CUERPOS DE AGUA: LECTURAS DE LA INUNDACIÓN Y EL DESBORDAMIENTO EN *EL AGUA* Y *CREATURA*

MIRIAM SÁNCHEZ-MANZANO
EDURNE LARUMBE VILLARREAL

INTRODUCCIÓN

Tanto en *El Agua* (Elena López Riera, 2022) como en *Creatura* (Elena Martín Gimeno, 2023), el medio acuático se presenta como un elemento íntimamente ligado a los cuerpos de sus protagonistas. *El Agua*, ópera primera de su directora, quien la ha descrito como «una representación naturalista de lo místico» (López Riera en Losilla, 2023: 114), aborda el viaje interior de Ana (Luna Pàmies), una adolescente que a lo largo de la película debe aprender a aceptar el agua dentro de sí. Esta historia se basa en una leyenda local de Orihuela —tierra natal de la directora y escenario del relato—, una región propensa a ser azotada por gotas frías debido a su ubicación geográfica al sur de la Comunitat Valenciana. Según la leyenda, cada vez que el río crece es porque se ha enamorado de una mujer y va en su búsqueda. La mujer, al sentir que *tiene el agua dentro*, experimenta una pulsión que la atrae hacia el río, al que debe entregarse para aplacar ese desastre natural. Esta leyenda es el hilo conductor del film, cuestión que viene reforzada por una parte documental en la que varias mujeres de Orihuela van narrando la leyenda[1]. En este sentido, el agua aparece como elemento unificador de la parte documental y de la ficción a lo largo del metraje. Por otro lado, en *Creatura,* también ópera prima de su directora, el agua se representa igualmente como elemento central de la narrativa. Esta se centra en la historia de Mila —interpretada por la misma Elena Martín—, una joven cercana a los treinta años que se muda junto a su novio a la antigua casa de su abuela en la Costa Brava catalana. Una vez allí también se explora el viaje interior de la protagonista, aunque en este caso hacia los recuerdos de su infancia y adolescencia, donde emergen experiencias sexuales reprimidas que le afectan en su presente. Estos recuerdos, que fluctúan entre el momento reciente y el recuerdo de Mila, conectan las distintas líneas temporales de la narrativa. El agua actúa así como elemento unificador, ya que las inmersiones

en el mar en su niñez, adolescencia y adultez marcan el inicio y el cierre de los *flashbacks* a lo largo de la película. En ambos films, además de ser el agua aquello que unifica las diferentes narrativas, los cuerpos de ambas protagonistas quedan relacionados al medio acuático. En *El Agua* el cuerpo de Ana queda vinculado a la leyenda al comenzar a sentir que *tiene el agua dentro* de ella, tal y como otras mujeres del pueblo la habían sentido en otras ocasiones. En *Creatura* el cuerpo de Mila también se encuentra íntimamente ligado al espacio acuático al suponer este un espacio liminal por el que transitar entre su pasado y presente.

Ambas películas pueden integrarse perfectamente dentro de la tendencia cinematográfica que Shaila García-Catalán, Aarón Rodríguez-Serrano y Marta Martín-Núñez (2022) han bautizado como «Otro Nuevo Cine Español Firmado por mujeres»[2]. Esta tendencia caracterizada por presentar relatos intimistas narrados desde la subjetividad de una protagonista femenina se identifica, por un lado, como *cine-otro* porque constituye un cine autoral que desafía la hegemonía narrativa de la producción industrial cinematográfica nacional. Por otra parte, es considerado un *cine-nuevo* porque, si bien parte de una genealogía más amplía que llega hasta pioneras como Cecilia Bartolomé, Josefina Molina o Pilar Miró, en este se exploran nuevas formas de creación y producción cinematográfica de la identidad y subjetividad femenina en la contemporaneidad. A esta corriente pertenecen películas como *Verano 1993* (Estiu 1993, Carla Simón, 2017), *Suc de síndria* (Irene Moray, 2019), *Libertad* (Clara Roquet, 2021), *20.000 especies de abejas* (Estíbaliz Urresola Solaguren, 2023), *O corno* (Jaione Camborda, 2023), *Las chicas están bien* (Itsaso Arana, 2023), *Los encantados* (Els encantats, Elena Trapé, 2023), *Salve María* (Mar Coll, 2024), entre muchas otras. Para diversas académicas del cine español reciente —como las mismas García-Catalán, Rodríguez-Serrano y Martín-Núñez (2022), así como Anna Vilaró (2021), Carlos Losilla (2023) y Raquel Fernández-Asenjo (2024)— estas películas también se inscriben en otra tendencia visual y narrativa llevada a cabo por esta nueva ola de cineastas mujeres: el retorno a lo rural, visible en el contacto directo de las protagonistas con elementos de la naturaleza, como bosques, campos, ríos, lagos o mares. En particular, en los casos de *El Agua* y *Creatura* el medio acuático es el elemento de conexión con Ana y con Mila. Tal y como ya han explorado Belén Cornejo-Daza y Olga Fenoll-Martínez (2024) a propósito de *El Agua*, para quienes la relación entre el cuerpo de Ana y el agua acoge nuevas formas de existencia *más-que-humanas* a lo largo de la película; y Fernando Sánchez-López (2025) con respecto a *Creatura*, para quien la conexión entre el cuerpo de Mila y el agua establece una resignificación de lo monstruoso-femenino desde lo fluido.

