

Desbordando los cuadrados: *La forma del agua* de Guillermo Del Toro y *The Square* de Ruben Östlund

Pedro TRUJILLO
Università di Padova

Esta reseña pretende establecer un diálogo entre dos filmes contemporáneos: *The Shape of Water* (Del Toro, 2017) y *The Square* (Östlund, 2017). Se trata de dos películas que, aparentemente, no tienen muchos elementos comunes y, sin embargo, sobreponiéndolas, se puede observar que ambas muestran, desde distintos puntos de vista, como rasgo endémico del mundo contemporáneo el afán por demarcar, acotar y domesticar. En la primera de ellas, se resalta la voluntad de contaminar las categorías puras; la segunda, en cambio, pretende evidenciar cómo la obsesión social por la demarcación y el acotamiento.

Guillermo Del Toro es un director de cine muy conocido en el medio por películas como *El laberinto del fauno*, de 2006 o *Hellboy: the Golden Army*, de 2008; ambas internacionalmente premiadas y éxitos rotundos en cuanto a recaudaciones. De origen mexicana, Del Toro es celebrado por la peculiaridad de sus películas que parecen fábulas en las cuales abundan la fantasía y el horror sin dejar de lado un cierto atisbo de preocupación por los problemas sociales y existenciales del hombre contemporáneo. Ha sido además productor de películas como *Beautiful*, de 2010 (dirigida por su amigo Alejandro Gonzales Iñárritu) y *The Orphanage*, de 2007 (ganadora de seis premios *Goya*). Por otro lado, Ruben Östlund es un director sueco un tanto menos conocido. La crítica se fija en él desde *Gitarrmongot* (2004), pero solo en 2017 se mereció un premio tan importante como la *Palm d'or*.

The Shape of Water es una película difícil de encasillar en un solo género por su carácter evidentemente híbrido entre varios géneros: pasando desde el *horror* por el *noir* y hasta el *musical*. El filme cuenta la historia de Elisa, y desde el principio se presenta como una historia de amor narrada a modo de cuento de hadas. La historia es contada por uno de los camaradas de aventuras de Elisa que se dará a conocer a lo largo del filme. Elisa Esposito (apellido que se les otorgaba a niños huérfanos) es una joven muda, tal vez no de nacimiento pues unas curiosas cicatrices en su cuello sugieren que la malicia humana podría haberle quitado el habla. Tiene como vecino de condominio a un anciano pintor homosexual de nombre Giles con el cual pasa gran parte de su tiempo viendo televisión o simplemente charlando. Ambos viven en el último piso de un edificio que es sede del cine *Orpheum*, viven ‘sobre’ el escenario en donde se relatan las historias del sueño americano y al mismo tiempo viven aislados de aquella ‘realidad’ – contada a través de la pantalla grande– por su condición marginal. A parte de Giles,

Elisa entretiene una amistad con Zelda, una afroamericana, colega de trabajo en el laboratorio secreto (el filme está ambientado en los años de la Guerra Fría) en donde ambas ejercen el oficio de la limpieza. En el laboratorio, durante una jornada laboral, Elisa se interesa por una criatura humanoide encontrada en los ríos de la Amazonía. Al laboratorio, este ser, llega bajo las manos del comandante Strickland, el malo de la película, que es el emblema del *lifestyle* americano de la época, y además representa el falocentrismo blanco y excluyente. El comandante quiere asesinar al espécimen para poder estudiarlo con mayor detenimiento, por lo que lo maltrata constantemente llevándolo al límite de la vida más de una vez. La condición de ‘ser’ distinto de la criatura y la represión sufrida le causan una simpatía sin precedentes a la protagonista, la cual, antes de arriesgar la muerte del humanoide, complota con sus amistades para liberarlo. Elisa termina enamorándose de la criatura y, luego de una persecución vertiginosa, logran escapar juntos del mundo terrenal hacia el ‘mundo del agua’ para amarse eternamente en un final feliz que se podría tildar de ‘maravilloso’.

