



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

**LO BELLAMENTE MONSTRUOSO EN  
LA FORMA DEL AGUA DE GUILLERMO DEL TORO**

**Seminario Taller Extracurricular  
“Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia”**

**Que para obtener el título de  
Licenciado en Comunicación**

**Presenta**

**Javier Martínez Ramírez**

**Asesor**

**Dr. Jorge Olvera Vázquez**

**Santa Cruz Acatlán, Estado de México, agosto 2021**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Dedicatoria**

A mis padres, que siempre han creído en mí. A mi familia, que siempre han sido el motor de mis decisiones. A mis amigos, cómplices de cada etapa de mi vida.

Para Alejandro Cárdenas Ochoa, maestro y gran amigo, quien siempre me motivó hasta en los últimos momentos de su vida.

A Hugo Hernández, por alentarme y estar presente en las transiciones más significativas de mi desarrollo como profesional y como ser humano.

A Guillermo Del Toro, quien por su admirable calidad humana, siempre es y será una gran inspiración para mí.

## ÍNDICE

	PÁG.
Introducción	5
<b>Capítulo 1. Guillermo Del Toro y sus monstruos</b>	<b>8</b>
1.1 Los orígenes y el pacto con lo sobrenatural	8
1.2 <i>El cine es alquimia</i> . Las influencias creativas de Del Toro	9
1.3 El cine según Del Toro. Elementos característicos de su filmografía	15
<b>Capítulo 2. Umberto Eco. La belleza y la fealdad</b>	<b>20</b>
2.1 ¿Qué es lo bello?	20
2.2 La belleza de los monstruos	23
2.3 ¿Qué es lo feo?	25
2.4 <i>Los otros, nosotros los monstruos</i> . La analogía de la naturaleza humana	30
<b>Capítulo 3. La representación de lo monstruoso en <i>La forma del agua</i></b>	<b>34</b>
3.1 <i>La forma del agua</i> . Del génesis a la historia de amor	34
3.1.1 Personajes	36
3.1.2 Elisa Esposito	37

	<b>PÁG.</b>
3.1.3 Hombre anfibio	38
3.1.4 Zelda Fuller	39
3.1.5 Richard Strickland	41
3.1.6 Giles Dupont	41
3.1.7 Dr. Robert Hoffstetler/Robert “Bob” Hoffstetler	41
3.2 Lo monstruoso desde la lente de Guillermo Del Toro	42
3.3 <i>La forma del agua</i> . De lo bellamente monstruoso	43
3.3.1 Primera escena. Narración inicial	43
3.3.2 La llegada de la criatura al laboratorio	46
3.3.3 El encuentro con el verdadero monstruo	49
3.3.4 La tortura del hombre anfibio	50
3.3.5 La conexión amorosa	52
3.3.6 La transformación física del monstruo	54
3.3.7 Escena final. De lo bellamente monstruoso	55
Conclusiones	59
Fuentes	60

## Introducción

La realización del trabajo recepcional de “Lo bellamente monstruoso en *La forma del agua* de Guillermo Del Toro” surgió del gusto personal por el cine del realizador tapatío que tanto ha influido no solo en la cinematografía mexicana e internacional, sino a lo largo de mi vida.

Desde que comencé a trabajar en el Instituto Mexicano de Cinematografía me percaté de la gran importancia que tiene su trabajo en el gremio para los veteranos y jóvenes talentos que se abren paso para contar sus historias.

Guillermo Del Toro no solo se ha convertido en una fuente de inspiración para la gente de la industria sino que se ha ganado el corazón de la sociedad por sus desinteresados apoyos y donaciones para quienes lo necesitan. Demostrando que la nobleza y solidaridad aún existen dentro de esta monstruosa realidad.

El trabajo busca ser un diálogo con su narrativa fílmica para rescatar elementos que van más allá de la historia plagada de efectos especiales, y detenernos un poco en las representaciones y trasfondos que no vemos a simple vista cuando nos confronta desde la butaca con la vida en toda su belleza y horror.

Trabajos que anteceden esta investigación, en su mayoría, se detienen más en los procesos técnicos y de producción, dejando a un lado el peso teórico que se podría adherir a su narrativa para desenmarañar algunas de estas historias de terror, que en realidad son más cercanas al amor.

Mi objetivo es lograr una radiografía de su cine que pueda ser útil como herramienta de consulta para el espectador curioso del mundo de lo bellamente monstruoso que es el cine de Guillermo Del Toro.

La investigación se centra en hablar de su narrativa, influencias creativas y elementos constantes en su filmografía pero mi interés personal es sumergirme en la película, *La forma del agua*, centrándome en un objetivo en particular: identificar los principales elementos que representan a la criatura acuática del filme, a partir de la teoría estética de varios autores como Umberto Eco (*La historia de la belleza*

y *La historia de la fealdad*), Vicente Quirarte (*Del monstruo considerado como una de las bellas artes*) e Ignacio Padilla (*El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*).

Debido a que en la narrativa fílmica de Del Toro las criaturas que aparecen en sus diversas películas son mucho más complejas de lo que pensamos, pues no comparten el arquetipo hollywoodense al que comúnmente el espectador está familiarizado, donde el monstruo es la criatura salvaje y violenta que amenaza con destruir ciudades o poner en peligro la vida del hombre sobre la tierra.

A través de esta investigación, me doy a la tarea de identificar algunos aspectos dentro de la película y de su cine para demostrar que la figura del monstruo dentro de su universo va más allá de ser un elemento relacionado con el terror, sino que juegan el papel activo de materializar los propios miedos y defectos de los seres humanos, es decir, son esa parte innegable del hombre que necesitamos aprender a acoger y comprender.

Para mostrar que la criatura que aparece en *La forma del agua* cuenta con elementos para considerarse bella dentro de la narrativa de Guillermo Del Toro, a diferencia de algunos personajes humanos, que en esencia representan la verdadera monstruosidad de la película.

Así, visitar su cine nos hace confrontarnos con la belleza y el horror del inconsciente humano, para hacernos reflexionar sobre el lado noble y a la vez marginado de nuestra sociedad, pues, en palabras del realizador, “los únicos monstruos son los humanos”.<sup>1</sup>

La investigación consta de tres capítulos. En el primero, titulado “Guillermo Del Toro y sus monstruos”, me adentro en la vida, influencias y obra del realizador tapatío. Desde su niñez y el pacto con los monstruos, pasando por su proceso de *alquimia*, proveniente de las influencias creativas de los diversos guías del cine, la literatura, la escultura y la pintura, etc.

---

<sup>1</sup> Del Toro, Guillermo. *En casa con mis monstruos*. México, Universidad de Guadalajara, Turner, 2019. Pag. 207

También contiene un breve repaso por algunos elementos característicos de su filmografía, desde el análisis de los personajes, escenarios físicos, hasta las temáticas que suele abordar a lo largo de su cine.

En el capítulo dos, “Umberto Eco. La belleza y la fealdad”, hablo de la complejidad por definir los conceptos de belleza y fealdad, a partir de la teoría del filósofo italiano que hace a partir de los vestigios artísticos que se han encontrado y analizado a lo largo de la historia de la humanidad.

Finalmente, en el capítulo tres titulado “La representación de lo monstruoso en *La forma del agua*”, identifico lo monstruoso a partir de la teoría del escritor Vicente Quirarte e Ignacio Padilla, quienes hacen un estudio detallado de la representación del monstruo desde los orígenes del hombre y hasta su materialización en las diversas artes.

Enseguida abordo la concepción de la película *La forma del agua*, para posteriormente hacer un análisis de los personajes, contexto e identificar a través de algunas de las escenas más representativas del filme cómo la criatura, en interacción con los personajes, denota aspectos físicos y emocionales que se consideran bellos.

*La forma del agua* es la décima película como director de Guillermo Del Toro y lo hizo acreedor de diversos reconocimientos a nivel mundial, como el León de Oro en el Festival de Venecia y el galardón a Mejor director, Mejor película, Mejor música original y Mejor diseño de producción de los premios Óscar de la Academia. Con una historia universal de un moderno cuento de hadas, sobre la fuerza del amor en tiempos difíciles.



## Capítulo 1

### Guillermo Del Toro y sus monstruos

*Los monstruos nos enseñan que  
ser imperfectos es lo más bello que  
puede ocurrirnos como seres humanos*  
Guillermo Del Toro

#### 1.1 Los orígenes y el pacto con lo sobrenatural

Guillermo Del Toro nació el 9 de octubre de 1964 en Guadalajara, Jalisco, México. Su niñez la vivió en las calles de esa ciudad, con más frecuencia en compañía de su abuela y sus raros juguetes y dibujos sobre criaturas, laberintos y pasadizos con puertas falsas sin salida.

Cuando se le pregunta cómo fue su infancia dice que “era un niño muy extraño”, recuerda. “Un rubio ario, como un alemán. Era constantemente excluido porque tenía unos ojos muy brillantes azulados y una cabellera blanca y fina, extremadamente delgada”<sup>2</sup>.

Al igual que los monstruos, algunos creadores viven en carne propia la marginalidad, por lo que esas diferencias que lo hacían sobresalir del resto de sus compañeros ya lo hacían sentir como un *fenómeno* desde muy pequeño.

“Los niños agradables y saludables eran todos esos niños extrovertidos con cabellera negra y piel bronceada”<sup>3</sup>. Razón que luego explica el que la mayoría de los villanos en sus películas suelen contar con estas características.

Comenzó a adoptar una personalidad retraída y a acompañarse de las revistas y los cómics de luchadores e historias de terror mexicanas, producto del sinfín de leyendas populares sobre espectros y seres fantásticos, extraídos de lo prehispánico, colonial y contemporáneo de la cultura nacional.

---

<sup>2</sup> Del Toro, Guillermo. *Gabinete de curiosidades. Mis cuadernos, colecciones y otras obsesiones*. Harper Design. Estados Unidos, 2013. Pag. 22

<sup>3</sup> *Ídem*

Estuvo también maravillado de las leyendas paranormales que sus familiares, sobretodo su abuela, le contaban, siendo éste su primer acercamiento al universo de lo sobrenatural y terrorífico, del que ya no se separaría nunca.

Durante su infancia, recuerda, nunca llegó a tener alguna experiencia anormal, mas su imaginación solía jugarle bromas pesadas. “En las noches veía monstruos en mi habitación, empecé a ver hormigas verdes en la pared y criaturas dentro de mi armario”<sup>4</sup>.

Hasta que una noche las ganas de orinar lo hicieron despertar y percatarse de que tenía que hacer algo para sobrellevar su miedo, fue entonces que hizo un pacto con los monstruos de una vez por todas: “si son buenos conmigo y me dejan ir al baño les dedicaré toda mi vida”<sup>5</sup>.

De esta negociación comenzó a desarrollar una especie de contrafobia, pues el temor se convirtió en comprensión, y la afición por estos seres terminó por salvarlo del mundo de los adultos, que era más terrorífico que el de su propia imaginación.

Así fue como los monstruos terminaron por hacerlo sentir que había un lugar donde él encajaba, aunque fuera uno imaginario donde lo grotesco y lo diferente no fueran juzgados, sino al contrario, fuesen celebrados y aceptados.

## **1.2 *El cine es alquimia. Las influencias creativas de Del Toro***

Guillermo Del Toro sería lo equivalente a un alquimista contemporáneo. Toma elementos de sus diversos guías del cine, la literatura y la pintura, un poco de su infancia y vivencias personales; para después analizar esos elementos, transformarlos, transmutarlos y devolverlos convertidos en algo suyo, en algo nuevo que acrecienta su ya muy amplio y único universo.

A través de su cine vemos como diversas corrientes artísticas se fusionan y transforman. Vemos por ejemplo que sus historias están plagadas de referencias a

---

<sup>4</sup> *Ídem*

<sup>5</sup> Del Toro, Guillermo. *En casa con mis monstruos*. México, Universidad de Guadalajara, Turner, 2019. Pag. 39

la época victoriana, momento histórico de la era de Charles Darwin. donde los descubrimientos científicos se multiplicaron en Inglaterra.

En esos años, los ingleses cobijaron a la ciencia —uno de los sistemas predilectos del realizador tapatío y que vemos constantemente representado en su obra— a través de los llamados gabinetes de curiosidades, grandes colecciones encerradas en salones que contenían diversos objetos exóticos de todo tipo, representantes de los grandes misterios del mundo.

Estos gabinetes son muy parecidos a la colección personal que tiene Guillermo Del Toro en su casa de Los Ángeles, llamada *The Bleak House* (en homenaje a la novela homónima de Charles Dickens), que contiene más de 900 piezas que reflejan los temas que le interesan y que han marcado su vida, además de piezas únicas de los monstruos que ha creado a través de su trayectoria como artista.

Pero para Del Toro hay un momento en su vida que marcó un antes y un ahora, y esto es la llegada de uno de los mitos más poderosos que ha trascendido desde su llegada a la literatura y, posteriormente, al cine.

“Hay gente que se encontró con Jesucristo, yo me encontré con Frankenstein”<sup>6</sup>. La llegada a su vida del monstruo creado por la escritora Mary Shelley<sup>7</sup>, significó el punto máximo de descubrimiento para la visión de su arte, pero sobre todo fue un momento de impresión y de empatía. “En el momento que descubrí a la criatura — dice —, descubrí en ella a mi alma gemela”<sup>8</sup>.

Como es bien conocido, la historia que llegó a la vida de Shelley en sueños, sobre la criatura creada por Victor Frankenstein a partir de partes de seres humanos que estuvieron vivos, es considerada la primera novela de ciencia ficción en la historia. En el relato cohabita la criatura que desafió todo principio natural y ético de la época, un ser “a imagen y semejanza de su creador, pero al mismo tiempo distinto del ser que denominamos hombre”<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Clase magistral *De geometría a la forma del agua*. Guadalajara. Marzo de 2018

<sup>7</sup> *Frankenstein* o *El moderno Prometeo* se publicó por primera vez en marzo de 1818

<sup>8</sup> Del Toro, Guillermo. *En casa con mis monstruos*. México, Universidad de Guadalajara, Turner 2019. Pag. 174

<sup>9</sup> Quirarte, Vicente. *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México, Paidós, 2005, Pag. 23

Pero para Del Toro, que lo conoció muy joven a través de la película *Frankenstein* (1931) de James Whale, era el monstruo marginado de gran bondad y corazón gentil, a pesar de su soledad a causa de la incompreensión del mundo al que fue lanzado y que constantemente lo rechaza.