Enfocándonos en esta relación entre cuerpo y agua, el artículo aquí propuesto parte de una aproximación comparativa, narrativa y visual a *El Agua* y *Creatura*, con la voluntad de determinar cómo el agua emerge como un elemento liminal y de transformación corporal para sus protagonistas. Si bien también partimos, como en el texto de Cornejo-Daza y Fenoll-Martínez (2024), de un acercamiento teórico a los nuevos materialismos feministas, encabezados por pensadoras como Donna Haraway (1991), Rosi Braidotti (1994) o Karen Barad (2007), en nuestro caso particular, buscamos reflexionar acerca de la noción de límite corporal y su transgresión al entrar en contacto con el elemento acuático. Por este motivo, para analizar las imágenes de estas películas, nuestro marco teórico se constituye específicamente a partir de las nociones de volatilidad corporal propuestas por Elizabeth Grosz (1994), así como los cuerpos de agua teorizados por Astrida Neimanis (2012; 2013; 2017). Estas autoras, situadas también dentro de la corriente de los nuevos feminismos materialistas, establecen una reelaboración de la teoría de lo abyecto de Julia Kristeva ([1982] 1989) y de la ontología de fluidos de Luce Irigaray ([1977] 2009), para plantear que el cuerpo de las mujeres se extiende a través y más allá de sus límites ma-

teriales al articular una interconectividad con lo fluido. De este modo, todas estas autoras encuentran en el elemento acuático una forma de transgredir las nociones de un cuerpo femenino contenido y sólido —tradicionalmente entendido como delimitado, estable y separado de su entorno—, para pensarse ahora como un cuerpo abierto, volátil y fluido que desarticula por sí mismo las entidades monolíticas del género y la sexualidad.

CONTENCIÓN Y BORDES DE LO CORPORAL: EL AGUA COMO ESPACIO LIMINAL

El espacio liminal que representa el agua para los cuerpos de Ana y Mila en estas películas remite al concepto de lo abyecto propuesto por Kristeva (1989), a partir del cual describe la fractura que ocurre entre el interior y el exterior del cuerpo cuando algo es expulsado de él. Según Kristeva, las sustancias que emergen del cuerpo desafían nuestra percepción de unidad corporal. Por ello, la autora define lo abyecto como un colapso en la significación de los cuerpos, un fenómeno que «perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas» (Kristeva, 1989: 11). Lo abyecto se manifiesta entonces en las aberturas del cuerpo, disolviendo la frontera entre interioridad y exterioridad, al situarse precisamente en ese *entre*, en ese límite de lo corporal. A lo largo de *El Agua* y *Creatura*, aunque los fluidos corporales no se muestran de forma explícita en las diégesis, es el agua la que actúa como ese espacio liminal que desafía la percepción de unidad corporal para Ana y Mila.

En ambos casos, este vínculo ya aparece en los carteles promocionales de las películas. En los dos de *El Agua* en los que aparece Ana se refiere explícitamente a su conexión con el medio acuático[3]. Por un lado, el difundido en España (imagen 1) muestra el rostro de la protagonista mirando fijamente a los espectadores —un hecho que adquirirá gran importancia al final del film— mientras el resto de su cuerpo queda inundado por un color azul que simula el agua. Por otro lado, el cartel del mercado francés (imagen 2) retrata a Ana con los ojos cerrados y el cuerpo sumergido en el entorno fluido, siendo únicamente su rostro el que sobresale en la superficie. Una cuestión que alude a la iconografía de Ofelia, el epítome de la mujer que se entrega al agua[4]. Una composición similar aparece en uno de los dos carteles promocionales de *Creatura* (imagen 3), en el que vemos a Mila con el torso desnudo apoyar su cabeza sobre una roca mientras fluye a su alrededor el agua marina. El otro cartel comercial del film (imagen 4) también se muestra









Imágenes 1, 2, 3 y 4. El elemento acuático se vincula a los cuerpos de las protagonistas en los carteles de *El Agua* (Elena López Riera, 2021) y *Creatura* (Elena Martín Gimeno, 2022)

atravesado por el medio acuático, ya que en él se representan las tres temporalidades de Mila —la niña, la adolescente y la adulta— mirando a una cámara que se encuentra sumergida en el agua. La textura acuosa y líquida de la imagen deforma sus rostros, subrayando su conexión con el medio.

Estas representaciones contrastan con el inicio de ambas películas donde los cuerpos de las protagonistas se presentan como cuerpos contenidos, en tensión. En *El Agua*, Ana expresa constantemente su deseo de abandonar Orihuela, ya que se siente atrapada en un pueblo que repudia a su familia, conformada únicamente por mujeres, y en el que, a su modo de ver, no hay perspectiva de futuro. Por su parte, en *Creatura*, Mila se encuentra contenida dentro de su propio cuerpo, enfrentándose a sus deseos sexuales reprimidos. Para su teoría de lo abyecto, Kristeva (1989) se basó en los estudios antropológicos de Mary Douglas ([1966] 1991), quien comprendió los límites del cuerpo como agentes que no son únicamente materiales, sino que también quedan constituidos por la realidad social. Es decir, que sobre los bordes corporales se inscriben, en palabras de Judith Butler ([1990] 2018), los límites de lo «socialmente hegemónico» (Butler, 2018: 258). Es por ello que Kristeva (1989) encuentra en el cadáver el elemento donde estos límites colapsan, siendo este, para la autora, la representación máxima de lo abyecto. Al ser un cuerpo en descomposición, desprovisto de vida y reducido a desecho, el cadáver simboliza una amenaza para el resto de cuerpos vivos, ya que aquello que alguna vez tuvo vida deja de tenerla. Ante el cadáver, Kristeva señala: «De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*-cadáver» (Kristeva, 1989: 10).

A propósito de esta cuestión, una de las primeras escenas de *El Agua* muestra a Ana y sus amigas observando cómo una cabra muerta es arrastrada por la corriente del río justo mientras hablan de su necesidad de escapar del pueblo (imágenes 5 y 6).





