



Por:  Juan Carlos Reyes Vázquez

Reyes Vázquez, J. C. (2026). La otredad encarnada: monstruos, abyección y subjetividad en dos películas de Guillermo del Toro. *Entorno UDLAP*, 25
 **Recibido:** 12 de noviembre de 2025.  **Aceptado:** 4 de febrero de 2026.

LA OTREDAD ENCARNADA

MONSTRUOS, ABYECCIÓN Y SUBJETIVIDAD EN DOS PELÍCULAS DE GUILLERMO DEL TORO

RESUMEN

El texto analiza dos películas de Guillermo del Toro —*El laberinto del fauno* (2006) y *The Shape of Water* (2017)— para sostener que la monstruosidad funciona como una vía crítica para pensar la otredad desde el cuerpo. En ambos filmes, las criaturas no encarnan el mal, sino que vuelven visible la violencia de la norma y los dispositivos de exclusión. A partir de abyección y liminalidad, se muestra cómo ciertas subjetividades marginadas (infancia, discapacidad, disidencia) desbordan categorías estables de lo humano y reconfiguran el deseo, el afecto y la pertenencia. El argumento central propone que, en Del Toro, lo monstruoso no clausura el conflicto: lo mantiene abierto para interrogar qué vidas se reconocen y qué cuerpos pueden ser amados.

PALABRAS CLAVE

Cine mexicano • Monstruosidad • Abyección • Liminalidad • Guillermo del Toro

ABSTRACT

This paper examines two films by Guillermo del Toro—*Pan's Labyrinth* (2006) and *The Shape of Water* (2017)—arguing that monstrosity provides a critical way to think otherness through the body. In both films, creatures do not embody evil; they expose normative violence and mechanisms of exclusion. Through abjection

and liminality, the article shows how marginalized subject positions (childhood, disability, dissidence) exceed stable definitions of the human and reshape desire, affect, and belonging. The central claim is that, in Del Toro, the monstrous does not resolve conflict; it keeps it open in order to question which lives are recognized and which bodies can be loved.

KEYWORDS

Mexican cinema • Monstrosity • Abjection • Liminality • Guillermo del Toro

Del Toro y sus monstruos cinematográficos

A lo largo de su trayectoria, Guillermo del Toro ha construido un cine basado en la obsesión por los márgenes, por la memoria y la monstruosidad como un archivo del trauma, en algunos casos personal, en otros, colectivo. Su cine está incrustado en la tradición artística y sensible no solo del cine. Como lo dice Barry K. Grant en *Monster Cinema*: «Monsters existed long before the movies, of course, rampaging through folk tales, myth, literature, and the other arts of cultures throughout the world. The foundational works of Western literature are replete with monsters» (3). Siguiendo esta larga tradición, Del Toro construye monstruos que regularmente encarnan una especie de respuesta a un poder opresivo que viene desde las figu-



ras de poder: padres, jefes, Estados totalitarios, sociedades autoritarias o de evidente corte fascista. El grueso de su filmografía narra historias que, al mismo tiempo que se desenvuelven dramáticamente de maneras inmensamente creativas, logran representar tensiones que subyacen el discurso de sus tramas. El cine de Del Toro podría decirse que es corpóreo, visceral, mucho más humano que monstruoso, o si se puede expresar de otra manera, existe una humanización de lo monstruoso como táctica narrativa que opera en la misma manera inversa: lo monstruoso es casi siempre lo que más capacidad tiene de mostrar una amplia variedad de lo que conocemos como «humano».

Como anotaba anteriormente, las criaturas de las películas de Del Toro no son quienes encarnan lo monstruoso como un absoluto. El propio director ha dicho en múltiples entrevistas que las criaturas no son los monstruos reales de sus películas, en un sentido metafórico, por supuesto. El monstruo es el dictador, el militar que golpea a su hijo, el científico que tortura, el fascista que exige obediencia, el sacerdote que abusa. Las criaturas —un fauno, un extraño anfibio, literalmente un demonio, una marioneta que recuerda a algún autómatas famoso— solo hacen visible lo que la humanidad decide ignorar. Se convierten en claros espejos de la brutalidad humana, no sus antítesis. Ya decía Jeffrey

J. Cohen que el miedo a los monstruos implica una especie de deseo, pero podríamos sumar que es también un espejo invertido del terror que uno mismo inflige. En ese sentido, el cine de Del Toro no es solo de corte fantástico, sino que enarbola un discurso ético. No hay neutralidad en sus fábulas. Cada monstruo revela una injusticia.

La figura del monstruo ha sido, a lo largo de la historia cultural de Occidente, una excusa narrativa, una metáfora constante que ha contado desde los terrores más insondables de pueblos enteros hasta aquellos problemas hondamente individuales que han aquejado a la humanidad. «Símbolos de la fuerza cósmica en estado inmediato al caótico, al de las “potencias no formales”». A decir de Juan Eduardo Cirlot, autoridad en análisis simbólico, los monstruos «en el plano psicológico aluden a las potencias inferiores que constituyen los estratos más profundos de la geología espiritual, desde donde pueden reactivarse y surgir por la imagen o la acción monstruosa» (521).