Esto, aunado al extraordinario tratamiento visual monocromático lleno de influencias expresionistas, convirtieron al filme, según a la mirada de Guillermo, en las bases sobre cómo debe ser y verse una película de terror.

El trabajo histriónico de Boris Karloff, y su transformación en la criatura por medio de recursos como el maquillaje de Jack Pierce, fue un referente que marcó su carrera.

Después de este acercamiento con el filme, Del Toro se fue directo a la novela y su fascinación se acrecentó convirtiéndose en uno de sus libros favoritos que lo inspiró a reflexionar a nombre de todos los seres renegados creados por la soberbia omnipotencia del ser humano sobre el medio natural:

Tienes dos hombres, con dos búsquedas distintas: el doctor Frankenstein, que por su arrogancia pretende realizar lo imposible, y la criatura que busca su propia alma, su propio sentido del ser, y que se pregunta: ¿Por qué está en el mundo? ¿Quién lo creó y por qué? ¿Por qué duele tanto estar vivo? Estas son preguntas monumentales y están hechas por la criatura y no por el doctor, quien tiene tal narcisismo que necesita controlar la vida...<sup>10</sup>

Interrogantes que intenta contestar el director a través de su trabajo en la creación de sus propios monstruos que, al igual que Victor Frankenstein, Del Toro construye —no de partes—, pero sí de diversos rasgos humanos que los desmitifica de su naturaleza monstruosa que malamente han adquirido y que se les ha caracterizado a lo largo de la historia.

Pero Frankenstein no es el único que inspiró al realizador tapatío, también se destacan las influencias del artista Leonardo Da Vinci, de donde proviene una de sus grandes reflexiones sobre la valoración del artista como individuo más allá de

---

<sup>10</sup> Del Toro, Guillermo. *En casa con mis monstruos*. México, Universidad de Guadalajara, Turner, 2019. Pag. 174

sus creaciones. “Una de las lecciones más importantes que Leonardo dejó para todos los creadores es que el hombre es la obra de arte”<sup>11</sup>, señala Guillermo.

Obviamente, *La Mona Lisa*, *El hombre de Vitruvio*, *La última cena*, todas ellas obras maestras. Todos podemos estar de acuerdo con eso. Pero Leonardo, el hombre, el anatomista, el diseñador, el arquitecto, el científico, es la verdadera obra maestra. Él es su última creación.<sup>12</sup>

Y como Da Vinci, los cuadernos privados del director le hacen justicia de que el arte y el creador están al mismo nivel pues en estos compendios, comparados con los de los grandes pensadores —deposita todas sus ideas, observaciones, pensamientos aleatorios, bocetos de la vida, pero sobre todo, sorprenden sus extraordinarios dibujos—, convierten a Del Toro en “un verdadero hombre moderno del Renacimiento”<sup>13</sup>.

Dentro de sus influencias literarias se encuentra Mark Twain, la narrativa del escritor estadounidense Edgar Allan Poe, la literatura de terror de Arthur Machen, la oscuridad y el terror cósmico de Lovecraft<sup>14</sup>, y por supuesto, de Mary Shelley.

Sus grandes maestros del cine comienzan con el formalismo de Hitchcock<sup>15</sup>, lo salvaje de Fellini; la audaz mirada de Luis Buñuel, los inolvidables planos de Stanley Kubrick, la composición del cine de David Lean, el cine giallo de terror con obras de Mario Bava y Riccardo Freda, entre otros. Así como los de otras artes:

“Su paleta distintiva es por partes iguales Richard Corben, Johannes Vermeer, Edvard Munch y sus amados simbolistas — Julio Ruelas, Félicien Rops, Odilon Redon, Marcel Schwob, Arthur Rackham, Carlos Schwabe y Arnold Böcklin”<sup>16</sup>.

De estos últimos, Del Toro toma como inspiración a los simbolistas, quienes evocan y sugieren en su obra un mundo oscuro, fantástico y onírico que va más allá de lo evidente, aunado también a temas relacionados con la muerte, el

---

<sup>11</sup> Del Toro, Guillermo. *Gabinete de curiosidades. Mis cuadernos, colecciones y otras obsesiones*. Estados Unidos, Harper Design, 2013, Pag. 17

<sup>12</sup> *Ídem*

<sup>13</sup> *Ídem*

<sup>14</sup> Incluso está entre sus proyectos no nacidos y que tanto añora realizar, la adaptación de la novela *En las montañas de la locura* (1936)

<sup>15</sup> A quien le escribió un libro analizando cada una de sus películas y que fue publicado en 1990 por la Universidad de Guadalajara.

<sup>16</sup> Del Toro, Guillermo. *Gabinete de curiosidades. Mis cuadernos, colecciones y otras obsesiones*. Estados Unidos, Harper Design, 2013, Pag. 17

misticismo y la magia. De estos elementos se nutren también los cuentos de hadas magníficamente ilustrados, por los que Guillermo tiene un gusto indudable.

Como amante de los cómics y revistas, están los de terror publicados por EC Comics y *House of Secrets* o *House of Mystery*; de dibujantes como Bernie Wrightson, Jack Kirby, John Romita, Sr. o Richard Corben, aunque no tanto de los superhéroes<sup>17</sup>.

El trabajo de ilustradores como Moebius (Jean Giraud), y por supuesto, Mike Mignola, creador de *Hellboy*, que Del Toro adaptó y dirigió para el cine en dos ocasiones. De revistas como *Fantomas*, *Duda* y *Tradiciones y leyendas de la Colonia*.

También están las influencias de piezas como coleccionista que inspiran e influncian a Del Toro, como el arte conceptual de las películas de Disney, en especial sobre los cuentos fantásticos y princesas; obras de arte gótico, autómatas y máquinas, objetos de alquimia, artículos relacionados con anatomía y patologías.

Una biblioteca inacabable de los temas que lo apasionan: arte pop, juguetes, piezas que abordan los temas de lo monstruoso, la muerte, lo sobrenatural, el apocalipsis y lo infernal.

Posee cuadros enigmáticos de Zdzislaw Bksinski, una escultura en tamaño real de Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft y de *El hombre elefante*, además de las distintas aproximaciones a Frankenstein realizadas por Mike Hill, por mencionar algunas.

Para Guillermo Del Toro la muerte es un tema unido a la vida, temática que le apasiona y que ha estado presente en toda su filmografía. “Durante la década de los sesenta y setenta, viviendo en Guadalajara, tuvo varios encuentros cercanos con la muerte: vio cadáveres en accidentes en la calle, en la morgue por donde pasaba casi todos los días y en las catacumbas bajo la iglesia”<sup>18</sup>.

Esto aunado a que de niño leía en las enciclopedias de medicina de la inmensa biblioteca familiar, información de tumores y parásitos que se alojan en el cerebro

---

<sup>17</sup> *Ídem*

<sup>18</sup> Del Toro, Guillermo. *En casa con mis monstruos*. México, Universidad de Guadalajara, Turner, 2019. Pag. 228

y de una variedad de enfermedades, lo convirtieron en un pequeño hipocondríaco, quien frecuentemente reflexionaba con su propia muerte.

Del Toro también tiene una gran obsesión con los vampiros desde su ópera prima, *La invención de cronos* y que retoma en la realización de la película de *Blade II* y en la serie *The Strain* (Serie basada en las tres novelas del realizador tapatío: *Nocturna*, *Oscura* y *Eterna*), donde dirige el capítulo piloto y que se extrae de sus best sellers.

En su universo los vampiros no son estos seres cautivantes, sofisticados y románticos:

Se trata de criaturas repulsivas que en lugar de eróticos colmillos tienen malévolos agujijones. Los vampiros tienen todo un lado biológico que fui solucionando a lo largo de veinte años... para mí son criaturas en las que no puedes reconocer humanidad, pero en quienes lo humano es inherente<sup>19</sup>.

Los fantasmas también juegan un papel muy importante en su cine pues a pesar de que son espeluznantes, representan más bien una advertencia contra el mal genuino, el real, el que forja el propio ser humano.

Los vemos principalmente en películas como *El espinazo del diablo* y *La cumbre escarlata*, inspirados en los espectros que algunos miembros de su familia llegaron a ver, como en el caso de su madre cuando vio el espíritu de su abuela, acontecimiento que se basó para crear la escena de Edith y su encuentro con el primer fantasma en *La cumbre escarlata*.

Aunque los espectros juegan un papel primordial en su cine, generalmente cumplen una función específica más allá del terror, pues no son películas de fantasmas sino con fantasmas. Lo que quiere decir que más allá de que su objetivo sea el asustar al espectador, funge como un elemento narrativo para evocar un pasado suspendido en el tiempo.

Finalmente, cabe destacar que el imaginario de Guillermo Del Toro también ha estado regido de alguna manera por la parte más oscura de la religión católica, pues debido a su trato tan cercano con su abuela, una mujer profundamente religiosa, tuvo la enseñanza de la noción del pecado original. "El único lugar en donde puedo refugiarme para aspirar al perdón es con los monstruos. La

---

<sup>19</sup> *Ídem*

perfección nadie puede alcanzarla, en la imperfección ya estamos todos, cada uno en nuestro estilo”<sup>20</sup>.

Es por eso que en cada una de sus películas vemos guiños religiosos manifestados a través de crucifixiones, ánimas en pena, postales del infierno y el purgatorio.

En fin, ahí es de donde radica la grandeza de este creador. A pesar de que se dice que todo ya se ha hecho, y probablemente sea cierto, la sabia mezcla de elementos de otras artes vienen acompañados de su ingenio que lo vuelve novedoso; con el sello característico de su talento como artista por su capacidad para comunicarse directamente con nuestro lado más oscuro.

### **1.3 El cine según Del Toro. Elementos característicos de su filmografía**

Todo creador es también sus creaciones, en el caso de Guillermo Del Toro esta frase no podría ser más cierta. Ha edificado todo un universo fantástico y complejo a partir no solo de sus gustos personales, sino también de sus propios miedos y debilidades. Ocupa el papel del Doctor Frankenstein y del monstruo a la vez.

Infancia es destino, y como se detalló anteriormente, esto se explica en toda su obra fílmica llena de referencias a sus raíces; desde *Mimic* abordando el tema de la fobia a los insectos, hasta los seres espectrales en *El espinazo del diablo*, seres mitológicos en *El laberinto del fauno*, el existencialismo vampírico en *Cronos*, y la materialización del diablo en *Hellboy*.

Pero más allá de este proceso de exorcizar y materializar, dentro de su filmografía podemos identificar ciertos elementos que se vislumbran como temáticas constantes que hablan de las inquietudes del realizador. Repetición que no choca precisamente con la falta de originalidad sino con la coherencia que tiene cada artista con su visión del mundo. Pues Del Toro tiene una filosofía de vida en palabras del pintor, Pierre Auguste Renoir: “un hombre pinta el mismo árbol toda su vida”.

---

<sup>20</sup> Del Toro, Guillermo. *En casa con mis monstruos*. México, Universidad de Guadalajara, Turner, 2019. Pag. 201



Por ejemplo, los monstruos de Guillermo se asoman como criaturas más complejas que los estereotipos creados en la industria fílmica estadounidense (Criaturas salvajes, sobrenaturales y/o malvadas que buscan afectar o erradicar a la humanidad sin ninguna razón en concreto), gracias a que el cineasta aborda la naturaleza de lo monstruoso con sabiduría y conocimiento.

Es por eso que sus filmes comienzan con una falsa concepción de que el monstruo o el fantasma es el causante de que el protagonista no pueda lograr sus objetivos, pero mientras avanza la historia la sorpresa del espectador es percatarse de que muchas veces “los únicos monstruos son los humanos”<sup>21</sup>; y que las criaturas cuentan con más rasgos de humanidad que nos obligan al término de la película a preguntarnos: ¿qué nos hace humanos?, ¿qué es un monstruo?

Otro de los elementos característicos de su cine son los personajes incomprendidos —que por su naturaleza de pasar desapercibidos para la sociedad —, quienes terminan regularmente por proteger a las criaturas sin despertar ninguna sospecha.

El caso más actual es en *La forma del agua*, donde la protagonista, Elisa Esposito, junto con sus confidentes y marginados amigos, Zelda y Giles, son quienes logran sacar a la criatura del laboratorio para evitar que sigan experimentando con ella.

También es muy común que estos personajes incomprendidos estén representados por niños, seres con falta de prejuicios, alto grado de inocencia y valentía para afrontar el miedo. Ellos crean lazos de afecto y enseñanza mutua con algunos adultos.

Son ellos quienes suelen tener el contacto directo con el elemento sobrenatural de la historia. Es Ofelia en *El laberinto del fauno*, quien con su llegada despierta a esa criatura mitológica para luego cumplir las tres pruebas; en *El espinazo del diablo*, Carlitos es quien escucha suspirar al fantasma de Santi por las noches en

---

<sup>21</sup> Del Toro, Guillermo. *En casa con mis monstruos*. México, Universidad de Guadalajara, Turner, 2019. Pag. 207

los pasillos del orfanato; la pequeña Aurora en *Cronos*, es quien acompaña y protege a Jesús Gris de ser consumido por el misterioso artefacto; o el niño autista Chuy en *Mimic*, quien es el único que logra entender y comunicarse con los mortíferos insectos que habitan debajo de las calles de Nueva York.

Soy yo de manera manifiesta en los niños que aparecen en mis películas, *Hellboy* es completamente autobiográfica, de la misma manera que lo es *El espinazo del diablo*, aunque yo no sea el hijo de Satanás ni haya crecido en un orfanato<sup>22</sup>.

