

Artículo de Investigación

La forma del agua: ¿influencia o referencia? Andrei Tarkovski y Guillermo del Toro

The shape of water: influence or reference? Andrei Tarkovsky and Guillermo del Toro

Laura Gemma Flores García: Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

flores_gemma@uaz.edu.mx

Fecha de Recepción: 27/05/2024

Fecha de Aceptación: 01/10/2024

Fecha de Publicación: 22/01/2025

Cómo citar el artículo:

Flores García, L. G. (2025). La forma del agua: ¿influencia o referencia? Andrei Tarkovski y Guillermo del Toro [The shape of water: influence or reference? Andrei Tarkovsky and Guillermo del Toro]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 1-15. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1323>

Resumen:

Introducción: En este estudio se comparan dos filmes artísticos: *El espejo (Zerkalo)* (1975) de Andrei Tarkovski y *La forma del agua* (2018) de Guillermo del Toro. **Metodología:** Basándonos en el análisis del lenguaje visual encontramos mensajes subyacentes que coinciden en ambas obras. **Resultados:** En el año de 1975, *El Espejo* de Tarkovsky fue proyectada en el Festival de Moscú y al pasar de los años sus recursos estéticos sentaron un precedente, hasta el grado de que el estreno de *La forma del agua* parece haber recogido algunas referencias que los hacen confluir en recursos visuales y simbólicos que, para nuestra época, se han convertido en clichés artísticos. **Discusión:** Deshilvanando los recursos de ambos filmes fuimos encontrando paradigmas visuales que nos permitieron tocar aguas más profundas. Basándonos en la crítica filosófica de Gilles Deleuze a partir de su ensayo *Diferencia y repetición*, analizamos el trasvase e interdependencia entre los principios gnoseológicos de una y otra producción. **Conclusiones:** Los recursos visuales de ambas películas se presentan como una conciencia filogenética del hombre y son razones para presentar un análisis –a través del teórico Gilles Deleuze– de los posibles hilos conductores de dos momentos relevantes de la historia del cine.

Palabras clave: Cine ruso, Andrei Tarkovski, Zerkalo, Guillermo del Toro, historia del cine, recursos estéticos, crítica cinematográfica, tópicos fílmicos.

Abstract:

Introduction: In this study, two artistic films are compared: *The Mirror* (Zerkalo) (1975) by Andrei Tarkovski and *The Shape of Water* (2018) by Guillermo del Toro. **Methodology:** Based on the analysis of visual language, we find underlying messages that coincide in both works. **Results:** In 1975, Tarkovsky's *The Mirror* was screened at the Moscow Festival and over the years its aesthetic resources set a precedent, to the extent that the premiere of *The Shape of Water* seems to have been collected some references that make them converge in visual and symbolic resources that, for our time, have become artistic clichés. **Discussion:** Unraveling the resources of both films we found visual paradigms that allowed us to touch deeper waters. Based on the philosophical critique of Gilles Deleuze from his essay *Difference and Repetition*, we analyze the transfer and interdependence between the epistemological principles of one production and another. **Conclusions:** The visual resources of both films are presented as a phylogenetic awareness of man and are reasons to present an analysis – through the theorist Gilles Deleuze – of the possible guiding threads of two relevant moments in the history of cinema.

Keywords: Russian cinema, Andrei Tarkovsky, Zerkalo, Guillermo del Toro, history of cinema, aesthetic resources, film criticism, film categories.

1. Introducción

El doce de enero del año 2018 ocurrió el estreno mundial –en México a través de mil doscientas pantallas en formato 2D y copias subtituladas y dobladas- de la multinominada película *La forma del agua*. Con dos *Globos de Oro* como Mejor Dirección y Mejor Banda Sonora; doce nominaciones a los premios *Bafta* (el llamado *Óscar británico*); Mejor Dirección en las preseas de la *Critics Choice* en California y también candidata a los reconocimientos *Eddie* a Mejor Edición,¹ México recibió con vítores y alabanzas la más reciente producción del cineasta jalisciense aposentado en la meca del cine: Guillermo del Toro.

El filme pasó por el septuagésimo cuarto Festival Internacional de Cine de Venecia, donde se estrenó el 31 de agosto de 2017 y recibió el León de Oro a la mejor película en la competencia, además de proyectarse en el Festival Internacional de Cine de Toronto en el mismo año. No se había exhibido en las primeras salas en México cuando comenzaron a aparecer las incipientes acusaciones de plagio.

La que encabezaba la lista fue presentada por David Zindel, hijo del escritor y ganador de un Pulitzer: Paul Zindel, quien imputó al director mexicano de copiar la obra de su padre *Let me hear you whisper* (*Déjame oírte susurrar*). El argumento del filme que fue llevado a la televisión en los años 60 del siglo XX mostraba a la limpiadora doméstica de un laboratorio donde tenían recluido a un delfín con propósitos investigativos, al cual ella intentaba liberar por diferentes medios. La demanda presentada en el Tribunal Federal de Los Ángeles, alegaba que Del Toro, el productor Daniel Kraus y el estudio de cine Fox Searchlight “copiaron descaradamente la historia, elementos, personajes y temas” de la obra, que fue adaptada posteriormente a una serie de televisión de 1990 protagonizada por Jean Stapleton. La queja fue presentada el día después de enviarse los votos a unos ocho mil miembros pertenecientes a la Academia del Oscar y enumeraba más de 60 semejanzas entre las citadas obras. Incluía que la historia básica de la película y la obra teatral giraban en torno a un empleado solitario que trabajaba en un laboratorio científico durante la Guerra Fría y formaba un vínculo con una criatura acuática cautiva, ideando un plan para liberarla.²

¹ <http://www.proceso.com.mx/518213/la-forma-del-agua-de-guillermo-del-toro-se-estrena-en-mexico>

² https://es.wikipedia.org/wiki/La_forma_del_agua#cite_note-26

Respecto a la polémica, *Fox Searchlight* (el estudio de cine estadounidense) salió en defensa del mexicano diciendo que "Guillermo del Toro no ha leído o visto la obra de Zindel de ninguna manera".³

Otra acusación de plagio hacia la cinta se interpuso debido a sus similitudes con un cortometraje holandés llamado *The space between us*. Un miembro del equipo de rodaje dijo que Del Toro tenía una historia muy similar y visualmente muy parecida a la realizada en 2015. Sin embargo, rápidamente la *Netherlands Film Academy*, que produjo la cinta, revisó el asunto y concluyó que eran similitudes no significativas.⁴

El cineasta francés Jean-Pierre Jeunet (director de *Amélie*) también acusó al director mexicano de copiar una escena de *Delicatessen* para *La forma del agua*: el fragmento alude a la secuencia donde los protagonistas de este filme realizan un encantador baile mientras conviven sentados en un sofá viendo la televisión.⁵

De suyo, no hubo ninguna sanción para el director mexicano quien, en su defensa, aludió a todos los comics y cuentos de ficción que lo influyeron en su niñez.