Muchos autores han realizado análisis profundos de diversas aristas de la figura del monstruo, lo monstruoso, o sus más interesantes correlaciones tangenciales con diversos campos que atraviesan la psicología, filosofía, estética, historia del arte, cine, literatura y otros tantos suficientes como para que sea reduccionista enunciarlos. Para muestra, un inacabado mapa de algunos de los teóricos que considero que han establecido claramente el camino de estos estudios que se conocen también como *monster*

ASIENTO: 11-A



Del Toro construye monstruos que regularmente encarnan una especie de respuesta a un poder opresivo que viene desde las figuras de poder: padres, jefes, Estados totalitarios, sociedades autoritarias o de evidente corte fascista.

ASIENTO: 34-E



EL LABERINTO DEL FAUNO (2006)

Se encuentra ambientada en la España franquista de 1944. La película narra la historia de una niña, Ofelia, que se muda con su madre embarazada a un destacamento militar en el bosque. Su padrastro, el capitán Vidal, rige las vidas de ambas y violenta las subjetividades tanto de Ofelia como de su madre. En ese bosque Ofelia descubre un antiguo laberinto y conoce a un fauno que le revela que podría ser la reencarnación de una princesa de un reino subterráneo. Para comprobarlo, debe superar tres pruebas. Mientras la salud de su madre empeora y la resistencia antifranquista se enfrenta al régimen, Ofelia se refugia en un mundo fantástico poblado por criaturas inquietantes que la llevarán a un final tan trágico como fantástico y liberador.

33

studies. Tal vez sea posible pensar, con Jeffrey J. Cohen, que el monstruo funciona como un cuerpo liminal donde la diferencia se condensa y se vuelve visible. Noël Carroll, desde otra lógica, lo aborda como una especie de anomalía cognitiva —algo que interrumpe nuestras categorías y que, por eso, produce simultáneamente miedo y asco—. Julia Kristeva propone la abyección como un desborde que arrastra cuerpo, lenguaje y sentido, y Barbara Creed reformula esa noción para situarla en lo femenino, aunque habría que preguntarse si esa figura no termina fijándose demasiado en lo materno. Asa Simon Mittman sugiere que el monstruo puede ser leído como un archivo visual de la alteridad (2016), y —más que definirlo— parece usarlo como una tecnología *queer* del cuerpo, algo que interfiere con los órdenes de lo visible (1995). Desde otro registro, David Gilmore lo vincula con proyecciones sociales del miedo colectivo (2009), y Kelly Hurley introduce el término *abhuman* para pensar cuerpos que se deshacen o se transforman, sin que quede claro si aún pueden nombrarse (1996). Stephen Asma reconstruye la historia cultural del monstruo como síntesis de los peores temores de cada época, afirmación que le ha costado algunas críticas sobre su posición respecto a la historia (2009). Por su parte, Rosi Braidotti desplaza todo hacia un horizonte posthumano, donde lo monstruoso ya no remite al miedo, sino a una potencia crítica, móvil, más-que-humana (2002, 2013).

En diversos de estos estudios el monstruo ha sido analizado como un cuerpo sin orden, un espacio liminal entre lo decible y lo indecible, una frontera casi invisible, casi un signo sin

sintaxis que lo ordene, se podría decir que el monstruo aparece cuando las categorías fallan. Cohen lo anota con más precisión:

This refusal to participate in the classificatory «order of things» is true of Monster generally: they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. And so, the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions. (40)

La modernidad, entendida en este caso también como espacio de posibilidades de significado, en su afán por la pureza, la unidad y la estabilidad binaria, ha concebido al monstruo no solo como su antagonista simbólico, sino como su derivación inevitable. Le teme porque la delata, ya que los monstruos no transgreden la norma, sino que terminan por exhibirla.

Estas páginas proponen abordar el cine de Guillermo del Toro como una poética de la monstruosidad encarnada, es decir, como una forma fílmica de interrogación sobre la otredad, el cuerpo, la liminalidad y las subjetividades nómadas. Centraremos el análisis en dos de sus cintas: *El laberinto del fauno* (2006) y *The Shape of Water* (2017).

Revisar el corpus teórico sobre el monstruo y lo monstruoso, en términos generales, nos permite entonces seleccionar a los y las autoras que nos parecen más pertinentes para el análisis de dichas películas del director mexicano, que convoca las nociones de abyección en Julia

ASIENTO: 26-C

**THE SHAPE OF WATER (2017)**

Cuenta la historia de Elisa, una mujer muda que trabaja como conserje nocturna en un laboratorio gubernamental estadounidense durante la Guerra Fría. Elisa descubre a una criatura anfibia capturada en América del Sur y retenida como objeto de experimentación. A través de gestos y silencios, Elisa establece una conexión íntima con el ser, y es testigo de la tortura que este recibe a manos del coronel Strickland. Con la ayuda de una compañera de trabajo y de su vecino, ambos también figuras marginadas, una por su ascendencia afroamericana y el otro un personaje homosexual, en un contexto racista y homofóbico, Elisa planea un arriesgado rescate para salvar a la criatura antes de que sea ejecutada.