También encontramos que uno de los temas más comunes en su filmografía son las relaciones filiales. “Todas mis películas tratan acerca de padres e hijos. Para mí, como hijo y como padre, ese es el vínculo más difícil y más vital”<sup>23</sup>.

Lo vemos más en concreto en *Hellboy*, donde este ser demoniaco se encuentra en la disputa existencial entre sus dos figuras paternas. “El profesor Broom es el padre benigno, que imbuye a Hellboy de fe y le recuerda el libre albedrío, mientras que Rasputín es el padre maligno, que lo tienta con el poder y le susurra su destino ya escrito”<sup>24</sup>.

Este vínculo padre e hijo se aleja de la visión romántica de la paternidad y la familia, pues para el realizador muy poco tiene que ver con la realidad. “Por eso, en mis películas hay familias terribles y hay familias salvadoras. Todas mis películas hablan de la familia”<sup>25</sup>.

Ahora bien, en el caso de sus personajes femeninos:

Se revelan con cualidades y características asociadas con la creatividad, 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<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> Pedrero Santos, Juan A. *Las fábulas mecánicas. Guillermo Del Toro*. Calamar, España, 2016, Pag. 156

<sup>23</sup> *Ídem*

<sup>24</sup> *Ídem*

<sup>25</sup> *Ídem*

<sup>26</sup> M. Pastor, Brígida. *La bella y la bestia en el cine laberíntico de Guillermo Del Toro*. Universidad de Glasgow, Gran Bretaña, 2006, Pag. 395

Por lo que la figura femenina suele jugar un papel activo en todo el entramado, pues son quienes le dan solución y efecto a la historia, al contrario del masculino que es a donde regularmente recae la parte violenta e impulsiva.

Porque como dice el escritor Juan A. Pedrero Santos en su libro *Las fábulas mecánicas. Guillermo Del Toro*, “los resortes que mueven los comportamientos de unos y de otros no entran nunca en el terreno del arquetipo; ni siquiera esa negativa figura del magnate o el capitalista, personaje recurrente en el cine de Guillermo, pues la ambición y el egoísmo son motivaciones humanas. “Cuando este se personifica en su representante del capitalismo, lo hace para convertirlo directamente en el monstruo contra el que hay que luchar”.

Finalmente para cerrar el tema de los personajes, también se destacan estas figuras recurrentes de alquimistas en busca de algún elixir para la vida eterna. Esto desde su ópera prima *Cronos*, o en *Blade II* y *The Strain*, todas con la temática vampírica, pues “una de las cosas que la alquimia y la sabiduría popular de los cuentos de hadas entiende, es que se necesita algo maléfico para que la magia florezca. Necesitas convertir plomo en oro”<sup>27</sup>.

En el caso de los escenarios físicos, su cine rebosa comúnmente en espacios siniestros de configuración laberíntica en los que habitan seres espectrales y sobrenaturales: el lúgubre orfanato en *El espinazo del diablo*, el entramado de alcantarillado praguense de *Blade II*, el antiguo laberinto de *El laberinto del fauno*, el carcelario laboratorio donde se encuentra confinado el anfibio en *La forma del agua*, la decadente mansión Allerdale Hall de *La cumbre escarlata* o las lúgubres atmósferas subterráneas del metro neoyorquino en *Mimic*.

Muchos de estos lugares están cuidadosamente orquestados con algunas de sus obsesiones tan constantes como esta especie de fetichismo por la relojería, la maquinaria y los engranajes, los frascos de vísceras, etc.

---

<sup>27</sup> Del Toro, Guillermo. *En casa con mis monstruos*. México, Universidad de Guadalajara, Turner, 2019, Pag. 115

A pesar de ello, el enfoque que el realizador hace de su particular universo no es con la intención de asustar, sino más bien fungen como una alegoría de cómo aflora la calidad de los personajes en entornos críticos.

Eso nos conecta también con que sus películas se desarrollan en contextos históricos donde la humanidad sufrió cambios sociales importantes, y que de alguna manera justifica la forma de ser de los personajes, donde muchos de ellos son corrompidos y tomando el lugar del villano.

Tal es el caso de *El espinazo del diablo*, desarrollada durante la Guerra civil española<sup>28</sup>; *El Laberinto del fauno* en la posguerra española en 1944<sup>29</sup> y *La forma del agua* con la época de la Guerra Fría en los Estados Unidos de 1962 como telón de fondo.

Cuando no es una guerra histórica, aún así siempre es constante que la película se asiente durante alguna batalla entre el bien y el mal, donde el destino de la existencia del ser humano está en juego — en *The Strain* en pleno apocalipsis vampírico; en *Hellboy II* y el ejército dorado que tiene el objetivo de aniquilar a los humanos o en *Titanes del Pacífico* con la llegada de los monstruos *Kaiju* —, pero a pesar de que sus historias tienen finales agrisados e inesperados, el amor siempre termina por sucumbir de las entrañas de la oscuridad y vencer al mal, brindándole una segunda oportunidad a la raza humana.

---

<sup>28</sup> La idea original de Guillermo Del Toro era que el contexto fuera la Revolución Mexicana, en un colegio religioso donde en vez del fantasma había un insólito Cristo de tres brazos.

<sup>29</sup> La similitud del contexto histórico de *El espinazo del diablo* y *El Laberinto del fauno* se debe a que son parte de “La trilogía española” que el realizador cerraría con el filme 3993. Todas ellas con la Guerra civil española como hilo conductor.

## Capítulo 2

### Umberto Eco. La belleza y la fealdad

*Parte de nuestra belleza es la cicatriz*

*Guillermo Del Toro*

#### 2.1 ¿Qué es lo bello?

A través de sus historias, Guillermo Del Toro nos hace reflexionar sobre lo complejo que es determinar la belleza y la fealdad. Pues la mayoría de las veces sus villanos son individuos físicamente atractivos, pero si su esencia se pudiera materializar corporalmente, serían seres horripilantes. A diferencia de sus monstruos, que partiendo del mismo supuesto, sus atributos emocionales los convertirían en seres bellamente admirables.

Pero mientras el realizador materializa estas interrogantes en celuloide, en el campo de la filosofía el escritor italiano Umberto Eco dedicó muchos años de su vida a plantear una teoría sobre la belleza y la fealdad que actualmente se encuentra recopilada en dos tomos, que contienen ejemplos de obras de arte a través de diversas épocas históricas en donde el hombre se ha intentado explicar estos dos conceptos<sup>30</sup>.

Eco comienza por preguntarnos si realmente el concepto de “bello”, adjetivo que cotidianamente usamos para calificar una cosa que nos gusta y queremos poseer, a primera vista lo hacemos partiendo del equivalente a su atributo de ser bueno. Pero en este caso y con cierta postura de distanciamiento, “nos damos cuenta de que hablamos de belleza cuando disfrutamos de algo por lo que es en sí mismo, independientemente de que lo poseamos”<sup>31</sup>.

Hablar de posesión no tiene relación alguna con el sentimiento de lo bello, pues “es bello aquello que, si fuera nuestro, nos haría felices, pero que sigue siendo

---

<sup>30</sup> *La historia de la belleza* en 2004 y posteriormente, *La historia de la fealdad* en 2007

<sup>31</sup> Eco, Umberto. *La historia de la belleza*. España, Lumen, 2004. Pag. 8

bello aunque pertenezca a otra persona”<sup>32</sup>. De ahí que el deseo se distinga de la belleza.

En ese sentido, Umberto Eco no parte de una idea preconcebida de la belleza, sino que va examinando los vestigios que los seres humanos han considerado a lo largo de la historia como bellas a partir de las obras de arte y de los escritos de diversos autores, pues han sido los artistas lo que han explicado a través de los siglos que era en su opinión la belleza y nos han dejado claros ejemplos a través de sus manifestaciones artísticas.

Por lo que *La historia de la belleza*, es un conjunto de ideas relativas de lo bello, partiendo de la época y de las variadas culturas que han poblado la tierra.

Siendo así, navegamos a través del concepto de lo bello y sus distintas variantes, partiendo inicialmente por los griegos, donde la idea de “la belleza no tenía un estatuto autónomo” incluso se podría decir que los griegos “carecían de una auténtica estética y de una teoría de la belleza”. (P. 37)

Durante esta parte de la historia, por ejemplo, el Oráculo de Delfos no consideraba los atributos físicos de las cosas ni en virtud de su forma, sino más bien pensaban que “lo más justo era lo más bello”<sup>33</sup>.

Dejando a un lado la percepción de la belleza a través de los sentidos. Dándole un valor mayor — en el caso del cuerpo humano —, a “las cualidades del alma y del carácter, que son percibidas con los ojos de la mente más que con los del cuerpo”. (P. 41)

Así pues, se puede visualizar una primera comprensión de la belleza en la Antigua Grecia, que coincide con la concepción que tiene el director tapatío, Guillermo Del Toro, al momento de crear a sus criaturas tan complejas, donde la bondad del espíritu prevalece de la condición física del monstruo.

Más adelante se suma a la discusión Sócrates, quien distinguía en la práctica artística tres categorías estéticas: la belleza ideal (sobre la naturaleza a través de una composición de las partes); la belleza espiritual (el alma a través de la mirada) y la belleza útil o funcional.

---

<sup>32</sup> A partir de este punto, cada que se cite de *La historia de la belleza*, se indicará entre paréntesis, junto al fragmento, la página de donde fue tomado.

<sup>33</sup> Ídem

Platón habla también de armonía y proporción de las partes, pero en su caso se le atribuye a la naturaleza el realizar este cometido de la manera más perfecta y donde no cualquiera puede percibir la belleza:

Para Platón, la belleza tiene una existencia autónoma, distinta del soporte físico que accidentalmente la expresa; no está vinculada, por tanto a uno u otro objeto sensible, sino que resplandece en todas partes. La belleza no corresponde a lo que se ve, puesto que el cuerpo es para Platón una caverna oscura que aprisiona el alma, la visión sensible ha de ser superada por la visión intelectual, que exige el aprendizaje del arte dialéctico, esto es, de la filosofía. No a todos les es dado, pues, captar la verdadera belleza.<sup>34</sup>

Por lo que en el caso de la cultura griega, “es expresada por los sentidos que permiten mantener la distancia entre el objeto y el observador: vista y oído más que tacto, gusto u olfato. (P. 57)

Posteriormente, ya en el siglo XII, Hugo de San Víctor llega con una concepción religiosa que toma en cuenta al espíritu y la corporeidad, pues “afirma que cuerpo y alma reflejan la perfección de la belleza divina” (P. 80)

Partiendo de una totalidad y perfección de Dios, todas las cosas feas se componen en la armonía del mundo por proporción y contraste, e incluso el papel de la fealdad hace que lo bello se magnifique y haya un balance cósmico.

“La belleza nace también de estos contrastes”. Incluso contempla a los monstruos pues hasta ellos “tienen una razón y una dignidad en armonía de lo creado”, ya que también el mal “dentro del orden se vuelve bello y bueno porque de él nace el bien, y junto a él el bien resplandece mejor”. (P. 85)

En la fase más madura del pensamiento medieval, el filósofo católico Tomás de Aquino dirá que “para que haya belleza, hace falta que haya no solo una adecuada proporción, sino también integridad, claridad (porque se considera bello lo que tiene un color nítido) y proporción o consonancia”. (P. 88)

Esto se refiere a que cada cosa cuente con todas las partes que le corresponden de acuerdo a su naturaleza, por lo que en esta etapa histórica es común que un cuerpo mutilado se considere algo feo.

---

<sup>34</sup> Eco, Umberto. *La historia de la belleza*. España, Lumen, 2004. Pag. 50

Es por eso que para el religioso Tomás de Aquino “ya la proporción no es solamente la disposición correcta de la materia, sino también la perfecta adaptación de la materia a la forma, en el sentido de que es proporcionado un cuerpo humano que adapta las condiciones ideales de la humanidad”.<sup>35</sup> (P. 90)

El hecho de que en esta etapa se enfatizara tanto en la noción puramente ideal de armonía y donde se veía con recelo todo lo relacionado con la corporeidad y su fugacidad de la belleza terrenal, se debía a que en la Edad Media se vivía una época de gran crisis económica y demográfica, debida fundamentalmente a las guerras, el hambre y la peste. Por lo que el mayor refugio eran los pensamientos religiosos y los valores eternos en los que se sustentaba.

## **2.2 La belleza de los monstruos**

En todas las civilizaciones, además de una concepción propia de lo bello se tiene una también de lo feo, y aunque se detalla más adelante, se necesita hacer hincapié en que hubo gran dificultad para el estudio de estos conceptos, pues era delicado saber a través de los vestigios encontrados de pueblos antiguos, cuál de sus representaciones artísticas eran bellas o feas.

Según distintas teorías estéticas, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, lo feo es una antítesis de lo bello, “una carencia de armonía que viola las reglas de la proporción en las que se basa la belleza, tanto física como moral, o una carencia que sustrae al ser lo que por naturaleza debería tener”. (P. 133)

En cualquier caso, desde Aristóteles hasta Kant, según Umberto Eco, se admite un principio que es respetado de manera casi uniforme: “si bien existen seres y cosas feas, el arte tiene el poder de representarlo de manera hermosa, y la belleza (o al menos, la fidelidad realista) de esta imitación hace aceptable lo feo”. (P.135)

Existe lo feo que nos repugna en la naturaleza, pero que se torna aceptable y hasta agradable en el arte que expresa y denuncia “bellamente” la fealdad de lo

---

<sup>35</sup> Para Tomás de Aquino, ya en la proporción se le agrega un valor ético relacionado a la acción virtuosa y justa de la armonía de las palabras y los actos según una ley racional. Por lo que afirma que “la belleza es colaboración mutua entre las cosas”.



feo, tanto en sentido físico como moral. Pero ¿hasta qué punto una bella representación de lo feo y monstruoso lo hace en cierto modo más atractivo?<sup>36</sup>

Es por eso que en la cultura medieval no se plantea el problema de si los monstruos son bellos o feos, ya que sienten fascinación por lo maravilloso, pues es la manera en que la época adopta todo lo que le es desconocido y son los años donde muchos viajeros se lanzan a descubrir nuevas tierras y dar a conocer seres monstruosos “y se las ingenian para hallarlos aún cuando no existan y los inserta en la gran tradición del simbolismo universal”. (P. 144)

A eso se debe que, junto a los bestiarios en los que prevalece lo maravilloso e insólito, van cobrando forma los bestiarios moralizados, en los que se “asocian enseñanzas místicas y morales no solo a todos los animales conocidos, sino también a todos los monstruos legendarios”. (P. 145)

Así pues, los monstruos están incluidos en el plan de Dios, para quien, toda criatura de este mundo, aparece como reflejo de la vida y de la muerte, del estado actual y del destino futuro.

