la vida de Laine, en la novela que acompaña a la película, se dan a conocer más detalles sobre su vida y como al final decide levantarse y luchar por sus derechos. Está descrita en el libro, que Laine no se lleva muy bien con su marido desde que ha regresado de la guerra (del Toro & Kraus 198-199). Cuando toma un empleo como secretaria, sin contarle a Strickland, ella se siente más animada y “lo mejor de todo es el contacto visual, casual pero cómplice, que establece con otras mujeres que trabajan. Se sientan a solas, pero reman en el mismo barco” (del Toro & Kraus 199). Laine aprende que ella tiene los mismos derechos que los hombres y su jefe la anima aún más cuando dice que “dentro de unos años, el mundo será de las mujeres. Tendrán exactamente las mismas oportunidades que los hombres” (201). Los años 60 marcan el principio de un progreso del feminismo e la igualdad entre géneros (Evans, *feminist theory* 13). Las mujeres empezaron a rebelar en contra de la opresión y apoyarse, porque también existieron desigualdades entre grupos de mujeres, dependiente de su raza y clase social (14).

En la obra se alude otra vez al tema de la Otredad cuando se habla sobre las similitudes entre Laine y Giles. “No tienen nada en común- ella es una joven esposa y él un caballero que anda con dificultad, y sin embargo a Laine por un instante le parece que no hay dos personas más parecidas en el mundo” (del Toro & Kraus 215). La mujer y el homosexual son considerados Otro, son oprimidos y discriminados. Laine es coartada por su marido y el mundo patriarcal, y Giles por su antiguo jefe y la sociedad en general, que no acepta su orientación sexual la cual se desvía de la norma. Los años 60 marcan, junto con el feminismo y los efectos de dos guerras mundiales y en los EE. UU. el movimiento de los derechos civiles y también la mayor audacia de las subculturas homosexuales (Edsall 335). A lo largo de la historia narrada en la novela *La forma del agua*, se percibe que Laine es el personaje que tiene el mayor desarrollo en la obra. No se deja convertir de la Otredad de una persona, solo porque es rechazada por la sociedad dominante. Laine no paga atención a los prejuicios. “Olvida [...] de la depravación moral” (del Toro & Kraus 223) por parte de su jefe y reconoce que Giles es “el hombre más atento que Laine ha conocido en la vida” (223). Finalmente, se puede asociar las palabras que Laine dirige a Giles, como una declaración para todos que son tratados como Otro. “Usted merece algo mejor. Merece tratar con personas que lo valoren. Merece ir a algún lugar en el que pueda sentirse orgulloso de lo que es” (224). Se puede argumentar que esta frase es una alusión al vuelco de la política, la sociedad y a los movimientos ya mencionados que surgieron en esta época.

Zelda es otro personaje que se siente descontenta con sus derechos y el patriarcalismo, que es visible tanto en la novela como en la película. Ella no solamente sufre por ser mujer y limpiadora, pero también por ser afroamericana. Como Guittar & Guittar (657) lo describen, las dimensiones múltiples de nuestras identidades sociales son conectadas. Zelda es discriminada por su raza y por ser mujer, varias veces por Strickland, a lo largo de la película, como ya mencionado. A pesar de que Zelda trabaja solo para hombres, no se deja intimidar y les reprende cuando es necesario. Strickland la amenaza, pero ella sigue valiente y no traiciona a su amiga (*The Shape of Water*, 00:41:55). Como Laine no se deja amedrentar por el sistema patriarcal, ella va en su propio camino.

Pastor (394-395) explica que en *Pan's Labyrinth* y en *El Espinazo del Diablo*, tanto como, se puede argumentar, en *The Shape of Water*,

se descubren [...] enfoques nuevos e interconectados de percibir el mundo, en particular, desde la perspectiva de género. Los personajes femeninos se revelan con cualidades y características asociadas con la creatividad, la generosidad, la abnegación y la libertad, en contraposición al mundo masculino definido por el poder, el consumo, la destrucción y la inflexibilidad, en un engranaje de sistemas y normas. (Pastor 394-395)

Las películas de del Toro capacitan heroínas que resisten las opresiones y provocan la consciencia (Lapolla Swier 66).

En la mitología griega, y también en la babilónica, existe un dios llamado Oannes, que es una mezcla entre hombre y pez (McInerney 253). McInerney (253) explica que esta mezcla entre humano y animal se puede interpretar como analogía para el intercambio cultural y lingüístico entre culturas, que son distintas, pero tienen que encontrar un camino para la convivencia pacífica. Oannes aparece en un tiempo en el que los humanos se encuentran en un estado salvaje y sin orden (264). En *The Shape of Water*, el dios no aparece, pero es traído a Baltimore, sin embargo, tiene una función similar al dios Oannes. Viene en el tiempo de la guerra fría, en un tiempo de patriarcalismo y homofobia y se lo puede considerar como un ser Otro, que revuelva las estructuras heteronormativas.

4.4.4 El sonido, los colores

Colores, luz y sonido son usados para generar ciertas emociones y atmósferas en una película. Colores tienen una influencia psicológica y emocional en una persona, y por eso son elegidos conscientemente (Bellantoni xxvi). Los colores pueden transformarse a lo largo de una película y pueden aparecer con distintos caracteres (xxvi). En *The Shape of Water* destacan los colores

fríos como verde y azul y a veces el rojo disturbe las escenas. “I knew I wanted the film to be monochromatic, so most of the palette is blues and greens with amber as a counter-balance. Red only comes as the color of blood and love” (del Toro, Fox Searchlight Pictures 19). La luz es suave, en la mayoría de la película. Como Elisa trabaja por la noche, y como el centro de investigaciones OCCAM se encuentra en el sótano, casi nunca se ve la luz del día en el mundo presentado en la película. La película empieza en negro con burbujas de aire en un verde azulado (*The Shape of Water*, 00:35:00) y poco a poco se nota que se ubica en el fondo del mar o del río, presentando plantas y peces en colores azules y verdes oscuros. Se ve algo que parece a un naufragio y la cámara entra, enfocando un paso con lámparas de techo y un cuarto grande en colores verdes oscuros (00:01:05). Cuando la imagen se transforma en el dormitorio de Elisa (00:02:50), el agua desaparece, pero los colores azules y verdes quedan en forma de la luz. También la ropa de Elisa, su manta, colchón, diván, bata, pijama, etc. son de color verde. Los colores y la transformación sugieren que Elisa ha soñado con el mundo acuático, y su manera de vestir recuerda al mar y a las plantas y la atmosfera de su apartamento al fondo del mar (00:03:00). Interesantemente, verde es un color dicotómico (Bellantoni 160). También es el color de los monstruos (160) que es muy probablemente la razón por la que fue elegido color principal en la película. Verde tiene un aire peligroso y al mismo tiempo señala vida (160). Además, el coche que Strickland compra es en color ‘teal’, un verde azulado. Al principio no es seguro si le encanta el color (*The Shape of Water*, 00:51:50), pero cambia de opinión y compra el coche porque el vendedor dice que es para un hombre del futuro (00:52:04). También sus bombones son de color verde, le encantan, pero no tienen valor ninguno para él (01:42:55).

Cuando Giles entrega su portafolio con las pinturas que muestran una familia con un pudín rojo, le dicen que tiene que pintarlo otra vez porque el pudín tiene que ser verde, el color del futuro (00:46:08). Lo pinta otra vez, pero no quieren usar las pinturas y el vendedor de los pasteles, donde siempre compra el key lime pie de color verde cardenillo, lo rechaza (00:48:40). Los bombones de Strickland son verdes y siempre habían sido verdes. Él no quiere cambiar esto, como fue mencionado antes, y sugiere que tampoco quiere cambiar su situación o a la situación de la sociedad. El vendedor de los pasteles tampoco quiere cambiar su actitud y trata a Giles de manera homofóbica. El pastel verde no es muy sabroso, como se ve en la cara de Elisa cuando lo prueba (00:13:32), y al final Giles también rechaza el pastel después de conocer al carácter del vendedor. Se puede interpretar que, en este sentido, el verde tiene un significado negativo, porque simboliza el futuro de una sociedad que no acepta lo Otro, que tiene prejuicios.

El rojo es usado para romper el mundo azul, en forma de sangre, del vestimento de Elisa (Fox Searchlight Pictures 19). Se puede argumentar que los colores no tienen un significado unívoco, pero son muy ambiguos. Como fue mencionado, el verde sirve para marcar el futuro y al mismo tiempo el peligro.