Kristeva, la epistemología del monstruo en Jeffrey Jerome Cohen y el horror de Noël Carroll, así como los desplazamientos identitarios propuestos por Rosi Braidotti. Con ello se intentará desarrollar una lectura en la que el monstruo deja de ser un ornamento del género fantástico para devenir dispositivo crítico. No se trata, entonces, de una criatura amenazante por su diferencia, sino de un signo abierto, una voz que se sustrae a la normalización simbólica.

Monstruosidad, nomadismo y abyección

Como hemos anotado anteriormente, la monstruosidad no constituye una categoría fija ni fácilmente delimitable; más bien, se manifiesta como una figura móvil, un síntoma de frontera que el propio objeto encarna y transgrede. En *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Julia Kristeva conceptualiza lo abyecto no como simple impureza o suciedad, sino como aquello que emerge desde los márgenes para desarticular la identidad. Lo abyecto, anota la autora, no es lo que se encuentra fuera del orden, sino lo que amenaza con destruirlo al intentar ingresar en él: «It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection, but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite» (4). En este sentido, lo abyecto representa aquello que colapsa la diferencia entre el yo y el otro, y que desdibuja los contornos de la subjetividad. «The corpse, seen without God and outside of science, is the outmost of abjection. It is death infecting life» (4), señala Kristeva, marcando con ello el lugar en el que lo abyecto se torna intolerable: el cuerpo muerto, forma última de una alteridad que

ya no puede ser integrada sin poner en crisis el sistema mismo de significación. Cohen podría sumar al respecto: «The monster is the abjected fragment that enables the formation of all kinds of identities —personal, national, cultural, economic, sexual, psychological, universal, particular, as such it reveals their partiality, their contiguity» (51).

En la filmografía de Guillermo del Toro, lo abyecto no es una excepción, sino que aparece como una constante que atraviesa sus distintas propuestas visuales y narrativas. El cuerpo monstruoso funciona como operador de desestabilización frente a cualquier sistema de categorías fijas. En el mismo sentido, Jeffrey J. Cohen plantea que el monstruo encarna lo liminal y, por tanto, no puede ser eliminado. Las criaturas que habitan las películas de Del Toro no son plenamente humanas, pero tampoco completamente ajenas. Frente a las narrativas tradicionales que imponen la destrucción del monstruo como forma de restablecer el orden, Del Toro plantea la posibilidad no de eliminarlo o excluirlo, sino que propone reconocer su existencia dentro del marco sensible. En lugar de representar una irrupción externa, la figura monstruosa se presenta como condición liminal, como punto de quiebre de los marcos normativos. El cine de Del Toro, bajo esta lógica, se convierte en un dispositivo donde la abyección puede emerger ya que lo que ha expulsado del cuerpo político o de las estructuras normativas encuentra una forma.

En ese tenor, lo monstruoso encarna lo que la cultura requiere para reconocerse, y no solo a lo que le teme; entonces, vemos la posibilidad de que el monstruo actúe como un umbral epis-



témico que arroja una luz crítica sobre la contingencia. Creemos que Del Toro intuye que no se trata de iluminar al monstruo frontalmente sino de una manera tangencial. En esa «evasión parcial voluntaria», la monstruosidad abandona su lugar como frontera y se afirma como signo.

Por su lado, Noël Carroll, en *The Philosophy of Horror*, sostiene que el horror posee un efecto singular: resulta a la vez atrayente y repulsivo. Cuando afirma que «horror attracts because anomalies command fascination and curiosity» (195), apunta a una experiencia identificable y estructural. Esa ambivalencia —entre el deseo de mirar y el impulso de apartarse— define la potencia crítica del horror como dispositivo cultural. Si bien el cine de Del Toro sería más específicamente catalogado como fantástico-horror, nos parece evidente que en su obra lo monstruoso funciona como encarnación del miedo al mismo tiempo que se enarbola como operador cultural que deja a la vista, en su anomalía, aquello que la cultura intenta contener.

La atracción hacia lo anómalo no es un fenómeno neutral, sino que está atravesada por estructuras de deseo, componentes políticos, posicionamientos éticos y operaciones ideológicas. Como antes anotaba, Del Toro ha señalado en varias ocasiones que los verdaderos monstruos en sus películas no son las criaturas fantásticas o monstruosas, sino los sujetos que encarnan el poder ejercido con violencia. En ese marco, el monstruo abyecto desplaza la pregunta ética hacia aquello que el orden social necesita excluir para conservar su apariencia de coherencia. El horror, entonces, parece que no se genera en lo fantástico, sino en la normatividad que se disfraza de neutralidad. Lo abyecto se traslada del cuerpo a las estructuras que lo definen como tal y lo condenan desde una lógica de expulsión.