1.1. Desarrollo

No obstante, todas las acusaciones a la producción, hubo también muchas buenas críticas y lo cierto es que la cinta alcanzó los 195 millones de dólares a nivel mundial. Sus críticos se deshicieron en elogios:

La cámara siempre en movimiento parece nadar alrededor de los personajes y sus entornos. La luz intensa y dramática tiene la textura del sol visto desde abajo del agua. Pareciera un intento de hacernos percibir el mundo como lo vería un pez -o un hombre parecido a uno- si pudiera nadar en él.⁶

Es probable que, de seguir buscando, nunca acabaríamos encontrando lazos, referencias, rasgos, reminiscencias, evocaciones y guiños que nos remitan a una u otra producción ya cinematográfica, literaria o tan solo artística de las manifestaciones plásticas - dada la tendencia del cineasta mexicano a reproducir sus fantásticos recuerdos de la niñez y con ello todo un desfile de imágenes y producciones de sus años mozos en tierras tapatías -. La referencia más cercana y reconocida por el propio autor de *El monstruo de la laguna negra*, 1954, sienta un claro precedente de estas continuidades. Sin embargo, Del Toro fue aún más allá al sacar al anfibio del agua y hacerlo convivir en el entorno humano. En ese sentido siguió la pauta que propone Deleuze al hablar de una de las características de la repetición, que es la transgresión: "Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artista" (Deleuze, 2002, p. 23).

Muchos se preocuparon por encontrar las coincidencias más inmediatas de la película de Del Toro, pero hasta ahora no se advirtieron otras que las que, sin mayor pretensión, pudimos localizar cuando preparábamos un trabajo sobre Tarkovski y que -adelantándonos a la parte

³ <https://www.elespectador.com/noticias/actualidad/acusan-guillermo-del-toro-de-plagio-por-la-forma-del-agua-articulo-735655>

⁴ <http://www.elcolombiano.com/cultura/cine/jean-pierre-jeunet-acusa-de-plagio-a-guillermo-del-toro-por-la-forma-del-agua-XY8155990>

⁵ <http://cinemania.elmundo.es/noticias/jean-pierre-jeunet-amelie-acusa-plagio-guillermo-del-toro/>

⁶ Alonso Díaz de la Vega El Universal, 10-01-18 <http://www.eluniversal.com.mx/alonso-diaz-de-la-vega/la-forma-del-agua-o-el-deseo-de-sonar>

conclusiva de esta comunicación- quizás ni siquiera hayan sido percibidas por el propio director mexicano, sino que perviven en la memoria fílmica y poética del pensamiento moderno. Si bien la crítica se enfocó en captar los rasgos más tangibles de las diversas producciones llevando las particularidades a nivel de lo general sin considerar que: “la generalidad de un concepto es la ley. Dentro de las leyes de la naturaleza establecidas desde el ámbito científico, se presupone una especie de relación constante entre dos o más variables” (Villamor, 2023, p. 1), este - a reserva de demostrarlo - no es el caso.

Atendiendo a las declaraciones de similitud que han sido planteadas en la introducción, se diría que esta sucesión de “repeticiones” en el cine occidental se convertirían en creaciones - desde la perspectiva de Deleuze- si y solo si la repetición propiciara un concepto, ya que - señala el filósofo- sólo aquello que crea conceptos puede ser llamado arte, ciencia, filosofía y en este caso cinematografía (Deleuze, 2002, p. 53).

Como base teórica de este análisis, adelantaremos que Gilles Deleuze, en su obra derivada de su tesis doctoral: *Diferencia y repetición* (Deleuze, 2002) opone el término “repetición” al de “generalidad”, explicándolo desde la conducta, la ley y el concepto. La generalidad - dice - se plasma mediante ciclos, igualdades y leyes; y gran parte de los fenómenos científicos obedecen a generalidades, sometiéndose a las mismas leyes. De ahí que la ciencia se ocupe de las generalidades haciendo uso de la reducción y la equivalencia. La filosofía de Deleuze parte de la base de analizar los acontecimientos que están en permanente cambio y transformación. Critica la existencia de un principio inmutable, un principio que no cambia, retoma la idea de Nietzsche, la idea del eterno retorno, que podría entenderse como una mera repetición, pero - para Deleuze- siempre implica una reposición, un movimiento que no tiene nada que ver con lo idéntico, y dado que todo está en perfecta afectación mutua, el movimiento es lo que determina la realidad. La filosofía de Deleuze es una filosofía de la velocidad, anárquica, vital y absolutamente libre. Esto va a tener consecuencias estéticas:

Kierkegaard precisa: no se trata de extraer de la repetición algo nuevo, de sonsacarle algo nuevo. Pues sólo la contemplación, el espíritu que contempla desde afuera puede “sonsacar”. Se trata, por el contrario, de actuar, de hacer de la repetición como tal una novedad, es decir, una libertad y una tarea de la libertad. Nietzsche, por su parte, expresa: liberar la voluntad de todo lo que la encadena haciendo de la repetición el objeto mismo del querer. Sin duda, la repetición es ya lo que encadena; pero, si la repetición es lo que mata, es también lo que salva y lo que cura, y lo que cura, antes que nada, de otra repetición. En la repetición reside, pues, al mismo tiempo, todo el juego místico de la pérdida y de la salvación, todo el juego teatral de la muerte y de la vida, todo el juego positivo de la enfermedad y de la salud. (Cf. Zaratustra enfermo y convaleciente por una sola y misma potencia que es la de la repetición en el eterno retorno). (Deleuze, 2002, p. 27-28).