Imágenes 5 y 6. Una cabra muerta es arrastrada por la corriente del río mientras Ana y sus amigas hablan de la leyenda que hace desaparecer a las mujeres que tienen el agua dentro en *El Agua*

Al ver a la cabra, una de ellas comenta: «Por eso el río huele a muerto»; a lo que otra responde: «Por la cabrita»; y una tercera añade: «Este río está maldito, por eso está lleno de mierda». Seguidamente, recuerdan la leyenda de la mujer que *tenía el agua dentro*. Así aparece por primera vez en el metraje la leyenda que atraviesa la película, una acción que se relaciona con un hecho arraigado en la psique de Ana: ella, al igual que la cabra y el resto de las mujeres arrastradas por el río, está destinada a morir en ese pueblo sin posibilidad de escapar. Asimismo, a la vista de ese cadáver flotante en el río también se materializa ante Ana el colapso de los límites corporales, tanto los suyos como los de esas mujeres que, como la cabra, se disolvieron al entregarse al río. De esta forma, la imagen de la cabra muerta no solo se percibe para la protagonista como un elemento que contamina el agua, sino que, al asociarse con la genealogía de mujeres que revive con cada inundación, también se con-

vierte en un símbolo de su represión y contención corporal dentro de las fronteras del pueblo. Como así señala Lidia Mateo-Leivas (2024), desde esta escena inicial

> ya sabemos que a la protagonista de *El agua* se la va a llevar el río, un río que huele a muerte, que está podrido (...). Y da igual que el líquido atraviese el lecho del río que las venas. Lo que transita, lo que las conforma en sus fluidos, ya sea agua podrida o mala sangre, es lo que las condena (Mateo-Leivas, 2024: 58).

En *Creatura*, la contención de la protagonista también se manifiesta a través de la idea del cadáver que teoriza Kristeva (1989): un cuerpo en descomposición, enfermo y contagioso. Una noción que se materializa en el mismo cuerpo de Mila por medio de una urticaria que comienza en su vulva y se extiende al resto de su cuerpo (imágenes 7 y 8). La primera escena del film nos muestra a Mila y a su novio Marcel intentando tener relaciones sexuales cuando ella comienza a sentirse mal. Empieza a gritar, a llorar y a rascarse la vulva de manera compulsiva. A lo largo del viaje interno por sus recuerdos, descubrimos que esta urticaria es causada por la sensación corporal que experimentó tras un encuentro frustrado con su padre. En uno de los *flashbacks* de la película, vemos a la pequeña Mila, de unos seis años, jugar encima de su padre, quien se encuentra tumbado en la cama junto a su madre. Mientras, la pequeña comienza a restregar su cuerpo sobre la barriga y entrepierna de su padre, a lo que este, tras varias advertencias de que parase de hacer ese movimiento con su cuerpo, la aparta con brusquedad de la cama y comienza a gritarle haciéndole ver que esa acción está mal. Tras este suceso, la pequeña Mila se queda llorando desconsoladamente al no entender lo sucedido. Seguidamente, vemos emerger por primera vez la urticaria en su vulva, que ahora resuena como un eco visual con la escena inicial del encuentro sexual fallido con Marcel[5]. Así pues, como ya apunta Anna Casas-Aguilar (2024), la urticaria deviene un elemento corporal que, al igual que el agua, conecta a las tres Milas a lo largo de las tres líneas temporales que conforman el metraje. El mensaje transmitido por su padre cuando era niña ha llevado a la protagonista a experimentar su cuerpo y sexualidad como sugiere el propio título de la película: una *creatura*, un ser cuyas pulsiones y deseos se codifican socialmente como abyectos y, por ello, deben contenerse. Esta cuestión es la que lleva precisamente a Sánchez-López (2025) a relacionar la urticaria de Mila con el *body horror* y la monstruosidad femenina dentro de la diégesis.



Imágenes 7 y 8. La urticaria de Mila reaparece en su cuerpo cuando intenta tener relaciones sexuales con su novio Marcel al inicio del metraje de *Creatura*

De este modo, tanto Ana como Mila experimentan sus cuerpos como un problema para sí mismas, como corporalidades excesivas que deben ser contenidas. Por ello, a medida que avanza la narrativa en ambas películas, sus cuerpos amenazan constantemente con la inundación, en el caso de Ana, y el desbordamiento, en el de Mila. Para Grosz (1994), el retorno a la fluidez de los cuerpos —es decir, al contacto con su propia materialidad acuosa— posibilita disolver los bordes corporales y transgredir la relación del cuerpo con el entorno. Oponiéndose así a una comprensión cartesiana del cuerpo, que lo concibe únicamente

TANTO ANA COMO MILA EXPERIMENTAN SUS CUERPOS COMO UN PROBLEMA PARA SÍ MISMAS, COMO CORPORALIDADES EXCESIVAS QUE DEBEN SER CONTENIDAS

como recipiente de la mente, Grosz encuentra en la fluidez la manera de recuperar la agencia sobre nuestra materialidad corporal. Por su parte, Irigaray (2009) ya sostenía que la diferencia sexual ha quedado constituida sobre una jerarquía ontológica de sólidos sobre líquidos. Los cuerpos sólidos, aquellos que, para la autora, remiten a la lógica masculina, privilegian la contención y la estabilidad; mientras que los cuerpos líquidos, asociados a lo femenino, remiten a la incontinencia, a la inundación y al desbordamiento, al quedar atravesados constantemente por fenómenos como la menstruación, el parto y la lactancia. En su relectura materialista, Grosz (1994) desplaza esta lógica binaria al preguntarse sobre la potencialidad del cuerpo fluido. Dado que al experimentarse como una masa informe, intensa y viscosa que gotea, estos cuerpos se opondrían radicalmente al modelo racional, sólido y estable del cuerpo. En este sentido, la autora se pregunta:

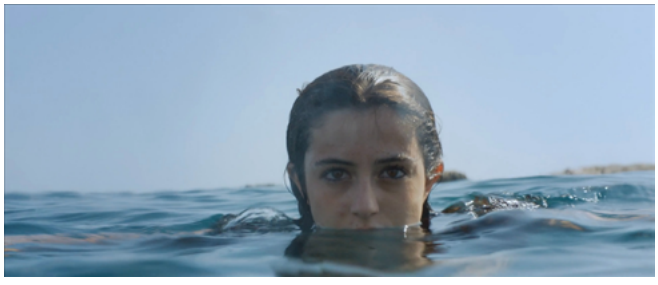
> ¿Será que, en Occidente, en nuestro tiempo, el cuerpo femenino se ha construido no sólo como una carencia o ausencia sino con mayor complejidad, como un líquido goteante, incontrolable, rezumante, como flujo sin forma, como viscosidad, que atrapa y secreta, como carente no tanto de falo sino de autocontención, no un vaso agrietado o poroso ni un barco que hace agua, sino como una falta de forma que engulle toda forma, un desorden que amenaza todo orden? No estoy sugiriendo que así son las mujeres, que ese sea su estatus ontológico. En cambio, mi hipótesis es que la corporeidad de las mujeres se inscribe como un modo de filtración (Grosz, 1994: 203).

A medida que avanza el metraje de *El Agua*, el cuerpo de Ana comienza a ceder gradualmente a su fluidez. Una de las primeras señales de este hecho es el inicio de su relación con José, que representa para ella una posible vía de escape del pueblo. José aparenta ser el único joven que ha dejado Orihuela y vivido en el extranjero, aunque más tarde se revele que esto no es cierto. A este respecto, resulta destacable que sus primeros encuentros se hagan a orillas del río, en escenas que muestran a ambos bañándose o tumbados al lado del agua. De este modo, Ana deja de percibir el río como una amenaza y empieza a sentirlo, poco a poco, como una pulsión cada vez más atrayente y deseante. «¿Abuela, es cierto lo que dicen de tener el agua dentro?», pregunta Ana a su abuela, quien, acariciándole el rostro, le responde: «Todo va a salir bien». Esta transformación culmina en la entrega de Ana al río por primera vez. En esta escena, Ana visita la iglesia del pueblo con José. Una vez dentro, la protagonista lo lleva a contemplar una figura de Santa Rita. Ana observa atentamente los detalles de su cuerpo: la corona de espinas, la sangre que corre por su rostro, su carne y su piel. La expresión de la protagonista cambia por completo mientras lleva a cabo un gesto determinante: cuando José intenta besarla, esta se aparta. Sorprendido, él intenta abrazarla, pero ella se libera de su abrazo. José se marcha enfadado y Ana permanece allí, inmóvil, mientras continúa observando a la Santa. Acto seguido, cuando se arrodilla para rezar aparecen más mujeres en la iglesia. Se tratan de las mismas mujeres de la parte documental del film. Siendo esta la primera vez en todo el metraje en que los dos planos diegéticos quedan materializados en un mismo lugar. Tras este encuentro, Ana ve a una mujer que la observa en la lejanía, quien, sin mediar palabra, la guía hasta la orilla del río, lugar donde le dice que «lo sabe todo». Es en ese instante que Ana comienza a aceptar su condición acuosa y se entrega por primera vez al río. «Aquí me tienes», grita al agua mientras comienza a sumergir sus pies (imagen 9). Esto, sin embargo, parece que no funciona, pues una nueva gota fría acaba llegando al pueblo.



Imagen 9. Ana se entrega al río por primera vez en *El Agua*

Por su parte, desde el inicio de *Creatura* el cuerpo de Mila experimenta el agua como un medio donde poder expresar su deseo sexual con libertad. Una escena de la Mila adolescente se muestra paradigmática de este hecho. En ella vemos a la joven protagonista con el rostro medio sumergido en el agua observando a unos jóvenes del pueblo, que se encuentran sin camiseta sobre una tabla situada en el mar y juegan a no caerse en el agua (imágenes 10 y 11). Este gesto sutil marca el despertar sexual de la protagonista dentro de la línea temporal del film. Este se construye a partir de la mirada consciente de Mila, quien posiciona su deseo de forma activa al observar los torsos húmedos de los chicos, mientras permanece sumergida en el medio acuático como una sirena en busca de su presa. A diferencia de Ana, Mila no teme al agua, ya que este elemento se configura como el único espacio donde poder experimentar cierta agencia sobre su cuerpo y sexualidad. Esta imagen de su adolescencia se relaciona directamente con la última escena de la Mila infante, cuando el agua del mar se presenta por primera vez como un elemento de sanación para ella. Tras esa primera urticaria que le aparece en su vulva tras la pelea con su padre, su madre le vierte agua del mar y le explica que tiene un gran potencial curativo (imagen 12). Esta escena resuena, además, con otra de *El Agua*, en la que vemos a la protagonista bañando a su abuela, mientras esta le relata las experiencias violentas que sufrió a manos de su marido, el abuelo de Ana, a lo largo de los años (imagen 13). Así, ambas imágenes vehiculan a Ana y Mila en sus vivencias corporales, pasadas y presentes, quedando íntimamente ligadas al agua.