The Shape of Water tiene también una secuencia musical (01:35:10), una secuencia que muestra, supuestamente, un sueño de Elisa, y muestra a ella y la criatura en blanco y negro, bailando y cantando. En la película, Elisa y Giles ven películas en blanco y negro y se lo ve como una tradición de los dos, de encontrarse y ver las películas juntos. Les encanta las imágenes felices y despreocupadas. Una vez cuando ven una de esas películas, Giles es muy pensativo y reflexiona que nació demasiado temprano o demasiado tarde (01:10:37) porque piensa que no hay un sitio para un homosexual en el mundo que vive. La película se hace melancólica y sentimental, sabiendo que nunca hubiera podido vivir como quiere y en la película todo parece tan fácil. Elisa es también fascinada del mundo del cine porque “este era un lugar en el que la fantasía se imponía de forma contundente a la realidad, en el que estaba demasiado oscuro para que viera las cicatrices, en el que el silencio no ya solo resultaba aceptable, sino que estaba impuesto” (del Toro & Kraus 85). El cine es un sitio donde se mezclan la realidad y la fantasía y un sitio donde Elisa no se siente diferente o observada. Lo fantástico ofrece la posibilidad de entrar en un mundo nuevo sin restricciones. En la secuencia musical, Elisa puede cantar y bailar con su amor. Tiene una voz porque es un sueño y una fantasía suya en la que todo es posible, como en el cine. Canta sobre su amor para el hombre acuático y la pareja parece hermosa y enamorada. La escena contribuye a la romántica y a la atmósfera del amor absoluto entre los dos, que excede pasión sexual o amor por empatía. La escena es en blanco y negro, sugiere que el amor entre Elisa y el dios es puro y sincero y claro, como en las películas que le encantan a Giles y Elisa. Al principio, del Toro quería hacer toda la película en blanco y negro, pero se decidió a usar el color deliberadamente, y también usar lo blanco y negro para simbolizar algo especial, y el resto es en colores monocromáticos (Fox Searchlight Pictures 19). Además, usan la luz de una manera que, según del Toro (19) efectúa que la película parece como si fuera de los 1950, en blanco y negro, a pesar de que usan color.

La música en *The Shape of Water* fue compuesta por Alexandre Desplat y Guillermo y el fueron “immediately on the same page about all that the music might convey in a film where two characters use everything but words to connect to each other” (Fox Searchlight Pictures 25). Usa música que fluye con la cámara, que está en movimiento constante (25). Decidieron usar una música diferente para cada carácter y así expresar el carácter a través de la música (25). Para

Elisa eligieron música con tempo y ritmo que parece a un vals para referirse a su vitalidad, su inocencia, romántica y inteligencia (Grobar, *Deadline*). Usaron unos pífanos para la melodía de Elisa porque representa su fragilidad, despreocupación y felicidad (Grobar, *Deadline*). Para el dios, usaron flautas para aludir al aliento, al carecimiento del oxígeno y a la fluidez (Fox Searchlight Pictures 26). Desplat quería usar una melodía que viene de América del Sur, como la criatura, y para eso usó el acordeón (Grobar, *Deadline*). Desplat vio la película antes de componer las melodías, y esto le ayudó a crear una melodía que toca arpeggios como olas (Grobar, *Deadline*). El tema del agua es la fuerza motriz en la película. La melodía de Elisa y la melodía del tema del amor son las melodías primarias, que se mezclan al final (Grobar, *Deadline*). Para Strickland, Desplat decidió no usar una melodía propia, pero usó música que muestra lo diabólico en él (Grobar, *Deadline*). A veces también usó música suave para subrayar que muestra emociones y para que los espectadores notaran que su mundo está cayéndose a pedazos (Grobar, *Deadline*).

4.4.5 Cuento de hadas, película realista y fantástica- el género de *The Shape of Water*

Aunque pide a palabra solamente al principio y al final de la película, el narrador en la película es Giles. Como no es parte de toda escena, se puede suponer que no todo es experiencia suya, pero que lo ha combinado con las historias de otros y su propia imaginación.

El narrador cuenta al principio que se trata de una historia de amor y pérdida y de una princesa sin voz (*The Shape of Water*, 00:01:56). Parece como si se tratara de un cuento de hadas, pero el género no es tan fácil de determinar. Después de la secuencia fantástica, se transforma todo en un salón y se ve la supuesta princesa despierta porque suena el despertador (00:02:48). Se lo puede considerar como mezcla de cuento de hadas, película fantástica, musical e historia de amor. Aunque del Toro niega de que se trata de un cuento de hadas, dice que es muy emotiva (Amaya, *El Tiempo*). Cuenta que (Amaya, *El Tiempo*):

algo que no [le] gusta en *La bella y la bestia* es que en esa historia la belleza se pone en un pedestal de perfección, de pureza y de una especie de inocencia. ¡Es horrible porque es un lugar muy solitario! Si se exige la perfección y si se exige la transformación de la bestia, que tiene que convertirse en un príncipe para poder unirse plenamente con la belleza, no es una historia de amor. Creo que el amor es aceptación y comprensión, no transformación. (Amaya)

Así, del Toro se decide por un género que es completamente suyo, mezcla géneros e imágenes y crea un cuento de hada especial. Pasan cosas extraordinarias al lado de lo ordinario que es una cosa “extremadamente mexicano” (Amaya, *El Tiempo*). Para del Toro, “lo extraordinario hace que la vida ordinaria sea soportable” (Amaya, *El Tiempo*). Lo fantástico permite romper

con las leyes (Durst 28-29) y fusiona los límites (Todorov, *fantastische Literatur* 104). En lo fantástico, lo extraordinario, hay espacio para el Otro y se puede argüir que del Toro usa este espacio para introducir el Otro como normal. Según Todorov (*fantastische Literatur* 141) el género fantástico siempre tenía la función de aproximarse a temas delicados. Con el hombre acuático, creó un personaje que es tan diferente que no se lo puede comparar directamente con un grupo minoritario, pero insinúa a las injusticias en contra de grupos oprimidos. La metáfora del agua que define al hombre acuático subraya la igualdad de los humanos. La definición de la literatura fantástica de Botton Burlá (7) se podría usar como la descripción del carácter de Elisa. Tiene “un espíritu abierto, dispuesto a aceptar la posibilidad de diferentes alternativas” (7). Del Toro logra romper con los estereotipos tradicionales que son conocidos de los cuentos. En los cuentos de hadas tradicionales, los antagonistas son en la mayoría femeninos (Lukasiewicz 73), pero en *The Shape of Water*, el antagonista es masculino. Todas las mujeres en la película son progresivas y emancipadas y se rebelan en contra del patriarcalismo. Como muchos cuentos tradicionales (73), *The Shape of Water* incluye una historia de amor, que es también el centro de la historia, pero en esta, la pareja consiste en una mujer humana y un hombre acuático. Incluso, no es típico para un cuento llamar la atención al tema de la homosexualidad, el racismo y otros temas sociales. Aunque la película tiene algunos elementos del género de cuento de hadas, rompe con la mayoría de las convenciones del género. Pero según Lukasiewicz (77) los cuentos de hadas no tienen que ser conservativos, pero muchas veces animan de manera sutil, reformar las convenciones dominantes. Los elementos fantásticos en *The Shape of Water* se pueden definir como “fantastisch-wunderbar” (Todorov, *fantastische Literatur* 49), como los caracteres consideran al hombre acuático como fantástico, pero reconocen que existe y que es un ser sobrenatural, en este caso un dios. Lo fantástico no solamente ofrece mucha estética, pero también una plataforma para abordar temas sociales y problemas actuales (Vargas, *cine fantástico mexicano* 224). Shaw (*transnational filmmaking* 73) explica que del Toro inició un trend con *Pan's Labyrinth*, mezclando lo fantástico con el realismo. En *The Shape of Water* se puede observar una tendencia muy similar, como introduce una criatura fantástica en el mundo real. Según Shaw (*transnational filmmaking* 73) esto hace sus películas más accesibles para el público, el enfoque en la acción y los *happy endings* lo sitúan con las prácticas narrativas de Hollywood. Al mismo tiempo, se dedica a problemas sociales y del Toro mismo es responsable por gran parte de la producción de la película *The Shape of Water*, haciéndolo parte del cinema de arte. Esto efectúa que sus películas se encuentran entre “social realist art cinema and US fantasy filmmaking” (74). Pastor (392) está de acuerdo cuando dice que del Toro logra conectar

dos mundos para “cuestionar y reevaluar la establecida y respetada hegemonía patriarcal y sus consecuencias perversas sobre el individuo”.

No importa a que género asignamos *The Shape of Water*, pero se puede decir que logra hacer lo normal, fantástico. Del Toro explica que “[...] es una especie de realismo mágico latinoamericano aumentado, pero es extremadamente mágico porque lo ordinario hace que lo extraordinario sea más precioso y lo extraordinario hace que la vida ordinaria sea soportable”(Amaya, *El Tiempo*). Incluso, la película demuestra que lo fantástico sirve muy bien para dirigirse a temas sociales y políticos.

5. Política y transnacionalidad

En este capítulo me dedicaré al tema de la política y las similitudes entre la sociedad americana durante la posguerra fría y la sociedad hoy. Además, voy a analizar los elementos transnacionales en *The Shape of Water*.

5.1 Mensajes políticos

The Shape of Water se sitúa en los años 60 en América, con la amenaza de una guerra nuclear presente, una sociedad dividida y grandes cambios culturales. Del Toro eligió esta época de ansiedad, particularmente el año 62 en lo que “anxiety over nuclear war with the Soviet Union was peaking, and just before the idealistic, future focused Camelot of President Kennedy gave way to disillusion, mounting paranoia and social upheaval” (Fox Searchlight Pictures 5). Del Toro explica que fue un tiempo de racismo, desigualdad y miedo de la guerra nuclear y un tiempo horrible para el amor y quiere mostrar que no existe un sitio en el mundo o una época en la historia, en la que el amor pierde o se lo puede impedir (6).

El pasado es espectralmente presente en las películas de del Toro (McDonald & Clark 29), en caso de *The Shape of Water*, como consecuencias de la guerra fría. Gil Poisa (128) explica que en las películas de del Toro, como *El laberinto del fauno*, “se nos presentan [...] historias ambientadas durante y después del conflicto en una clara atmosfera sobrenatural que acompaña al ambiente del momento histórico representado”. En *The Shape of Water*, esta atmósfera está muy presente en forma del personaje de Strickland y su esfuerzo, el feminismo eminente y amenazador para el sistema al igual que el racismo que ya no tiene un espacio en el mundo. Por supuesto, la criatura acuática aumenta la atmosfera sobrenatural.

