

Una relectura mítica sobre la violencia en *La forma del agua*¹

A MYTHICAL REREADING ON THE VIOLENCE IN THE *SHAPE OF WATER*

Ethel Junco*
Gustavo Esparza*

Resumen: Mediante una metodología fenomenológico-hermenéutica se analizan los conceptos ‘silencio’ y ‘violencia’ en la obra cinematográfica *The shape of water*, de Guillermo del Toro, y en el relato “Eros y Psique”, de Apuleyo. Este estudio comparativo se fundamenta en el mito y en algunos tópicos del cuento de hadas propuestos por Vladimir Propp. El agua es considerada el elemento simbólico que permite la unión de elementos dicotómicos: bien/mal, sagrado/profano, héroe/villano. Finalmente, se explica cómo en el filme el esquema neoplatónico amor-alma-conocimiento adquiere una resignificación al adaptarse a la cultura contemporánea, convirtiéndose en una invitación ética para aceptar las diferencias.

Palabras clave: cine; literatura; análisis literario; mitología; violencia; cultura contemporánea

Abstract: By means of a phenomenological-hermeneutical methodology, the concepts ‘silence’ and ‘violence’ in the film *The shape of water* by Guillermo del Toro and in the short story ‘Cupid and Psyche’ by Apuleius are analyzed. This comparative study supports on the myth and some fairy-tales topics proposed by Vladimir Propp. Water is considered the symbolical element that allows uniting dichotomic elements: good/evil, sacred/profane, hero/villain. Finally, it is explained how in the film the neo-Platonic schema love-soul-knowledge takes a resignification as it adapts to contemporary culture, thus becomes an ethical invitation to accept differences.

Keywords: cinema; literature; literary analysis; mythology; violence; contemporary culture

* Universidad Panamericana, México
Correo-e: ejunco@up.edu.mx
Recibido: 25 de septiembre de 2018
Aprobado: 28 de enero de 2019



1 Esta investigación ha sido financiada por la Universidad Panamericana mediante el fondo “Fomento a la Investigación 2018”, bajo el código UP-CI-2018-HUM-AGS-01.

Las relaciones con el mundo (de admiración o de dominio) dependen de la forma en que las culturas perciben su entorno (Cassirer 1998). En parte ello explica que la literatura sea un medio causal de representaciones culturales. Los géneros que diversifican esa mirada expresan su pretensión comprensivo-comunicativa: la épica con su modo unánime, la lírica con su cautela. El más irónico de los géneros, el dramático, postula un juego de espejos, imitación proteica en la que la acción confirma que la racionalidad desespera ante los meandros de fuerzas (destino, pasión, perplejidad) que pugnan por cumplirse sobre el escenario de la vida singular.

En la experiencia cinematográfica, que con- juega los géneros citados, el espectador asiste a la maduración de un enigma que se le ofrece mediante la simbolización de un objeto particular conocido comunitariamente e, incluso, identificado como el recurso de presentación general de un grupo específico. En ciertos casos, el contenido fílmico descansa en recursos reconocidos explícitamente como medios de identificación. Según explica Susanne Langer, la interrelación entre el objeto y su representación es tan íntima y cotidiana que “no se podría decir cuál de las dos estructuras congruentes es el símbolo y cuál es el significado, puesto que la relación de congruencia, o semejanza formal, es simétrica” (1967: 35).

Tal es el caso de la película *The shape of water* (Del Toro, 2017b, en adelante *Los contornos del agua*),² la cual incorpora recursos atribuibles a

2 Aunque el nombre oficial de la película en nuestro idioma es *La forma del agua*, traduciremos ‘shape’ como ‘contorno’ porque consideramos que todo el sentido de la obra está en la delineación de límites que no son claros, ya que: a) se presentan en formato mítico, y b) son de naturaleza líquida. Esto explica en parte el desconcierto o fastidio de ciertos críticos actuales que consideran que esta película carece de matices que acentúen la función de los personajes. Ejemplos de estas opiniones son los siguientes: “al ver la película, tienes la intensa sensación de que más allá de la calidad de la puesta en escena y de la buena realización, hay una especie de reivindicación del fetichismo, maridado con un didactismo populista que reinterpreta la historia derribando mitos para poner en su lugar otros de nuevo cuño. La

cualquier ser humano e imágenes relativas a un tiempo y espacio específicos, en especial las referidas a la violencia simbólica y su aspiración a perpetuarse (Hormigos Ruiz, Gómez Escarda y Perelló Oliver, 2018: 82). La cinta ofrece una simbología de representación cotidiana que parece descansar en motivaciones populares e irreales, mediante la cohesión de un grupo de imágenes que permiten una revaloración de ciertos estados sociales de época. De esta forma, los medios convencionales de las acciones y su comprensión se ven modificados, provocando una tensión epistemológica en el espectador.³ Al respecto, el propio director ha señalado que: “la única originalidad del arte radica en la síntesis. Todo lo que se quiera expresar en el arte ya se ha dicho” (Del Toro, 2017a).

La actividad del cineasta no carece de juicios; es esencialmente un drama y como tal presenta posiciones delimitadas. Cualquier actividad estética se convierte en un órgano vivo de la sociedad. Así, la presente película construye un entorno mítico en donde los personajes, aunque se enmarcan en una historia que refleja la vitalidad social, transmutan en su realidad más

historia de amor entre una limpiadora soltera y solitaria y muda que ya no cumple los 40, y un tritón andrógino confinado en unas instalaciones ultrasecretas del siniestro gobierno norteamericano de 1962 tiene momentos emotivos junto con otros de un sadismo brutal. Guillermo del Toro sigue en su laberinto maniqueo, con sus demonios y sus princesas en universos desencantados con un retrofuturismo que usa la magia tétrica-temurista” (Fijo, 2018). En contraste, Enrique Posada señala: “La cinta se atreve a plantear que habría que pensar, incluso en transformar lo humano y dejarlo que se vea afectado profundamente por un desafío emocional y empático, para que se logre una clara identificación y un equilibrio respetuoso con esas formas del agua y de la naturaleza ya descubiertas o por descubrir” (2018). Aunque coincidimos con esta última reflexión, por ahora sólo insistimos en que el mito, si bien no niega la racionalidad, tiene su cualidad esencial en su dualidad dramática.