En el caso de Tarkovski, en su filme *El espejo*, muestra su autobiografía desde la similitud, aunque valiéndose de la diferencia: “Si uno echa una mirada rápida al pasado, a la vida que dejamos atrás, aun sin recordar los momentos más vívidos, siempre que lo hace queda sorprendido por la singularidad de las situaciones en que uno tomó parte, por la individualidad única e irrepetible de las personas que conoció” (Tarkovski, 2013, p. 114).

1.1.1. Andrei Tarkovsky

Andrei Tarkovski, escritor soviético, es considerado uno de los más brillantes cineastas que la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas legó a la humanidad. Nació en la localidad de Zavrazhie, en el distrito de Yúrievets, Ivanóvo -cerca del Volga- el 4 de abril de 1932, y tras

auto exiliarse de su cuna natal por razones de carácter ideológico, vivió en Italia y Suecia, dejando este mundo en París el 29 de diciembre de 1986. Ferviente admirador de Buñuel, Bergman y Akira Kurosawa, estudió cine en el Instituto Estatal de Cinematografía Panruso y desde sus tempranas producciones dio muestras de su férreo estilo naturalista, poético e interiorista.

El espejo (Zerkalo) es una de las siete películas dirigidas por Andrei Tarkovski. Después de la fama que le acarreó el León de Oro del Festival de Venecia con *La Infancia de Iván* su producción llevaría un sesgo de crítica anticomunista implícita; por lo cual *El Espejo* fue vetada por los acendrados defensores del sistema comunista y tuvo que esperar dos filmes más para ser llevado a la pantalla.

El Espejo es una cinta que impacta por su conceptualización poética. Es una obra que desafía las leyes de la narrativa convencional. Se presenta en planos que saltan temporal y plásticamente. No siguen una línea de tiempo ni tampoco un estilo artístico único, aunque a fuerza de estudiarlo se encuentran interconectividades de tiempo/espacio que se traslapan entre sí. Combina escenas montadas con documentales recuperados por el productor. El cineasta eligió planos en blanco y negro, así como sepias, gamas de pastel, opacos y toda una escala de grises, abundando los verdes del campo, pero también los metálicos en la atmósfera de guerra. El realizador representa a madre y esposa con la misma actriz, se vale de una voz en *off* aludiendo a la imagen de un padre que raramente aparece en escena, trastoca tiempos de realidad con paisajes oníricos entre los actores y el propio director. Pareciera que el carácter narrativo de la cinta persigue el propósito de confundir al espectador, insinuando la vida, rara y difusa, con recuerdos nostálgicos y vívidos, destellantes o confusos, pero que conectan directamente con su autobiografía, y en la recurrencia tanto a su padre como a su madre, y, aun yendo más allá, a la esencia humana.

1.1.2. Categorías filmicas

El tratamiento de estas categorías, por lo demás procedentes del formalismo ruso y del Siglo de Oro de la literatura rusa, se antojan bastante complejas para plagiarse en una cinta espectacular debido al propio universo mental y tratamiento de los temas; no así las imágenes que a golpe de vista son captadas por cualquiera, aunque no interpretadas. Los filmes a los que aquí nos referimos están cargados de simbolismos, como declara el cineasta mexicano: “el cine es un acto de narrativa cifrado, organizado en símbolos”.⁷ Ambas producciones son el resultado de las subjetividades de sus creadores, planteadas en un objetivo visible y materializado

We will not say that the cinema is always like this - we can see images in the cinema which claim to be objective or subjective - but here something else is at stake: it is a case of going beyond the subjective and the objective towards a pure Form which sets itself up as an autonomous vision of the content. We are no longer faced with subjective or objective images; we are caught in a correlation between a perception-image and a camera-consciousness which transforms it (the question of knowing whether the image was objective or subjective is no longer raised) (Deleuze, 1986, p. 74)⁸

⁷ Entrevista a Guillermo del Toro en el 50 SITGES, Festival Internacional de Cinema Fantastic de Catalunya, <https://www.youtube.com/watch?v=XQfyk0CjJ5Y>

⁸ [...] pero aquí está en juego algo más: se trata de ir más allá de lo subjetivo y lo objetivo hacia una Forma pura que se erige como una visión autónoma del contenido. Ya no nos enfrentamos a imágenes subjetivas u objetivas; Estamos atrapados en una correlación entre una imagen-percepción y una cámara-conciencia que la transforma (ya no se plantea la cuestión de saber si la imagen era objetiva o subjetiva). (Trad. nuestra).

Así, cuando asistimos a la sala a conocer la afamada obra cinematográfica *La forma del agua*, en la primera secuencia nos asaltó un *déjà vu*. La protagonista del controvertido filme, Elisa Espósito, duerme de forma horizontal suspendida en el aire, emulando la febril escena donde la actriz Margarita Terejova (min. 1:33) de *El espejo* -en el papel de la madre del realizador- habla con su padre en un alucinador pasaje. Sí, había una diferencia: la carismática trabajadora del laboratorio secreto de Baltimore duerme con la cabeza hacia la derecha en primer plano, subsumida en el fondo del océano y elevándose de su cama-sofá; María, de Tarkovski levita suspendida con la cabeza a la izquierda del espectador mientras la cama de latón queda sostenida en el piso. A ambas las rodea el recurso del agua.

No es difícil imaginar lo que a los realizadores de *El espejo* pudo haber costado esta suerte de acto de magia de los años 70 del siglo XX. El creador lo muestra en una fotografía de su libro *Esculpir el tiempo*, donde finge sostener a Margarita en dicha toma y ésta ríe complacida del truco del experto Potapov, responsable de efectos especiales (Tarkovski, 2013, p. 296). Para, Sidney Wolinsky, editor de Guillermo del Toro, fue solo un habilidoso montaje de planos.

Otra imagen de *La forma del agua* que nos remite a *El espejo* es la secuencia central en que el anfibio y la protagonista consuman su romance en una habitación que comienza a colmarse del agua desbordada de la bañera, es la recurrencia del minuto 18:34 al 18:47 del filme soviético donde, entre el agua con cascajo desplomado, comienzan a desgarrarse los cielos de las techumbres sobre los muebles inertes de la habitación.