Strickland sirve como monstruo social en la película, como en muchos otros de del Toro, donde el humano es sádico y le falta la empatía. “Lo monstruoso de esos personajes [como Strickland en *The Shape of Water*] es que son reales y su monstruosidad proviene de lo social o de la posibilidad de llegar a ser como ellos” (Gil Poisa 130). Para del Toro (Vargas, *Gatopardo*), Strickland “es aterrador porque es una persona con la que podemos encontrarnos todos los días y que tiene valores o antivalores que por desgracia son vigentes”.

La representación del paisaje en las películas de del Toro tiene un papel muy importante en la exploración de la memoria personal y histórico (McDonald & Clark 29). En *The Shape of Water*, por la mayoría se ve solamente el interior del centro de investigaciones y el apartamento

de Elisa. Las escenas que muestran el paisaje son dominadas por el betón de una ciudad industrial. El centro de Baltimore es provinciano, las calles están limpias y parecen típicos para una ciudad americana durante este tiempo (00:11:07). No tiene nada especial o vistoso que posiblemente sirva como alusión a la sociedad unitaria que no acepta lo extranjero, como lo vemos por ejemplo cuando el dueño del café se muestra racista y homofóbico. No obstante, se sabe de la historia, que fue un tiempo difícil para la sociedad, se sintió amenazada por el Otro, por el vuelco económico y los cambios sociales.

Las criaturas, en el caso de las películas de del Toro, “viven atrapados en un estado en el que probablemente no quieran estar, lo que los convierte también en víctimas, víctimas de su propia naturaleza y de su pasado humano” (Gil Poisa 130). El hombre acuático fue captado en la selva y lo traen a una ciudad contra su voluntad. No obstante, él no es el monstruo que se rebela, simplemente se defiende. Para él los humanos son una especie extranjera pero cuando conoce a Elisa se enamora de ella y la acepta como es, en contrario a la sociedad. Los monstruos en el cine de del Toro, en forma de humanos, “nos hacen volver al pasado para entender el presente” (Gil Poisa 129). Los temas sociales mencionadas en *The Shape of Water* son actuales y siguen siendo temas en la política. Del Toro nos hace regresar a este tiempo, para demostrar que, aunque se cambiaron algunas cosas, aún no son solucionadas. Los monstruos de del Toro tienen algo en común, “no conocen su historia. El que olvida su pasado, condena su futuro, y los monstruos del director mexicano no son las criaturas aparentemente monstruosas, sino los humanos que, carentes de pasado y como representación del sistema que los creó, desafían al espectador presentándose como su reflejo” (129). El aspecto horroroso en *The Shape of Water* aparece en forma del humano homofóbico, cruel y peligroso para el resto de la sociedad. El espectador es horrorizado porque el monstruo que se presenta es similar a uno mismo y refleja el miedo de que exista un monstruo dentro de uno mismo (130). En las películas de del Toro, los monstruos son simbólicos y “representan la opresión y el miedo de la guerra y la dictadura” (131). Los monstruos son reales y tienen un pasado y una historia, la que no se puede esconder. Según Gil Poisa (131) es parte de todos los humanos y es reprimida. Del Toro eligió justo este tiempo como escenario para su película porque tiene paralelas con hoy en día. Según del Toro (Grater, *Screendaily*), políticamente, la película se sitúa en la actualidad porque incluye sexismo y racismo casual y es todo idéntico como hoy. “When dreaming of ‘Making America Great Again’ they’re dreaming of 1962, it’s the most magical period in America’s imagination- the space race is on, they have economic superiority [...] but if you’re a minority you have it very difficult” (del Toro en *Screendaily*). La posguerra fría en América es un tiempo en el que el trauma es presente y en el que se ilumina que los monstruos humanos son los culpables en el

transcurso de la historia (Gil Poisa 131). Strolovitch; Wong & Proctor (345) argumentan similarmente, que la política actual de los EE. UU. es una extensión “of enduring and intersecting configurations of racialized and gendered power, marginalization, and oppression”. *The Shape of Water* intenta llamar la atención de la gente con el argumento de que la historia se repite, que el racismo no es superado y las ideologías patriarcales reaparecen en la política, sugiriendo que es la norma deseada y buena para la sociedad y la economía. Similarmente, Quataert & Wheeler (7) razonan que “sexual violence and gendered imagery have been central to the waging and experience of war in ways that reflect contemporary power dynamics while mirroring and influencing the wider geopolitical state system”. McDonald & Clark (29) indican que para del Toro, los límites entre el pasado y el presente son inestables y permeables y muchas veces exploran una noción del pasado que es, a veces, antiguo y mítico, pero pone un peligro al presente. Su origen mexicano tiene influencia en la producción de las películas y en los temas que quiere discutir en ellas (29). Del Toro (Amaya, *El Tiempo*) dice que “como inmigrante [sabe] lo que es ser invisible porque [...] marcan como o [...] califican de una u otra manera. Ese es un mensaje realmente importante en este momento”. Para él, la idea del Otro que es opuesto al *self*, es inaceptable y se pregunta por qué sigue existiendo una distinción entre un nosotros y un ellos, igual sí “se aplica al género, a la sexualidad, a la religión, a la política [...]. La forma del agua es [...] una película de aceptación [...]” (Amaya, *El Tiempo*).

Otro tema en la película es la relación entre Rusia y América. Después de la segunda guerra mundial, las relaciones entre los EE. UU. y la Unión Soviética se peyoraron y resultaron en una guerra fría a causa de sus desavenencias. Parte de la guerra fue la producción de misiles que empezó en 1957 con Sputnik, un satélite lanzado por la Unión Soviética (Lightbody 51). La carrera de la tecnología de misiles más avanzada fue encabezada por Rusia. En 1962, la crisis de los misiles en Cuba que puso los dos poderes a borde de una guerra nuclear (52). Así el año 62 marca el culmen de la guerra fría contra la Unión Soviética. En *The Shape of Water*, un el laboratorio secreto, el centro de investigaciones OCCAM (Fox Searchlight Pictures 3) dónde experimentan con armas nucleares, es el centro de los acontecimientos. El hombre acuático es secuestrado de la selva y traído al centro de investigaciones, para aprender de él y usarlo, sí posible, para conseguir una ventaja en la producción de misiles nucleares. En la operación secreta que se gira en torno al hombre acuático, el profesor Doctor Hoffstetler es el biólogo encargado. Este se entera que no solamente trabaja para el gobierno americano, pero que es un espía infiltrado por los rusos (*The Shape of Water*, 00:35:00). Tiene la tarea de informar a los rusos sobre las operaciones en el centro de investigaciones, para asegurar que la Unión Soviética esté informada sobre los progresos alrededor de armas nucleares. Los superiores de

Hoffstetler lo encargan a matar a la criatura (00:50:03) y también Strickland tiene el plan de eliminar la criatura (00:41:42). Hoffstetler se opone a ambas y decide salvar la criatura porque entiende que es un dios y una criatura inteligente (00:40:30). Se puede interpretar su rebelión en contra Strickland y sus superiores del servicio de inteligencia ruso como rebelión contra la guerra fría en general. Se opone, como Elisa, a aceptar la situación, y decide hacer lo que es justo, sin pensar las consecuencias. Para del Toro “he’s the guy with the strongest principles because he takes an enormous risk to do what’s right” (Fox Searchlight Pictures 13). A pesar de que, se puede argumentar, él es del campo ruso trabajando en contra los americanos, al final decide luchar para la humanidad. En un artículo del periódico *The National Interest* (Graham Jr.) escriben que las relaciones entre los EE. UU. y Rusia son ahora tan delicadas como durante el culmen de la guerra fría. Hay que mencionar que, en el contexto internacional, las relaciones son diferentes y la distribución de poder cambió sus intereses que ahora no son enfocadas en política exterior (Graham Jr., *The National Interest*). No obstante, puede ser que del Toro quiere llamar la atención al hecho de que las relaciones entre las naciones son definidas más por la competición que por la cooperación, como fue mencionado en *The National Interest* (Graham Jr.) y que pocas cosas se han cambiado hasta entonces.

En las películas de del Toro películas, monstruos aparecen y “to wreak transnational carnage and it is only through the power of combination that humanity can survive. Combination is redemption in all of the films and it is through making new bonds out of suffering that a way forward is found” (McDonald & Clark 69). En *The Shape of Water*, Strickland y el patriarcalismo son los monstruos y la redención es el amor entre dos seres diferentes. Se puede considerar la conexión entre Elisa y el dios Branquias como metáfora para la esperanza de que la humanidad se cambia para lo positivo, de que no se deje influir por la política. La película anima a la humanidad a reflexionar y cuestionar decisiones políticos e individuales para que no se repita la historia y para que no se deje caer en modos anticuadas de actuar. Del Toro (Vargas, *Gatopardo*) hizo la película para que sea “un ungüento para las malas noticias de todas las mañanas [...] un ungüento para la quemazón”. La gente se encuentra en un estado de miedo de que se repita la historia (Huerta 236). La película provee esperanza de que existe el amor para todos y así, como dice Doug Jones (Vargas, *Gatopardo*), “pone el amor de moda otra vez”. Otra razón por la que del Toro eligió los años 60 para la película, es que en 1962 todos estaban interesados en el futuro y todo lo que era nuevo y moderno, y una criatura diosa y anciana aparece y pone todo en desequilibrio con la fuerza más anciana, el amor (Fox Searchlight Pictures 6).