3 La novela gráfica ha tenido éxito en este sentido. Al comprender que la función expresiva de este arte se caracteriza por una intuición pictórica del mundo, no ha sido difícil para los novelistas gráficos (Moore, Gibbons, Miller, etcétera) mostrar sucesos mediante una relectura fantástica que no se desborda en imágenes múltiples, sino en la reconfiguración de un solo acontecimiento que trae como consecuencia una re-visión del orden histórico de los eventos. Tal es el caso del vol. II, capítulo XII (1-32) de *Watchmen*, donde se replantea la Guerra Fría a la luz de un atentado terrorista en clave mitológica para explicar el fin de las hostilidades entre Estados Unidos y la Unión Soviética (Moore, Gibbons y Higgins, 2009).

expresiva. Al considerar que el universo delineado en *Los contornos del agua* configura una tensa visión de la vida, sostenemos que el centro esencial de su propuesta anticipa los ‘contornos’ de la violencia. En este análisis se ofrecen los pre-textos con los que convencionalmente se irrumpe el modo de ser natural de algo. El silencio impuesto a las mujeres (Elisa y Zelda), la bestia con forma humana (el coronel Strickland), y las formas humanas de la bestia (la criatura), no son más que imágenes dialécticas que reflejan el modo de operar de lo violento.

Para resaltar dichas tensiones, proponemos el diálogo con la historia de “Eros y Psique”.⁴ La comparación aspira a señalar cómo se da y en qué consiste la resignificación de la violencia en la cultura contemporánea, en dependencia con el mito. Este último establece un caudal semántico básico, pero su posibilidad como herramienta de comprensión se activa e intensifica en contextos actuales para los lectores. Como punto de partida consideramos la siguiente afirmación: “El mito no es un constructo mental ajeno a las vicisitudes socioculturales: lleva marcada en su piel y en sus entrañas la huella de cada individuo y sociedad” (Losada, 2015: 9).

La teoría general del mito ofrece un excelente material de análisis para la película, puesto que las constantes simbólicas del director, al tiempo que se ocultan, revelan intenciones expresivas. Al considerarse como una simbolización formal, Cassirer (1998) plantea que los fenómenos culturales operan como motivos en el marco de una relación general de sentido que involucra la propia estructura del filme y el vínculo de los protagonistas. Es decir, tanto “Eros y Psique” como *Los contornos del agua* operan en clave cultural, por ello el centro narrativo de sus postulados no se puede apreciar en una lectura superficial.

4 El texto es incluido por Apuleyo (1989) en *El asno de oro*, en el siglo II d. C. Dicha versión fija la fuente oral griega y se constituye como la base para reelaboraciones ulteriores. Apuleyo introduce el mito por su finalidad religiosa, pues su interés es exponer la noción de conocimiento platónico en tanto móvil para la liberación del alma y el acceso a la divinidad (Temporal i Oleart, 1995: 116).

Dado el carácter múltiple de interpretaciones al que es posible referirse, hemos delimitado este análisis a la noción de ‘mitologema’ que propone Kerényi (en Jung y Kerényi, 1983), conectando ambas obras literarias mediante un motivo: la violencia. A partir de ello se pueden verificar las constantes de la sustancia mítica original en nuevas escrituras artísticas. Así, creencias fundamentales de las tradiciones arcaicas afloran como guías discrecionales para discutir la razonabilidad de los sistemas normativos instalados.

DELIMITACIÓN CONCEPTUAL

Ernst Cassirer (1998) establece una diferencia entre la teoría del mito y la función expresiva que éste cumple. El neokantiano distingue los productos arcaicos que objetivan las emociones sobre el mundo de la iteración emotiva que da paso a simbolizaciones formales. La complejidad de este acto se hace manifiesta con independencia de otras formas con las cuales se suele confundir, como el lenguaje o el arte. El mito es un producto cognoscitivo primitivo en el que se asienta la cultura. El filósofo de Breslavia plantea que este símbolo inicialmente es un signo (emoción) que debe ser interpretado como una expresión del mundo (cultura). Para ello requiere un estudio de los modos en que éste configura una concepción particular de la realidad. De ahí que sea necesaria una filosofía del mito que lo vea como forma simbólica.

Sin embargo, no se puede confundir y sostener que el mito, en cuanto objeto cultural, sea propiamente ‘pensamiento’ mítico. El primero constituye un producto objetivo o concepción materializada del mundo que se manifiesta de modo oral, escrito o pictórico; el segundo es una forma de intuición pura, un modo peculiar de interpretar la realidad. Aunque en ambos casos hablamos de intelecto (mítico) y cosa (mito), que se constituyen por medio de un proceso histórico-cultural, la intención de esta simbolización

formal es organizar las experiencias vitales en torno a una unidad sintética coherente. Los mitos, entonces, surgen de una interrelación expresiva que se hace objetiva en la medida en que se constituye una narrativa específica, contenido o pensamiento mítico. Para Cassirer:

el objeto [mito] no existe antes y fuera de la unidad sintética, sino que, por el contrario, es construido en ella, no es una forma acuñada que simplemente se imponga y se imprima en la conciencia, sino que es el resultado de una conformación que se efectúa por medio de los instrumentos básicos de la conciencia: las condiciones de la intuición y del pensamiento puro (1998: 51).

Como se aprecia, el pensamiento mítico se expresa en los mitos como un producto primario que no debe entenderse a modo de una realidad inefable. En los mitos el sujeto sintetiza la pluralidad de experiencias del mundo en torno a una concepción lógico-expresiva homogénea. Si una vivencia particular tiene sentido es porque se con-forma, es decir, adquiere una forma particular en relación con unos contornos lógicamente delineados.

Para Cassirer (1998) y Sara Rivera-Ramírez (2018), el lenguaje es siempre el vehículo más común para representar la realidad. La autora argumenta además que su labor es aprehender y conformar la multiplicidad de las experiencias del mundo. Lo anterior se logra mediante el proceso gramatical: “para emplear la lengua (al hablar, y más al escribir) hay que efectuar una operación de estructuración” (2018: 39). En este sentido, el proceso de organización de la forma lingüística se encuentra sometido a normas distintas a las que afectan al mito.