Imágenes 10 y 11. La Mila adolescente se agencia de su deseo en el agua del mar en *Creatura*





Imágenes 12 y 13. Los cuidados quedan relacionados con el agua. Por un lado, la madre de Mila le enseña a la protagonista el potencial curativo del mar sobre su urticaria en *Creatura*. Por otro lado, Ana enjabona a su abuela en *El Agua*

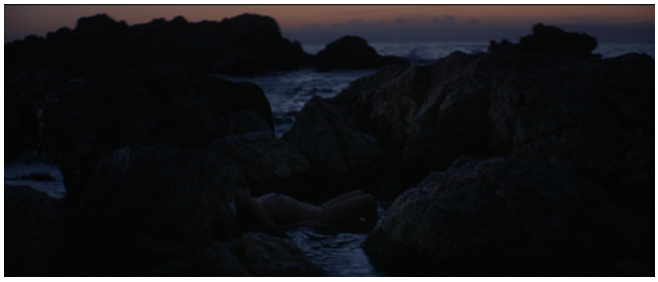
INUNDACIÓN Y DESBORDAMIENTO: EL AGUA COMO TRANSCORPORALIDAD

Tanto en la escena final de *El Agua* (imágenes 14 y 15) como en la de *Creatura* (imágenes 16 y 17), Ana y Mila experimentan una fusión con el agua que desemboca en una liberación de sus cuerpos, hasta entonces contenidos. Al final de ambas películas, vemos a las protagonistas acudir a ese medio acuático que ha estado presente a lo largo de las narrativas —el río en el caso de Ana y el mar en el de Mila— en busca de una catarsis final que permita a sus cuerpos trascenderse a sí mismos hacia una corporalidad fluida, transformándose en cuerpos de agua. Tal y como apunta Neimanis (2013: 35), «debemos recordar que el agua no es solo fluida; funciona según una lógica de diferenciación. No existe el agua en abstracto; toda el agua está encarnada». Para la autora, pensarnos a nosotras mismas como acuosas nos posibilita «abrirnos a la alteridad —a otros cuerpos, a otras formas de ser y de actuar en el mundo— en el reconocimiento simultáneo de que esa alteridad también fluye a través de nosotras» (Neimanis, 2012: 96). Si bien Kristeva (1989) entiende la catarsis como parte del proceso de purificación y limpieza corporal basado en la expulsión de lo abyecto, en estas escenas finales el agua pasa a ser el elemento que propicia la aceptación de la abyección de las protagonistas. Es decir, se configura como el medio que activa el agenciamiento y la liberación de sus cuerpos fluidos. Estas catarsis operan en estas escenas de dos formas aparentemente contrapuestas, aunque complementarias: a través de la inundación en el caso de Ana, al entregarse al río, y del desbordamiento en el de Mila, al adentrarse en el mar.





Imágenes 14 y 15. El cuerpo de Ana se ve inundado por el río, deviniendo un cuerpo de agua en la escena final de *El Agua*





Imágenes 16 y 17. El cuerpo de Mila se ve desbordado en el agua del mar, deviniendo un cuerpo de agua en la escena final de *Creatura*

Al final de *El Agua*, Ana teme tener que entregarse al río por completo y con ello desaparecer, cumpliendo con las expectativas de la leyenda, al igual que lo hicieron tantas otras mujeres del pueblo con las anteriores crecidas del río. Sin embargo, progresivamente, Ana encuentra en esta acción una posible liberación. Con la llegada de una nueva gota fría, los jóvenes del pueblo se van de botellón y la protagonista aprovecha esta situación para entregarse al agua. La vemos despedirse

TANTO EN LA ESCENA FINAL DE *EL AGUA* COMO EN LA DE *CREATURA*, ANA Y MILA EXPERIMENTAN UNA FUSIÓN CON EL AGUA QUE DESEMBOCA EN UNA LIBERACIÓN DE SUS CUERPOS

de su madre y abuela con una mirada cómplice y acudir a su última fiesta antes de entregarse a su destino. Es aquí cuando se evidencia que la pulsión de Ana hacia el río es la misma que la del agua hacia ella, ya que cuando se va de la fiesta, sin decir nada a nadie, mirando por última vez a sus amigas y a José, la lluvia le empapa el cuerpo y ella no se inmuta. Ambos cuerpos —el de Ana y el del agua— se están buscando. Tras la aparición de una serie de imágenes documentales reales que muestran los estragos que causó la gota fría del año 2019 en Orihuela y alrededores —un nuevo momento en que realidad y ficción se entremezclan en la diégesis, y que sucedió, además, mientras la película se estaba rodando— observamos a Ana sumergida en el río en un plano cenital (imagen 14). Por fin se ha dejado inundar por el agua. Después de ello, sale del río mirando a cámara (imagen 15) mientras escuchamos su voz en off pronunciar las siguientes palabras:

> Yo soy mi madre. Yo soy mi abuela. Yo soy esa mujer de 1670. De 1850. De 1987. Yo también tengo el agua dentro, aunque ahora solo veo agua fuera. Todo lleno de agua. Todo lleno de mierda. El agua llena de mierda. Yo soy mi madre. Yo soy mi abuela. Yo soy esa mujer. Siempre es la misma mujer que vuelve. Yo soy esa mujer, pero no había que contar conmigo para tener un miedo, porque ahora soy yo la que va a contar mi historia.

Con esas palabras y con esa mirada final, Ana se reivindica como parte de ese linaje de mujeres que, como ella, *tienen el agua dentro*. La culminación de la leyenda supone la aceptación de la protagonista de sus excesos corporales; la inundación de un cuerpo en la que su única separación entre el agua que hay fuera y la que hay dentro es la de la piel de la propia Ana. En este sentido, tanto sus palabras como el hecho de que salga del agua y mire a cámara implican una relación entre iguales: una inundación entre ambos cuerpos que devienen en uno solo. Así, ese momento de inundación mutua supone para Ana un momento catártico de *transcorporalidad* al aceptar su fluidez. Stacy Alaimo (2010) entiende la *transcorporalidad* como un entrelazamiento de lo humano con lo más-que-humano, perspectiva que, según Neimanis (2013), siguiendo las teorizaciones de esta, «no implica que el yo desaparezca, sino que se dispersa a través de cauces de imbricaciones mutuas» (Neimanis, 2013: 35).