En el anteriormente citado ensayo *Monster culture (seven theses)* de Cohen, se propone entender lo monstruoso no como una categoría fija, sino como un dispositivo culturalmente contingente, mutable y profundamente sintomático. A través de siete tesis, el autor desarrolla un marco teórico donde el monstruo se configura como archivo viviente de los miedos,

tensiones y deseos de cada época. El monstruo encarna entonces una crisis de significado: señala los momentos en que las categorías normativas se fisuran. Su cuerpo no solo representa lo otro, sino que lo exagera. Oscila entre la fascinación y el rechazo, e interroga los bordes de lo pensable y, al hacerlo, expone la fragilidad de los sistemas que pretenden organizar el mundo.

En ese mismo texto, Cohen afirma en su primera tesis que «The monster body is a cultural body» (4), es decir, que no hay monstruo fuera del tiempo que lo engendra, sino que cada uno habla desde las grietas de su época, desde su particular contingencia, y en algunos casos tiene la suficiente fuerza vital y cultural como para desestabilizar dicho momento histórico. Apunta el autor: «The Monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment (...) The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (...), giving them life and an uncanny independence» (4). El monstruo irrumpe cuando los límites que definen lo normativo comienzan a erosionarse.

Desde esta perspectiva, lo monstruoso no puede entenderse únicamente como ornamento estético o figura de género, sino como una operación simbólica situada. Cohen lo dice con claridad en su segunda tesis: «The monster always escapes» (4). Ninguna cultura logra contener indefinidamente aquello que ha reprimido. Todas las culturas del mundo, probablemente, tienen un caso en el que las cosas se salieron de control socialmente debido a prohibiciones estrictas o discursos «esquizofrénicos» en donde se actúa muy distinto a lo que se dice. El monstruo reaparece en sociedad deformado, como un recordatorio *in extremis* de lo que no se pudo resolver. Su cuerpo, atravesado por marcas de lo humano y de lo otro, funciona como archivo afectivo de esas tensiones que el discurso normativo no puede asimilar sin poner en riesgo su propia coherencia. En ese marco, el cine de Del Toro realiza una representación de lo monstruoso como dispositivo crítico, como espacio donde se hace visible la disputa por los

ASIENTO: 34-B



Del Toro realiza una representación de lo monstruoso como dispositivo crítico, como espacio donde se hace visible la disputa por los cuerpos que importan, por las subjetividades que reclaman existencia.

cuerpos que importan, por las subjetividades que reclaman existencia.

Sumemos ahora a esta lectura la noción de subjetividad nómada desarrollada por Rosi Braidotti en *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, donde se cuestiona el modelo de identidad fija, jerárquica y autorreferencial que ha estructurado la tradición humanista occidental, pensando al sujeto como un individuo necesaria —y obligadamente— unificado, racional, masculino y autónomo. En su lugar, Braidotti propone un modelo desde el posthumanismo que es altamente rizomático y relacional. Dice claramente en la introducción al libro: «I will explore different facets of the notion of “nomadic subjects”, as a suitable theoretical figuration for contemporary subjectivity» (1). Esta idea de la subjetividad nómada es claramente visible en las películas que analizamos de Del Toro. Para el director, parece que los monstruos funcionan como dispositivos críticos de estos desplazamientos. Podríamos decir que el fauno revela la crisis de la autoridad, el Hombre Pálido implica un desplazamiento del régimen del castigo moral, y en *The Shape of Water*, la criatura anfibia expone el deseo reprimido por la norma heterosexual y poshumanista.

Vemos que se plantea entonces una subjetividad en constante desplazamiento, sostenida por la movilidad, la multiplicidad y la apertura a lo otro. Apunta Braidotti: «The nomadic consciousness combines coherence with mobility. It aims to rethink the unity of the subject, without reference to humanistic beliefs, without dualis-

tic oppositions, instead linking body and mind in a new set of intensive and often intransitive transitions» (64).

No se trata de un sujeto descentrado en el sentido de pérdida, sino de uno que se configura a través de procesos de cambio y tránsito —de ahí lo nómada—. Desde esta perspectiva, lo monstruoso puede pensarse como forma radical de nomadismo, como una figura que interrumpe toda lógica de pertenencia estable. Los monstruos de Del Toro habitan el margen, pero al mismo tiempo muestran una clara capacidad de «reorganizar el mapa» en cuyos bordes residen.