En resumen, el pensamiento mítico es una forma de intuición que se objetiva en el mito como un producto material de la cultura. Tradicionalmente, este último ha sido analizado por expresiones como el lenguaje o el arte, sin por ello

diluirse su forma intuitiva. Asumimos por ello que el arte (literatura y cine) es una forma simbólica que permite acceder a los motivos míticos que expresa. Metodológicamente, se hace aquí una interpretación mítica de la violencia mediante una relectura de algunos principios con los que se fundamenta en cada una de las obras. El drama de la violencia o la armonía se encuentra apenas en una divergencia de perspectiva por parte de quien violenta. Estamos ante una incapacidad de reconocer el lugar y los motivos propios de cada acción que nos corresponde emprender dentro de la cultura humana.

MORFOLOGÍA NARRATIVA DEL SILENCIO⁵

Para Cassirer, el mito, en cuanto forma intuitiva, se ofrece como una cualidad puramente dramática. Según el autor, este símbolo no distingue entre ‘imagen’ y ‘cosa’, entre ‘representación’ y ‘objeto’. Aquí no existe relación de identidad real mientras no se haya apartado de su forma fundamental: la imagen no representa la cosa, es la cosa misma. El único instrumento puro en el que el mito se manifiesta o mediante el cual singulariza la homogeneidad del universo emocional es el rito: en él se entrelaza “la realidad de la acción de tal modo que forma una parte integrante indispensable en ella” (Cassirer, 1998: 63). La única separación posible alcanzada por las simbolizaciones mitológicas se presenta como distinción

5 Se usa la metodología desarrollada por Ethel Junco (2015). La autora muestra que en los formatos literarios —específicamente en Rulfo— un análisis morfológico revela un estado subyacente y sistemático en torno a la violencia. En consonancia con ese trabajo, consideramos que las expresiones ‘naturales’ (cotidianas) no dejan de ser violentas sólo por incorporarse a los sistemas culturales predominantes. La supresión de la voluntad por medio de un sistema simbólico se traduce en que ciertas vivencias se asumen como formas cotidianas de existencia, lo que las hace difícil de analizar, sin embargo, ello no disemina el formato intencional que lo impulsa, el páramo: “[La] obra de Rulfo funciona como una legítima cosmogonía [...] en la que la violencia es una fuerza natural dominante, prehistórica, que atraviesa la existencia sin ser cuestionada; no hay energía para cambiarla ni capacidad posible para detenerla. Antes bien, se acepta, y de su normalización se la llega a incorporar —hasta venerar— como el modo en que la vida se realiza” (Junco, 2015: 116).

dicotómica entre lo sagrado y lo profano. El contenido de la conciencia mitológica no se disuelve en “individualidades inconexas, sino que en ellos también impera algo universal [...] que conserva, empero, el carácter de secreto [de sagrado o profano]” (Cassirer, 1998: 107).

Si el carácter de secrecía se vincula con lo sacro del suceso es porque infunde en el silencio mismo un instante universal. El que calla está frente a aquello otro que se le impone como lo completamente distinto al agente que contempla. Las posibilidades consisten en advertir la presencia de ‘otro como yo’ (tú) o de ‘otro que no es como-yo’ (ello). Aunque importantes, las diferencias se restringen a remarcar que en todo caso el silencio impuesto no siempre opera como negación de la individualidad del yo sólo por presentarse como otro (tú o ello), sino que el carácter violento se delinea en su sacralidad o profanidad. Si el silencio que se impone es vinculante, entonces el que calla ha encontrado unidad en la diferencia. En el caso contrario, el silencio opera a modo de tensión que niega la propia individualidad y, por tanto, violenta.

Claudio Calabrese (2015) ha demostrado que la violencia se funda y parte de las relaciones intersubjetivas; ni ella ni los derechos humanos pueden existir si no hay un vínculo entre las personas. Según el autor, la radical diferencia entre el encuentro y la violencia consiste en que el primero se refiere a dos subjetividades que se estrechan por medio de una unión íntima en la que se suspende el resto de vínculos (lo otro existe, pero no importa), mientras que en lo violento dicha relación se esfuerza por eliminar el resto de conexiones a causa de la ambición individual (no importa si lo otro existe). La violencia, por lo tanto, designa una relación con intereses egoístas en la cual la diferenciación impuesta se torna subjetiva y pretende legitimar la desigualdad desde el interior de los sujetos (Guzmán, Barozet y Méndez, 2017: 89). Este artículo retoma la función central del mito, la cual consiste en dilucidar el modo arcaico del silencio y sus relaciones

expresivas en cuanto sagradas (encuentro) o profanas (violencia). La lectura de *Los contornos del agua*, texto cultural representativo de nuestra sociedad, nos permite verlo como mito moderno sobre la violencia.

RELECTURA DE LAS IMÁGENES CINEMATográfICAS

Como previamente se mostró, el silencio, en cuanto respuesta a un sobrecogimiento emocional, opera como el momento arcaico de la expresión mítica. Las relaciones vinculantes, que suspenden aquellas ajenas a la propia unión, así como la sutil diferencia entre el reconocimiento del mundo (sacralidad) o su negación sistemática (profanidad), constituyen el centro medular de nuestro análisis.

En la película de Del Toro, el silencio opera como marco central de los personajes que se encuentran. Tanto Elisa Esposito como la criatura del Amazonas, seres carentes de habla, se ubican en un laboratorio secreto en Baltimore donde su único vínculo posible proviene de las fronteras delineadas por el agua. La mujer, encargada de limpiar los pisos del laboratorio, reconoce en la criatura acuática un otro con el cual es posible identificarse. Raptar a este ser de su medio natural y recluirlo en un tanque de agua opera como contexto de imposición: ambos personajes se hacen presentes en un mismo entorno por voluntad de otro. Mientras ella puede dedicar su tiempo al trabajo en el laboratorio, a la criatura se le niegan los lazos naturales de su hábitat. El encuentro inicial entre ambos se da a raíz de que a Elisa se le demanda limpiar la sangre del coronel Strickland, signo inequívoco de un altercado. Este es el punto temporal de partida.