En esta película, a través de un romanticismo bizarro, Del Toro opta por un mensaje de amor casi panteísta en donde todos los seres son capaces de amar por más distintos que sean. La toma de posición sugiere cierta afinidad con las entidades *queer*, desprovistas de defensa en contra del poder biopolítico por el hecho de no poder ser definidas, solidificarse, dejarse encasillar en un *solo* ‘concepto’ para su fácil reconocimiento. El agua se convierte en la prevalente metáfora de lo cambiante y amorfo, de la liberación de toda pauta identitaria. El agua, además, funciona como metáfora de un mundo utópico, un nuevo continente que acepta el cambio como principio fundamental en contra de cualquier dogmatismo. Lo normativo, pues, se encuentra desprestigiado en favor de una contaminación necesaria, entre varios polos, que anule cualquier ideología fuerte. Como se ha dicho, la película es, además, el resultado de un mestizaje entre distintos géneros y por su carácter fronterizo (entre ‘esto’ y ‘aquello’) no deja espacio para definiciones estrictas. El filme se abre con una introducción que tiene ecos en la fábula, para después presentarnos a la protagonista en toda su cotidianidad; el primer encuentro con su eventual amante resulta monstruoso, petrificante, como si de una película *horror* se tratase; las escenas intercaladas del científico y espía ruso rozan cierto misterio típico de las películas de espionaje; la implacable búsqueda de Strickland a la caza de la criatura recuerdan mucho al *noir*; la aparición de un fenómeno (el hombre-anfibio) dentro de un ambiente verosímil remite al género fantástico, que, como se ha dicho, se tornará maravilloso con el final feliz reservado a la pareja; mientras que cuando Elisa quiere cantar su amor, sin poder hacerlo por su desperfecto físico, pero lográndolo gracias a la magia del cine, Del Toro involucra en el pastiche —aunque incongruamente—, también al género hollywoodense por excelencia: el *musical*. Finalmente, se puede incluso estrechar un vínculo entre Latinoamérica —que es de dónde proviene la criatura, no por casualidad— y el ‘continente del agua’ —en dónde se cierra la película con un beso de los amantes— como espacios del mestizaje, ya sea entre razas, etnias, culturas y lenguajes como entre indefensos monstruos que abogan escandalosamente a favor de una relación ‘interespecie’.

Al contrario, *The Square* parece más fácil de encasillar en un género, aunque el filme permanezca a medio camino entre la sátira y el drama. A lo largo de la película, se muestran, en una suerte de *mise en abyme*, distintos grados de arte performativa, confundiendo incluso, y varias veces, las barreras que separan la realidad de la ficción, problematizando las fronteras entre la inspiración y la pose, la propaganda y la crónica, lo civilizado y lo salvaje, la vida y el arte. La película en cuestión trata de las peripecias que sufre Christian, el administrador de un museo de arte contemporánea en Estocolmo, situado en el Palacio Real, llamado *X-royal*, inmediatamente después de haber sido asaltado por una ‘pareja problemática’. Christian *piensa* haber salvado a una mujer de ser asesinada –o por lo menos golpeada– por su marido, cuando en realidad ha sido banalmente timado por unos delincuentes. De repente, la vida del administrador del museo, entre el lujo, la aparente seguridad y la diversión, cambia de rumbo, comenzando a imperar una forma rudimentaria de caos en su cotidianidad otrora inmóvil. Los problemas se van gradualmente agravando hasta que el administrador es más o menos obligado por la prensa a renunciar a su cargo por no haber tenido el tiempo de revisar el *spot* publicitario de la obra de estreno de ese período, “The Square”, y dejarlo pasar al aire, con toda la crueldad y el cinismo que propicia. El “The Square” dentro de *The Square* sería una obra realizada por una artista y socióloga argentina llamada Lola Díaz. Se trata simplemente de un cuadrado luminoso que delimita cierta porción del suelo del museo y lleva como epígrafe la frase: “El cuadrado es un santuario de confianza y amor, dentro del cual todos tenemos iguales derechos y deberes”. Debería funcionar, aparentemente, como una ideal zona de confort que pueda brindarle ‘seguridad’ al ciudadano que la visita y se decida a pasar allí unos minutos. Parecen quererse criticar aquí las ansias de confinamiento que sufre la sociedad (su obsesión por enjaular y enjaularse, encasillar y encerrarse), pero criticar además la paranoia absurda y generalizada que cunde en una ciudad donde en realidad no pasa nada para el ciudadano modélico. Todo ello sería lo contrario de lo que la ‘identidad líquida’ de *The Shape of water* sugiere, ya que en una zona tan limitada como un cuadrado, el movimiento y el cambio quedan automáticamente anulados. El cuadrado, pues, no desestabiliza, es un engaño, no expone al hombre al movimiento, ni al arte hacia el compromiso por ser un simple juego retórico y geométrico.