1.1.3. El simbolismo del agua

La omnipresencia del agua en el espacio cotidiano de los montajes remite a la fuerza de la naturaleza sobre todo lugar construido y contenido por el hombre. Esta sustancia vital que puede hallarse tanto en su estado líquido como de forma sólida, llamada hielo y en su forma gaseosa, denominada vapor, ha sido captada por generaciones y generaciones de cineastas para representar a la vez la energía de la existencia humana y su fragilidad. Así como en la escena de Tarkovski no hay memoria (representada por el plafón) que sostenga la fuerza del agua (que representa el olvido), tampoco hay espacio edificado (los muros, techos y mosaicos del baño) que se resistan a la fuerza del amor en “La Forma del Agua”; agua en este caso en tanto que representa a la naturaleza de los dos seres que han encontrado su medio ambiente natural fuera del mundo de los humanos. Tarkovsky recurre a la fuerza destructora del agua si es demasiada, y a la intemperancia si no hay obra material que la contenga; mientras que del Toro recurre a ella como escenario donde puede convivir un anfibio y un ser humano, ya que la protagonista de esta última producción no será feliz hasta liberar al anfibio y ella decidirá adentrarse en las profundidades del mar para vivir su romance.

Una similitud más del estreno de 2017 con el filme soviético es la alternancia de la paleta de colores: fríos para algunas escenas, escala de grises y azules para otras, sepias que dialogan con planos en blanco y negro, generando todo tipo de sensaciones, pero destacando el sentimiento de soledad y abandono, mientras que en *La forma del Agua* se encierra el suspenso y el romanticismo. En ambas producciones hay tomas dramáticas que se acentúan por los colores. En *El Espejo* se combinan planos de color en los campos verdes, sepias interioristas y los recuerdos de la niñez del autor, que casi siempre se presentan en veladuras de tenues colores, arbustos y zarzas ardientes. Mientras que en *La forma del Agua* aparece una gama de fríos en el laboratorio: verdes, grises, metálicos y tonos azules en el exterior.

Pero el guiño más determinante en ambas producciones es sin duda la omnipresencia del reflejo, el reflejo-espejo del personaje y de las cosas que le rodean, desde sus diferentes aristas, hasta los distintos recursos posibles: agua, cristales, reflejos y espejos. Tan solo en *El Espejo* hemos contado 98 secuencias en donde priva, ya protagónica, complementaria o escondida, la presencia de un reflejo-espejo. La luz proveniente de espejos, ventanas o agua; aparece en muros, pisos, primeros, segundos y terceros planos, laterales, cenitales y espectros lejanos.

Tarkovski y sus realizadores lograron forjar la omnipresencia del agua a lo largo de la cinta: agua cayendo en forma de lluvia (durante el incendio de la casa de los vecinos); sonido de lluvia y gotas que escurren tras los cristales de una ventana; aguacero mientras María corre hacia la imprenta donde trabaja; escasa llovizna que ondea sobre la superficie de un diminuto charco; chaparrón que cae sobre Ignat quemando una zarza; agua en la naturaleza (mar, ríos, canales y charcos); humedad en interiores; restos de la evaporación de una taza de té que va desapareciendo sobre la madera de un escritorio; hilos del líquido escurriendo por un muro de tabiques, chapuzón de la regadera donde se ducha María; agua contenida (en vasos, copas, jarras, jarrones, floreros y aguamaniles cuyo líquido puede estar quieto o en movimiento).

El agua en la película de Del Toro es también un eje transversal: la primera y la última escena ocurren en el fondo del océano; Elisa Esposito tiene un ritual de descanso en la tina de baño, mientras que María -de Tarkovski- es ayudada por su marido para mojar sus cabellos, cuyo escurrimiento cae sobre un balde de metal. A las dos las rodea una atmósfera fría y oscura y ambas imágenes portan de suyo una connotación de tímido erotismo.

Al revisar sus semejanzas repetitivas, el espectador de ambas propuestas fílmicas, asiste a ese *déjà vu* del que hablamos en un principio; y si bien a medida que van ocurriendo las secuencias, se adivina la subsiguiente, hay lapsos de diferenciación que le ubican en otra esencia:

La diferencia es creación de multiplicidades, proceso de diferenciación, expresión de fuerzas, creación de nuevos sentidos. Ya no se hace de la diferencia una mera diferencia de grado o de intensidad que sólo puede ser comprendida en función de una sustancia o un sustrato que la soportaría; la diferencia ahora es pensada como diferencia de naturaleza, como diferencia en sí, como diferencia del afuera, como diferencia que se diferencia de sí misma y como diferencia diferenciante. La diferencia es el medio heterogéneo en el que se relacionan las diferencias, produciendo síntesis conectivas, disyuntivas-inclusivas y divergentes (Cuamba, 2010, p. 62).

El agua también cumple con un proceso sanador. Cuando Elisa trapea con su amiga Zelda lo hace con abundante agua en los pasillos del laboratorio. La forma frenética de limpiar es el ansia de suprimir las manchas, el yerro, el oprobio de lo escondido en el laboratorio.

La extraña criatura en *La forma del Agua* es trasladada en una cápsula colmada de agua, y la piscina donde se guarda es un tanque con agua verdosa provocada por los nutrientes para su sobrevivencia. Las escenas más dramáticas están tamizadas de agua: agua en el baño de los hombres cuando el personaje antagonico es herido por la criatura y se lava en el grifo del lavabo; gotas escurriendo en la ventanilla del autobús donde viaja Elisa cada anochecer; llovizna cuando escapan con el anfibio; tormenta cuando el anfibio escapa de la casa de Elisa; agua cuando consuman su delirante romance; lluvia cuando el espía ruso espera su liberación; y agua del canal donde ambos protagonistas se sumergen para huir de los humanos.