Este «escribir en los bordes», en términos de Nelly Richard, es tanto ontológico, como también político, ya que el monstruo expone la fragilidad del sujeto moderno e intenta descolcarlo a través de una tensión que lo pone en crisis (1994). En su lugar, plantea otra manera de habitar el mundo desde la apertura hacia lo otro. Dice Braidotti: «Nomadic shifts designate therefore a creative sort of becoming; a performative metaphor that allows for otherwise unlikely encounters and unsuspected sources of interaction of experience and of knowledge» (6). Así, los seres monstruosos en el cine de Del Toro —el fauno o la criatura anfibia, en este caso— funcionan como figuras de aprendizaje para los humanos que los rodean.

El fauno y el agua

En *El laberinto del fauno* (2006), Guillermo del Toro configura un espacio donde lo monstruoso ocupa el centro mismo de la experiencia na-

rrativa. La película articula un universo simbólico en el que la monstruosidad desarticula el poder. Frente al orden autoritario, patriarcal y fálico que encarna el capitán Vidal —hombre de uniforme, defensor de la jerarquía, obsesionado con la herencia y el reloj como símbolo de control del tiempo y del cuerpo—, aparece la subjetividad disidente de Ofelia, una niña cuyo cuerpo escapa a los marcos que rigen la masculinidad opresora del padre que proviene, así mismo, de la lógica impuesta por un sistema opresor como el franquismo. No es casual que la película centre su cuerpo fantástico en un laberinto, siendo que, como Cirlot nos recuerda en su diccionario de símbolos:

La misión esencial del laberinto era defender el centro, es decir, el acceso iniciático a la sacralidad, la inmortalidad y la realidad absoluta, siendo un equivalente de otras pruebas, como la lucha contra el dragón. De otro lado, cabe interpretar el conocimiento del laberinto como un aprendizaje del neófito respecto a la manera de entrar en los territorios de la muerte. (454)

Así, parecería que Ofelia se interna en el laberinto no solo para encontrar esa compañía y resguardo fantástico, sino como una serie de pruebas iniciáticas que la llevan al autodescubrimiento.

El fauno y el resto de las criaturas que aparecen en el imaginario mundo de Ofelia no representan el peligro, sino la grieta por la que ella necesita escapar de su realidad alterada. El monstruo aparece como el propio umbral que se abre paso cuando el mundo, bajo las leyes del padre, se vuelve demasiado violento e incoherente. Vidal es ante Ofelia la gran figura antagónica de la ficción, los monstruos jamás juegan ese papel. Sobre esta historia Del Toro apunta en una entrevista con Marc S. Zicree:

I thought it would be interesting if posterity will remember the girl through little details, but no one will remember the captain because he's so obsessed with being remembered. In that sense, I was also writing for Ofelia. I always go back to this quote by Kirkegaard that says,

«The reign of the martyr starts with his death. The reign of the tyrant ends with it». (202)

En su tercera hipótesis, Cohen apunta: «The monster is the harbinger of category crisis» (40). Es decir, encarna la figura intersticial por excelencia. Kristeva habla de lo abyecto como algo similar. Dice la autora: «It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite» (4). El fauno, en este marco, encarna esa zona intermedia donde las oposiciones binarias —real/fantasia, bien/mal, obediencia/deseo— se desdibujan. Su lenguaje arcaico, junto con su corporalidad ambigua y su insistencia en las pruebas sin explicación fuerzan a Ofelia a negociar con lo incierto. El fauno ofrece a Ofelia la posibilidad de una autoprotección que no viene del exterior, sino de sí misma. Por otro lado, «El Hombre Pálido» —como lo llama el propio Del Toro—, en cambio, exagera la lógica del castigo. Rodeado de abundancia, vigila el goce como si fuera un delito. Su violencia no es física, sino estructural. Como señala Cohen en su quinta tesis, el monstruo patrulla los bordes de lo posible y, en esta escena concreta, ese borde es el deseo infantil. Comer una uva —acto mínimo y trivial— activa la furia del monstruo. Pero en el universo de Del Toro, lo verdaderamente monstruoso es Vidal. Su obsesión por la memoria genealógica evidente en la búsqueda de una línea sucesoria lo muestra como un símbolo de una modernidad en busca de sujetos normados y vidas estructuradas por lo mercantil. En contraste, los monstruos permiten e invitan a imaginar otras subjetividades, tal vez en términos de Braidotti, nómadas. Como dice la autora: «The nomad is my own figuration of a situated, postmodern, culturally differentiated understanding of the subject in general and of the feminist subject in particular» (4).

El fauno, como figura abyecta, pertenece a un espacio intersticial, por ello su aparición rompe la lógica cerrada de la historia adulta cimentada en un relato bélico y patriarcal. Como sostiene Julia Kristeva, «The body's inside, in that case, shows up in order to compensate for the collapse of the border between insi-

MONSTER STUDIES

Muchos autores han realizado análisis profundos de diversas aristas de la figura del monstruo, lo monstruoso, o sus más interesantes correlaciones tangenciales con diversos campos que atraviesan la psicología, filosofía, estética, historia del arte, cine y literatura.