5.2 Transnacionalidad

Como he indicado antes, voy a investigar las características transnacionales presentes en la película y su producción. De las 15 categorías de Shaw (*deconstructing transnational cinema* 52), la mayoría está cumplida en *The Shape of Water*, haciéndolo, en mi opinión, una película transnacional.

En cuanto al modo de la narración, que se refiere al contenido de una película y al *storytelling* cinematográfico (Shaw, *deconstructing transnational cinema* 54), Según McDonald & Clark (6-8), las películas de del Toro son usualmente accesible para una audiencia global, usando técnicas filmicas que recuerdan al cine hollywoodense, pero al mismo tiempo usa técnicas que combinan otras tradiciones o géneros con lo canónico, creando un “counter-discourse” (6-8). En *The Shape of Water*, del Toro emplea un narrativo que recuerda a un cuento de hadas, pero usa protagonistas atípicas y así crea algo especial que le permite llamar la atención a mensajes importantes. Elementos como el *happy-end*, el típico *arc of suspense*, etc. lo hacen accesible para una audiencia grande.

La tercera categoría se refiere a películas que tratan el tema de la globalización en el narrativo y los modos en las que las relaciones de poder entre naciones, y pueblos son presentados en la pantalla (Shaw, *deconstructing transnational cinema* 54). Se puede argumentar, que la globalización es uno de los subtemas en *The Shape of Water*. Adhiere al tema de la colonización cuando capturan la criatura en la selva sudamericana y la llevan al laboratorio en Baltimore. En algunas escenas también aluden a la globalización y a la creciente economía en los EE. UU., hablando sobre el futuro grande del hombre americano moderno (*The Shape of Water* 00:29:30), pero en *The Shape of Water* destacan los aspectos negativos de la globalización. Strickland espera “un futuro en el que las selvas del mundo, y todos los seres que las habitan, serán modernizados con hormigón y con acero” (del Toro & Kraus 212). Quiere dominar la naturaleza y los pueblos salvajes, para él, el hombre blanco es el futuro.

“Exilic and diasporic filmmaking” (Shaw, *deconstructing transnational cinema* 56) otra categoría del cine transnacional, que aplica al director Guillermo del Toro, quien exilió por razones económicos (56) y por el miedo de secuestro. Como fue mencionado, el padre de del Toro fue secuestrado en Guadalajara. A causa de su origen, sus películas se pueden considerar un homenaje al patrimonio hispánico mezclado con elementos de su experiencia como migrante en los EE. UU. (McDonald & Clark 62). En *The Shape of Water*, se puede aducir, que el dios

Branquias es el migrante no deseado y Elisa una mujer que se siente desplazada, porque no es aceptada.

“Cultural Exchange” (Shaw, *deconstructing transnational cinema* 57) es también una de las características del cine transnacional, que puede presentarse en forma de una colección de diferentes identidades nacionales en el reparto, el personal, entre los escritores, las compañías de producción, los *shooting locations* y los *settings* (57). En *The Shape of Water*, varias nacionalidades son representadas, el director de la fotografía, Dan Lausten, siendo de Dinamarca, el diseñador de la producción, Paul Denham Austerberry y el diseñador de los vestidos, Luis Sequeira, de Canadá, y la música del francés, Alexandre Desplat (Fox Searchlight Pictures 1), entre otros. En otras películas de del Toro, las nacionalidades fueron aún más diversas, como cuando trabajó para la mayoría de sus películas con su propio cinematógrafo, también en producciones hollywoodenses, el mexicano Guillermo Navarra (Shaw, *deconstructing transnational cinema* 57). Otro aspecto importante es el uso de múltiples lenguas en *The Shape of Water*, que fortalecen el intercambio cultural. Películas en las que varias lenguas con subtítulos son usadas tienen el propósito de reconocer e intensificar la “diversidad de la vida humana” (Berger & Komori 117 en McDonald & Clark 66, traducción propia). En *The Shape of Water* los caracteres no solamente usan inglés para comunicar, también usan el ruso (Dimitri Hoffstetler cuando habla con sus superiores del servicio de inteligencia rusa) y lengua de señas americana (Elisa, Zelda, el hombre acuático). El hombre acuático no comparte una lengua con los humanos, pero aprende a comunicar con Elisa. Según McDonald & Clark (66) antiguas lenguas y lenguas fantásticas tienen el poder de unir a la gente y a los mundos.

Of the manner traversals between worlds, more often than not the intercultural language exchange is both disorientating and potentially dangerous, yet also holds the power to break down barriers and forge new alliances and friendships. This reflects more broadly the transnational tension and relief points in the wider worlds and their cinematic representations. (McDonald & Clark 66)

En *The Shape of Water* las protagonistas comunican sin palabras que se puede interpretar como metáfora para el hecho de que el amor no necesita palabras y que palabras pueden ser peligrosas. La comunicación entre Elisa y el hombre acuático simboliza una interacción pacífica entre los seres. También el antagonista Strickland entiende finalmente que ha fracasado por no intentar a comunicar con la criatura, que resulta ser un dios (*The Shape of Water* 01:50:42).

En cuanto a influencias transnacionales, Shaw (*deconstructing transnational cinema* 58) explica que, en la superficie, puede ser que parece que del Toro tiene un estilo de *filmmaking* menos mexicano, en comparación con otros directores de dicho país. No obstante, argumenta que del

Toro es uno de los directores mexicanos que hace el mayor esfuerzo para promocionar el *filmmaking* mexicano (58-59).

“Transnational viewing practices” (Shaw, *deconstructing transnational cinema* 59) es un tema multifacético y uno de sus conceptos es la idea de que la interpretación de una película depende de la cultura del espectador. La segunda idea es que “shared practices of cinema going unite cinema spectators around the world and seek emotional responses encouraged through the marketing of films according to generic markers” (59), y la tercera idea está conectada con el concepto de que ciertas comunidades van a seleccionar películas que son compatibles con la cultura con la que se identifican (59). Se puede argumentar, que *The Shape of Water*, se dirige a la cultura del oeste, exponiendo problemas de la política pasada y actual, animando a los espectadores a pensar y actuar para que no se repita el pasado.

La categoría del director transnacional (60-61) es cumplida en *The Shape of Water*, como del Toro produce películas tanto en los EE. UU., como en otros países, y es de origen mexicano. Además, este financió gran parte de la producción de *The Shape of Water* (Vargas, *Gatopardo*).

En cuanto a las éticas del transnacionalismo, Shaw (*deconstructing transnational cinema* 62) escribe que la conexión personal y profesional entre Toro, Iñárritu y Cuarón fomenta la cultura filmica mexicana, equilibrando “artistic y moral integrity with the realities of Hollywood domination”. Su estrategia les permitió trabajar en proyectos personales, haciéndolos partes de producciones hollywoodenses (62). Shaw (*deconstructing transnational cinema* 62) explica que no se debería acusar los directores mexicanos de traicionar su origen con las producciones Hollywood, pero aceptar que tomaron la única opción posible para sobrevivir en el mercado internacional. Los directores “travel in and out of systems to varying degrees as they want to make films that will consistently secure international releases” (62). Del Toro participa también en “transnational collaborative networks” (63), junto con Alfonso Cuarón y Alejandro Iñárritu, quienes crearon la compañía filmica Cha Cha Chá, que fomenta directores mexicanos (63).

6. Análisis de las técnicas filmicas

En este capítulo me dedicaré a protocolar las secuencias de la película, para tener una vista general. Además, voy a emprender en un *close-reading* de una sub-secuencia de *The Shape of Water* que parece representar el mensaje de la película de una manera especialmente clara. Para el análisis voy a usar la introducción al análisis fílmico sistemático de Helmut Korte, “Einführung in die systematische Filmanalyse” (2000).

6.1 Secuencias

	duración	secuencia	sub-secuencias
1.	00:00:00-00:08:07	exposición	-avance/ fondo marino/ voz de Giles -apartamento de Elisa/ Elisa sueña, despierta -Elisa se prepara para el trabajo/Giles -autobús/ Elisa en camino hacia Occam
2.	00:08:07-	rutina diaria de Elisa	-centro de investigaciones OCCAM/limpando laboratorio/ nuevo 'asset' - la criatura -Giles y Elisa en Dixie Doug's -apartamento de Giles/ película vieja
3.		la criatura acuática	-baño de hombres/ Strickland limpiadoras -Elisa y hombre acuático se ven por la primera vez/momento importante <u>-Elisa visita al hombre acuático/comunica con él</u> -oficina Strickland/ encargadas de limpiar laboratorio
4.	00:29:01-00:30:51	Strickland	-casa de Strickland/ con su familia/ américa es el futuro -sexo con esposa
5.	00:30:51-00:33:45	nueva rutina	-Elisa visita hombre acuático/ música/huevos
6.	00:33:45-00:36:47	Dimitri Hoffstetler	-vida secreta/Dimitri Hoffstetler/agente ruso restaurante/informaciones sobre hombre acuático
7.	00:36:47-00:46:08	necesidad de actuar	-laboratorio/ hombre acuático/ piel seca/ heridas Elisa escondida/ Strickland tortura al hombre acuático -Hoyt inspecciona al 'asset'/ Hoffstetler pide que no lo maten -Elisa cuenta a Giles plan de salvar hombre acuático
8.	00:46:08-00:55:09	decisiones	-antiguo lugar de trabajo de Giles/ trabajo rechazado -Dixie Doug's/ Giles flirteando/ rechazado/ homofobia/ racismo -apartamento de Elisa/ Giles decide ayudar Elisa -restaurante/ Hoffstetler/ rusos encargado matar a criatura -Strickland compra coche