Los protagonistas sostienen un silencio que opera como antítesis dialéctica de las circunstancias. Frente a la obligación de permanecer en el laboratorio, espacio que los reúne involuntariamente, la necesidad de vincularse transmuta en una narración de encuentros y desencuentros

entre Elisa, la criatura y Strickland. Los contextos de la película no hacen más que acentuar la tensión. Zelda y Giles, coprotagonistas y compañeros de mutismo, subrayan el carácter de Elisa al manifestar, de modos diversos, el interés por relacionarse (con un esposo o un camarero que se niegan al diálogo). En el otro extremo aparecen las caracterizaciones violentas de Strickland: Ellaine, el general Hoyt y los espías rusos que buscan destruir al ser que amenaza sus intereses nacionales.

El drama informa y anima un contenido más complejo mediante dos movimientos fundamentales: pensar en la palabra y obrar en la acción. La imposibilidad del encuentro entre dos seres que no pueden hablar se resolverá gracias a distintos medios por los que lograrán el grueso de sus afanes en un *logos* silencioso. Frente a la incapacidad de entablar un diálogo verbal, las acciones se alzarán como expresiones representativas de un lenguaje narrativo. El sentido general de las intenciones de Elisa por reunirse con la criatura y liberarla se encamina a lograr la unidad mediante la diferencia entre especies. El mar, informe y carente de contornos, se ofrece como el contexto supremo para el vínculo; en el océano, cada uno podrá seguir (co)existiendo en su hábitat cotidiano.

El intento de frenar esta reducción fenomenológica, de suprimir la libertad, lleva a Strickland a irrumpir en una relación ajena, incitado por el tecnocratismo del general Hoyt y la codicia de su esposa Ellaine. Sin importar si existe un mejor entorno o lugar de supervivencia, la tarea primordial del antagonista se enfoca en destruir los vínculos posibles de la criatura. Este objetivo es signo de una violencia que anhela imponer para alcanzar sus metas. La paradoja de esta acción egoísta y singular es que opera en clave política y universal, dado el contexto de la Guerra Fría que determina los intereses gubernamentales. Debido a la negación de lo individual por lo general, lo conveniente para el beneficio de la

nación es matar a la criatura, en lugar de promover el encuentro de los protagonistas.

Las relaciones entre Elisa y la criatura se abocan a acentuar las dicotomías mujer-humano, criatura-no humana, sin disolverse la naturaleza esencial de las partes. El interés de Strickland radica en la descomposición del anfibio para extraer los recursos naturales y técnicos que puedan favorecer los objetivos de alguien más. Al negar la radical diferencia de la criatura se rechaza su modo de ser natural. Nuevamente, se hace presente el carácter dialéctico de los encuentros: si la oposición opera como nota común, pues en todo momento se advierte a la criatura en su dimensión monstruosa, la diferencia recae en que para Elisa la advertencia es atrayente (sacralidad), mientras que para Strickland se traduce en rechazo (profanidad).

Las discrepancias apenas ofrecen un matiz emocional distinguible. En ambos contextos, la criatura se expresa como suprapresencia, un dios del Amazonas, lo que da pie a dicotomías claras: bien/mal, héroe/villano. La figura del agua opera como el único modo de vincular los objetos de la dualidad. Sin importar su carácter sagrado o profano, se convierte en el medio de unión entre las partes, acentuando el carácter universal del discurso cinematográfico.⁶ El agua aparece de modo permanente y fatal en la filmografía de Del Toro: “es otro elemento diverso en significaciones, en principio parecería no tener relevancia en la película [sin embargo] el agua manifiesta un momento en el destino o en la vida de los habitantes [en los personajes]” (Castro, 2012: 105-106).

En resumen, estos son los contornos de los que se desborda el agua. En la cinta no existe un interés por matizar las individualidades de los personajes porque están dramatizadas como expresiones míticas. El silencio, las relaciones y las diferencias esenciales y de especie

6 En una entrevista a Guillermo del Toro, ante la pregunta del por qué la criatura se alimenta de huevos, el cineasta responde: “La película repite el motivo del agua [...] cada dos minutos. Y era importante que fuera comida pasada por agua” (Arch, 2018).

se expresan tanto en los motivos de los protagonistas como en la propia narrativa de la historia. Los contextos confluyen en la unidad universal del mito que, en este caso, se expresa en formato líquido. Si el encuentro entre elementos dicotómicos (bien/mal, sagrado/profano, héroe/villano) se torna posible, es porque en todo momento Elisa, la criatura y Strickland se encuentran rodeados de agua.

El análisis de los motivos míticos presentes en el relato “Eros y Psique” nos permite demostrar que la violencia opera como negación de las relaciones universales entre individuos.

APULEYO Y GUILLERMO DEL TORO

Enumeramos a continuación los componentes del relato “Eros y Psique”, tal como los recoge Apuleyo. Hacemos énfasis en que se trata de tópicos del cuento de hadas (Propp, 1972: 186-189): el rey y sus hijas, la hija superior y exquisita, la envidia de las hermanas, el palacio y el príncipe encantado, los personajes mediadores invisibles. Entre los personajes y la acción se establece la correlación neoplatónica alma-amor-conocimiento. El motivo compartido por el mito y el guion cinematográfico es el del esposo encantado a quien la esposa no debe ver. Este modelo es la base de una cuantiosa serie de cuentos folklóricos. Según la clasificación de Antti Aarne y Stith Thompson, pertenece al tipo 425 A del animal-novio o del esposo-transformado (Uther, 1973: 172).

En la sintaxis del mito, la relación, siempre ascensional, se presenta como pérdida/búsqueda/reconocimiento: el alma persigue el amor para alcanzar el autoconocimiento. El progreso de la narración se desarrolla en el marco de una tensión dialéctica constante en la que, si bien el interés no es eliminar las cualidades propiamente míticas, es necesaria una disolución de los motivos iniciales para que éstos puedan incorporarse a la progresión y ser propios de la cultura:

Las distintas etapas de su desarrollo no se suceden simplemente, sino que más bien se contraponen, frecuentemente en aguda antítesis. El progreso consiste no sólo en seguir desarrollando y completando ciertos rasgos básicos, ciertas peculiaridades de etapas anteriores, sino en negarlas y anularlas completamente [...] La dialéctica también alcanza a la función de la configuración mitológica en cuanto tal, transformándola desde adentro (Cassirer, 1998: 289).