A partir de ello surge un conjunto de significaciones en el tema de los monstruos: en la *Summa theologiae* (1231) de Alejandro de Hales, el universo creado es un todo que ha de apreciarse en su conjunto, donde “las sombras contribuyen a que las luces resplandezcan mejor, e incluso lo que puede ser considerado feo en sí resulta bello y, desde ese punto de vista, queda redimida también la monstruosidad que contribuye al equilibrio de ese orden”. (P. 148)

Guillermo de Auvernia dirá que “la variedad aumenta la belleza del universo, por lo que incluso las cosas que parecen desagradables son necesarias para el orden universal, incluidos los monstruos”. (P. 149)

Por otra parte, ni siquiera cuando los rigoristas más radicales se lamentaban de la afición de los artistas a representar monstruos eran capaces de sustraerse a la fascinación que ejercían esas figuras.

---

<sup>36</sup> Eco, Umberto. *La historia de la belleza*. España, Lumen, 2004. Pag. 136

Por lo que “los monstruos, amados y temidos, observados con precaución pero al mismo tiempo admitidos libremente, penetran con toda la fascinación de lo horrendo en la literatura y en la pintura. (P. 149)

En el paso de la Edad Media a la Edad Moderna cambia la postura que se había mantenido frente al monstruo. Entre el siglo XVI y XVII diversos médicos no logran escapar de la fascinación de las voces tradicionales e incluirán en sus tratados, junto a malformaciones perturbadoras, auténticos monstruos como los dragones o las sirenas.

Sin embargo, el monstruo pierde su carga simbólica y es contemplado como curiosidad natural:

El problema ya no es considerado bello o feo, sino estudiarlo en su forma, a veces en su anatomía. El criterio, aunque todavía fantástico, es ya científico, y el interés no es místico sino naturalista. Los monstruos que pueblan las nuevas colecciones de prodigios, nos fascinan hoy día como obras de fantasía, pero fascinaban a los contemporáneos como revelación de los misterios aún no del todo explorados del mundo natural.<sup>37</sup>

### **2.3 ¿Qué es lo feo?**

A diferencia del concepto que ya vimos en el apartado anterior sobre lo bello, lo feo no ha tenido un estudio a tal profundidad por parte de filósofos y artistas, ya que regularmente durante el paso de los siglos se le ha definido como oposición a lo belleza.

Aunque de entre los rasgos que tienen en común, según Umberto Eco, es que no se puede hacer una relación ni con lo bello, ni con lo feo, puesto que sólo se conservan los testimonios artísticos visuales o verbales de la época para intentar descifrarlos, así como también de las cosas o personas consideradas en cierto modo feas. Además de que su estudio se limita a “registrar las vicisitudes de estos dos valores en la civilización occidental”.<sup>38</sup>

Por lo que nuevamente hablamos de una interpretación no verificable y que parte del contexto de una civilización, donde influyen criterios sociales, políticos y religiosos de la época.

---

<sup>37</sup> Eco, Umberto. *La historia de la belleza*. España, Lumen, 2004. Pag. 152

<sup>38</sup> Eco, Umberto. *La historia de la fealdad*. España, Lumen, 2007. Pag. 10

Partiendo de este punto, en este apartado se hará un acercamiento de algunos significados, transformaciones y modelos que se han hecho a lo largo de la historia.

Para Nietzsche, en el *Crepúsculo de los ídolos*, “en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección, y se adora en ello, es decir que el hombre se mira en el espejo de las cosas y considera bello todo lo que le devuelve su imagen”.<sup>39</sup> Por lo que pareciera que todo lo que no es humano o intenta serlo, es considerado feo o monstruoso.

Este primer argumento se apoya de un modelo propio de especie, en este caso, el ser humano, “¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la decadencia de su tipo”. (P. 15)

Para el filósofo alemán, Karl Rosenkranz en 1853 en la *Estética de lo feo*, estableció una semejanza entre lo feo y el mal moral, retomando la idea inicial de que lo feo es lo opuesto a lo bello: “del mismo modo que el mal y el pecado se oponen al bien, y son su infierno, así también lo feo es el infierno de lo bello”. Con la diferencia de que pasa de las definiciones abstractas de lo feo a sus distintas encarnaciones, y es entonces cuando materializa una “autonomía de lo feo”.

Convirtiendo a su modelo en algo mucho más complejo que una serie de negaciones de la belleza. Categorizando los diversos tipos de fealdad que a su parecer existen, que van de la fealdad natural, la fealdad espiritual, la fealdad en el arte; y otros conceptos relacionados como la ausencia de la forma, la asimetría, la falta de armonía, la desfiguración y la deformación, y las distintas formas de lo repugnante como lo grosero, lo muerto, lo horrendo, lo criminal, lo satánico, etc.

Hablando de conceptos y opuestos, Eco hace el paréntesis de que algunos sinónimos vinculados con la belleza tales como bonito, gracioso, atractivo, placentero, y muchos otros; se perciben en “una reacción de apreciación desinteresada”, al contrario de los sinónimos de lo feo (repugnante, indecente, sucio, terrible, deforme, fétido, penoso, etc.) que claramente se percibe una “reacción de disgusto, cuando no de violenta repulsión, horror o terror”. (P. 18)

---

<sup>39</sup> A partir de este punto, cada que se cite de *La historia de la fealdad*, se indicará entre paréntesis, junto al fragmento, la página de donde fue tomado.

Para Eco, es necesario distinguir tres fenómenos distintos en el caso de la fealdad. La fealdad en sí misma, ante el cual se reacciona pasionalmente al disgusto provocado (una carroña en descomposición, un excremento, un ser cubierto de llagas, etc.), la fealdad formal, que es el desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo, y dentro de la cual se puede encontrar la fealdad artística (desproporción, retrato mal hecho). En esta última, se podrá inferir lo que eran en una época o cultura determinada los otros dos tipos (fealdad en sí misma y fealdad formal).

En Grecia se crearon estatuas que exponían una belleza idealizada que se veía reflejada en lo blanco del mármol, material en que eran esculpidas. En *La historia de la fealdad* se habla del caso de Polícleto, un escultor griego que esculpió la estatua llamada *Canon*, que encarnaba en ella las reglas para la proporción ideal de la época. Se le siguió Vitrubio, dictando las proporciones exactas corporales, que son determinadas por fracciones de la figura entera: “la cara debía tener una proporción de 1/10 de la longitud total, la cabeza 1/8 y el tórax 1/4 y así sucesivamente”. (P. 19)

El ideal griego de la perfección se definía por la palabra *Kalokagathía*, donde *Kalos* era lo bello y *Agathos* lo bueno, la unión de ambos términos apuntaba a lo que hoy es conocido como el *Gentleman* en la cultura anglosajona, es decir una persona con aspecto digno y con habilidades como las virtudes deportivas, militares y morales.

Pero a pesar de ello, la cultura griega como se explicó en el apartado anterior, no era clara con el significado de lo bello, no se sabe si los griegos entendían la belleza como algo espiritual, una cualidad del alma, que a veces no coincide con la del cuerpo. Había una notable contrariedad en algunos de los pensadores.

Si para Platón la única realidad era la del mundo de las ideas del que nuestro mundo material es sombra e imitación, entonces lo feo debería haberse identificado con el no ser. Así que lo feo solo existiría en el orden de lo sensible como aspecto de la imperfección del universo físico respecto al mundo ideal... pero al mismo tiempo se contradecía ya que consideraba en *La República* que lo feo como falta de armonía era lo contrario de la bondad del espíritu.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Eco, Umberto. *La historia de la fealdad*. España, Lumen, 2007. Pag. 30

En la Grecia de esa época y hasta nuestros días, se ha reconocido el imitar bellamente pues “cualquier forma de fealdad puede ser redimida por una representación artística fiel y eficaz”. En el caso de Aristóteles, que en *La Poética* asegura “se pueden imitar bellamente las cosas feas, y se admiraba de la manera en que Homero había representado perfectamente la repugnancia física y moral de Tersites”. (P. 30)

“El universo griego estaba obsesionado por muchos tipos de fealdad y de perversidad. Es un mundo dominado por el mal, donde seres sumamente bellos, cometen acciones feamente atroces”. (P. 34)

Y es que los griegos estaban conscientes de que el mundo no era necesariamente bello en todo su esplendor, por lo que su mitología es el principal vestigio de cómo esta cultura explicaba sus propias fealdades y errores que como condición humana acarreaban.<sup>41</sup>

En la Edad Media el concepto de fealdad se verá rodeado de un sello neoplatónico. En *Las confesiones*, el religioso San Agustín argumenta que el mal y la fealdad no existen en el plano divino. De modo que “si es bella incluso la materia informe, será bello también el animal que los imprudentes juzgan monstruoso”. (P. 44)

Y complementa diciendo que la figura de Jesús crucificado en la cruz aparecía ciertamente deforme, porque a través de aquella deformidad física expresaba la belleza interior de su sacrificio y la gloria que nos prometía a la humanidad.

La deformidad de Cristo te hace hermoso. De hecho, si él no hubiera querido ser deforme, tú nunca hubieras adquirido la forma divina que habías perdido. Era, pues, deforme cuando pendía de la cruz, pero su deformidad constituía nuestra belleza...<sup>42</sup>

Por lo que en esa época, el mundo cristiano llevó a cabo una auténtica redención del monstruo y la fealdad, admirándolos como animales en zoológico considerándolos parte del plan divino e hijos de Dios. Pues palabras de San

---

<sup>41</sup> Cfr. Paradójicamente, del lado del universo cristiano algunos aspectos son contrarios, ya que desde el punto de vista teológico-metafísico, todo el universo es bello porque es obra divina y eso redime hasta cierto punto a la fealdad y el mal. Por lo tanto, dice Eco que “el concepto de la belleza del mundo como reflejo de la belleza ideal era de origen platónico”. (Pag.44)

<sup>42</sup> Eco, Umberto. *La historia de la fealdad*. España, Lumen, 2007. Pag. 50

Agustín, “él sabe cuándo y cómo hay o habrá que crear, porque conoce la belleza del mundo y la semejanza o la diversidad de sus partes”. (P. 114)

Aquí comienza una apropiación de la figura del monstruo por parte del cristianismo para definir su propia divinidad, pues asumen una función amable a causa de su propia fealdad. A partir de ello, comienzan a tener un gran éxito, en especial, en el universo de los alquimistas y adeptos a las artes oscuras, quienes más que temerles son considerados maravillosamente seductores.

Finalmente, desde la Edad Media se discutió el tema acerca de la diferencia entre dos tipos de monstruosidad, los portentos y los monstruos.

Los primeros, se referían a “acontecimientos prodigiosos y sorprendentes pero naturales (como el nacimiento de niños hermafroditas o con dos cabezas). Muchos autores intentaron explicar las causas aunque resulta difícil no interpretarlos como signos premonitorios de algún acontecimiento extraordinario”. (P. 240)

Los monstruos auténticos eran “individuos de raza no humana, nacidos por lo general de padres iguales a ellos, permitidos o queridos por Dios como signos de su lenguaje alegórico”. (P. 241)

Aunque cabe destacar que a partir del Renacimiento, con las exploraciones que dan a conocer otros continentes, habitado por animales y pueblos desconocidos para la época y no por monstruos legendarios que nunca fueron hallados, el término de monstruo se utilizó “para designar individuos portentosos, ya sea productos de partos anómalos, ya sea animales insólitos hallados por exploradores y viajeros”. (P. 242)

Por lo que podemos concluir que la fealdad y la belleza dependen de la época y de las culturas, “lo que era inaceptable ayer puede convertirse en lo aceptado de mañana, y lo que se considera feo puede contribuir, en un contexto adecuado, a la belleza del conjunto. (P. 422)

La oposición de la belleza y la fealdad en la actualidad se vive de forma neutra y sin un valor estético constante que lo defina. Por lo que seguirán siendo conceptos subjetivos al individuo y el contexto en donde se desenvuelve.

#### **2.4 Los otros, nosotros los monstruos. La analogía de la naturaleza humana**

No es ninguna novedad que Hollywood ha sabido explotar con los temores y aspiraciones colectivas, una industria cinematográfica cimentada y altamente rentable donde toda clase de criaturas llegan a romper con la cotidianidad y supervivencia de la raza humana.

Como bien ha escrito Vicente Quirarte, “la industria cinematográfica ha explotado sobre todo la monstruosidad superficial e inmediata, aquella que nace del aspecto físico de los personajes”<sup>43</sup>.

Ya que se parte de que el monstruo es ese ser cuyo aspecto y comportamiento son anómalos a la realidad natural. Pero sobre todo, se habla inicialmente a partir de su animalidad, ya que como dice el teratólogo Héctor Santiesteban, “la definición más arraigada del monstruo es la de un animal fantástico terrorífico”<sup>44</sup>.

Pues nada más cercano a nuestros temores primitivos que el miedo a estos seres indomables de la naturaleza con los que el hombre se ha tenido que enfrentar para poder sobrevivir, los cuales son lo más próximo y el punto de partida para la creación de los monstruos, ya que el poco dominio y entendimiento que tenemos de ellos los hacen uno de nuestro principales protagonistas del terror.