El agua involucra muchos simbolismos: es fluir, renacer, vida en todas sus expresiones, reflexión y mansedumbre si está quieta, o enfurecimiento desbordado y peligro si agitada. El agua limpia refleja, sana y hace florecer. La lluvia denota una cortina; la nieve son recuerdos congelados, sueños; el río significa fluir.⁹

Ambas cintas –curiosamente– no tocan temas marítimos, sino espacios habitados por humanos: una campiña e interiores para *El Espejo*; la urbe de una gran ciudad y pequeñas habitaciones para *La Forma del Agua*.

1.1.4. El espejo

Otro tema recurrente en ambas producciones son las ventanas. Hablar de las ventanas en *El Espejo* es una cuestión interminable: existen más de cuarenta secuencias con ventanas, sin contar todas las que aparecen en la imprenta y en las casas de Natalia y Aliosha. Y *La Forma del agua* está hecha también de ventanas, que reflejan, que dejan entrever y se multiplican. Las ventanas significan el mundo triplicado y el más allá hasta el infinito. Los reflejos también comprenden una suerte de lenguaje y series narrativas que se repiten en ambas películas: los hay en la pantalla de televisión que prende el protagonista para contemplar una médico curando a un chico de tartamudez; cuando Aliosha y su hermana son pequeños y cuyas imágenes surgen tras un reflejo de ventana, cuando aparece la madre anciana de Aliosha (María) tras un reflejo que no se sabe si es ventana o espejo. Hay reflejos en los pisos de duela de la casa de Aliosha cuando es adulto, en una bombilla de luz apagada, en un despachador de agua de metal, en el escritorio del personaje español cuya figura se confunde con fotografías bajo un cristal cubriendo la madera, reflejos en las puertas, reflejos en las ventanas. Los reflejos son una suerte de espejos nebulosos donde también se dibuja la realidad o la irrealidad del personaje y al mismo tiempo Tarkovski los presenta como parte de la secuencia narrativa.

Así, ambos filmes saturan a veces la conciencia del espectador si no es capaz de diferenciar escenas que en el fondo son distintas.

Pero la forma simbólica más fuerte en ambas películas es el uso del espejo. En Tarkovski, los espejos aparecen en interiores y exteriores. En la casa de Aliosha adulto al conversar con María; en la habitación de sus vecinos españoles; en el hogar del abuelo de Ignat; en la cabaña de la vecina de María; en manos de la misma cuando saca un espejo mediano para mirarse los zarcillos que María le ha vendido, y el pequeño espejo que escapa hasta el suelo cuando el bolso se desliza de sus manos. También hay espejos con vida propia: un espejo quemándose en una fogata... de la nada; en el minuto 38:49 un chico atraviesa una calle en España portando un gran espejo roto, también... sin propósito alguno (o al menos aparente).

En *La forma del agua* aparecen los grandes espejos en el baño del laboratorio y en la casa de Elisa Espósita, así como en el reflejo de la ventana del autobús que la traslada cada noche, el espejo donde se mira la protagonista, el espejo del baño de los hombres, el espejo donde el anfibio se reconoce, el espejo de la cafetería a donde asisten Elisa y su vecino. Además de constituir memorables trucos al impedir que se observe la cámara, simbólicamente juegan el papel de reproductores de todo aquello que está a nuestro alrededor.

⁹ José Luis Palacios Alonso http://bea.eduangi.com/cine/ANDREI_RUBLEV.pdf

1.1.5. El eterno retorno

Podría pensarse que en ambos filmes la idea es hablar de la reproducción y el eterno retorno. Muchos son los filósofos que han hablado de este principio. Comenzando por Heráclito y, dentro de la filosofía clásica, Schopenhauer en *El mundo como voluntad y como representación*, Mircea Eliade y – su mayor representante – Nietzsche, que ya conocía esta doctrina como consecuencia de sus amplios estudios de la cultura griega y que la hace patente en su obra: *Así habló Zaratustra*, sustentándola en las premisas básicas de percibir el universo como una fuerza eternamente actuante, limitada, compuesta de energía, que bajo el principio de la termodinámica, ni se crea ni se destruye, sino que sólo se transforma, por lo cual es eterna, sin principio ni fin, y en conclusión los cambios que se producen en el Universo tienen carácter necesario ¹⁰.

Tal como lo ha señalado Michel Foucault en su análisis sobre *Las Meninas*:

Bien puede ser que esta generosidad del espejo sea ficticia; quizá oculta tanto como manifiesta o más aún. El lugar donde domina el rey con su esposa es también el del artista y el espectador: en el fondo del espejo podría aparecer –debería aparecer– el rostro anónimo del que pasa y el de Velázquez. Porque la función de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que le es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega. Pero, por estar presentes en el cuadro, a derecha e izquierda, el artista y el visitante no pueden alojarse en el espejo: así como el rey aparece en el fondo del espejo en la medida misma en que no pertenece al cuadro (Foucault, 1968, p. 24).

Así, todo aquello que se posa frente al espejo es susceptible de mirarse, mientras que lo que está a su izquierda o derecha pasa desapercibido, en sí deja de tener vida, sólo el espejo revive y vivifica o genera una identidad frente al otro o a pesar del otro.

Ningún autor enuncia explícitamente todos los simbolismos a que recurren, pero lo hacen al referirse de una manera global a sus producciones. Andrei Tarkovski revela que *El espejo* para él:

Es una película acerca de ti, sobre tu padre, sobre tu madre, sobre tu abuelo, sobre alguien que vivirá después de ti y que sigue siendo “tú”. Acerca del hombre que vive en la Tierra, que es parte de la Tierra y la Tierra es parte de él; acerca de que el hombre es responsable de su vida tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Simplemente hay que mirar esta película y escuchar la música de Bach y los poemas de Arsenei Tarkovski; mirarla como uno mira las estrellas o el mar, como uno mira un paisaje. Aquí no hay lógica matemática, porque ésta no puede explicar lo que es el hombre o cuál es el significado de su vida (Tarkovski, 2013, p. 12).

En este sentido, el espejo porta aquella connotación de reproducción de la vida humana, pero de la serialidad a la que se refiere Gilles Deleuze, la peculiaridad en sí de cada una. Aun cuando se repite, cada secuencia tiene su propia esencia “...la imagen se extiende hacia el infinito y lleva al absoluto. Y aun lo que conocemos como la idea de la imagen, pluridimensional y plurisignificativa, no puede, por la naturaleza misma de las cosas, ser expresada en palabras” (Tarkovski, 2013, p. 113). Todo es vida, reproducida infinitamente, como el espejo de *Las Meninas*.