La tesis desarrollada ampliamente por Cassirer apunta al proceso de mutación interno del mito, más que a su desvanecimiento como forma epistémica (1998: 287-319). De ese modo, en su progresión de los estadios miméticos hacia los simbólicos, la forma peculiar mítica no anula su formato intuitivo característico, sino que introduce desde nuevos contextos las distintas concepciones humanas del mundo. En el caso que analizamos, se presenta una mutación que se articula como unidad en torno a una imagen. La negativa de ver/conocer aparece en ambas protagonistas; la curiosidad cognoscitiva entendida como salida de los límites impuestos dispara la reacción violenta.

Si de este marco conceptual pasamos a explicar las similitudes analógicas entre ambos textos, tenemos que Eros y Psique corresponden a la criatura y Elisa. En este sentido, Psique-alma-Elisa necesita y busca en Eros-amor-criatura el principio de reconocimiento mediante el acto de amar y ser amada. El alma, caída en el mundo social, purga un mal y depende de la fuerza cósmica del amor para restaurarse. El mitologema se mantiene estable en la noción de Eros como divinidad cósmica del inicio y conservación de la vida.

En Apuleyo encontramos con nitidez el platonismo, aun en la sencillez del relato, pues las relaciones de apariencia-realidad retoman los dos mundos de la alegoría de la caverna (Platón, 2003: 514a-516b). Después de un acto de iluminación, Psique sale de la nube de creencias en

que vive y reconoce tanto la falsedad de su estado como la promesa de la luz. El ansia de unidad le proporciona fortaleza para vencer los obstáculos. Psique emprende un viaje de ascenso cuyo resultado es la transformación completa de sus circunstancias, un cambio de visión. La peregrinación de la vida anímica indica la búsqueda existencial de la felicidad asociada al descubrimiento de la identidad. El mitologema contiene el principio inteligible para el ordenamiento de los distintos discursos.

A continuación enumeramos las coincidencias más evidentes entre el mito de Eros y Psique y *Los contornos del agua*:

a) *El estado del mundo*. Los protagonistas están afectados por una culpa cósmica que los ubica en estado de caída. La belleza de Psique motiva la envidia de Afrodita, por lo que la diosa la condena a amar a un monstruo; por su parte, las limitaciones físico-sociales de Elisa (muda y pobre) son causa de desplazamiento y humillación. Ambas mujeres serán relegadas del mundo oficial: Psique habita un palacio inaccesible en geografía desconocida; Elisa debe trabajar en un laboratorio secreto, símil de la cueva. Del mismo modo, la criatura es apresada por su forma, encarcelada y tratada brutalmente. En este entorno la tesis es clara: en tanto diferente, el anfibio es malo. Así como Psique es inocente, pues su único mal es ser bella, tampoco en la criatura ni en Elisa hay culpa moral, sino que es atribuida desde la arrogancia del poder (Afrodita-coronel Strickland). En palabras de Foucault, se trata de “una violencia continua que algunos (siempre los mismos) ejercen sobre los otros (que también son los mismos)” (2000: 58).

b) *La fuerza vital*. En el relato griego, Eros, el amado, es la energía que tensa el mundo y da dirección a Psique, la amante. Ambos constituyen la expresión más bella de sus naturalezas; cuando se unen, están en un espacio diferente al resto de los seres considerados normales. En la narración cinematográfica, la criatura es la energía

centrípeta que pone en alerta a Elisa y le inspira un deseo que sólo parece encontrar coherencia en el agua. Por ello, a pesar de que ninguno tiene voz, la comunicación entre ambos se clarifica y llega a su esplendor en un entorno móvil acuático donde, en oposición, los seres normales no sobreviven. La fuerza vital, fluyente y positiva renuncia al contorno (*shape*), el límite establece dimensiones separadas y en consecuencia enfrentadas. La energía de oposición es también de contención y delinea límites en el mundo, no puntos de encuentro.

c) *La condición de la heroína*. La condición, supuesto composicional del cuento maravilloso, procede de la narración mítica y expresa el cumplimiento de un requisito obligado tras el cual se otorga un bien. Supone una carencia actual que se convertirá en mejora moral, aunque no tiene valor formativo si no es adquirido con esfuerzo. Psique es visitada por Eros en el palacio, pero no puede saber quién es; cuando Elisa identifica a la criatura acuática confinada en el laboratorio, tampoco conoce nada acerca de ella. El saber anticipado de la identidad está prohibido en las dos historias. Eros se oculta en velos de apariencia y pone la condición de reconocimiento: ofrece felicidad y placer conyugal a la amada, y aunque Psique sospecha que es un monstruo, se arriesga a cambio de su confianza. En cuanto a Elisa, asume también los riesgos latentes. Ambas aman sin saber y sin poder abandonar, lo cual sugiere una fuerza inherente al objeto de su afecto.

La condición de no ver pone en movimiento el conflicto. El tabú visual es frecuente en la mitología clásica y se relaciona con la imposibilidad de que los humanos capturen la magnitud del rostro divino. La transgresión conlleva las penalizaciones conocidas: pensemos en Tiresias con Atenea, o en Sémele con Zeus (Grimal, 1989). Como la ruptura del límite debe pagarse, los personajes padecen su decisión: Psique ilumina al amado con una lámpara y lo pierde al quemarlo con una gota de aceite; Elisa

asiste a la criatura, sin embargo al desplazarla de una celda acuática a una bañera la pone en peligro de muerte. El sufrimiento media en la escala de purificación. La fuerza de salvación, como deseo de sí, pone en peligro el medio de salvación; el punto de máximo riesgo está marcado por la posibilidad de retroceso al estado inicial. El descenso constituye la amenaza en la escala del conocimiento. La condición se agrava en la obra cinematográfica pues está dada en función de lo que se considera humano o no humano, oposición que determina la idea de dignidad de la existencia y de derecho a la vida (Biehl, 2005: 41).