Como opina Ignacio Padilla en *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*:

La imperfección que les atribuimos los vuelve inevitablemente monstruosos y los convierte en materia propicia para alegorías en general arbitrarias que dicen más de nuestra condición que de la naturaleza circundante... Son lo otro, semejantes pero nunca idénticos al hombre<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Quirarte, Vicente. *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México, Paidós, 2005. Pag. 53

<sup>44</sup> Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de monstruos: ontología y teratología*. México, Plaza y Valdés, 2003. Pag. 300.

<sup>45</sup> Padilla, Ignacio. *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. México, Taurus, 2013. Pag. 170

Por lo que vemos en el cine a enormes chimpancés como King Kong o enormes lagartos como Godzilla invadiendo ciudades, seres indomables que es necesario exterminar antes de que ellos lo hagan. Pero estas historias siempre vienen acompañadas de algo mucho mayor a estas criaturas: la soberbia humana.

Esta “esquizofrenia del antropocentrismo occidental”, como la llama Padilla, pues a pesar de los devastadores panoramas en los que la raza humana se ve expuesta, siempre hay un grupo de sujetos quienes logran descifrar la manera de aniquilar al monstruo, más nunca intentar comprender las razones que pudieron llevar al animal a comportarse de esa forma. Pues no interesa la razón, “mientras más animal sea el monstruo, mayor será su capacidad para aniquilarnos y mayor el mérito de vencerlo”<sup>46</sup>.

Luego de exterminar a este grupo de enormes a “irracionales monstruos”, la *esquizofrenia* llega con nuevas ideas, pues es el turno de la domesticación de la criatura. Es el tiempo que en el cine y la pantalla chica se vean plagadas de historias de delfines, perros y canguros, ahora plenamente domesticados, a merced del ser humano materializado en personajes, principalmente niños.

En ellas el animal es un acompañante amistoso en armonía y semejanza, hasta cierto punto humana pero siempre vista desde el papel del individuo como salvador.

Finalmente, la transformación vuelve y acudiendo al llamado “rebelde del tiburón de Steven Spielberg y los pájaros de Hitchcock, los monstruos regresaron a la pantalla grande, crecieron y se multiplicaron para recordarnos que nunca la naturaleza será por entero domesticada”<sup>47</sup>. Volviendo a las fobias universales y primitivas por ese universo natural, de criaturas tan nobles como malignas que representan ese “animal que puebla desde siempre nuestras pesadillas”<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Ídem

<sup>47</sup> Padilla, Ignacio. *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. México, Taurus, 2013. Pag. 171

<sup>48</sup> Ídem



Pero si como dice Quirarte, “el sueño de la razón produce monstruos”<sup>49</sup>, entonces el génesis de estas criaturas está en el hombre antes de hablar, pues primero comenzó a soñar y “la pesadilla es ya en sí misma un inconsciente narración defensiva, una evasión imaginaria previa incluso a su articulación”<sup>50</sup>.

Por lo que soñar con monstruos se convirtió en las primeras “ficciones catárticas”<sup>51</sup>. Que le permitían al hombre combatir sus miedos desde la seguridad que ofrece el universo onírico por lo que el ser humano “estuviese ya ejerciendo la objetivación vicaría del miedo”.

Soñar con monstruos se volvió la materialización de nuestras amenazas del entorno que habitamos cuando estamos despiertos, ese espacio donde obtenemos y retenemos información de manera consciente e inconsciente. Con el fin de “transformar el entorno a nuestro favor o para defendernos de él influyendo sobre otros seres y aprovechándonos de ello”<sup>52</sup>.

Ya que no somos los únicos seres sobre la tierra que sueñan o que experimentan el miedo, pero nuestro raciocinio nos obliga a ser exclusivos en el acto de poder dialogar con nuestro temores, poniéndoles sinfín de rostros y “hábitos monstruosos, y abismándonos en sus demasiados ojos hasta que esos mismos ojos sean los nuestros”<sup>53</sup>.

Por lo que necesitamos de estos seres ficticios y dotarlos de una figura, “requerimos del espejo cóncavo del monstruo para que nos devuelva en su reflejo la realidad de los propios anhelos, que suelen ocultarse bajo la máscara de la sociabilidad”<sup>54</sup>. Ellos representan nuestras angustias, amenazas, culpas, nuestro miedo a lo incierto, a lo que no podemos controlar y se sale de nuestras manos<sup>55</sup>.

---

<sup>49</sup> Quirarte, Vicente. *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México, Paidós, 2005. Pag. 20

<sup>50</sup> Padilla, Ignacio. *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. México, Taurus, 2013. Pag. 62

<sup>51</sup> La teratóloga, Marina Warner, en *No Go the Bogey Man* (Nueva York, 1998, pag. 6) afirma que *soñar con estos horrores sirven para extraer de ellos el placer de la confrontación* (traducción al español de Ignacio Padilla). El proceso de la “catarsis monstruosa”, como la llama Padilla, sobre la utilidad del monstruo y el placer que nos produce concebirlo para combatirlo desde la posición de confort que nos concede la ficción.

<sup>52</sup> Padilla, Ignacio. *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. México, Taurus, 2013. Pag. 24

<sup>53</sup> Ídem

<sup>54</sup> Ibidem

<sup>55</sup> Pertinente recordar que Cohen Jeffrey Jerome reflexiona que “*Como una letra en la página, el monstruo significa algo diferente de sí mismo*”. (*Monster Theory, Reading Culture*, EE.UU., 1996)

De ahí que el legado de Del Toro para la creación de sus monstruos sea distintivo pues, no rechaza al monstruo para convertirlo en el “otro” sino lo arropa como la expresión de lo que tenemos dentro de nuestro ser. Ellos sacan lo mejor y lo peor de nuestra propia naturaleza, dialogan con nuestra imperfección y nos orillas a preguntarnos ¿Qué es lo monstruoso en realidad?

Ya que en realidad los verdaderos acorralados por nosotros son ellos, de estas turbas sociales ficticias que representan nuestro más bajos vicios que como humanidad llevamos como estandarte.

Porque los monstruos son espejos, nuestros propios retratos y ellos representan la otredad. “Cuando se niega la monstruosidad, cuando se le oculta, se le alimenta. Pero cuando sacamos a los monstruos a la luz, cuando nos miramos en ellos, nos perdonamos nuestras propias imperfecciones. Estamos metidos en la misma existencia. Somos uno”<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Del Toro, Guillermo. *En casa con mis monstruos*. México, Universidad de Guadalajara, Turner, 2019. Pag. 198

### Capítulo 3

#### La representación de lo monstruoso en *La forma del agua*

*Descubrir a qué le tememos,  
es descubrir quienes somos  
Guillermo Del Toro*

##### 3.1 *La forma del agua*. Del génesis a la historia de amor

Desde que Guillermo Del Toro tenía 6 años, disfrutaba de ver la película *La mujer y el monstruo* y recuerda cómo la criatura nadaba alrededor de la actriz Julie Adams, escena que cautivó al realizador por la belleza y gracia de los personajes pero que a la vez lo abrumaba al darse cuenta que ese amor no sería concebido en esa historia. A partir de ese momento, y luego de muchos años, buscó la manera de hacerle justicia a este amor imposible.

Su primer intento de llevarlo a la pantalla grande fue con el personaje acuático, Abe Sapiens que aparece en las dos sagas de *Hellboy*, —novela gráfica creada por el escritor y dibujante, Mike Mignola—, pero no tenía la profundidad ni tocaba los temas que a Del Toro le inquietaban.

En 2011 mientras desayunaba con Daniel Kraus, escritor con el que Del Toro trabajó en la adaptación de los libros infantiles de *Trollhunters* para llevarlos al formato de serie, éste le dijo “he estado pensando en una idea sobre un conserje que trabaja en unas instalaciones del gobierno y se hace amigo de una criatura que hay dentro de un cilindro, un hombre con branquias”.<sup>57</sup>

Y recuerda Del Toro, “yo le dije: no digas más, esa será mi próxima película. Quiero comprarte la idea. Para mí es perfecta para desarrollar un cuento de hadas”.<sup>58</sup>

El realizador menciona que buscaba lograr una historia similar a la de *La bella y la bestia*, pero donde el papel de la protagonista fuera más activo; que no se

---

<sup>57</sup> Mcintyre, Gina. *La forma del agua. La creación de un cuento de hadas en tiempos difíciles*. 1ª ed., Norma Editorial, Estados Unidos, 2018. Pag. 11

<sup>58</sup> Ídem

hablara de una princesa sino de una mujer, que el personaje tuviera profundidad (con defectos, sexualidad, deficiencias, limitaciones, miedos, etc.).

Lo normal es que *La bella y la bestia* sea una fábula que caiga en dos problemas: la mojigatería ya que para encontrarse a sí mismo, la bestia tiene que transformarse en un príncipe aburrido y típico de mandíbula prominente, o uno en el que todo parece depravado y morboso. Quería que el cuento hablara todo lo posible de sexo, pero de una manera clara y natural. Que se considerara un elemento más del amor y del cariño, pero que no fuese la culminación de la historia<sup>59</sup>.

Fue a partir de ese momento, y durante más de 6 años, que comenzó la realización de *La forma del agua*. Para llevar a cabo esta historia decidí trasladarla a Estados Unidos, a la ciudad de Baltimore en el año de 1962, época de alta tensión social, sobre todo con Rusia, pues eran los momentos álgidos de la Guerra Fría donde Estados Unidos vive los estragos del conflicto, mientras sueña con recobrar su esplendor tras ser consciente del nuevo orden mundial.

Esta etapa histórica también se caracteriza por estar plagada de promesas y competencias entre Estados Unidos y Rusia, como la carrera espacial por conquistar la luna, la de autos modernos con piezas aerodinámicas (alusión a los avances de la industria automotriz en relación con las de otros países), el arquetipo de la mujer perfecta a merced del esposo; que a su vez es la imagen del hombre invencible y exitoso.<sup>60</sup>

Fue el momento idóneo que el realizador aprovechó para hablar de intolerancia, miedo y de la paranoia de la época, pero sobretodo de la fuerza del amor. “Deseaba que se enamoraran en una mala época y ambientar esta pequeña historia de amor imposible en un mundo retorcido por el odio y demostrar que se puede elegir el amor en un mundo que se ha abandonado a la paranoia”. (P. 7)

Es en ese momento de efervescencia social y aspiracional que se desarrolla la película, retomando la premisa inicial que adquirió de su compañero Kraus. Dejando a un lado el tema de una amistad y cambiándolo por el amor entre una

---

<sup>59</sup> Como habrá algunas citas de la entrevista con Guillermo Del Toro de “La forma del agua. La creación de un cuento de hadas en tiempos difíciles”, después de cada una de ellas se pondrá entre paréntesis la página donde ésta se encuentra para evitar muchas notas al pie de página.

<sup>60</sup> En el caso de la película lo vemos representado en el papel del investigador, Strickland, quien representa al arquetipo del hombre modelo, pues al lograr un ascenso en el laboratorio por lograr someter al anfibio, lo primero que hace es irse a comprar el Cadillac más moderno para poder materializar su éxito.

conserje muda y un prisionero anfibio humanoide, que algunos nativos de América del Sur consideran una deidad.

Se trata de una criatura encerrada en las entrañas de un laboratorio secreto del gobierno estadounidense, donde es maltratada y puesta a prueba para investigar sus extraordinarias funcionalidades acuáticas y de resistencia, para que puedan servir en la creación de un arma en contra de la Unión Soviética.

Pero desde que Elisa, la conserje que limpia el laboratorio, ve llegar a la criatura surge en ella una compasión que se convierte en amor. El afecto de estos dos seres crece en silencio, pues Elisa es muda de nacimiento y se comunica mediante señas con el hombre pez.

Al enterarse de que el investigador, Strickland planea matar a la criatura con el pretexto de estudiarla más a fondo, Elisa junto con su compañera Zelda, su vecino Giles y el doctor/espía ruso, Robert Hoffstetler, planean la forma de sacarlo del laboratorio de alta seguridad para devolverlo a donde pertenece.

*La forma del agua* logró en su corrida de festivales y premiaciones un total de 345 nominaciones, de las cuales logró 133 reconocimientos, donde se destacan el León de Oro en el Festival de Venecia y cuatro premios Óscar: Mejor director, Mejor película, Mejor música original y Mejor diseño de producción.<sup>61</sup>

La idea de la película es que el amor no tiene forma. Puedes enamorarte de cualquiera, te enamoras de su interior. El agua tampoco tiene forma hasta que se vierte en un contenedor, y también es el elemento más poderoso de la Tierra. Es el más maleable, pero puede atravesar la roca a lo largo de milenios a pesar de no tener forma alguna. Se me ocurrió que eso es justo lo que es el amor. Somos contenedores y agua. Vives con la forma que te proporciona el amor. Sea un vaso, una jarra, una copa o un cuenco, el agua siempre se amolda al contenedor. Creo que es una magnífica metáfora del amor. (P. 9)

### 3.1.1 Personajes

*La forma del agua* está plagada de entrañables personajes que fueron creados por el realizador para ciertos actores en específico; para ello realizaba una especie de

---

<sup>61</sup> Según datos del portal Imdb ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)) en la ficha de *La forma del agua*, de Guillermo Del Toro

biografía detallada de sus aspectos físicos y emocionales internos y de desenvolvimiento con el entorno.

Algunos de ellos eran retroalimentados por sus histriones, quienes también elaboraban bajo su criterio una introspección del personaje a interpretar y fueron analizados junto con el director para un mejor entendimiento del guión antes de llevarlo al rodaje.

Antes de entrar de lleno al análisis de las escenas donde lo bellamente monstruoso se ve reflejado en la película, veo pertinente el conocimiento y participación de cada uno de los actores ya cada uno funge como un pequeño engranaje de toda la perfecta maquinaria que resulta ser *La forma del agua*, décima película como director de El Gordo.

### **3.1.2 Elisa Esposito**

La actriz Sally Hawkins, le da vida a la mujer muda que trabaja en el Centro de Investigaciones del Gobierno como conserje y es quien se enamora del hombre pez. El apellido Esposito significa “abandonado” o “expuesto”, y según la cultura italiana es la denominación que se le da a los huérfanos.