En el caso de *Creatura*, esta catarsis opera desde el desbordamiento corporal en relación a la urticaria de Mila. A lo largo del film, la urticaria ha supuesto para ella la representación de sus deseos sexuales reprimidos, generando la somatización de aquello que necesita salir, pero que le es imposible. Este hecho supone una «abyección de sí», una demostración de que «toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo» (Kristeva, 1988: 12). Esta necesidad de liberarse de los límites de su propio cuerpo, se produce para Mila en la escena final de la película, cuando encuentra en la acción de entregarse al agua del mar una catarsis que pone fin a su trauma. La escena se inicia en su cama, un lugar que a lo largo del metraje ha sido representativo de su bloqueo sexual. Al no poder dejar de rascarse por el picor de la urticaria sale de casa en dirección a la playa. La vemos llegar a la orilla del mar, donde se desnuda y se estira al lado de las rocas (imagen 16). Así, tumbada y medio sumergida en la orilla, la protagonista comienza a verterse agua del mar sobre la urticaria con una de sus manos, acariciando también su vientre, muslos y vulva (imagen 17). Esta acción, que se repite varias veces, posibilita a Mila alcanzar un estado corporal placentero desde el que, por fin, la vemos llegar al orgasmo. Esta escena final de desbordamiento

corporal también supone para Mila un momento catártico de *transcorporalidad* al aceptar su fluidez. En estas imágenes también vemos a la protagonista liberarse en el agua, diluyendo sus límites corporales y haciendo que ambos elementos —su cuerpo y el agua— devengan en uno solo.

Asimismo, este desbordamiento corporal de Mila plantea un retorno al útero y al líquido amniótico al representar una reconexión con su cuerpo y sexualidad femenina. Para Irigaray (2009), las aguas uterinas permanecen como una marca en el cuerpo de la madre y el infante. Una marca que, en cierta medida, también se hace presente en la escena de la inundación de Ana en el río, al quedar conectada con su madre y abuela, así como con el resto de mujeres del pueblo; y que en esta escena final de *Creatura* se lleva a cabo desde el sentido táctil de la protagonista. En palabras de Irigaray: «Especialmente sin memoria de aquel primer evento donde está envuelto-tocado por un invisible tangible, del cual incluso se forman sus ojos, pero que nunca verá: sin ver, ni visible ni visibilidad en este lugar» (Irigaray citada en Grosz, 1994: 104). Así, cuando vemos a Mila acariciar su vulva mientras derrama sobre ella el agua del mar, esta tactilidad fluida se materializa en la baja exposición de la escena, la cual establece una atmósfera visual de tonos oscuros que remiten a ese momento descrito por Irigaray. Ese en que, aunque no veamos, sí sentimos estar sumergidos y ser tocados por el agua. Para Neimanis (2017), al sumergirnos en el agua, los límites de nuestros cuerpos se disuelven, ya que estos se integran en una naturaleza acuosa que diluye la piel. A este respecto, en su relectura materialista de las aguas uterinas descritas por Irigaray (2009), señala que «esta gestacionalidad no necesita tomar la forma de un útero humano reprosexual (...), [ya que] aprendemos la gestacionalidad del agua; repetimos su potencial *en* y *como* cuerpos acuosos» (Neimanis, 2017: 69). *Creatura* culmina así con la imagen de las tres Milas —la niña y la adolescente del pasado y la adulta del presente— sumergidas en el agua del mar, siendo filmadas desde un acercamiento tan radical a sus pieles, que no podemos distinguir con claridad los límites de sus cuerpos en contacto con el mar.

CONCLUSIONES

Para Sara Ahmed, la piel, a pesar de

> ser la materia que separa el cuerpo, nos permite pensar en cómo la materialización de los cuerpos implica, no contención, sino una apertura afectiva de los cuerpos hacia otros cuerpos, dado que la piel registra cómo unos son tocados por otros (Ahmed, 2000: 45).

En *El Agua* y *Creatura* el medio acuático se revela como un cuerpo que *toca* y transforma a sus protagonistas al catalizar su deseo e inundar y desbordar lo previamente contenido. Asimismo, la materialidad acuosa que conforma los cuerpos de Ana y Mila establece una *hidrológica* que trasciende la individualidad de estas dos películas y las conecta entre ellas. Puesto que una hidrológica, en palabras de Neimanis, «no nos pide que confirmemos ni la irreductibilidad de la alteridad ni la conexión material. El agua fluye como ambas cosas» (2012: 90). Al fluir a través de sus cuerpos, el medio acuático se encarna en las protagonistas, tanto material como metafóricamente, inscribiéndolas en el entorno natural que las rodea, así como en otras formas de entender la corporalidad femenina heredadas de generaciones anteriores. Ya sean las mujeres de la parte documental de *El Agua,* las que se entregaron al río antes que Ana o la evocación a una sexualidad liberada cuando la madre de Mila le enseña a calmar su urticaria con el agua del mar, estas películas transgreden las nociones de un cuerpo femenino delimitado, contenido y sólido para concebirse como cuerpos de agua, abiertos y fluidos. Así, a través de la conexión táctil con el medio, Ana y Mila se interconectan *transcorporalmente* con otros cuerpos acuosos, trascendiendo su propia identidad, género y sexualidad.