d) *La mediación.* En el mito, el elemento de mediación divina por excelencia es el viento: Céfitro, la más suave de las brisas, traslada a Psique desde un monte y la conduce a un palacio que está a orillas de un arroyo; allí la asisten sirvientes invisibles que la preparan para la llegada del dios. En la película, el agua es el espacio de vida, lugar de placer solitario para Elisa, de unión con el amado y de supervivencia final para ambos; también constituye su medio de comunicación con el mundo, el modo de mejorarlo (la mujer limpia pisos y sanitarios, la sangre injustamente derramada, la bañera en espera de la criatura). El espacio acuático se presenta como misterio y posibilidad, frente a la estructura inmovible de las oficinas, laboratorios y prisiones. Para la existencia, aire y agua son elementos primordiales; particularmente, esta última es renovadora de vida a partir del signo bautismal. En el filme se configuran las subjetividades en relación con la higiene, es decir, con el valor de purificación considerado necesario, véase por ejemplo la escena en el sanitario del coronel Strickland y la limpieza de sus manos.

e) *Los seres intermedios.* En ambos textos hay tanto personajes oscuros como positivos que auxilian a las fuerzas del mal y del bien, respectivamente. Las hermanas de Psique, casadas sin amor, plenas de envidia y resentimiento, son

quienes la aconsejan mal y la llevan al error. En la película, personajes individuales pero de referente colectivo y ligados al poder, como los esposos de Zelda y del coronel Strickland, cuidan sus intereses mezquinos y permanecen sin comprender. Los antagonistas son pragmáticos y mundanos, contribuyen a mantener las estructuras de dominación aceptando la función represiva y persuasiva del Estado; de ese modo favorecen la separación de los amantes, pues su unión revelaría el secreto del mundo, el mensaje superior del amor. Ante la derrota del ámbito que preservan, se diluyen completamente porque no hay purificación accesible para ellos. Los seres intermedios son sede de violencia implícita, territorio sobre el que se expande la brutalidad del poder sin resistencia. Representan el triunfo del sistema al cumplir sus prescripciones domésticas, laborales y de distracción, pero carecen de convicción y anticipan la transitoriedad del mismo.

Entre los seres positivos encontramos a los personajes invisibles del palacio, así como a Zelda y Giles, amigos de Elisa. Su misión es colaborar con los protagonistas de forma comprensiva. Son sensibles, empáticos y están desterrados de la sociedad productiva. Auxilian en la supervivencia, colaboran en el desenlace y permanecen como testigos de un mundo mejorado por la hazaña de los héroes. En su función de marco, sin embargo, ni seres positivos ni negativos permanecen fuera de la acción, pues muestran la fuerza que ejerce el poder y las reacciones de complicidad o resistencia que se pueden tener ante él. Esto acentúa el valor de la responsabilidad en los actos privados, condición necesaria para la edificación de una ética global.

f) *La unión de los amantes.* La noche silenciosa en el palacio esplendoroso es el espacio de unión entre Eros y Psique, amparados por la distancia que los separa del resto del mundo; allí, con la disolución de la supuesta semejanza, se produce el completo reconocimiento del otro. En la película, el elemento fantástico agudiza

la oposición exterior, pero la noche ampara, la soledad disuelve las apariencias y el agua unifica. La diversidad de naturalezas (dios-mujer, monstruo-mujer) se funde en una nueva totalidad y tiene función anticipatoria: al final, Psique es divinizada por Zeus, y Elisa renace a su vida acuática. Ambas protagonistas estaban destinadas a estos desenlaces: Psique es tan bella que opaca a Afrodita, Elisa sufrió un accidente que, además de privarla de voz, le dejó una gran cicatriz en el cuello con forma de branquias. Los cuerpos de las mujeres están simbolizados en espera de un llamado personal al que sólo puede responder Eros.

El mitologema de la unión sexual integra los planos de sensibilidad y espiritualidad sin división y alude a la dupla alma-conocimiento. El alma busca su liberación mediante el amor, en sentido platónico, a la que pocos acceden después de las pruebas (Platón, 2003). La conciliación implica eliminar las culpas antropológicas atribuidas a Elisa y a la criatura, ambos extra-territoriales, por las cuales ninguno es digno de encarnar el ideal de lo humano (Fanon, 2007). El desocultamiento cognoscitivo del acto sexual excede los límites impuestos por jerarquías ideológicas y elimina la violencia entendida como único soporte del mundo oficial, mostrando el efecto cósmico del vínculo entre opuestos.

g) La reconciliación. Superadas las pruebas, que consisten en enfrentamientos sucesivos hasta el combate singular del desenlace, la unión se revela como inmortalidad. Vencer a la muerte es la misión del amor, motivo del relato griego y de la película. Este mitologema refleja el cumplimiento del paso ascensional en el camino del conocimiento, abandono de un modo de vida y pasaje a otro, siguiente y también superior. Psique alcanza la liberación en la convivencia con los olímpicos decidida por Zeus, al igual que Elisa renace a una existencia submarina como

mérito de su incondicional bondad. La tensión entre los dioses refleja las fuerzas del cosmos; Afrodita representa el poder que busca el beneficio en favor de la propia vanidad, mientras Zeus personifica la justicia, que termina venciendo. El final del filme proclama la derrota del poder establecido, con sus representaciones narcisistas; los garantes de la nueva justicia son los seres de la periferia, Zelda y Giles.

Antes de la reconciliación, y en respuesta al principio de supervivencia, se hace necesaria una violencia, defensiva y no agresiva, condicionada por las reglas del juego. Pero el desenlace escapa a la necesidad de una práctica de control para imponer concepciones sociales o políticas. Dentro de los requisitos de la fantasía, el cierre de un ciclo es también promesa de un tiempo contrapuesto a la lógica de la Guerra Fría. El nuevo mundo carece de prelimitación de forma. Los términos neoplatónicos quedan confirmados en el tipo de conocimiento propuesto: un discernimiento que ve a través de la simulación de las figuras exteriores y comprende antes de la confirmación visual. Psique y Elisa saben del otro porque lo contemplan de un modo mítico: mediante la intuición. La unión final opera a modo de encuentro con la verdad y revela que la tensión dialéctica entre contrarios, en apariencia irreconciliables, se resuelve armónicamente en el agua como contexto de encuentro, medio de purificación y metáfora de cohesión perpetua.