En la historia no es claro su origen, hay guiños que nos hacen pensar que ella también proviene de las profundidades del mar, incluso tiene una cicatriz en el cuello que se asemeja a unas branquias.

Aparentemente es una mujer solitaria, pero en realidad cuenta con muchas personas que la quieren, pues a pesar de su condición de muda ha encontrado la manera de comunicarse mediante señas, gestos y expresiones faciales.

Se podría decir que es una mujer inteligente y extrovertida, ya que su curiosidad la llevó a poder acercarse e interactuar con el anfibio, incluso es ella quien propone sacarla del laboratorio sin titubear en ningún momento.

Es una mujer que vive una armonía plena en su sexualidad, pues desde el inicio de la película se muestra a ella en la tina masturbándose todas las mañanas antes de irse a trabajar, y más adelante en la película es quien llega a culminar el acto sexual con la criatura sin detenerse a pensar en que no es de su misma especie.

Vive en un pequeño departamento viejo y austero, aunque acogedor, que se encuentra arriba de un viejo cine. Su vecino es su gran amigo Giles, con el que come y pasa el tiempo viendo musicales en su apartamento de enfrente.

Es un personaje con una gran fuerza interior, con una pureza innegable más no ingenua. Dentro del universo de Del Toro, Elisa representa el personaje que para el villano es aparentemente inofensivo y quien pasa desapercibido, pues el no poder hablar la convierte en una persona del grupo de los marginados. Pero que resulta ser el elemento activo que efectúa todas las acciones que provocan el desarrollo de la historia sin levantar sospechas.

Ella se suma a la lista de personajes femeninos que son quienes salvan al monstruo de las garras del hombre y de la sociedad que juzga todo lo que es diferente, pero que gracias a su fortaleza y determinación hacen que el contexto desalentador de la historia tenga un rayo de esperanza.

### **3.1.3 Hombre anfibio**

Del Toro sabía que la verosimilitud de la historia radica en la autenticidad de la criatura, pues la audiencia tenía que llegar a creer que era capaz de ganarse el amor de Elisa, no solo por su alma bondadosa, sino también por su atractivo aspecto físico.

Este no era el único reto del tapatío, pues en su saga de *Hellboy* aparece un anfibio con aparentemente los mismos atributos por lo que el realizador tenía que hacer más vistosos las diferencias entre una y otra criatura de su mismo universo.

El realizador comenzó con la creación del hombre pez apegándose a la biología del mundo real pero con algunos dotes fantásticos de deidad, le da el poder de resucitar y quitar la vida, y cuando el personaje siente una emoción intensa irradia bioluminiscencia por todo su cuerpo. Una criatura sin voz pero que a través de los ojos y de sus movimientos se puede comunicar con Elisa.

Es un ser salvaje pero a la vez noble, a pesar de estar enamorado de Elisa y de vivir con ella en su casa, se da cuenta que la ciudad y el apartamento no es lugar para él.

El hombre anfibio en primera estancia nos hace temer por su aspecto amenazante, pero mientras avanza la historia el espectador se percata de la belleza y los enormes atributos que tiene.

#### **3.1.4 Zelda Fuller**

Interpretada por la ganadora del Oscar a Mejor actriz de reparto en *Figuras Ocultas*, Octavia Spencer, Zelda es la mejor amiga de Elisa y compañera de trabajo en el laboratorio.

A diferencia de Elisa, Zelda nunca para de hablar y de hacer comentarios en tono de queja sobre su marido, el entorno y de lo que no le parece justo, aunque nunca son en realidad ofensivos; su personalidad la hace una mujer divertida, sincera y descarada.

A pesar de sus reclamos en torno a las injusticias, Zelda es un personaje que sufre discriminación por ser una mujer negra en un país cargado de alto racismo de la época, donde los movimientos civiles se dejan apenas entrever, lo que la hace ser muy acatada a las reglas del trabajo, incluso si no son justas.

No tiene hijos, pero hay un espíritu maternal que se vislumbra en la manera que arropa a Elisa, ya que ella está más preocupada por su condición de muda y se toma demasiadas molestias, siente que debe de protegerla de los demás



compañeros del laboratorio. Tiene un marido que no la valora y eso le afecta mucho.

A pesar de su personalidad poco problemática en su entorno laboral, accede a ayudar a Elisa a sacar al hombre pez del laboratorio, ya que además de que es una buena amiga, sabe que el amor que siente Elisa por el anfibio es tan grande como el que quisiera que tuviera su marido por ella.

Zelda representa en el universo de Del Toro esa figura femenina y marginada, al igual que la protagonista, que fungen como apoyo para llevar a cabo la resolución del problema. Pasando desapercibidas, pues, es inimaginable que dos mujeres conserjes burlen la seguridad de un laboratorio del gobierno de alta seguridad.

### **3.1.5 Richard Strickland**

Richard representa el hombre del futuro. “Es el típico personaje con esa masculinidad fanática tan característica de los estadounidenses que es endémica en la política y el gobierno, hombres que creen que son invencibles y que siempre tienen la razón”(p. 27), afirma el actor Michael Shannon, quien le dio vida al personaje.

Vive con su mujer y sus dos hijos; es un padre frío y distante, pero siempre manteniendo el control de todos en el hogar. Es el hombre que justifica sus malas acciones a nombre de su patria, pues cree que la ideología racista y conversadora de la época engloba los valores que la sociedad aporta para un futuro mejor y que él debe velar por ellos.

Pero a lo largo de la película, las pequeñas grandes acciones de Elisa y compañía le hacen ver su propia realidad de que no es la pieza clave dentro de la amalgama del gobierno, ya que si no les funciona lo desechan como a todos, y si comenzó siendo despiadado mientras avanza la trama hay una transformación monstruosa hasta física que lo convierte en el verdadero villano de la historia.

Es un personaje intransigente que siempre carga con su porra eléctrica pues cree en la autoridad y en la justicia bajo su propia mano. Pero es más desagradable de lo que su bello traje de sastre y sombrero ocultan: “es un hombre que disfruta del sadismo y cuya monstruosidad interior se vuelve cada vez más incontrolable”(P. 28). Todas las escenas violentas de la película están relacionadas de alguna manera con él.

### **3.1.6 Giles Dupont**

Es el vecino y mejor amigo de Elisa, un artista que trabajaba como publicista pero sus diseños son “anticuados para la época”. Es un hombre que vive de pensar en sus mejores momentos que dejó atrás. “Giles es un artefacto del pasado”(P. 30), explica Del Toro.

Él es quien narra la historia pues es quien más conoció a Elisa y su historia de amor. Es un personaje inteligente pero muy despistado y vive enamorado de un atractivo cajero de una pastelería. Vive su homosexualidad como quien lo vivió en esa época, encerrado en una sociedad conservadora donde las preferencias sexuales son tabú.

Al igual que Elisa y Zelda, representan cada uno de ellos a un sector marginado de la época, personajes marginados que evolucionan con la historia y que se convierten en los verdaderos héroes de la película.

### **3.1.7 Dr. Robert Hoffstetler/Robert “Bob” Hoffstetler**

Este personaje se convirtió en el verdadero camaleón de la historia, pues pasó de ser el doctor que vela por la seguridad y a la vez la experimentación del hombre anfibio, para desenmascarse a mitad de la historia como un espía ruso que busca quitarle a los estadounidenses la enigmática criatura.

Por un lado, es un hombre de ciencia que trata al hombre pez con respeto y veneración, por su condición de deidad. Por el otro tiene que rendirle cuentas al gobierno ruso. A pesar de ello, tiene una enorme nobleza y valores, que lo hacen decidirse por ayudar a Elisa a escapar con la criatura por encima de su propia vida.

“Se aprecia la naturalidad del amor que siente por la criatura y la considera maravillosa. Quizá también sienta en su interior esa soledad que ve en ella. Justo eso es lo que Elisa, la criatura y él tienen en común. Están solos”(P. 34), explica el actor Michael Stuhlbarg quien da vida a este personaje.

### **3.2 Lo monstruoso desde la lente de Guillermo Del Toro**

Para Guillermo Del Toro los monstruos que aparecen en sus películas son una metáfora viviente de la condición humana, seres extraídos de la compleja maquinaria del inconsciente del realizador tapatío, donde cada uno de ellos posee características únicas.

Hasta el más monstruoso de los seres tiene un lado humano que le sirve de fondo y lo desmitifica de su aparente monstruosidad pues en su esencia no hay maniqueísmos, ya que todas las criaturas desde su construcción narrativa tienen una justificación de porqué son buenos o (aparentemente) malos dentro de su propia biografía ficticia.

El gran poder de su visión radica en su capacidad para enfrentarse cara a cara y posteriormente, comunicarse con lo que diariamente enterramos en el ático de nuestro subconsciente, ese lado oscuro que como seres humanos nos cuesta ver, “esa tierra que tememos y suprimimos es el patio de recreo de Guillermo”.<sup>62</sup>

Se deleita en lo que evitamos, pero nos lanza desde la pantalla sabiendo que el materializar nuestros temores es la única manera de robarles su poder.

---

<sup>62</sup> Del Toro, Guillermo. *Gabinete de curiosidades. Mis cuadernos, colecciones y otras obsesiones*. Harper Design. Estados Unidos, 2013. Pag. 18

Parte de que la monstruosidad es humana y su origen viene de nuestros más bajos instintos, acompañantes íntimos del hombre desde que habita la tierra, por lo que la visión del tapatío radica en confrontar sin temor la vida en toda su belleza y horror.

Como lo menciona Vicente Quirarte, “Conceptual o biológico, antropoide o animal, preciso o ambiguo, el monstruo es irremediablemente uno y el mismo, o es el mismo en la medida en que representa lo otro: nada tan ajeno como el monstruo nos es tan propio”<sup>63</sup>.

### **3.3 La forma del agua. De lo bellamente monstruoso**

Durante el transcurso de este escrito hemos visto la complejidad del universo fantástico de Guillermo Del Toro, enfocándonos en la película *La forma del agua* donde se ejemplifica en mayor medida la representación del monstruo como una criatura que cuenta con mayores atributos nobles y bellos que se alejan del concepto de monstruosidad que comúnmente se piensa de estos seres extraños y fantásticos.

Para este último apartado, ejemplificaré a través de algunas escenas de la película el aspecto teórico del que anteriormente he hablado para demostrar que en los monstruos de Guillermo Del Toro afloran ciertos aspectos humanos y que cuentan con elementos para considerarse bellos dentro de su propia narrativa, donde algunos personajes humanos cuentan con elementos para considerarse los verdaderos monstruos, ya que su cine intenta dialogar con el lado noble y a la vez marginado de la condición humana.

#### **3.3.1 Primera escena.**

---

<sup>63</sup> Padilla, Ignacio. *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. México, Taurus, 2013. Pag. 63



La primera escena comienza con una melodía tranquila de lo que pareciera un silbido. Canción que nos evoca el sueño, lo que se utilizaría para dormir a un niño en la cuna.

Lo que vemos al iniciar son los nombres del *casting* en letras verdesas y un montón de burbujas a los costados que nos remiten a que estamos bajo el agua. Parece ser una cueva debajo del mar, la cámara comienza de un plano general a adentrarse a lo que parece ser es el departamento de Elisa. Mientras acompañamos el transcurso de la toma buscando donde se encuentra Elisa durmiendo en su sofá, vemos que los objetos de la habitación se encuentran flotando debajo del agua.

Por su naturaleza fantástica, el ver todos esos objetos que no serían concebidos debajo del mar, nos lleva a pensar que estamos dentro de un sueño, el sueño de Elisa. Una peculiar forma de iniciar la historia llevándonos a este mundo subacuático en el que se desarrollará seguramente la película.

Volviendo al transitar de la cámara hacia Elisa, vemos su rostro apacible y feliz, con una sonrisa mientras duerme y flota rodeada de bancos de peces, muebles y varios objetos.

Cuando suena la alarma, este universo onírico comienza a desaparecer y las cosas comienzan a descender lentamente, la luminosidad verdosa del fondo del

mar comienza a volverse cálido. Mientras este recorrido ocurre, el narrador (que al final sabremos que es Giles) comienza a relatar:

Si hablara de ello, si lo hiciera ¿qué les diría? Me pregunto ¿les contaría sobre aquella época? Sucedió hace mucho tiempo, tal parece en los últimos días del reinado de un príncipe justo ¿O les contaría sobre el lugar? Una ciudad pequeña cerca de la costa pero lejos de todo lo demás. O... no lo sé ¿quizás les hablaría sobre ella? La princesa sin voz. O tal vez solo les advertiría sobre la verdad de estos hechos y la historia de amor y pérdida, y el monstruo que intentó destruirlo todo...<sup>64</sup>

Me parece muy importante detenerme en este fragmento, ya que el realizador nos introduce en lo que parece ser un cuento de hadas donde hay *una princesa sin voz y un príncipe justo*.

Engañosamente nos habla también del *monstruo que intentó destruirlo todo*, donde el espectador malamente podría pensar que se refiere a la criatura que habita debajo del mar por la concepción en la que estamos acostumbrados de que el monstruo siempre es ese ser fantástico diferente a lo humano<sup>65</sup>.

Pero al término de la película es que nos damos cuenta que a quien se refiere es a Richard Strickland, el verdadero villano del filme, y que la princesa y el príncipe son en realidad Elisa y el hombre pez.

Donde el término usado de “príncipe justo”, se asocia a que en la escena final, luego de que el anfibio resucita cuando es atacado por Strickland, es él quien decide darle muerte al villano que le disparó y decide resucitar también a Elisa y convertirla en lo que parece ser su verdadero origen: una criatura marina al igual que el hombre pez, pues tiene una cicatriz en el cuello en forma de rasguños que en realidad son branquias.

Porque no olvidemos que el origen de Elisa es desconocido hasta por ella misma y que la criatura acuática es considerada un Dios por los pobladores del Amazonas en donde fue encontrado.

---

<sup>64</sup> Véase 55” a 2’ 50”

<sup>65</sup> Tema que se habló en el primer apartado del capítulo 3 de esta investigación

En la narración, Giles nos habla de una *historia de amor y pérdida*, refiriéndose sin ningún tipo de juicio moral al acto de amor que nació entre estos dos personajes sin voz.