¹⁰ García Ninet A. *Nietzsche: El Eterno Retorno* por https://www.academia.edu/107455479/Nietzsche_El_eterno_retorno.

Guillermo del Toro explica lo que intenta decir con *La forma del Agua*:

Esta película se llama *La Forma del Agua* porque hablo del amor, y así como el agua no tiene forma tampoco el amor... puede tener distintas vertientes... escribí esta película a los 53 años porque desperté en crisis... considerando que estaba a la mitad de mi vida encontré que tenía que hablar de algo positivo...es la primera película que propone vivir, todas las anteriores habían sido de nostalgia y pérdida.¹¹

Así pues, tanto *El Espejo* como *La Forma del Agua* tratan de la vida, del renacer y la continuidad de la vida a partir de imágenes y reproductibilidad de los hechos, los sujetos, las escenas, las cosas que pasan y que llevan a una “diferencia” aunque se repitan en la forma.

De acuerdo a Lacan, “el espejo es esa primera identificación clave para la formación del yo, literalmente originaria y fundadora de la serie de identificaciones que le seguirán luego e irán constituyendo el yo del ser humano”.¹² Para Natalia, esposa de Aliosha (*El Espejo*), el dar la espalda al espejo, representa la negación del yo frente a las acusaciones de su esposo sobre haber mal educado a su hijo, constatando que “aun en las más simples sociedades humanas, la memoria “histórica”, es decir, el recuerdo de acontecimientos que no derivan de ningún arquetipo, el de los acontecimientos “personales” (“pecados” en la mayor parte de los casos), es insoportable” (Eliade, 2001, p. 49). Natalia no entra en el arquetipo de la madre ejemplar, como la madre de Aliosha (Tarkovsky). Y para el anfibio de Guillermo del Toro el encuadre en que se tropieza con su presencia hasta entonces desconocida, representaría el reconocimiento del ser como criatura en el universo humanoide y por ende su diferenciación. Para ambos casos es el encuentro del *soi même*, desde el *yo social*, para Natalia lo que el otro cree y supone de mí, el desatino de que el otro me confunda con la identidad de su madre, y para “*La forma del Agua*” el *yo especular* del anfibio. Lacan dice ir más allá de Freud cuando atribuye a “la represión histérica y sus retornos un estadio más arcaico que la inversión obsesiva y sus procesos aislantes; es decir un nivel previo a la alienación paranoica que data del viraje del yo [je] especular al yo [je\ social].”¹³ Los personajes de ambas películas van sufriendo una suerte de metamorfosis al ir dejando atrás el reflejo del otro para ir encontrándose consigo mismos, es decir, dejar el yo social para encontrar el yo especular.

De este modo Natalia de Tarkovski y el anfibio de Del Toro estarían respondiendo de acuerdo con Lacan al yo buscado y encontrado desde los universales:

«Eres tú»: imagen pues de mí, imagen de mi yo, imagen del yo. La primera identificación, dice Lacan, imaginaria. En Freud el yo es justamente eso: una superposición de identificaciones imaginarias, de donde Lacan deduce: esa primera identificación ante el espejo es clave para la formación del yo, es literalmente originaria y fundadora de la serie de identificaciones que le seguirán luego e irán constituyendo el yo del ser humano (Blasco, 1992, p. 9).

Esta sea quizás una de las razones por las que un filme pasa a la posteridad. Ambas propuestas nos recuerdan -con la imagen del espejo- el fatal o glorioso momento en que nos miramos al espejo, nos reconocemos o nos negamos en él. Pero más aún, así como la película *El espejo* nos echa en cara que somos seres venidos del cosmos, que somos parte de los elementos de él: aire,

¹¹ Entrevista a Guillermo del Toro en el 50 SITGES.

¹² Blasco, J. M. (1992). El estadio del espejo: Introducción a la teoría del yo en Lacan*, (en) Espacio Psicoanalítico de Barcelona, Barcelona, 1-11. <https://www.epbcn.com/pdf/jose-maria-blasco/1992-10-22-El-estadio-del-espejo-Introduccion-a-la-teoria-del-yo-en-Lacan.pdf>.

¹³ Lacan, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En Lacan, J. Escritos I, (pp. 99-105), Siglo XXI.

fuego, tierra y agua; así *La forma del agua* perpetúa en el espectador la consciencia de sus orígenes primigenios, venidos del agua, como anfibios que fuimos una vez. Desde la perspectiva deleuzeana afirma Cuamba: “preeminencia del presente sobre el pasado y el futuro plegando a ambos sobre sí mismo. El Presente aparece como el tiempo de la fundación” (Cuamba, 2010, p. 69).

Más aun, ambas cintas nos recuerdan el final ineluctable del hombre que es el fin de la vida y la irremediable llegada de la muerte. Tarkovski, como Del Toro, se plantean la pregunta de los tiempos modernos. La batalla por alargar la vida.

El hombre actual asume la muerte desde una visión pesimista. La muerte es la llegada de la nada. No trae consigo la continuidad de la vida ni significa pasar a conocer la realidad absoluta. Morir es el fin. El ser humano es un ser destinado a morir: a medida que avanza el tiempo él está muriendo. Es un ser muriente, de ahí su carrera contra el tiempo, contra los síntomas de la vejez. El individuo moderno vive en una constante angustia. La muerte no tiene ningún sentido, es definitiva y absurda (Colmenares, 2009, p. 19).

En Tarkovski no hay dolor por la muerte, los elementos (agua, viento, tierra y fuego) la recuerdan, pero también la renuevan. Naturaleza y hombre se confunden en las límpidas o turbias imágenes del reflejo. La imagen de la anciana cercana a la decrepitud (la abuela) es a la vez madre y nuera, la imagen femenina que se mimetiza y se renueva. El autor, en ningún momento trata de dulcificar la imagen femenina, puede ser fuerte y rotunda como los gestos de Margarita Terekova pero los reflejos del espejo y las veladuras de las cortinas la vuelven serena y etérea, como la muerte. La mujer y la muerte son amadas y temidas. La muerte puede estar cerca, pero eso no asusta. La escena donde el autor (Aliosha) presagia su muerte también envía un mensaje de renovación. La madre aguarda serena tejiendo fuera de su habitación, el médico explica con tranquilidad el suceso. No hay drama, no hay expectación, ni histeria, todo se recibe con tranquilidad porque la muerte es irremediable.