Jeffrey J. Cohen

El monstruo funciona como un cuerpo liminal donde la diferencia se condensa y se vuelve visible (2020).



Noël Carroll

Una especie de anomalía cognitiva —algo que interrumpe nuestras categorías y que, por eso, produce simultáneamente miedo y asco— (1990).



Asa Simon Mittman

Sugiere que el monstruo puede ser leído como un archivo visual de la alteridad (2016), y —más que definirlo— parece usarlo como una tecnología *queer* del cuerpo, algo que interfiere con los órdenes de lo visible (1995).



Kelly Hurley

Introduce el término *abhuman* para pensar cuerpos que se deshacen o se transforman, sin que quede claro si aún pueden nombrarse (1996).



Julia Kristeva

Propone la abyección como un desborde que arrastra cuerpo, lenguaje y sentido (1982).



Rosi Braidotti

Desplaza todo hacia un horizonte posthumano, donde lo monstruoso ya no remite al miedo, sino a una potencia crítica, móvil, más-que-humana (2002, 2013).



Barbara Creed

Reformula esa noción para situarla en lo femenino, aunque habría que preguntarse si esa figura no termina fijándose demasiado en lo materno (2020).



Stephen Asma

Reconstruye la historia cultural del monstruo como síntesis de los peores temores de cada época, afirmación que le ha costado algunas críticas sobre su posición respecto a la historia (2009).



David Gilmore

Vincula al monstruo con proyecciones sociales del miedo colectivo (2009).

de and outside» (53). Ofelia no se convierte en heroína, sino en testigo de una verdad ambigua. Desde la mirada adulta los monstruos son irreal, pero desde la de Ofelia, son indispensables. Como afirma Noel Carroll, «Monsters are themselves sources of ambivalent responses, for as violations of standing cultural categories, they are disturbing and disgusting, but, at the same time, they are also objects of fascination, just because they transgress standing categories of thought» (188). En este sentido, la presencia de lo monstruoso no implica necesariamente algo malo, o terrible por venir, sino que, como el propio laberinto en su sentido más metafórico lo anuncia, se trata de una presencia que implica transformación. En su infancia cercana a la adolescencia, Ofelia es en sí misma una figura liminal, por lo que su «sacrificio» no es redención, pero aparece como una expiación que caracteriza a su propia figura femenina e inaprensible.

Pasando ahora al segundo filme que nos sirve de mesa de análisis, en *The Shape of Water* (2017), al contrario que como ocurre en *El laberinto del fauno*, el foco narrativo se desplaza a una subjetividad adulta, pero igualmente disidente. Elisa es muda, trabaja como conserje en un laboratorio militar, vive sola sobre un cine y se masturba cada mañana en su bañera. Es un personaje que parece encarnar un cuerpo que habita los bordes del lenguaje, del deseo normativo y de la centralidad narrativa. Pareciera que hasta el momento en que la película lo decide, Elisa no había sido posibilitada como el personaje narrativo central de su propia vida por las condicionantes y violencias de un sistema altamente regulado y en busca de la «normalidad». En ella, lo humano ya está desviado de su «ideal», y por lo tanto, su subjetividad no necesita tragedia para habitar fuera de la norma.

La figura anfibia, capturada por el aparato militar-industrial estadounidense, es el punto de inflexión de un deseo que se vuelve afirmación ontológica. Elisa y la criatura anfibia no comparten lengua, pero comparten cuerpo, incompreensión y expulsión. El agua, como elemento profundamente simbólico y escénico, opera como medio de transfiguración que disuelve la frontera y permite otras maneras de decir a aquellos a los que hasta ese momento les había sido imposibilitado. Dice, en absoluta consonancia con el poder transformador del elemento en la película, sobre «el agua» Juan Eduardo Cirlot:

De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre. Una ampliación secundaria de este simbolismo se halla en la asimilación del agua a la sabiduría intuitiva. En la cosmogonía de los pueblos mesopotámicos, el abismo de las aguas fue considerado como símbolo de la insondable sabiduría. (91)

Jeffrey Jerome Cohen, en su sexta tesis, afirma que «Fear of the monster is really a kind of desire» (49). Elisa no teme al monstruo porque ella misma ha sido marcada por la anomalía, ya sea por la exclusión del lenguaje, el poder o el propio relato. Con la criatura, esos cuerpos abyectos encuentran una unión que no representa una ruptura de sus mundos, pero sí de la sociedad que los constriñe. En toda la película, lo que ocurre con sus personajes, y en ellos, se esgrime como marginal, precario o anómalo, se transforma en un ejercicio de afecto. Pareciera que en aquellos espacios en los que el poder y la norma exigen clausura y prohibición, la aparición

del monstruo abre profundas grietas. Ya no es solo estar en el mundo, Elisa comienza a generar mundo. En el gesto erótico del encuentro entre Elisa y la criatura hay un componente que se vuelve político, estético y ético, al generar otra forma posible de relación sensible.