La aplicación neoplatónica al texto de Apuleyo se condensa en los siguientes puntos: la belleza entendida como guía y nuevo ideal de civilización; el camino ascensional hacia la verdad; la mirada interior; la ascesis por el dolor; la caída de las apariencias; y finalmente, la renovación del mundo. El abandono de la antigua "forma" nos recuerda que la "barbarie está alojada en el propio concepto de cultura" (Benjamin, 2009: 104).

Es característica del mito la universalización de su significado. De ahí que esta película refiera experiencias vitales compartidas en el mundo globalizado. La resignificación del mito se enriquece gracias a los sentimientos implícitos en la cultura de masas, que deben ser convertidos en saberes mediante un lenguaje común; el cine cumple esa necesidad expresiva al encarnar en imágenes problemas pendientes y formular objeciones al modelo civilizatorio.

En el caso que nos ocupa, la elección del género fantástico por parte del director mexicano ofrece la atmósfera adecuada para inducir a la exhortación ética. El distanciamiento es clave para sustentar mitologemas que evocan la repetición cíclica de la violencia: esta realidad ha pasado, pasa y seguirá pasando en tanto no se le oponga resistencia. Sólo el reconocimiento puede llevar a la crítica de los estados imperantes. Mediante la emoción estética, hecha visible en la memoria simbólica, la subjetividad renuncia a la adaptación y pasa a la transformación.

La construcción simbólica está presente en el tópico del agua, elemento intrínseco a la modernidad cultural. El principio líquido, la fluidez, la virtualidad, el nomadismo, lo ilimitado como posibilidad, definen el perfil antropológico de nuestra época. El agua lava, limpia, renueva y hace habitable el cuerpo y la casa; cuando ha restaurado lo sucio, viabiliza, conecta a los seres, abre caminos por donde transitar. Las rutas invisibles y múltiples del agua permiten retornar al origen, en tanto aceptación de sí por el amor del otro ('Me ve como soy') y conducen al lugar donde se puede ser feliz eternamente. Así se confirma como principio y condición de vida. El agua es el ámbito donde se funden las desigualdades impuestas violentamente por las estrategias de diferenciación: prisión, interrogatorio, tortura, humillación laboral, acoso sexual.

En la película, construida en clave de cuento de hadas, el agua es el elemento divino. Por

origen e intención, los mitos pertenecen a cosmovisiones religiosas e incluyen la perspectiva trascendente; cuando se integran en modelos de pensamiento, como el contemporáneo o el moderno, mayormente secularizados, reaccionan la idea de trascendencia y la adaptan a los códigos culturales imperantes, sin perder por ello una de sus funciones pedagógicas esenciales: pronunciarse acerca de los alcances del conocimiento.

Los contornos del agua, en tanto texto cultural, sanciona el modelo inmanentista del progresismo estadounidense y propone su restauración desde un símbolo sagrado: el agua y sus habitantes. Como este modelo amplio es incompatible con una formulación cerrada (de hecho, la obra es una constante demolición de dogmas), el director lo plantea no desde el sistema sino desde la persona. La formulación del nuevo arquetipo moral deviene de los héroes inesperados. En la actitud de Elisa-Psique radica el concepto de trascendencia del mito moderno; ella encarna una opción ética: "Si no hacemos nada, no somos nada" (Del Toro, 2017b). Esta renovación individual modifica los valores sostenidos por imposición y constituye la única forma de 'lavar' el medio social. El nuevo conocimiento del personaje, aprendido y proyectado al entorno, no es teórico sino encarnado, una invitación ética basada en la acción afirmativa de incorporar la diferencia.

Tanto el relato como la película sustentan una didáctica del amor que mueve el alma, principio de conocimiento, del mundo aparential de la caverna-sociedad al de la visión-equidad. El mito organiza una necesidad expresiva actual y cumple una función política de eficacia tajante: se distancia para proclamar la queja de la gente sin voz.

CONCLUSIONES

En este artículo se elucidan los conceptos 'silencio' y 'violencia' desde una perspectiva mítica.

Se sostiene que el mito es un objeto cultural del mundo, en el sentido en que Ernst Cassirer lo propuso. Dos ideas se establecen sobre este punto: en primer lugar, el mito es un contenido objetivo del mundo humano (cultura), que se caracteriza por ofrecer un acceso funcional a los modos y formas del pensamiento arcaico. En él no aparecen negaciones sistemáticas de las acciones culturales a las que se refieren sus contenidos, sino que expresa los motivos centrales que sostienen ciertas prácticas sociales. En segundo lugar, el mito se expresa mediante otras mediaciones culturales: lenguaje y arte son formas de representación válidas, independientes y complementarias. Por ello, es plausible estudiar e interpretar el contenido mítico subyacente en dos obras seleccionadas del cine y la literatura.

Nuestra tesis central sostiene que, dado el carácter múltiple de lo violento, una aproximación desde la narrativa cinematográfica permite caracterizar este fenómeno social como expresión mítica que se hace patente a través del arte. Si bien este 'arte' parece desarrollarse al margen de los marcos convencionales de la realidad cotidiana, no por ello deja de influir en ella. Partimos de la evidencia de que ciertos formatos y contextos narrativos se ofrecen como marco de promoción y fundamentación para impulsar distintos modos de proceder. Acotamos nuestro análisis a la película de Guillermo del Toro *The shape of water* y la comparamos con el relato "Eros y Psique", de Apuleyo, para subrayar la universalidad de la forma mítica en cuanto cauce posible de acción.

Entre los resultados obtenidos se pueden resaltar los siguientes: originariamente, la violencia se constituye como una relación entre subjetividades que en lugar de suspender los vínculos con el mundo de modo intencional (algo más que tú o ello existe, pero no importa), lo hace como consecuencia de un acto egoísta (no importa si algo distinto al yo existe). Por otro lado, en la película de Del Toro el mito y su crítica a la

violencia se configuran por medio de dos signos: el silencio y el agua. El primero opera como contexto expresivo de encuentro (Elisa y la criatura; Eros y Psique), o como motivo de violencia (Elisa y la criatura-Strickland; Eros y Psique-Afrodita). El segundo, el agua, constituye el factor universal de unión entre los personajes.