- De pronto muere una madre, una esposa, un hijo. Pasan unos días y la persona deja de existir. Y estaba sana.
- Pero no ha muerto nadie de los suyos.
- Existe la conciencia, la memoria...
- ¿Qué tiene qué ver la memoria? ¹⁴

Cuando el alma del actor-personaje-director expira, sale volando camuflajeada en el pajarillo que suelta de sus manos. Es el espíritu que se transforma y por lo tanto se renueva, igual que se renueva el anfibio cuando vuelve a encontrarse en su hábitat natural.

En el caso de Guillermo del Toro, la tensión por mantener con vida al anfibio es porque no habrá regreso si exhala por última vez, pero el agua marina le devolverá la regeneración para la vida eterna y a Elisa Espósito le restituirá la vida perdida. El nombre Espósito proviene de los hijos expósitos o expuestos, los que se abandonaban a la entrada de un templo. Elisa fue arrojada a un mundo que no era suyo y al espejarse en su amado recobra su naturaleza primitiva. No hay realmente temor por la muerte en ninguna de las dos cintas; todo lo contrario: hay alegría por la vida que debe morir para renovarse.

¹⁴ *El espejo*, min. 1.39:22.

2. Metodología

En esta exposición, nos valemos de un estudio comparativo de dos cintas cinematográficas. Los autores, ni los tiempos en que se gestan las cintas tienen nada que ver unos con otros. La tesis que defendemos es que, sin saberlo, ambos cineastas están enviando un mismo mensaje al espectador. La selección de los filmes fue casi azarosa. Estábamos trabajando en un filme de Tarkovsky: *El espejo*, cuando presenciamos *La forma del agua* de Guillermo del Toro. Fue irremediable observar todas las similitudes formales en una y otra. Y a medida que las íbamos reconociendo fuimos encontrando las repeticiones y las diferencias entre las producciones cinematográficas. Trabajamos, en ambos casos, con las secuencias fílmicas y los fotogramas de una y otra para encontrar todas las semejanzas descritas arriba. Se trabajó con la composición de los encuadres, el manejo de las paletas de color en ambas realizaciones y su relación con los diálogos y guiones generales de las propuestas cinematográficas. No quisimos abusar aquí de las referencias a las escenas en ambas películas porque la lectura se tornaría pesada e interrumpiría el sentido del discurso.

3. Resultados

| | Tema | Desarrollo | Conclusiones |
|---|------------------------|--|---|
| 1 | Introducción | Presentación del problema. Un filme reconocido a nivel internacional es señalado por plagio. | Existen infinidad de guiños similares que confluyen - intencionada o inintencionadamente- en las obras de arte. |
| 2 | Desarrollo | Aquí se plantea la problemática de las similitudes en las obras artísticas, desde el paradigma de la repetición de Gilles Deleuze. | La repetición es un paradigma humano, pero cuando la repetición transgrede, se puede colocar como una obra artística original. Además, no hay repetición exacta, en su perfección está la diferencia, dice el filósofo. |
| 3 | Andrei Tarkovsky | Breve biografía de Andrei Tarkovsky y presentación de <i>El espejo</i> como base de la comparación con <i>La forma del Agua</i> de Guillermo del Toro. | Esas obras maestras de la literatura universal, el cine y la imagen pueden influir en otras obras reconocidas por la crítica. |
| 4 | Categorías fílmicas | Presentación de los referentes simbólicos en ambos filmes. | Es necesario establecer categorías y conceptos para proceder a un estudio comparativo. |
| 5 | El simbolismo del agua | Aquí se describe y compara el recurso de la omnipresencia del agua como un signo filogenético de la naturaleza y su cognición por parte del hombre. | Existen simbolismos universales como el agua, que no escapan al análisis de cualquier filosofía o proceso creativo. |
| 6 | El espejo | En las cintas se describe el papel de los espejos como reproductores de todo aquello que está a nuestro alrededor. | Las obras maestras funcionan para que el ser humano se reconozca a sí mismo. |

| | | | |
|---|-------------------|---|--|
| 7 | El eterno retorno | En este momento culmen de la exposición, se deduce de ambas producciones que existe un mensaje ulterior que trata de revisar cómo el espíritu se transforma y por lo tanto se renueva en un eterno retorno. | Aquí se cierra y demuestra la hipótesis de que toda obra maestra del arte busca un eterno retorno de la vida a través de un lenguaje profundo. |
|---|-------------------|---|--|

4. Discusión

En este ejercicio de observación, análisis comparativo, reflexión y hermenéutica logramos localizar similitudes y diferencias en dos obras cinematográficas afamadas por la crítica. Su género difiere completamente uno del otro, sus bases ontológicas y la procedencia de su espíritu expositivo quizás no tengan un referente cultural semejante. Pero al ser observadas localizamos una serie de similitudes que habrían de despertar nuestro espíritu crítico para situar afinidades profundas a través del enfoque de “repetición y diferencia” de Gilles Deleuze. Deshilvanando los recursos de ambos filmes fuimos encontrando los paradigmas gnoseológicos de ver la realidad, la vida, el comportamiento humano y más allá, el de la naturaleza. Organizando las secuencias de los filmes y revisando sus fotogramas descubrimos muchas más semejanzas de las que el solo hecho de mirar por primera vez se despertaron en nuestros sentidos. Entonces diseñamos la hipótesis de que toda obra maestra propone una mutua dependencia entre la imagen cinematográfica, la experiencia del autor y su público.