LA MATERIALIDAD ACUOSA QUE CONFORMA LOS CUERPOS DE ANA Y MILA ESTABLECE UNA *HIDROLÓGICA* QUE TRASCIENDE LA INDIVIDUALIDAD DE ESTAS DOS PELÍCULAS Y LAS CONECTA ENTRE ELLAS

Para García-Catalán, Rodríguez-Serrano y Martín-Nuñez las películas pertenecientes a la reciente ola de cineastas mujeres españolas introducen, precisamente, nuevas «formas fílmicas que tocan el cuerpo» (2022: 9). En este sentido, *El Agua* y *Creatura* invitan a repensar el cuerpo más allá de sus límites materiales, concibiendo el medio acuático como un espacio de subjetividad y resistencia encarnada, sobre el que emergen estas nuevas formas fílmicas corporales en el cine español contemporáneo. Ahora bien, cabe señalar que el caso específico de estas dos películas puede inscribirse en una genealogía de films más amplía, incluyendo múltiples títulos recientes del «Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres». Entre ellos se encuentran los anteriormente mencionados *Verano 1993* (Estiu 1993, Carla Simón, 2017), *Suc de síndria* (Irene Moray, 2019), *Libertad* (Clara Roquet, 2021), *20.000 especies de abejas* (Estíbaliz Urresola Solaguren, 2023), *O corno* (Jaione Camborda, 2023), *Las chicas están bien* (Itsaso Arana, 2023), *Los encantados* (Els encantats, Elena Trapé, 2023) y *Salve María* (Mar Coll, 2024). Una genealogía que puede rastrearse hasta producciones anteriores como *Vámonos, Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1978) o *Costa Brava* (Marta Balletbò Coll, 1995). Dado que en todas estas películas se pone en práctica lo que Neimanis (2017) denomina un *hidrocomún*: un espacio tanto material como simbólico donde el agua se convierte en lugar de conexión y transformación corporal. En estos films, el agua atraviesa cada uno de los cuerpos de las protagonistas de diversas maneras —ya sea como un elemento activo que entra en contacto directo con su cuerpo o como parte de la *mise-en-scène*—, creando experiencias acuosas compartidas que se extienden más allá de cada obra individual[6]. Dentro de este océano de películas, *El Agua* y *Creatura* constituyen dos ejemplos paradigmáticos que sirven de nacedero para comenzar a explorar el potencial narrativo, estético y político de los cuerpos de agua en el cine español contemporáneo. ■

NOTAS

1 Esta se irá completando a lo largo del metraje a medida que diferentes mujeres del pueblo aparezcan mirando a cámara mientras la relatan, construyendo una parte documental del film que es paralela a la ficción principal. Entre estas mujeres se encuentra la propia madre de la directora, así como algunas de sus vecinas (López-Riera, 2022).

2 Cabe destacar que Barbara Zecchi (2014a; 2014b) ya había apuntado a explorar las realizadoras del cine español que preceden a esa nueva ola contemporánea, las cuales se popularizan especialmente en la década de 1990 y se alzan como creadoras de un nuevo lenguaje cinematográfico en el panorama nacional. Para Zecchi, este lenguaje se caracterizó por una visión táctil sobre el cuerpo de sus protagonistas femeninas. Una cuestión que también ha sido abordada por Silvia Guillamón-Carrasco (2020) y Nuria Cancela y Miriam Sánchez-Manzano (2020) en relación a esta nueva ola de realizadoras mujeres surgidas en las primeras décadas del siglo XXI.

3 Además de estos dos, también existe un tercer cartel difundido en España en el que se ve el exterior de una casa y los campos que la rodean inundados de agua.

4 Se ha abordado con mayor profundidad la relación entre la iconografía de Ofelia y *El Agua* en Larumbe-Villarreal (2023; 2026 [en prensa]).

5 Cabe señalar cómo Elena Martín desdibuja estas dos figuras a lo largo de las diversas escenas de la película. La directora intensifica esta ambigüedad mediante ciertos planos que confunden el cuerpo de su padre del de Marcel. Cabe destacar una escena en la que se muestra a Mila tumbada sobre la cama, cuando

irrumpe un brazo que la sujeta con fuerza, portando un jersey que previamente habíamos visto puesto a su padre. Al no mostrarnos su rostro, la directora nos lleva inicialmente a pensar en su figura paterna, aunque unos segundos más tarde descubrimos que se trata de Marcel. Esto es algo que está íntimamente relacionado con el conocido complejo de Edipo, condición que la directora ha declarado tratar en la película en una entrevista con Mireia Trías y Gonzalo de Lucas (2025).

6 Abordamos con mayor profundidad este *hidrocomún* en las películas del cine español contemporáneo realizadas por mujeres en un capítulo de libro titulado *Bodily Materialities of Water in Contemporary Spanish Women's Cinema*, el cual formará parte del libro colectivo *Amphibious Screens: Film and TV Between Land and Sea* (2027 [en prensa]) editado por Joanne Garde-Hansen, Linda Kopitz y Carolyn Birdsall. ■

REFERENCIAS

Ahmed, S. (2000). *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. Transformations. Routledge.

Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self*. Indiana University Press.

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.

Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Columbia University Press.

Butler, J. (2018). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. (M.A. Muñoz, trad). Paidós.

Cancela, N. y Sánchez Manzano, M. (2020). La visualidad háptica en las directoras españolas de la cuarta generación: la reflexión táctil y aural sobre el lenguaje. *Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales, 6*(3).

Casas-Aguilar, A. (2024). Sexuals, sexualitzades: Cos i urticària com a estratègia feminista a *Creatura* (2023), d'Elena Martín Gimeno. *Journal of Catalan Studies, 25*(1), 68–84.

Cornejo-Daza, B., & Fenoll-Martínez, O. (2024). Becoming (other-than-) water: Resilience and revolution in embodying a feminist canon. A Diffractive analysis of *El Agua* by Elena López Riera. En Revelles-Benavente, B. & Sánchez-Espinosa, A. (Eds.), *Feminist Literary and Filmic Cultures for Social Action: Gender Response-able Labs* (pp. 78-97). Routledge.