Parece latente la necesidad de Östlund de mostrar (y dismantelar) lo que es meramente pose en el arte y en la vida diaria. Cuando se habla de *The Square*, por ejemplo, se está resaltando un arte formado y moldeado aposta para encasillar al individuo en un determinado espacio, en una determinada definición. Merece la pena establecer un diálogo entre el *slogan* que glosa la obra de Lola Díaz y el epígrafe que abre *The Shape of Water*: “Incapaz de percibir tu forma te encuentro siempre a mi alrededor. Tu presencia llena mis ojos con tu amor, hace más humilde mi corazón. Estás en todas partes”. Parece evidente que, mientras aquí se pretende encerrar la autenticidad en un espacio garantizado (y rígidamente acotado por la convención performativa), en la película lo verdadero carece de límites. Una de las preocupaciones del autor sueco puede ser la del gusto que la sociedad del consumismo tiene por la violencia hecha espectáculo

en un mundo en el que las masacres se vuelven virales y pueden hasta formar parte de las estrategias discursivas del arte contemporáneo.

En la escena de la cena de gala, en ocasión de la inauguración de *The Square*, y siguiendo la regla principal del museo de ‘osar’ sobre todas las cosas, se prepara un espectáculo al que está convocada a asistir la gente ‘importante’ de la ciudad. La puesta en escena, de cuña vanguardista, parece quebrantar las posiciones fijas del arte y de la vida. Se postula, pues, un espectador activo que pueda *participar* en el espectáculo y admitir que se trastornen sus posiciones y demarcaciones de ciudadanía. El actor principal de esa obra actúa como si fuese un primate con todo lo ‘salvaje’ que esto pueda conllevar. En otras palabras, la *performance* se confunde con lo real y, por motivos inexplicables, el actor-hombre-primate se decide por agredir a una de las convidadas saliendo de “The Square”. La performance se les va de las manos, y, en cierto momento, los invitados dejan de aguantar esa compostura de la cual tanto se vanagloria la ‘sociedad civilizada’, y entre varios se deciden por darle una paliza a ese ‘monstruo’ imposible de encasillar y/o definir como ‘actor’. La puesta en escena de la pulsión performativa (y ‘recreativa’) de lo incivilizado dura hasta que se la pueda controlar; por otro lado, la burla vuelta realidad, crea una crisis en el espectador, obligándole a desprenderse de las certezas que han mantenido en pie su existencia hasta el presente, obligándole a desligarse de los automatismos de una sociedad que funciona catalogando lo ‘otro’ y encerrándose en espacios de seguridad y reservas identitarias. Entonces, cuando un sujeto se torna irreconocible, líquido como el monstruo de la película de Del Toro, impredecible e irreductible, rebelde, su significado abandona su significante para correr libre en el sendero de lo impreciso. Quienes le observan desde lo normativo vuelven a armar alrededor suyo el cuadrado de la vigilancia.

Tenemos pues, por un lado, una sugerencia hacia la hibridez, hacia la contaminación de lo sano, hacia la desestabilización de lo fijo. Por el otro, la sátira de lo demarcado, la ironía respecto a la obsesión por definir las cosas. Dos diferentes puntos de vista que exponen magistralmente la necesidad de que algo tenga que estallar dentro todo lo que es uniforme, rompiendo la rigidez geométrica y espacial de un cuadrado, y emprendiendo la Odisea abyecta del naufrago entre *las* procelosas aguas de lo indeterminado.