Sobre el término de *pérdida*, quizás se refiere al duelo que vive Zelda, porque al convertirse Elisa en una criatura marina deja de ser humana para convertirse en una especie marina y sus más cercanos amigos saben que ya no puede estar con ellos.

Dentro de esta narrativa se rompe no solo en concepto de monstruo/criatura al que se suele caer, sino también vale la pena destacar que en esta ocasión la princesa es la que adopta la forma de la criatura, más allá de su naturaleza salvaje y animal. Lo que ejemplifica claramente el significado del título de la película, *La forma del agua*<sup>66</sup>.

### 3.3.2 La llegada de la criatura al laboratorio



---

<sup>66</sup> Véase la página del capítulo tres de esta investigación

En esta escena,<sup>67</sup> vemos entrar al laboratorio el cilindro movido por varios empleados de ascendencia negra, donde se encuentra prisionera la criatura recién llegada del Amazonas.

La cámara voltea para ver llegar el enorme recipiente y lo pasa de largo para hacer un *medium shot* de Richard Strickland, que viene escoltando la misión. Vestido impecablemente, con una gabardina negra y su sombrero, que nadie creería que viene de haber capturado a una enigmática criatura de Sudamérica. Su semblante es duro y con una expresión fuerte y calculadora.

Mientras eso ocurre, la curiosidad de Elisa, -quien se encuentra en ese momento dentro del laboratorio junto a su compañera Zelda-, hace que se acerque al cilindro para ver qué contiene. Al poner suavemente su mano sobre el vidrio, la criatura responde salvajemente con la misma expresión, pues está desesperado por salir del encierro.

En ese momento ocurre el primer acercamiento de los personajes, que a pesar de no haber sido el momento más ideal e incluso violento, más adelante sabremos que las manos de ambos serán los instrumentos de comunicación de estos dos seres sin voz.

Escena que conecta minutos más adelante con el encuentro directo entre Elisa y el hombre anfibio<sup>68</sup>, que se da luego de que a Strickland se le es arrancado los dedos por la extraña criatura, y que se le pide a Elisa limpiar el laboratorio<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Véase 10' 40''

<sup>68</sup> Véase 21' 00''

<sup>69</sup> Véase 19' 35''





La escena es peculiar, pues a pesar de que el laboratorio se encuentra manchado de sangre por el brutal accidente, a Elisa no le inmuta en lo más mínimo tomar los dedos de Strickland para depositarlos en la bolsa de su almuerzo.

Luego de escuchar un aullido, voltea para percatarse de que el cilindro se convirtió en una especie de pecera, en donde descubre que se encuentra encerrado el hombre pez.

La escena es muy oscura al momento de que los dos personajes se encuentran frente a frente y donde un vidrio los separa. El encuentro es presenciado con la cámara puesta en un plano contrapicado, donde la criatura observa a Elisa desde una altura mayor, como una deidad observaría a sus fervientes desde arriba.

En ese momento, Elisa le sorprende ver al anfibio por primera vez, pero le impacta más el ver que se encuentra herido en el abdomen. Más que aterrorizarse por su presencia, la observa con ojos de preocupación y ternura.

La reacción de la criatura no es de amenaza por atacarla sino de curiosidad, incluso antes de llegar al vidrio se puede vislumbrar que su cuerpo se encuentra iluminado debido a su bioluminiscencia de la que se caracteriza y que significa que

se encuentra experimentando una fuerte emoción. El inicio de la conexión amorosa.

### 3.3.3 El encuentro con el verdadero monstruo



Desde el momento en que Elisa y Zelda se encuentran por primera vez con Strickland en el baño mientras limpian<sup>70</sup>, y el hombre baja sin tapujos el cierre de su pantalón para orinar frente a ellas, se intuye que es un hombre atrabancado que disfruta de hacer daño.

Ya que mientras se encuentra salpicando el lugar donde Zelda se encontraba limpiando, Elisa nota que la porra eléctrica que dejó recargada en el lavamanos tiene manchas de sangre. Lo que lleva a intuir a Elisa que se trata de la criatura encerrada en el laboratorio.

Comentarios como “Sigan platicando, cosas de chicas”, se deja vislumbrar que es un hombre que menosprecia a las personas, en especial, a las mujeres que no son más que accesorios de su esposo. Una pequeña melodía se encuentra silbando Strickland, mientras se descarga en el mingitorio, nos demuestra lo

---

<sup>70</sup> Véase 16' 45''

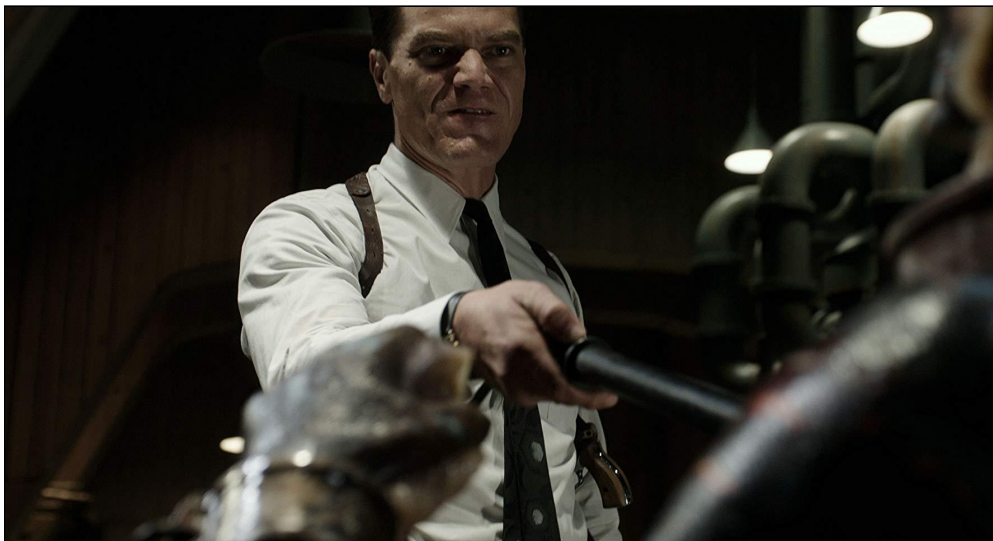
terrible que puede llegar a ser, pues no hay cosa que lo tenga tan de buen humor que hacer sufrir un animal por el bien de la nación.

En unas escenas más adelante, mientras Strickland lleva a Zelda y Elisa a su oficina, denota su superioridad y distancia que existe no solo entre él y la criatura, sino entre la gente negra y la blanca. Desde un punto de vista maliciosamente religioso:

- Sé que puede parecerles humano. Se para en dos piernas, ¿no? Pero nosotros fuimos creados a la imagen de Dios. No creerán que así es Dios ¿verdad?
- No tengo idea de qué apariencia tenga Dios, señor.
- Humana, Zelda. Tiene apariencia humana, como yo. O incluso como tú. Supongo que se parece un poco más a mí.

A través de este diálogo, se aprecia la aversión de Strickland hacia todo lo que no es humano y lo cataloga automáticamente como animal, pues parte de sus “limitaciones” comparándolas con las del ser humano para decir que “no habla” o que es diferente por su fisionomía. Estas imperfecciones vuelven al anfibio automáticamente monstruosos y peligrosos.

### 3.3.4 La tortura del hombre anfibio



En esta escena vemos a Strickland torturando a la criatura. Aunque el sargento es casi intocable y temido en las oficinas, es cuando baja al laboratorio donde tiene encadenado al monstruo que se vuelve vulnerable.

Durante esta secuencia vemos una toma abierta del lugar y vemos a la criatura encadenada del cuello con una enorme cadena que va al suelo. Frente a él vemos a Strickland de pie con una porra eléctrica en la mano derecha con la que somete al hombre pez.



Es el punto máximo de violencia de la película, por lo que la iluminación del plató es oscura y a la vez siniestra. Los movimientos de cámara son a modo de *travel* como de espectador omnisciente que observa la escena y que en tantos se va a donde está escondida Elisa, detrás de un pilar sin poder nada en *medium shot* y vuelve a una toma en picada y en *zoom in* para enfocar a la criatura en el suelo. Toma que nos evoca que Strickland es quien domina la situación a modo de verdugo.

La música está asociada con el peligro y los sonidos que se perciben son las alcantarillas y el estruendo de la porra eléctrica en el cuerpo de la criatura. En la escena, solo Strickland es el que habla pues el monstruo solo emite graznidos de sufrimiento y de enojo que lo único que logran es molestar más al detective.

El plató de esta escena es de los más impresionantes ya que vemos en su totalidad el lugar de enclaustramiento que tienen a la criatura y lleno de máquinas y engranajes gigantes que se encuentran escondidas dentro de estas oficinas secretas.

El color de las paredes es grisáceo y antiguo, en medio de ese lugar se encuentra la piscina artificial donde el hombre pez se sumerge en unas aguas verdosas aclimatadas al lugar de donde fue extraído.

Es una de las escenas más importantes de la historia, pues ese momento que es presenciado por la protagonista sirve como detonante para que Elisa sea capaz de rebelarse contra ese sistema que la tiene sometida a ella y a los personajes principales.

Es la escena donde vemos representada el monstruo y la monstruosidad humana. El anfibio representa una afrenta, algo ofensivo para Strickland por el simple hecho de no ser de la misma especie, por ser diferente. "Es una criatura salvaje, no podemos pedirle otra cosa", dice más adelante.

### 3.3.5 La conexión amorosa



La siguiente escena a analizar es el encuentro amoroso/sexual entre Elisa y la criatura en el baño del apartamento de la protagonista<sup>71</sup>. En la escena, Elisa entra en el baño, se quita la ropa frente al hombre anfibio y se mete con él en la bañera para consumar su relación; no sin antes poner unas toallas debajo de la puerta para inundar el baño para poder nadar juntos.

La escena tiene una atmósfera en color verde azulada como de agua de río que nos recuerda el lugar de procedencia del monstruo la escena, el Amazonas, así como la onírica escena del inicio cuando se inunda el departamento.

El encuadre de la toma es un *Full-Shot* donde se logra ver la totalidad de la habitación y los protagonistas de pie con el agua rebasada, para después hacer un corte y pasar a una toma en picada donde se enfoca el rostro de la protagonista y la espalda del anfibio que la toma en sus brazos.

La habitación es amplia con azulejos blancos muy deteriorados, llena de grietas pero eso sí, con una bañera enorme al fondo, lugar donde se consuman todas las escenas donde la protagonista encuentra su placer sexual (al inicio es ahí donde se masturba).

Remitiendo quizá a que es la sustitución de lo que normalmente sería la cama pero al ser su pareja una criatura marina, la tina pasa a ser este nicho de amor.

La iluminación es una luz difusa que deja entre ver algunos detalles del baño pero a la vez está cuidada de tal forma que los cuerpos desnudos de los actores son cubiertos con sombras en sus partes íntimas. Todo de una manera sutil y bien cuidada.

Durante esa escena y prácticamente en toda la película, los personajes no hablan (pues Elisa es muda) y todas las emociones son transmitidas a través de la mirada.

Los efectos visuales claramente son de la criatura y su gran caracterización del monstruo anfibio que tiene unas tonalidades aguamarinas, verde, blanco y azul turquesa. Con una textura escamosa que a la vez se ve resbalosa y pegajosa como las salamandras.

---

<sup>71</sup> Véase 1: 29' 30''

Los sonidos que se perciben son del agua de la regadera y del lavabo brotando sin control y de las paredes crujiendo mientras que la música de fondo es una melodía tenue de instrumentos de cuerdas que nos evoca la consumación del acto de amor.

La princesa y el príncipe se unen, cada uno de ellos desde su propia especie sin necesidad de que uno o el otro se transforme para acoplarse. Era la consumación amorosa de un amor que iba más allá de las palabras.

Para Del Toro es el momento cúspide donde le hace justicia al monstruo, desde que no se quedó con la chica en *La mujer y el monstruo*. La escena representa literalmente la primicia de la película, pues parte de que el amor es como el agua, no tiene forma sino que adopta el recipiente donde se encuentra. “Somos contenedores y agua. Vives con la forma que te proporciona”(P. 9).

### 3.3.6 La transformación física del monstruo



Desde el momento en que la criatura le arranca los dedos a Strickland,<sup>72</sup>su deterioro físico comienza a brotar. Es como si el hombre anfibio, desde su figura como Dios y guardián del Amazonas, deidad que da y quita la vida, le estuviera propinando una lección por sus acciones despiadadas y comenzará a mostrarlo físicamente como el monstruo que es.

---

<sup>72</sup> Véase 18' 45''

Detrás de esa fachada del hombre del futuro, tan galante y bien vestido, se esconde un ser horripilantemente malvado, vemos paulatinamente el deterioro de sus dedo anular y medio de la mano izquierda, que luego de haber sido puestos en su lugar comienzan a pudrirse. Mientras eso ocurre, y luego de haber sido amenazado por haber perdido al anfibio y de tener solo 36 horas para encontrarlo, es que su maldad comienza a llegar a extremos inimaginables.

En la escena en que va a casa de Zelda,<sup>73</sup> después de haber asesinado al Dr. Robert Hoffstetler, vemos al personaje de Strickland completamente loco de ira. Su deterioro ha sido tal que los dedos de sus manos ya tienen un color negro sinónimo de gangrena e incluso ya despiden un olor nauseabundo. La herida evoluciona para hacer monstruoso al que originalmente es inmaculado, intocable. El personaje de Strickland arrancar sus dedos luego de un momento de furia al percatarse de que no son los rusos quienes tenían a la criatura sino se encuentra en casa de Elisa, lo que le provoca una tremenda tranquilidad y es el momento en el espectador cae en cuenta que el verdadero monstruo ha sido descubierto y que va por la protagonista.