En términos de Rosi Braidotti podríamos decir que Elisa encarna una subjetividad nómada, ya que su definición ocurre no en el arraigo, sino en el desplazamiento. El encuentro de Elisa con la criatura no la completa como el ser normalizado, sino que la transforma dentro de su propia diferencia sin exigirle que se adecue a la regla. Como plantea la autora: «Nomadic subjectivity provokes and sustains a critique of dominant visions of the subject» (257). Elisa no busca establecerse como sujeto pleno ante los ojos de la sociedad sobrenormativa, sino que, por otro lado, muestra claramente cuáles son esos nuevos límites de lo que puede ser y hacer un cuerpo no normado. Como lo diría Del Toro: «Los monstruos nos enseñan que ser imperfectos es lo más bello que puede ocurrirnos como seres humanos» (202).

En la escena final, narrada por Giles, también figura *queer* y marginal, Del Toro, de nueva cuenta no ofrece un final tradicional, sino que abre las posibilidades de lo no dicho. El monstruo y Elisa se disuelven en el agua y en la posibilidad de otro tiempo. Su «amor» se inscri-

be en el registro del sacrificio, pero también de la resistencia. Una resistencia que insiste en la posibilidad de amar fuera del marco de inteligibilidad normativa. En *The Shape of Water*, el monstruo representa lo otro al convertirse en mecanismo de reconocimiento. Elisa, por su parte, es un gesto claro de una insubordinación silente que no está ahí tampoco para ser aceptada, o para proveer aceptación a la criatura. En la película nadie está buscando redención o reconocimiento externo, al parecer, solo se busca el interno y personal.

La idea de lo abyecto planteada por Braidotti es visible claramente en ambas películas, ya que permite analizar cómo es que personajes humanos y monstruosos desbordan las identidades normativas. Ofelia, por su parte, es una niña que transita claramente entre el mundo, y cuya subjetividad es claramente liminal. Por otro lado, Elisa, siendo una mujer muda —con todo el análisis interseccional que a ello correspondería— encuentra en la criatura anfibia un devenir conjunto fuera de la norma.

El monstruo como archivo sensible y política del cuerpo

A lo largo de su obra cinematográfica, Guillermo del Toro ha trabajado la figura del monstruo no solo como recurso estético o figura simbólica, sino como una forma de archivo

sensible que concentra experiencias históricas y afectivas desplazadas. Sus criaturas —el fauno, la criatura anfibia, el demonio caprichoso o el más reciente monstruo con sentido de justicia— no remiten únicamente a la alteridad, sino que la encarnan de manera directa. En ese gesto, lo monstruoso no funciona como metáfora, sino como inscripción corporal de memorias excluidas. En el caso que nos compete, cuerpos como el de Ofelia, atravesado por la violencia de la guerra, o el de Elisa, marcado por la norma y el silencio, encarnan corporalmente el trauma. Las películas analizadas muestran cómo estas figuras corporales confrontan el mundo que las oprime sin intención de plegarse a sus necesidades o normas. Su presencia altera los ejes simbólicos del entorno y pone en crisis las categorías que definen lo humano y lo socialmente normado.

Para analizar esta dimensión crítica del monstruo, estas páginas se apoyaron en tres ejes teóricos: la abyección en Julia Kristeva, la subjetividad nómada en Rosi Braidotti y los aportes de Jeffrey Cohen y Noël Carroll sobre la constitución cultural y afectiva de lo monstruoso y el horror. Estas perspectivas permiten pensar el cuerpo monstruoso como un punto de tensión. En Kristeva, lo abyecto designa aquello que desestabiliza los límites de la identidad,

más allá de lo marginal o lo impuro. Su potencia radica en su capacidad para poner en juego los bordes que sostienen la noción de sujeto. En las películas de Del Toro, estas figuras son cuerpos que resisten la integración y permanecen en los márgenes del orden, sin diluirse en él. Esta permanencia señala las formas de violencia que sostienen la norma y regulan los modos en que los cuerpos pueden ser vistos, habitados o sentidos.

Desde este enfoque, la monstruosidad no se limita a la exhibición cinematográfica de la diferencia, ni puede leerse como una alteridad radical frente a lo humano. Se configura, más bien, como una estrategia que hace visibles los criterios bajo los cuales lo humano ha sido históricamente delimitado. La figura del monstruo, según Noël Carroll, activa una contradicción conceptual que provoca una reacción ambivalente. Su presencia desafía los marcos que organizan el mundo reconocible y genera una respuesta simultánea de atracción y rechazo. En las películas de Del Toro, esta ambivalencia no desaparece, pero es desplazada. En *El laberinto del fauno*, el miedo no se asocia a las criaturas fantásticas, sino al personaje de Vidal, cuya defensa violenta del orden lo convierte en el verdadero agente del terror. En *The Shape of Water*, la criatura no es temida ni marginada desde su aspecto, sino que se presenta como una fi-



gura sensible, afectiva y deseable, en ruptura con los códigos normativos que estructuran el deseo. Así, el análisis permitió observar que lo monstruoso, en este contexto, no se presenta como una excepción, sino como un recurso que cuestiona la lógica que regula la representación del cuerpo y su vinculación con el lenguaje o la afectividad. A partir de la noción de abyección propuesta por Kristeva, puede entenderse que el conflicto no surge del cuerpo en sí, sino de la rigidez del sistema que no puede incorporarlo sin alterarse.