			-Elisa planeando la huida/ Zelda sospechosa
9.	00:55:09- 01:04:58	unida especial rescata a la criatura	-oficina Strickland/ Elisa limpia/ la molesta -Elisa manipula las cámaras -oficina Strickland/ Hoffstetler pide más tiempo -Hoffstetler ayuda a Elisa con criatura -Zelda ayuda -Giles viene con auto/ lo controlan -alarme en OCCAM/ huida con coche
10.	01:04:58- 01:22:40	historia de amor	-OCCAM/ notan que la criatura fue llevada -apartamento/ criatura en baño -oficina Strickland/ cuestiona a Elisa y Zelda / homofobia Giles se duerme/ hombre acuático mata gato/ huye/ Giles herido Elisa busca criatura/ cine criatura cura a Giles baño/ Elisa y criatura/ sexo
11.	01:22:40- 01:34:10	tiempos turbulentos	-apartamento de Hoffstetler/ rusos lo visitan -casa de Strickland/ parece desequilibrado -apartamento Elisa/ inunda baño/ hace amor con hombre acuático -Strickland espía a Hoffstetler -Strickland bajo presión de general Hoyt
12.	01:34:10-	camino hacia el mar	-ha venido el día de la huida -sueño Elisa/ b/w secuencia/ cantando y bailando/ criatura y Elisa -vestuario de las empleadas/ OCCAM/Elisa miedo -Hoffstetler puerto/ rusos lo disparan -Strickland lo tortura/ información de que fueron las limpiadoras que llevaron la criatura -casa de los Fuller/ Strickland amenaza familia/ Brewster revela que criatura está en casa de Elisa Zelda avisa a Elisa/ Strickland en camino
13.		la huida	-apartamento de Elisa/ Strickland la busca -puerto/ Elisa y Giles se despiden de la criatura -Strickland dispara a la criatura y Elisa/ Giles ataca a Strickland con un palo criatura se cura a si misma criatura mata a Strickland -Zelda viene con policía criatura lleva a Elisa consigo/ río
14.		una vida nueva	-Elisa y la criatura en el fondo del río Elisa empieza a respirar -palabras de Giles/ poema

The Shape of Water (2017)

6.2 Análisis de una sub-secuencia

En *The Shape of Water*, son las personas que son consideradas Otras por parte de la sociedad, las que son empoderadas y las que resultan ser las heroínas en la historia. Es especialmente interesante, que la criatura acuática, un ser fantástico, es presentada de manera que no resulta Otra, en mi opinión. No es extraño cuando aparece como pareja con Elisa, cuando tienen sexo y cuando bailan juntos, acompañado por una orquesta. En lo siguiente, quiero analizar como las técnicas fílmicas usadas efectúan que el dios Branquias parece tan natural a pesar de su apariencia fantástica. Usaré la estructura del análisis secuencial propuesta de Helmut Korte (2000).

Escena 00:22:56-00:25:04, Elisa visita a la criatura por primera vez

Esta escena ilustra, en mi opinión, muy bien como la relación entre Elisa y el hombre acuático se basa en igualdad de derechos, comprensión mutua y aceptación. A pesar de que la criatura es prudente al principio, por haber tenido malas experiencias con humanos hasta entonces, Elisa lo muestra que tiene a ella de su parte.

En esta escena, Elisa visita la criatura por primera vez, porque ya parece a sentirse atraída a él. Entra en el laboratorio durante su hora de almorzar para conversar con él y conocerlo. Se comunican sin palabras, pero su mímica y su lenguaje corporal es muy expresivo. Las palabras no son necesarias y “the fact that the two leads don’t speak, not conventionally anyway, only heightens the love story by stripping away the miscommunications that often stand between humans” (Fox Searchlight Pictures 4). Parece como si solucionaran los malentendidos con sus gestos.

Las técnicas cinematográficas contribuyen a que su comunicación parece tan pura y sin prejuicios. Uno de los elementos más importantes es el ajuste de la distancia, la “Einstellungsgröße” (Korte 34). En la escena del minuto 22:56 hasta el minuto 25:04 (*The Shape of Water* 2017), el ajuste es, pienso yo, elegido de una manera que da énfasis a las expresiones y gestos de los caracteres, esenciales porque no hablan.

En cuanto a la conexión de los enfoques en esta escena, es destacable el uso del “over the shoulder shot” (Korte 47) también llamado plano contra plano, que fue usado ya para películas muda en los años 30 y es usualmente usado para la representación de diálogos (47). “Neben den Einstellungen zur Orientierung, in denen die Gesprächspartner[...] gemeinsam zu sehen sind, zeigt die Kamera [...] in schnellem Wechsel die beteiligten Personen frontal, meist über

die Schulter des jeweiligen Gegenübers” (47). Así es también en esta escena en *The Shape of Water*. A partir de la sub-secuencia 9, el montaje cambia rápidamente entre Elisa y la criatura por encima del hombro de la persona correspondiente. A veces la cámara también enfoque las dos del lado. Es interesante que usaron aquí una técnica que ya fue usada hace 90 años, para el mismo efecto. Aunque no es una película muda, los dos protagonistas no hablan y con excepción de la criatura tampoco hacen ruido.

En cuanto a los movimientos de la cámara, hay que mencionar que a veces un avance de la cámara es usado para mostrar las expresiones de los protagonistas de manera más detallada. La cámara está siguiendo (travelling de seguimiento) a Elisa cuando ella se aproxima al baño, que efectúa que parece curiosa. De esta manera, el espectador puede vivir como Elisa se siente cuando esta a punto de ver la criatura por primera vez. El avance de la cámara hacia Elisa en la última secuencia, sobre el agua del baño, tiene un efecto triunfante que es aumentado por la música en el fondo. La cámara está otra vez siguiendo (travelling de seguimiento) con la criatura que se acerca a Elisa en la sub-secuencia 10, efectuando que el espectador también puede ver su perspectiva. Él se acerca a ella y ya no sabe si es un peligro para él, pero su avance titubeante muestra sus sentimientos de inseguridad.

La perspectiva de la cámara también influye a la percepción de los caracteres. La escena empieza en altura de los ojos de Elisa y cuando aparece el monstruo tiene una vista en planta, pero cuando él se levanta del agua, plantándose delante de ella, Elisa tiene una vista desde abajo que la hace parecer respetuosa pero no miedosa. Aquí se puede argumentar que la criatura quiere aclarar que no tiene miedo y está preparada. A pesar de que Elisa tiene una vista desde abajo y la criatura la vista en planta cuando mira a Elisa, algunos enfoques muestran los dos juntos y tienen el efecto de insinuar que son iguales y que no existe una distancia entre ellos.

En cuanto al ruido en esta escena, se puede decir que los caracteres no hablan y la música es en la mayoría dominante. La criatura grita a veces para expresar su desconfianza, se oye los ruidos de las máquinas y una música suave, pero a pesar de esto no es quieto.

Esta escena muestra muy bien como las técnicas cinematográficas son usadas para comunicar algo. En esta escena, la relación entre dos seres muy diferentes es mostrado de una manera muy natural, enfocando emociones y mímica.

	Duración	Cámara	Descripción	Ton
1	4''	Plano conjunto	puerta del laboratorio se abre, Elisa está en frente de la puerta y unas limpiadoras pasan por la puerta, charlando y riendo	música ruido del mecanismo de la puerta, repiqueo
2	14''	plano conjunto avance altura de los ojos de Elisa avance plano medio avance plano medio corto	tanque de la criatura rodeado por humo, el suelo es cubierto por mangueras Elisa entrando y aproximándose al tanque Elisa va hacia el baño	golpetear de zapatos de tacón ruido de maquinas golpetear de zapatos de tacón ruido metálico música calma agua burbujeando
3	8''	plano general travelling de seguimiento (avance hacia Elisa	perspectiva del borde del baño cadenas aparecen del agua Elisa se aproxima al baño	música ruido metálico agua burbujeando
4	6''	Plano medio avance avancelento plano medio vista en planta perspectiva del lado	Elisa sentado al borde del baño Agarrando en su bolsa	música ruido metálico agua burbujeando
5	11''	plano americano avance vista desde abajo	Elisa de la frente Agarrando un huevo de su bolsa Elisa golpeando suavemente al huevo	música ruido metálico agua burbujeando un crujido suave

				un ruido suave de golpes
6	5''	Plano general movimiento lento de la cámara plano medio altura de los ojos de Elisa	Perspectiva de rincón del cuarto Elisa golpeando suavemente el huevo la criatura moviéndose en el agua	un ruido suave de golpes música agua burbujear ruido metálico
7	2''	plano detalle plano medio corto altura de los ojos	agua, verde azul y negro aparece la cabeza de la criatura, se ve la frente y los ojos	burbujear del agua música
8	6''	plano medio corto movimiento lento de la cámara altura de los ojos	Elisa quitando la cáscara del huevo	ruido de la cáscara cuando se la quita música
9	2''	plano medio corto travelling de seguimiento altura de los ojos	criatura se aproxima a Elisa, se ve la frente y los ojos de la criatura	gruño burbujear del agua música
10	2''	primer plano avance lento altura de los ojos	Elisa ofrece el huevo a la criatura	música
11	4''	primer plano avance lento altura de los ojos	La criatura sale del agua, se ve la cabeza hasta la boca	gruño relajado música murmurio del agua
12	1'	primer plano	Elisa prueba un trozo del huevo para mostrar a la criatura que es para comer y para que lo pruebe	Gruño relajado música
13		primer plano Travelling de seguimiento altura de los ojos	La criatura se mueve en dirección de Elisa y se sumerge en el agua	
14	5''	plano conjunto	criatura bucea, aproximándose a Elisa	murmurio del agua