### **3.3.7 Escena final. De lo bellamente monstruoso**

---

<sup>73</sup> Véase 1:48' 25''





Una vez localizada la verdadera figura del monstruo, en la escena en que Elisa y Giles llevan al hombre anfibio al muelle para arrojarlo al mar<sup>74</sup>, el desenlace apunta a que Strickland se va a salir con la suya, pues cuando descubre que Elisa está a punto de liberar al hombre anfibio les dispara a ambos. “Yo no fracaso, cumplo”, son las últimas palabras que les dedica.

Pero de un momento a otro, la criatura se comienza a iluminar por todo el cuerpo y comienza a erguirse hasta que queda completamente en pie. Es una espléndida escena<sup>75</sup> en contrapicada de Giles con Elisa moribunda en brazos, admirando a la criatura resucitar frente a ellos, pues es más que un anfibio. “Carajo, si eres un Dios”, dice Strickland, antes de morir a causa del desgarre en la garganta que le propina el hombre pez.

Este momento representa el enfrentamiento y el triunfo de la criatura sobre el monstruo que no permitía su unión con Elisa. Al final se descubre que la criatura tiene un elemento sobrenatural y quizás sabía muy bien lo que hacía desde el primer momento.

Luego carga a Elisa y se arroja con ella a las profundidades del mar. El final evoca una imagen clásica de la era dorada de las películas de monstruos pero con

---

<sup>74</sup> Véase 1: 52' 09”

<sup>75</sup> Véase 1: 54' 09”

un desenlace diferente. “Es una imagen clásica de las películas de monstruos, esa en la que la criatura tiene entre sus brazos a una mujer inerte. Normalmente se trata de una imagen terrorífica, pero en esta película le di esa imagen clásica una vuelta de tuerca bonita y romántica”(P. 151).

Después continúa la escena debajo del mar donde el cuerpo de Elisa comienza a caer al fondo del océano, mientras la criatura comienza a girar a su alrededor hasta que se posa frente a ella y la revive con solo pasar su mano a través de las cicatrices que tiene con formas de rasguño pero que en realidad se convierten en branquias.

Nos recuerda que, en escenas atrás, Zelda comenta que Elisa fue encontrada frente a un río, lo que nos hace pensar que siempre perteneció al agua al igual que el anfibio. Por eso no podía hablar como los humanos pero sí comunicarse por medio de señas como lo hace la criatura.

De igual manera que comenzó la película con una escena onírica producto del sueño de Elisa estando su apartamento bajo el mar, ahora se concluye el filme con otra bella ensoñación. El príncipe y Dios anfibio se queda con la princesa semihumana muda, mientras se oye la voz de Giles como narrador, con una oda al poder del amor:

Si les contara sobre ella ¿qué diría? Que vivieron felices para siempre. Creo que así fue ¿Que estaban enamorados, que siguieron enamorados? Estoy seguro de que es verdad. Pero cuando pienso en ella, en Elisa, lo único que me viene a la mente es un poema susurrado por un hombre enamorado hace cientos de años. Incapaz de percibir tu forma, te encuentro en todo cuanto me rodea. Tu presencia llena mis ojos con tu amor, y llena de humildad mi corazón, porque que estás en todas partes<sup>76</sup>.

Concluye con un guiño a los cuentos de hadas, pues al momento en que la criatura besa a Elisa para despertarla, su tacón se sale de su pie y comienza a hundirse a las profundidades del mar.

La misma lógica de la representación de la zapatilla en la *Cenicienta* pero al revés. Algo que indica que ha habido un cambio. Ha muerto su lado humano, ha

---

<sup>76</sup> Véase 1: 57' 36"

## LO BELLAMENTE MONSTRUOSO

despertado ahora dejando atrás el amor humano. Ya no necesita utilizar zapatos, ahora vive en el agua.



## Conclusiones

Con un universo rico en mitología, fantasía y elementos sobrenaturales, no es sorprendente que Guillermo Del Toro haya perfilado a través de su filmografía un análisis exhaustivo de la condición humana donde diversas corrientes artísticas se fusionan y transforman, así logra mostrar el lado más esperanzador y bello, que convive al mismo nivel con el lado más crudo y monstruoso de la humanidad.

Su cine plagado de monstruos y seres extraordinarios que solo viven en nuestra imaginación, es el pretexto perfecto para hablar de nosotros mismos. A través de esta investigación, me di a la tarea de identificar algunos aspectos dentro de su narrativa para demostrar que la figura del monstruo dentro de su universo va más allá de ser un elemento relacionado con el terror, pues en el caso de Del Toro las apariencias no son fieles a la realidad del mundo que conocemos, sino que juegan el papel activo de materializar los propios miedos y defectos de los seres humanos, es decir, son esa parte innegable del hombre que necesitamos aprender a acoger y comprender.

De esta manera en el cine de Del Toro se vive el terror poético, pues “el miedo es algo bello y sublime”<sup>77</sup>. Algo con lo que se vive y se debe de aprender a vivir pues más que una limitante es parte de nuestra naturaleza y contar estas historias es parte esencial de ser humano.

Debido a la contrafobia que desarrolló de niño, su temor a estas criaturas fantásticas de las películas, libros e historias que le contaba su abuela, se convirtió en comprensión y afición, lo que a partir de sus vivencias en la niñez, lo hizo sensible a la hora de comprender el sentir de lo que se considera diferente, ya que como decía Lovecraft, “para entender el miedo hay que ser parte de él”. De esta forma Del Toro ha edificado todo un universo fantástico y complejo a partir no solo de sus gustos personales, sino también de sus propios miedos y debilidades.

Su cine se ha convertido en una radiografía social sobre la naturaleza humana partiendo de que “un monstruo es algo que funciona en contra de lo que fue

---

<sup>77</sup> *Guillermo Del Toro: el miedo es una emoción bellísima, poética y sublime*. 2013. El Diario. es. 20/02/2013. [https://www.eldiario.es/Kafka/Guillermo-Toro-bellisima-poetica-sublime\\_0\\_103239762.html](https://www.eldiario.es/Kafka/Guillermo-Toro-bellisima-poetica-sublime_0_103239762.html)

creado”<sup>78</sup>. Es por eso que el sistema y su violencia irracional funciona en contranatura y se vuelve uno de los temores primordiales de este cineasta mexicano, lo cual vemos materializados en su filmografía como los verdaderos villanos que hay que combatir.

Sus películas al inicio parten de una falsa concepción en donde la criatura o elemento fantástico se vislumbra como la principal fuerza maligna pero mientras avanza la historia la sorpresa del espectador es percatarse de que muchas veces, los verdaderos monstruos son los humanos y que las criaturas cuentan con más rasgos de humanidad. Lo anterior nos obliga a reflexionar sobre el concepto de humanidad y monstruosidad.

Ahí la agudeza de su narrativa al abordar lo complejo que es determinar la belleza y la fealdad; la mayoría de las veces, sus villanos son individuos físicamente atractivos, pero sí su esencia se pudiera materializar corporalmente, serían seres horripilantes. A diferencia de sus monstruos, que partiendo del mismo supuesto, sus atributos emocionales los convertirían en seres bellamente admirables.

Por ello la elección de la película de *La forma del agua*, que ejemplifica todos los conceptos antes mencionados: la belleza, la fealdad, lo monstruoso y la monstruosidad.

En ese sentido, es pertinente entrelazar la concepción del realizador con la teoría de la belleza y la fealdad del filósofo italiano, Umberto Eco. En el caso del concepto de lo bello, no parte de una idea preconcebida de la belleza, sino que va examinando los vestigios que los seres humanos han considerado a lo largo de la historia como bellas a partir de las obras de arte y de los escritos de diversos autores, pues han sido los artistas lo que han explicado a través de los siglos cuál era a su juicio la belleza y nos han dejado claros ejemplos a través de sus manifestaciones artísticas.

---

<sup>78</sup> *Los miedos de El Gordo*. 2015. FilminLatino. <https://www.filminlatino.mx/blog/los-miedos-de-el-gordo>. 23/10/2015

Por lo que *La historia de la belleza*, es un conjunto de ideas relativas de lo bello, partiendo de la época y de las variadas culturas que han poblado la tierra. Concepto que a veces se relacionaba con los atributos físicos y en otras épocas de la historia, el valor de las cualidades del alma era lo que se consideraba bello.

Incluso en el apartado del capítulo dos “La belleza de los monstruos”, se habla de estas fascinantes criaturas que desde el punto de vista religioso se contemplan en el plan de Dios, pues son necesarias para el orden universal entre lo bueno y lo malo. Por lo que la figura del monstruo en la cultura medieval queda de cierta forma redimida.

En el caso de *La historia de la fealdad*, se habla de igual manera que en el concepto de belleza, de un intento por definirlo que parte de los testimonios visuales o verbales de la época y que no existe una ley universal.

Por lo que nuevamente hablamos de una interpretación no verificable y que parte del contexto de una civilización, donde influyen criterios sociales, políticos y religiosos de la época.

En el capítulo tres, se habló del concepto del monstruo a partir de su animalidad y de cómo esa relación se hace a partir de nuestros miedos primitivos por lo salvaje e indomable que resulta ser la naturaleza.

Lo que vuelve a los animales salvajes el punto de partida para la creación de los monstruos, ya que el poco dominio y entendimiento que tenemos de ellos los hacen uno de nuestro principales protagonistas del terror.

Pero siempre desde el punto de vista de la “esquizofrenia del antropocentrismo occidental”, como lo llama Ignacio Padilla. Donde el hombre, a pesar del devastador panorama siempre logra exterminar a ese ser que no es humano y salvar el día.

De ahí que el legado de Del Toro para la creación de sus monstruos sea distintivo pues, no rechaza al monstruo para convertirlo en el “otro” sino lo arropa como la expresión de lo que tenemos dentro de nuestro ser.

Ellos sacan lo mejor y lo peor de nuestra propia naturaleza, dialogan con nuestra imperfección, ya que podemos observar en la narrativa fílmica de Del Toro

## LO BELLAMENTE MONSTRUOSO

que en realidad son estas criaturas fantásticas quienes peligran y son sometidas por el ser humano.

Se deleita en lo que evitamos, pero nos lanza desde la pantalla sabiendo que el materializar nuestros temores es la única manera de robarles su poder.

Parte de que la monstruosidad es humana y su origen viene de nuestros más bajos instintos, acompañantes íntimos del hombre desde que habita la tierra, por lo que la visión del tapatío radica en confrontar sin temor la vida en toda su belleza y horror.

## Fuentes

### Bibliográficas

- Eco, Umberto. *La historia de la fealdad*. España, Lumen, 2007.
- Eco, Umberto. *La historia de la belleza*. España, Lumen, 2004.
- Padilla, Ignacio. *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. México, Taurus, 2013.
- Quirarte, Vicente. *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México, Paidós, 2005.
- Del Toro, Guillermo. *Gabinete de curiosidades. Mis cuadernos, colecciones y otras obsesiones*. Estados Unidos, Harper Design, 2013.
- Pedrero Santos, Juan A. *Las fábulas mecánicas. Guillermo Del Toro*. España, Calamar, 2016.
- Mcintyre, Gina. *La forma del agua. La creación de un cuento de hadas en tiempos difíciles*. Estados Unidos, Norma Editorial, 2018.
- Del Toro, Guillermo. *En casa con mis monstruos*. México, Universidad de Guadalajara, Turner, 2019.

### Hemerográficas

- M. Pastor, Brígida. *La bella y la bestia en el cine laberíntico de Guillermo Del Toro*. Gran Bretaña, Universidad de Glasgow, 2006.
- D. Fernández L'Hoste, Héctor. *De insectos y otros demonios: breves apuntes sobre las obsesiones de Guillermo Del Toro*. Estados Unidos, Cifra Nueva, 2000.
- Labrador Ben, Julia María. *La maldad genera cuentos de hadas: análisis de la película de Guillermo Del Toro El laberinto del fauno*. España, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

### Filmográficas

- La forma del agua*. Dir. Del Toro, Guillermo. Prod. J. Miles Dale, y Del Toro, Guillermo. Guionistas Del Toro, Guillermo y Taylor, Vanessa. Actores Sally Haekins, Richard Jenkins, Dougs Jones. Doble Dare You, 2017, Dur. 123 min.



## LO BELLAMENTE MONSTRUOSO

*La mujer y el monstruo*. Dir. Arnold, Jack, Essex. Prod. Alland, William. Guionistas Essex, Harry y Ross, Arthur. Actores Richard Carlson, Julie Adams y Richard Denning. Universal international Pictures, 1954, Dur. 79 min.

*Frankenstein*. Dir. Whale James. Prod. Laemmle, Carl. Guionistas Balderston, John. Actores Colin Clive, Mae Clarke y John Boles. Universal International Pictures, 1931, Dur. 70 min.

*La invención de cronos*. Dir. Del Toro, Guillermo. Prod. Navarro, Bertha y Gorson, Arthur. Guionistas Guillermo Del Toro. Actores Federico Luppi, Ron Perlman y Claudio Brook. Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993. Dur. 94 min.

*Blade II*. Dir. Del Toro, Guillermo. Prod. Frankfurt, Peter y J. Palmer, Patrick. Guionista S. Goyer, David. Actores Wesley Snipes, Kriss Kristoferson y Ron Perlman. Imaginary Forces, 2002. Dur. 117 min.

*El espinazo del diablo*. Dir. Del Toro, Guillermo. Prod. Almodóvar, Agustín y Navarro, Bertha. Guionista Del Toro, Guillermo y Trashorras, Antonio. Actores Marisa Paredes, Federico Luppi y Eduardo Noriega. El Deseo, 2001. Dur. 105 min.

## Internet

Canal 44, 10 de marzo de 2018. Master Class. De geometría a *La forma del agua* por Guillermo Del Toro. Parte 1. De YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=KagZI9YCF34>

Canal 44, 11 de marzo de 2018. Master Class. De geometría a *La forma del agua* por Guillermo Del Toro. Parte 2. De YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=wRn4mDsiga4>

Canal 44, 16 de marzo de 2018. Master Class. De geometría a *La forma del agua* por Guillermo Del Toro. Parte 3. De YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=zPTFDDuUWVM>