Con estos signos el director elabora una morfología de la violencia y los cauces para superarla. Al remarcar que como trasfondo del encuentro existe una forma general que invita a la reconciliación de las diferencias, se acentúa que *Los contornos del agua* es una crítica y un recurso pedagógico para la disolución del egocentrismo y su posterior deformación en violencia. Esta es la relectura que nos ofrece Del Toro a lo largo de su película: no pueden existir intereses singulares en contornos universales.

REFERENCIAS

- Apuleyo (1989), *Psique i Cupido*, Barcelona, Irina.
- Arch, Pepe (2018), "Entrevista con Guillermo del Toro sobre *La forma del agua*", Cinepolis, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=57FJN4dv55g&t=44s>
- Benjamin, Walter (2009), "Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso", en *La dialéctica en suspenso*, Santiago, LOM Ediciones, pp. 85-137.
- Biehl, João (2005), *Vita. Life in a Zone of Social Abandonment*, Berkeley, University of California Press.
- Calabrese, Claudio (2015), "Bajo el signo de Ayotzinapa. Intersubjetividad y derechos humanos", en Claudio Calabrese y Beatriz Junco (coords.), *Derechos humanos. Elementos para una reflexión hoy*, México, Universidad UNIVER-Akropolis, pp. 53-71.
- Cassirer, Ernst (1998), *Filosofía de las formas simbólicas II: El pensamiento mítico*, México, FCE.
- Castro, Rogelio (2012), *Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- Del Toro, Guillermo (2017a), "Primera clase magistral", XV Festival del Cine de Morelia (FIC), disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Mbidtzrg_RU
- Del Toro, Guillermo (dir.) (2017b), *The shape of water*, cinta cinematográfica, Estados Unidos, Fox Searchlight Pictures.
- Fanon, Frantz (2007), *Los condenados de la tierra*, México, FCE.
- Fijo, Alberto (2018), "*La forma del agua*", aceprensa, disponible en: <http://www.aceprensa.com/articulos/la-forma-del-agua/>

- Foucault, Michel (2000), *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, México, FCE.
- Grimal, Pierre (1989), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona / Buenos Aires / México, Paidós.
- Guzmán, Virginia, Emmanuelle Barozet y María Luisa Méndez (2017), "Legitimación y crítica a la desigualdad: una aproximación pragmática", *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, núm 73, pp. 87-112, disponible en: <https://doi.org/10.29101/crcs.v0i73.4239>
- Hormigos Ruiz, Jaime, María Gómez Escarda y Salvador Pirelló Oliver (2018), "Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales", *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 76, pp. 75-98, disponible en: <https://doi.org/10.29101/crcs.v25i76.4291>
- Junco, Ethel (2015), "Morfología de la violencia según Juan Rulfo", en Claudio Calabrese y Beatriz Junco (coords.), *Derechos humanos. Elementos para una reflexión hoy*, México, Universidad UNIVER-Akropolis, pp. 97-118.
- Jung, Carl Gustav y Károly Kerényi (1983), *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Langer, Susanne K. (1967), *Sentimiento y forma*, México, UNAM.
- Losada, José Manuel (2015), *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinaria*, Berlín, Logos Verlag Berlin.
- Moore, Alan, David Gibbons y John Higgins (2009), *Watchmen*, México, D.C. Comics.
- Posada, Enrique (2018), "El desafío emocional y el acercamiento a la naturaleza", *El Espectador Imaginario*, disponible en: <http://www.elespectadorimaginario.com/la-forma-del-agua/>
- Platón (2003), *Diálogos IV: República*, Madrid, Gredos.
- Propp, Vladimir (1972), *Morfología del cuento*, Buenos Aires, Editorial Fundamentos.
- Rivera-Ramírez, Sara (2018), "El lenguaje (de los lenguajes) en la configuración de la realidad", *La Colmena*, núm. 96, pp. 33-39.
- Temporal i Oleart, Josep (1995), "Il·luminar-te el rostre, estimat'. Resson de la caverna al cicle rondallístic de l'animal·nuvi", *Convivium. Revista de Filosofia*, núm. 7, pp. 103-117.
- Uther, Hans-Jörg (1973), *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen / Tie-deakademia / Academia Scientiarum Fennica.

ETHEL JUNCO. Doctora en Letras y en Filosofía. Docente-investigadora de la Universidad Panamericana (Aguascalientes, México) en el Departamento de Humanidades. Su línea de investigación es el mito, conocimiento y acción. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran: "Mentira y deshumanización: violencia y lenguaje en la tragedia griega" (*Los humanismos y la cultura para la paz*, 2017); "Morfología de la violencia según Juan Rulfo" (*Derechos humanos. Elementos para una reflexión hoy*, 2015); "La belleza en el cuento maravilloso" (*Revista Espíritu*, 2017); y *Mito, conocimiento y acción. Continuidad y cambio en los procesos culturales* (Claudio Calabrese, Gustavo Esparza y Ethel Junco (coords.), 2019).

Correo-e: ejunco@up.edu.mx

GUSTAVO ESPARZA. Doctor en Ciencias Sociales y Humanidades. Docente-investigador de la Universidad Panamericana (Aguascalientes, México) en el Departamento de Humanidades. Su línea de Investigación es el mito, conocimiento y acción. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran: *La construcción simbólica de sí mismo. Función, símbolo y cultura en Ernst Cassirer* (2017); "Ernst Cassirer: una fenomenología del autoconocimiento en el marco de la tensión vivencial y espiritual" (*Agora. Papeles de Filosofía*, 2017); "La formación simbólica de la cultura de la paz. Mito y política en Ernst Cassirer" (*Los humanismos y la cultura para la paz*, 2017); y *Mito, conocimiento y acción. Continuidad y cambio en los procesos culturales* (Claudio Calabrese, Gustavo Esparza y Ethel Junco (coords.), 2019)

Contacto: gaesparza@up.edu.mx