		travelling de seguimiento vista desde abajo		ruido metálico música
15	3''	plano americano vista desde arriba cámara desciende	Elisa observando el baño la criatura aparece del baño	murmura gruño
16	4''	plano americano vista desde abajo travelling de seguimiento con criatura cámara asciende	la criatura se levanta del agua Elisa mirando la criatura con una expresión de respeto	gruño ruido metálico
17	3''	plano americano vista desde abajo	criatura se planta ante de Elisa y mira hacia ella	música gruño ruido metálico
18	2''	plano medio corto vista desde abajo cámara asciende	la criatura plantada en el baño se ve su cuerpo musculoso la criatura tiene la mirada en Elisa	música dramática gruño murmurio del agua
19	2''	plano medio corto altura de los ojos Elisa avance (travelling de seguimiento)	Elisa tiende la mano para pasar el huevo a la criatura, criatura también tiende la mano para tomarlo Elisa tiene una expresión sorprendida	música dramática murmurio del agua
20	4''	plano americano cámara se mueve lentamente vista desde abajo	criatura quiere agarrar el huevo	música dramática murmurio del agua ruido metálico
21	1'	plano medio corto vista en planta	la criatura mirando a Elisa, ella tiende la mano y hace un movimiento alentador	música dramática murmurio del agua
22	1''	plano americano	la criatura retrocede	un grito

		vista en planta		ruido metálico
23	1''	plano medio altura de los ojos cámara se mueve lentamente hacia la izquierda	Elisa y la criatura del lado, la criatura gruñe y Elisa retrocede	gruño ruido metálico murmurio del agua
24	2''	plano medio corto vista desde abajo, cámara se mueve hacia atrás	la criatura gruñe	bufando murmurio del agua
25	7''	plano americano altura de los ojos avance de la cámara	Elisa con las manos levantadas para mostrarle que tiene buenas intenciones y que no va a hacerle daño	música calmante ruido metálico murmurio del agua gruño
26	2''	plano americano travelling de seguimiento vista desde abajo	la criatura se calma y observa a Elisa	gruño ruido metálico murmurio del agua música
27	1''	plano medio cámara se mueve un poco hacia la izquierda altura de los ojos	Elisa y la criatura del lado, Elisa le ofrece el huevo otra vez	música calma gruño murmurio ruido metálico
28	4''	plano medio corto avance leve vista desde abajo	la mano de Elisa poniendo el huevo al borde del baño La criatura la observa curiosamente	
29	4''	plano medio corto altura de los ojos Elisa suave avance	Elisa pareciendo calma, el huevo se encuentra al borde del baño y ella retira lentamente la mano señala en lengua de señas americana, la palabra 'huevo'	ruido suave empieza música
30	4''	plano medio corto vista desde abajo suave zoom	criatura observando la mano de Elisa retirando	

31	2''	plano medio corto altura de los ojos	Elisa con las manos levantadas la criatura agarrando en dirección del huevo	música ruido metálico gruño
32	2''	plano medio corto suave vista desde abajo cámara sigue los ojos de la criatura, se mueve hacia abajo	la criatura agarrando en dirección del huevo la criatura agarra el huevo	música ruido metálico gruño murmurio del agua
33	10''	plano general perspectiva del borde del baño cámara se avance hacia Elisa	la criatura se sumergiré con el huevo Elisa sentada en el borde del baño	murmurio del agua música

The Shape of Water (2017)

7. Conclusión

El propósito de este trabajo ha sido analizar como la película se refiere a temas sociales y políticos a través del género fantástico. Especialmente el tema de la otredad ha sido central para el análisis, porque es recurrente en la película. El análisis ha mostrado que del Toro usa el mundo fantástico para aproximarse a los temas de una manera muy sensitiva, pero al mismo tiempo con mucha fuerza de expresión introduciendo una película con elementos del *queer* cinema.

En la primera parte de esta tesis he introducido los temas teóricos en los que se base el análisis. He tratado el tema de la otredad y su relación con el género del *story telling* y su papel en el cine. He examinado el tema fantástico en cuanto a la literatura, el cine y el género de los cuentos de hadas. Además, he discutido la relación de lo fantástico con la realidad, que es la parte que ofrece muchos puntos de contacto con la otredad. Para entender su relación con lo fantástico, he investigado la historia personal de Guillermo del Toro, y como sus películas se pueden considerar parte del cine transnacional, aunque tienen elementos que recuerdan cine hollywoodense.

En la parte analítica, me he ocupado de manera más detallada con la protagonista Elisa. Es una mujer discapacitada que sufre opresión pero que encuentra un camino para romper con el mundo heteronormativo. Aunque tiene una buena vida, busca algo diferente y lo encuentra en una criatura que es considerada otra. La película muestra como Elisa se transforma alrededor del hombre acuático, como protesta enérgicamente, aunque no tiene voz, y como efectúa que se desdibujan las diferencias entre personas discapacitadas y personas que no lo son.

En el *close reading* de la película, he argumentado que la metáfora del agua tiene mucha importancia. A través del tema del agua, la película se refiere al amor incondicional, a la fluidez sexual, a los conceptos heteronormativos de la sexualidad, al placer femenino y la feminidad que no tiene forma.

A través del hombre acuático, del Toro recuerda de que lo extranjero no tiene que ser peligroso, pero que hay que conocerlo para entenderlo y que es monstruo es muchas veces el humano y que el Otro se puede encontrar en cada persona. En el capítulo 4.4.3 e analizado como la película llama atención a las estructuras heteronormativas que son presentes hasta hoy en día. Las protagonistas en la película son mujeres muy fuertes que destapan como el patriarcal sigue con

poder, ilegítimo sirviendo como modelos para la humanidad a terminar con el racismo, el clasismo, la opresión de la sexualidad femenina, el *othering* de personas discapacitadas, etc.

En el capítulo 4.4.4 he tratado el tema de los sonidos, los colores y como subrayan los temas importantes de la película. Del Toro usó muchos diferentes verdes en la película y los contrasta con un rojo fuerte. Usa la música muy deliberadamente para realzar las características de los personajes. Además, he intentado discutir el género de *The Shape of Water*, que no es unívoco, pero que muestra elementos del cuento de hadas, del cine hollywoodense, del cine fantástico, del cine de arte, etc.

En la sección 5, me he dedicado al tema de la política y la transnacionalidad. Del Toro usa los años 60 para su película porque quiere clarificar que muchas cosas no se han cambiado y que el odio es muy existente hoy en día. Aunque no es inequívoco a primera vista, *The Shape of Water* es una película transnacional, cumple la mayoría de los criterios establecidos por Shaw (2013).

El protocolo de las secuencias de la película provee una buena vista general de la división de las partes y temas. El análisis de una sub-secuencia da una impresión de la influencia de las técnicas filmicas en la atmosfera de la película, la percepción de los caracteres, etc.

En conclusión, hay que decir que la película ofrece una multitud de temas relacionados con la alteridad. Del Toro usa lo fantástico para guiar el espectador y mostrarle que se encuentra en un mundo complicado, lleno de prejuicios, malentendidos, y que procesos de *othering* siguen muy actuales en nuestro mundo. Nos recuerda del pasado y de los errores cometidos, y que hay que tener cuidado cuando alguien es clasificado como monstruo. El monstruo se puede esconder en un humano, como lo es en *The Shape of Water*.

8. Bibliografía

- Amaya, Mario. "Guillermo del Toro: una entrevista con el monstruo del cine." *El Tiempo* 18 de febrero 2018. Web 27 de febrero 2019.
<<https://www.eltiempo.com/bocas/entrevista-con-guillermo-del-toro-director-de-la-forma-del-agua-182794>>.
- Bauman, Zygmunt. *Modernity and ambivalence*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Beauvoir, Simone de. *The second sex*. 1949. trans. de H.M. Parshley. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Bederman, Gail. *Manliness and civilization: a cultural history of gender and race in the United States, 1880-1917*. Chicago: University Press, 1995.
- Berger, V.; Komori, M. Eds. *Polyglot cinema: migration and transcultural narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Vienna: Lit Verlag, 2010.
- Bellantoni, Patti. *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*. (2005). Burlington: Focal Press, 2013.
- Ben, Julia María Labrador. "La maldad genera cuentos de hadas: Análisis de la película de Guillermo del Toro". *Arbor* 187.748 (2011): 421-428.
- Benshoff, Harry M.; Griffin, Sean. Eds. *Queer cinema: The film reader*. London: Routledge, 2004.
- Blum- Heisenberg, Barbara. *Die Symbolik des Wassers: Baustein der Natur- Vielfalt der Bedeutung*. München: Kösel, 1988.
- Bottón Burla, Flora. *Los juegos fantásticos*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, 2003.
- Brooker, Peter. "Other." *A Glossary of Cultural Theory*. 2nda ed. London: Arnold, 2003.
- Chai, Barbara. "How Oscar winner 'The Shape of Water' was made for just \$20 million." *Marketwatch* 4 de marzo 2018. Web 12 de marzo 2019.
<<https://www.marketwatch.com/story/how-the-shape-of-water-was-made-for-just-20-million-2017-11-29>>.
- Correa García, Ramón Ignacio; Guzmán Franco. "Cine y educación: la construcción de la alteridad." *Universidad de Huelva*, no año.
- Cronos*. Dir. Guillermo del Toro. Prime Films S.L, 1993.
- Cruz, Gilbert. "10 questions for Guillermo del Toro." *Time Magazine* 5 de septiembre 2011. Web 3 de abril 2019.
<<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2090370,00.html>>.
- Crenshaw Williams, K. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine." *Feminist Theory and Antiracist Politics* (1989): 139. pp. 139.
- Cuéllar Barona, Margarita. "La figura del monstruo en el cine de horror." *Revista CS 2* (2008): 227-246.
- Cuordileone, K.A. *Manhood and American political culture in the cold war*. Routledge: New York and London, 2012.
- Del Toro, Guillermo; Kraus, Daniel. *La forma del agua*. trad. de Antonio Padilla Esteban. Madrid: Ediciones Urano, 2018.
- Davies, Anne. "Slime and subtelty: monsters in del Toro's spanish-language films." *The supernatural cinema of Guillermo del Toro: critical essays*. Ed. Morehead, John W. Jefferson, NC: McFarland, 2015.
- Davis, Lennard J., ed. *The Disability Studies Reader*. 2^{nda} ed. New York: Routledge, 2006.