5. Conclusiones

El hecho de haber comenzado esta reflexión con las alusiones a la “co-propiedad” de ideas que al parecer *La forma del agua* tomó de otras cintas contemporáneas, viene a cuento porque - como expresamos arriba - el devenir del hombre y del artista en este caso pasan por momentos que van a repetirse en la más pura sucesión de continuidades de la esencia humana, y por lo tanto distintas una de otra de acuerdo con sus disímiles contextos. En este sentido, desde la propuesta de Deleuze, lo más parecido entre estas dos cintas (agua, espejo, reflejo) es lo que las hace diferentes y, en tanto disímiles, específicas y singulares de cada momento que intentan encarnar, comprender o descifrar.

La diferencia se da bajo los patrones, bajo los cánones, bajo el influjo de la repetición como la repetición bajo el de la diferencia. Cuando todo es diferente de todo, no se habla de diferencia, se habla de ausencia de certidumbre (no incertidumbre), no es sólo una falta de predicción, es la imposibilidad de realizar una relación de analogía e identificación entre un hecho y cualquier otro. (Recio Pérez, 2015, p. 6)

Mientras se realizaba este trabajo no fue posible localizar referencias o autores que hayan trabajado el tema desde esta perspectiva. Sobra decir que nadie ha mostrado un estudio comparativo de *El Espejo* con *La forma del agua*. Esto debido a muchas razones: *El Espejo* de Tarkovsky corresponde a cine de autor, mientras que *La forma del Agua* es una producción cinematográfica masiva y comercial; es difícil que en el ámbito de los estudios fílmicos pueda ser comparada una obra de Rusia con cine mexicano; por último, la sensibilidad de quien esto escribe ha sido posible, debido a la naturalidad con la que fueron localizadas semejanzas y diferencias entre las cintas y esto obedeció, como arriba se aclaró, a una mera coincidencia.

Los hallazgos localizados en el estudio comparativo de estas obras ya fueron señalados a lo largo del escrito; no obstante, debemos insistir en que no hay manera de desasirse del tiempo. El tiempo presenta y re-presenta los sucesos plasmados en sucesivos espacios. La continuidad del relato está presente en todo ellos.

Por otra parte, y siguiendo a Deleuze, ambas producciones esclarecen y denuncian la sociedad opresora de su momento, las llamadas sociedades disciplinarias. Y para cada denuncia hay una señal plástica. Es la sociedad disciplinaria, de control, a la que se refiere Deleuze haciendo alusión a Foucault. En Tarkovski encontramos gamas de fríos para escenas de guerra, genocidio y opresión; en contraste se utilizan paletas tenues y suaves para los pasajes interioristas. Lo que expone Del Toro con respecto a la experimentación de criaturas es parecido: escenas con paletas de colores fríos para la denuncia, el abuso y la prepotencia y colores vivos y luminosos para las escenas de la gente que sufre, vive y sonríe, como Elisa con su vecino y Zelda con su marido (Deleuze, 2013, 33:01).

Finalmente, para el proceso creativo de la cinematografía, la creación –según Deleuze- radica en fabricar conceptos, en este sentido el concepto de Del Toro va más allá de una visión abstracta de valores y categorías, donde el anfibio se convierte en propio concepto, el precepto de libertad, diferenciación y, por lo tanto, superioridad; en Tarkovski la mujer se vuelve concepto y arquetipo: “El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas” (Deleuze, 1993, p. 199). El concepto no es un universal, sino una singularidad, situación determinada del pensamiento.

6. Referencias

Colmenares, U. N. (2009). *Brillo póstumo, lo religioso en Tarkovsky*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Cuamba, J. (2010). *La interpretación deleuzeana del eterno retorno en Nietzsche* [Tesis de licenciatura]. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1, The movement-image*. University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu Editores.

Deleuze, G. y Guaitari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Trad. Thomas Kauf. Editorial Anagrama.

Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno, arquetipos y repetición*. EMECÉ Editores.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.

García Ninet, A. (2022). El problema del eterno retorno en F. Nietzsche. *Estudios Filosóficos*, 20(55), 555-568.

García Ninet, A. (s.f.). *Nietzsche: El eterno retorno*. Academia.edu.

https://www.academia.edu/107455479/Nietzsche_El_eterno_retorno

Lacan, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En J. Lacan (Ed.), *Escritos I* (pp. 99-105). Siglo XXI.

- Mosfilm. (27 de enero de 2023). *El espejo* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Mbj0ZTqVgOg>
- Recio, M. M. (2015). *Deleuze: Diferencia y Repetición*. Universidad de Salamanca.
- Romero, M. (2018). *El pensamiento cinematográfico de Gilles Deleuze en dos films de David Lynch*. Peter Lang.
- Tarkovski, A. (2013). *Esculpir el tiempo*. (4ª ed). UNAM.
- Tarkovsky, A. (Director). (1975). *Zerkalo* [El espejo] [Película]. Mosfilm.
- Villamor, A. (18 de enero de 2023). Diferencia, repetición, ley y ética en Gilles Deleuze. *Dialektika*. <https://dialektika.org/2023/01/18/diferencia-repeticion-ley-y-etica-en-gilles-deleuze/>

AUTOR:**Laura Gemma Flores García:**

Universidad de Autónoma de Zacatecas.

Licenciada, maestra y doctora en Historia; Maestra en Arquitectura con especialidad en Restauración de Sitios y Monumentos por la Universidad de Guanajuato. Máster en tasación de obras de arte (Apostilla de La Haya), Madrid, España. Cuenta con una Estancia Posdoctoral en la Universidad Católica de Louvain, Bélgica y estancias de investigación en la *Nettie Lee Benson* de Austin, Tx, la *University of Berkeley* Ca. la *Bibliothèque Royal* de Belgique, la *Societe des Bollandistes* en Bruselas, la *CINETECA Nacional* de México (2016, 2017). Fue profesora invitada de la Universidad de Valencia. Ocupó la cátedra “Miguel León Portilla de Estudios Mexicanos” en la Universidad de Amberes, Bélgica. Realizó tres estancias académicas en la Universidad de Almería, España. Investigadora Nacional de México de 1997 a la fecha.

Registro SNI: 18712**Orcid ID:** <https://orcid.org/0000-0002-7405-4883>**Id del investigador Thomson:** k-4491-2018**Google Scholar:** <https://scholar.google.es/citations?user=tq-Zu1wAAAAJ&hl=es&oi=ao>