Por otro lado, la noción de subjetividad nómada permitió abordar otro eje relevante en la obra de Del Toro: la configuración de personajes que no ocupan el margen como espacio de exclusión, sino como condición activa de su forma de ser. Estos sujetos no se construyen desde la idea de estabilidad o arraigo, sino desde un movimiento constante que desarma las fronteras de la identidad fija. A diferencia del modelo moderno de sujeto —autónomo, racional, centrado en sí—, estas figuras no buscan validación ni pertenencia, sino que afirman su existencia desde el desplazamiento. Este principio se hace evidente en personajes como Elisa u Ofelia, cuyas trayectorias no apuntan a la integración en un ideal normativo de humanidad, sino a la elaboración

de modos de vida que desbordan los marcos tradicionales de reconocimiento. En este sentido, el monstruo puede ser leído como una herramienta crítica para pensar las formas contemporáneas de subjetivación. Su presencia interviene en la manera en que se organizan el deseo, la memoria y la percepción del cuerpo. Lo monstruoso nunca opera como vehículo de reconciliación con la norma, es más bien un punto de tensión frente a los mecanismos que intentan contener o depurar aquello que se desvía. Desde esta perspectiva, la figura monstruosa no ofrece respuestas, pero sí plantea una pregunta continua sobre los umbrales de la subjetividad y sobre las condiciones que definen qué cuerpos merecen ser vistos, narrados o amados.

El cine de Del Toro no busca cerrar esas preguntas. No ofrece síntesis ni conciliaciones. Lo que habilita, a través de sus monstruos, es la posibilidad de mantener abiertas las fracturas, de sostener el intersticio como lugar donde la diferencia no se resuelve, sino que permanece activa, interrogando los límites de lo posible.





Juan Carlos Reyes Vázquez

Doctor en Creación y Teorías de la Cultura, maestro en Lengua y Literatura Hispanoamericana y licenciado en Ciencias de la

Comunicación. Investigador N1 en México. Autor de libros, artículos y capítulos; becario de PECDA, CONACYT, CONACULTA y FONCA. Profesor titular de la UDLAP desde hace más de quince años. Ha asesorado proyectos para Amazon, Netflix y HBO, dirigido doce cortometrajes y publicado cinco libros de narrativa breve.

juan.reyes@udlap.mx

REFERENCIAS

- Asma, Stephen T. *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*. Nueva York, Oxford University Press, 2009.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York, Columbia University Press, 1994.
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, Polity, 2002.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge, Polity, 2013.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nueva York, Routledge, 1990.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 10.ª ed. Madrid, Ediciones Siruela, 2003.
- Cohen, Jeffrey J. «Monster Culture (Seven Theses)» en *The Monster Theory Reader*. Londres, University of Minnesota Press, 2020. 37-56.
- Creed, Barbara. «Horror and the monstrous-feminine. An Imaginary Abjection» en *The Monster Theory Reader*. Londres, University of Minnesota Press, 2020. pp. 211-225
- Del Toro, Guillermo. *En casa con mis monstruos*. México, Editorial Turner, 2019.
- Del Toro, Guillermo y Marc Scott Zicree. *Guillermo del Toro's Cabinet of Curiosities: My Notebooks, Collections, and Other Obsessions*. Nueva York, Harper, 2013.
- Gilmore, David D. *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003.
- Grant, Barry K. *Monster Cinema*. Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2018.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham, Duke University Press, 1995.
- Hurley, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Nueva York, Columbia University Press, 1982.
- Mittman, Asa Simon. «Introduction: The Impact of Monsters and Monster Studies». *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Farnham, Ashgate, 2012.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago, Cuarto Propio, 1994.
- Weinstock, Jeffrey A. (editor) *The Monster Theory Reader*. Londres, University of Minnesota Press, 2020.

Filmografía

- *El laberinto del fauno*. Dir. Guillermo del Toro. Perf. Ivana Baquero, Sergi López, Maribel Verdú. Tequila Gang, Estudios Picasso, Esperanto Filmoj, Telecinco, 2006.
- *The Shape of Water*. Dir. Guillermo del Toro. Perf. Sally Hawkins, Octavia Spencer, Michael Shannon. Double Dare You, Fox Searchlight Pictures, TSG Entertainment, 2017.