- Deloria, Philip Joseph. *Playing Indian*. New Haven: Yale UP, 1998.
- D.H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*. London: Martin Seeker, 1924. 160.
- Diamond, Lisa M. *Sexual fluidity: understanding women's love and desire*. Harvard: University Press, 2008.
- Diccionario de la Real Academia Española*. "escapismo." 2019. Web 1 de abril 2019. <<http://dle.rae.es/?id=GACzzOL>>.
- . "fantástico, ca." 2019. Web 4 de abril de 2019. <<http://dle.rae.es/?id=HbMYFRw>>.
- . "fantasía." 2019. Web 4 de abril de 2019. <<https://dle.rae.es/?id=Hb1Na2U>>.
- . "Otro,tra." 2019. Web 4 de abril de 2019. <<https://dle.rae.es/?id=RLQQxGn>>.
- Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Dumančić, Marko. "Spectrums of oppression: gender and sexuality during the cold war." *Journal of Cold War Studies* 16.3 (2014): 190-204.
- Durst, Uwe. *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin: Lit Verlag, 2007.
- Edsall, Nicholas C. *Toward stonewall: homosexuality and society in the modern western world*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2003.
- El diccionario del español mexicano*. "fantasía." 2019. Web 1 de abril 2019. <<https://dem.colmex.mx>>.
- Elliott, Darren. "Queering the cult of Carrie: appropriations of a horror icon in Charles Lum's indelible." *Scope* 15 2010. Web 15 de enero 2019. <http://www.academia.edu/207383/Cultural_Borrowings_Appropriation_Reworking_Transformation_Scope_2009>.
- Eslava, Sebastián de. *Gran Referencia Anaya*. Barcelona: Biblograf, S.A., 2000. 16-17.
- Evans, Dylan. *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.
- Evans, Judith. *Feminist theory today: an introduction to second-wave feminism*. London: Sage, 1995.
- Female Pleasure*. Dir. Barbara Miller. Filmccopi Zürich, 2018.
- Fludernik, Monika. "Identity/Alterity." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. New York: Cambridge University Press, 2007. 260-273.
- Fowkes, Katherine A. *The fantasy film*. UK: Wiley-Blackwell, 2010.
- Fox Searchlight Pictures*. "The Shape of Water production notes." 2017.
- Frenk, Joachim. *Myriads of fantastic forms: Formen und Funktionen des Phantastischen in englischen Sozialmärchen des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998.
- Friedan, Betty. *The feminine mystique*. 1963. Harmondsworth: Penguin, 1982.
- Frosh, Stephen. *Sexual difference: masculinity and psychoanalysis*. London: Routledge. 1994.
- Gallaher, Carolyn; Dahlman Carl T.; Gilmartin, Mary; Mountz, Alison; Shirlow, Peter. *Key Concepts in Political Geography*. London: Sage Publications Ltd, 2009.
- Gardiner, Judith Kegan. Ed. *Masculinity studies & feminist theories: new directions*. Columbia: University Press, 2002.
- Gil Poisa, María. "¿Qué es un fantasma? Trauma pasado y fantasía en el cine contemporáneo sobre la Guerra Civil Española: El cine de Guillermo del Toro." *Hispania* 99.1 (2016): 128-136.
- Golomb, Jacob; Daigle, Christine. (Edt). *Beauvoir and Sartre: The Riddle of Influence*. Indiana: University Press, 2009.

- Graham Jr., Thomas. "U.S.-russian relations in a new era." *The National Interest* 16 de enero 2019. Web 7 de marzo 2019. <<https://nationalinterest.org/feature/us-russian-relations-new-era-40637>>.
- Granados Cosme, José Arturo. "Orden sexual y alteridad: la homofobia masculina en el espejo." *Nueva Antropología* 61 (2002): 79-97.
- Grater, Tom. "Guillermo del Toro on how 'The Shape of Water' reflects today's casual racism and sexism." *Screendaily* 8 de diciembre 2017. Web 26 de febrero 2019. <<https://www.screendaily.com/features/guillermo-del-toro-on-how-the-shape-of-water-reflects-todays-casual-racism-and-sexism/5124817.article>>.
- Greenhill, Pauline; Matrix, Sidney Eve. *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Utah: State University Press. 2010.
- Grobar, Matt. "'The Shape of Water' composer Alexandre Desplat on the sounds of love and water." *Deadline* 30 de diciembre 2017. Web 26 de febrero 2019. <<https://deadline.com/2017/12/the-shape-of-water-alexandre-desplat-oscars-interview-1202220056/>>.
- Guittar, Stephanie; Guittar, Nicholas. "Intersectionality." *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. 2^{nda} ed. Amsterdam: Elsevier, 2015.
- Hellboy*. Dir. Guillermo del Toro. Sony Pictures Entertainment, 2004.
- Higbee, Will; Lim, Song Hwee. "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies." *Transnational Cinemas* 1.1 (2010). 7-21.
- Hill Collins, Patricia. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment* 2^{nda} Ed. New York: Routledge, 2000.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel. "Los ecos de la realidad: miedo y paranoia en el cine fantástico estadounidense del siglo XXI." *Zer* 14.26 (2009): 231-251.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. (1981) London: Routledge, 2003.
- Jones, Steven Swann. "The innocent persecuted heroine genre: an analysis of its structure and themes." *Western Folklore* 1 (1993): 13-41.
- Korte, Helmut. *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. (2000). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010.
- Lapolla Swier, Patricia. "New Age Fairy Tales: The Abject Female Hero in El laberinto del fauno and La rebelión de los conejos mágicos" *Journal of feminist scholarship* 1 (2011): 65-79.
- Lightbody, Bradley. *The cold war*. London: Routledge (1999) 2005.
- Linton, Simi. "Reassigning Meaning." en *The Disability Reader* 2^{nda} ed. Ed. Davis, Lennard J. New York: Routledge, 2006.
- Lukasiewicz, Tracie D. "The Parallelism of the Fantastic and the Real: Guillermo del Toro's Pan's Labyrinth/El Laberinto del fauno and Neomagical Realism." *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Ed. Greenhill, Pauline; Matrix, Sidney Eve. Utah: State University Press, 2010. 60-78.
- Mácha, Premysl; Gómez-Pellón, Eloy. *Masks of identity: representing and performing otherness in Latin America*. Cambridge: Scholars Publishing, 2014.
- McDonald, Keith; Clark, Roger. *Guillermo del Toro: film as alchemic art*. London: Bloomsbury, 2014.
- McInerney, Jeremy. "Fish or man, Babylonian or greek? Oannes between cultures." *Interactions between animals and humans in graeco-roman antiquity*. Ed. Fögen, Thorste; Tomas, Edmund. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Mimic*. Dir. Guillermo del Toro. Miramax Films, 1997.

- Morehead, John W. (Edt). *The supernatural cinema of Guillermo del Toro: critical essays*. Jefferson, NC: McFarland, 2015.
- Mountz, Alison. "The Other." In *Key Concepts in Political Geography*. Edt. Gallaher, Carolyn; Dahlman Carl T.; Gilmartin, Mary; Mountz, Alison; Shirlow, Peter. London: Sage Publications Ltd., 2009. 328-340.
- Pachito Rex: Me voy pero no del todo*. Fabián Hofman. Centro de Capacitación Cinematográfica, 2001.
- Pan's Labyrinth*. Dir. Guillermo del Toro. Warner Bros., 2006.
- Parente-Câpková, Viola. "Narcissuses, Medusas, Ophelias... watery imagery and femininity in the texts by two decadent women writers." *Wagadu 3* (2006.): 189-216.
- Pastor, Brígida M. "La bella y la bestia en el cine de Guillermo del Toro: El espinazo del diablo (2011) y El laberinto del fauno (2006)." *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 748, (2011): 391-400.
- Plate, S. Brent. "Introduction. Images and Imaginings" en *Imag(in)Ing Otherness: Filmic Visions of Living Together*. Ed. S. Brent Plate y David Jasper. Atlanta, Ga: Scholars Press, 1999. 3-14.
- Quataert, Jean H.; Wheeler, Leigh Ann. "Gender, war and sexuality: convergences of past and present." *Journal of Women's History* 23.3 (2014): 7-11.
- Rattansi, Ali. *Racism: a very short introduction*. Oxford: University Press, 2007.
- Richardson, Michael. *Otherness in Hollywood cinema*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2010.
- Roas, David. *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid: Iberoamericana, 2017.
- Robins, Kevin. "Other." *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Malden: Blackwell, 2005.
- Ruiz-DelaPresa, Javier. *Alteridad. Un recorrido filosófico*. Mexico: ITESCO, 2007.
- Ruiz, César. "La alteridad". *Casa del tiempo* 24 (2009): 99-101.
- Said, Edward. *Orientalism*. 1978. London: Penguin Books, 2003.
- Schlesinger Jr., Arthur M. *The politics of hope*. Boston: Houghton Mifflin, 1962. 237-246.
- Schröder, Stephan Michael. "Literarischer Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des nordischen Idealismus". Diss. Freie U Berlin, 1994.
- Schweinitz, Jörg. *Film and Stereotype*. 2006. trans. De Laura Schleussner. Colombia: University Press, 2011.
- Scott, A. O. "Reseña: 'La forma del agua' es realmente maravillosa." *The New York Times* 6 de diciembre de 2017. Web 4 de abril de 2019.
<<https://www.nytimes.com/es/2017/12/06/resena-la-forma-del-agua-shape-of-water-guillermo-del-toro/>>.
- Selbmann, Sibylle. *Mythos Wasser: Symbolik und Kulturgeschichte*. Karlsruhe: Badenia Verlag, 1995.
- Shaw, Deborah. *The three amigos: the transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro Iñárritu, and Alfonso Cuarón*. Manchester: University Press, 2013.
- Shaw, Deborah. "Deconstructing and reconstructing 'transnational cinema'." *Contemporary hispanic cinema: interrogating the transnational in spanish and latin american films*. Ed. Stephanie Dennison. Woodbridge: Tamesis, 2013. 47-66.
- Siebers, Toni. "Disability in theory: from social constructionism to the new realism of the body." *The Disability Reader* 2^{nda} ed. Ed. Davis, Lennard J. New York: Routledge, 2006.

- Steenberg, L. "Guillermo del Toro." *Fifty contemporary film directors*. Ed. Tasker, Yvonne. Abingdon: Routledge, 2010.
- Strolovitch, Dara Z.; Wong, Janelle S.; Proctor, Andrew. "A possessive investment in white heteropatriarchy? The 2016 election and the politics of race, gender, and sexuality." *Politics, Groups, and identities* 5.2 (2017): 353-363.
- The Devil's Backbone*. Dir. Guillermo del Toro. Warner Bros., 2001.
- The Shape of Water*. Dir. Guillermo del Toro. Fox Searchlight Pictures, 2017.
- Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. 1970. trans. de Karin Kersten; Senta Metz; Caroline Neubaur. München: Carl Hanser Verlag, 1972.
- Todorov, Tzvetan. *Die Eroberung Amerikas: Das Problem des Anderen*. 1982. trans. de Wilfried Böhriger. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
- Van Pelt, Tamise. "Otherness." *Postmodern Culture* 10. 2 (2000).
- Vargas, Juan Carlos. "Breve panorama del cine fantástico mexicano del nuevo milenio." *Historia y espacio* 12.46 (2016): 223-263.
- Vargas, Marcella. "El amor según Guillermo del Toro." *Gatopardo* 4 de diciembre 2017. Web 19 de enero 2019. <<https://www.gatopardo.com/reportajes/guillermo-del-toro-la-forma-del-agua/>>.
- Viveros Vigoya, Mara. "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación." *Debate feminista* 52 (2016): 1-17.
- Weeks, Jeffrey. *Sexuality*. 1986. 2^{nda} ed. London: Routledge, 2003.
- Wikipedia. "Elisa (nombre)." 2019. Web 12 de enero 2019. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Elisa_\(nombre\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Elisa_(nombre))>.
- . "La forma del agua." <https://es.wikipedia.org/wiki/La_forma_del_agua>.
- Wilde, Alison; Crawshaw, Gill; Sheldon, Alison. "Talking about The Shape of Water: three women dip their toes in." *Disability & Society* (2018).
- Wood, Jason. *The Faber book of Mexican cinema*. London: Faber and Faber Limited, 2006.
- Wood, Robin. "The american nightmare: horror in the 70's." *Film theory and criticism: introductory readings*. Ed Jancovich, Mark. London: Routledge, 2002.
- Zevallos, Zuleyka. "What is otherness." *Other sociologist* 14 de octubre 2018. Web 28 de marzo 2019. <<https://othersociologist.com/otherness-resources/>>.
- Zipes, Jack. "Grounding the Spell: The Fairy Tale Film and Transformation." *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Ed. Greenhill, Pauline; Matrix, Sidney Eve. Utah: State University Press, 2010. ix-xiii.

Abstract

Abordando temas sociales y políticos a través del género fantástico en *La forma del agua*

El propósito de este trabajo es analizar cómo Guillermo del Toro emplea símbolos, elementos fantásticos, caracteres, estereotipos, etc. en la película *La forma del agua*, para sentar un precedente para la importancia del amor, que no tiene forma, género, raza o clase. Tanto como el agua tiene carácter amorfo, el amor no se puede clasificar y la única frontera es el horizonte. La película además examina las ideologías heteronormativas e intenta mostrar que estas no son el camino designado para nuestra sociedad.

En la parte teórica me voy a enfocar en el tema de la alteridad/otredad en cuanto al género, la sexualidad, el racismo y las discapacidades, que hoy en día son temas omnipresentes en discusiones sobre política y vida social. Después de una definición general de la alteridad, presentaré la situación del tema de la otredad en el *story-telling*. Voy a discutir brevemente los diferentes tipos de alteridad y ocuparme con el tema de la interseccionalidad, que también toca un papel muy importante en la película de Guillermo del Toro. Voy a considerar el tema del género fantástico y averiguar como la otredad forma parte elemental del género. Además, voy a tomar un vistazo a la relación entre fantasía y realidad y a lo fantástico en la literatura y el cine. A continuación, presentaré los elementos típicos del género del cuento, visibles en la película, e indagar en el papel que cumplen en la película para la integración de los elementos de otredad. Finalmente, voy a ahondar en la vida de Guillermo del Toro e intentar a averiguar sus relaciones personales con los temas presentes en la película. Prestaré atención al rol que juega la nacionalidad del director en la producción de la película, además de su conexión con el género del cine transnacional. Finalmente, voy a comentar los caracteres, la sinopsis y los datos generales de la película y tratar de determinar cuáles fueron los motivos del director para abordar los temas principales de la película.

Con esta base teórica quiero aproximarme a la obra de Guillermo del Toro y emprender un *close reading* de la película para analizar los elementos fantásticos y los símbolos de alteridad. Voy a investigar, cuales técnicas filmicas son usadas para realzar elementos de alteridad. Finalmente voy a proponer cómo se puede conectar la historia narrada en la película con los mensajes políticos y sociales de la actualidad y analizar connotaciones que aluden a la realidad fuera de lo fílmico.

Espero de esta manera mostrar cómo *La forma del agua* se refiere al problema de los prejuicios y al hecho de que frecuentemente demonizamos o no aceptamos a personas/grupos de personas porque no se adecúan a lo que consideramos la norma.

Zusammenfassung auf Deutsch

Guillermo del Toro versteht es meisterhaft, fantastische Elemente in einem Film zu verwenden, um auf Themen der Realität zu verweisen. Er schafft besondere Kreaturen, die viel mehr sind als Monster, auch wenn es auf den ersten Blick nicht erkennbar ist. In *The Shape of Water*, greift del Toro eine Vielzahl an sozialen und politischen Themen auf und verpackt diese auf eine Art und Weise, die uns diese Themen sehr ausdrucksstark näherbringen. Schauplatz des Films sind die 60er Jahre in den USA und es wird schnell deutlich, dass es Parallelen zur heutigen Zeit gibt.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der Analyse der fantastischen Elemente und deren Verbindung zu sozialpolitischen Themen im Film *The Shape of Water*. Wasser und Liebe teilen ihren amorphen Charakter. Genauso wie Wasser keine Form hat, kann man auch Liebe nicht vorherbestimmen oder klassifizieren. *The Shape of Water* beleuchtet heteronormative Ideologien, die teilweise bis heute in unserer Kultur Bestand haben und deutet darauf hin, dass die Gesellschaft ihren Weg immer wieder überdenken sollte.

Im Theorieteil fokussiere ich mich zuerst auf das Thema *otherness* in Bezug auf Geschlecht, Sexualität, Rassismus, Behinderung, Themen, die bis heute präsent sind in politischen und sozialen Diskussionen. Ich werde mich dem Thema *otherness* im Bereich des *storytelling* annähern und nach einer kurzen Vorstellung der verschiedenen Typen von *otherness*, näher auf das Thema Intersektionalität eingehen. Im zweiten Theorieteil befasse ich mich mit dem Genre des Fantastischen. Ich werde den Zusammenhang zwischen Fantasie und Realität im Film durchleuchten und die Rolle des Fantastischen in Literatur und Film näher betrachten. Außerdem befasse ich mich kurz mit Guillermo del Toro und seiner persönlichen Verbindung zu den Themen des Films und dem transnationalen Kino.

Im Analyseteil nehme ich ein *close-reading* von *The Shape of Water* vor, mit dem Fokus auf fantastische Elemente, Metaphern und Erscheinungsbildern von *otherness*. Außerdem werde ich die politischen und transnationalen Aspekte des Films ausführlich analysieren. Im letzten Kapitel erstelle ich ein Sequenzprotokoll des Films und eine genaue Szenenanalyse, um den Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Filmtechniken und der Atmosphäre im Film zu erklären.