Douglas, M. (1991). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI de España.

Fernández-Asenjo, R. (2024). *Identidad, deseo y sexualidad en las directoras del "Otro Cine Español"*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Santiago de Compostela.

García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A., & Martín Núñez, M. (2022). De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 33*, 7–24.

Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Routledge.

Guillamón-Carrasco, S. (2020). Haptic Visuality and Film Narration. Mapping New Women's Cinema in Spain. *Communication & Society*, *33*(3), 137-147.

Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.

Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno* (R. Sánchez, Trad.). Ediciones Akal.

Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (Rosa, N. & Ackerman, V. Trads.). Siglo XXI Editores.

Larumbe Villarreal, E. (2023). La mirada de Ofelia. Una contra-genealogía de su representación como motivo visual. En Rodríguez, A. & Gómez, A. (Eds.), *Estudios sobre hibridaciones, transferencias e intertextualidades en la fotografía y el audiovisual* (pp. 143–159). Tirant lo Blanch.

Larumbe Villarreal, E. (2026) "Siempre es la misma mujer que vuelve". Iconografías de la mirada *ofeliana* desde *El Agua* (2022) de Elena López Riera. En Izquierdo Castillo J., Morales Roig, L. y García Catalán, S. (Eds.), *El deshielo de la voz* (pp. 81-98). Tirant lo Blanch. [En prensa].

Larumbe Villarreal, E. & Sánchez-Manzano, M. (2027). Bodily Materialities of Water in Contemporary Spanish Women's Cinema. En Garde-Hansen, J. Kopitz, L. & Birdsall, C. (Eds.) *Amphibious Screens: Film and TV Between Land and Sea*. Edinburgh University Press [En prensa].

López Riera, E. (2022). Entrevista a Elena López Riera. *Revista digital de cine independiente*. https://www.youtube.com/watch?v=z_clciXyLxQ&t=565s [Consulta: 3 de octubre de 2024].

Losilla, C. (2023). *El cine deseado: 10 directoras españolas del siglo XXI*. Ediciones ECAM.

Mateo Leivas, L. (2024). "Santa Rita, Rita, Rita". Saberes salvajes y memorias feministas. *Re-visiones, 14*, 55–67.

Neimanis, A. (2012). Hydrofeminism: Or, on becoming a body of water. En Gunkel, H., Nigianni, C. & Söderbäck, F. (Eds.), *Undutiful daughters: Mobilizing future concepts, bodies and subjectivities in feminist thought and practice* (pp. 85-99). Palgrave Macmillan.

Neimanis, A. (2013). Feminist subjectivity, watered. *Feminist Review, 103*, 23–41.

Neimanis, A. (2017). *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology*. Bloomsbury Academic.

Sánchez López, F. (2025). Towards a fluid genealogy of the Spanish feminist-fantastic: *Creatura* in the face of new iterations of the monstrous-feminine. *Comparative Cinema 25*, 49-68.

Trias Alguacil, M., & De Lucas, G. (2025). Liberar el cuerpo real del cuerpo imaginario. Conversación con Elena Martín sobre *Creatura*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *40*, 109-122.

Vilaró, A. (2021). ¿Una "nova Escola de Barcelona"? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña. *Secuencias, 53*, 97–113.

Zecchi, B. (2014a). *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.

Zecchi, B. (2014b). *La pantalla sexuada*. Cátedra.

CUERPOS DE AGUA: LECTURAS DE LA INUNDACIÓN Y EL DESBORDAMIENTO EN *EL AGUA* Y *CREATURA*

Resumen
Este artículo se propone analizar cómo el medio acuático se configura como un espacio de agenciamiento y transformación corporal para las protagonistas de *El Agua* (Elena López Riera, 2021) y *Creatura* (Elena Martín Gimeno, 2022). A partir de un análisis comparativo de ambas películas, y con el apoyo de diversas pensadoras que desde los nuevos materialismos feministas han teorizado sobre la potencialidad de un cuerpo acuoso y fluido, este texto examina cómo Ana y Mila —las protagonistas de estos films— conciben el agua como un espacio desde el que trascender sus propios límites corporales. En este proceso, la experiencia acuática da lugar a una transformación que las inunda y desborda, articulando nuevas formas de corporalidad fluida.

Palabras clave
Cuerpo; Agua; Fluido; Materialidad; *El Agua*, *Creatura*; Cine español; Mujeres directoras españolas.

Autoras
Miriam Sánchez Manzano (Barcelona, 1996) es investigadora predoctoral en formación en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Graduada en Comunicación Audiovisual por la Universitat Rovira i Virgili y en el máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universitat Pompeu Fabra. Ha impartido clases de historia del cine y audiovisual en ambas universidades. Sus líneas de investigación se centran en las intersecciones entre materialidad corporal, feminismos y cine experimental, como así se refleja en su tesis doctoral, financiada por la Generalitat de Catalunya (FI SDUR-2022-00178), centrada en el estudio de la menstruación y los fluidos sexuales en las primeras películas de la cineasta experimental Barbara Hammer. Contacto: miriam.sanchez@upf.edu

Edurne Larumbe Villarreal (Pamplona, 1996) es investigadora predoctoral en formación en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Graduada en Comunicación Audiovisual Bilingüe por la Universidad de Navarra y en el máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universitat Pompeu Fabra. En esta universidad ha impartido clases de teoría del cine y cultura cinematográfica. Sus líneas de investigación se focalizan en los motivos visuales del cine, la abyección corporal y el cine contemporáneo hecho por mujeres, tal y como refleja su tesis doctoral centrada en el análisis de los motivos visuales del cuerpo abyecto femenino en el cine contemporáneo, financiada por MICU a través de una ayuda FPU (FPU21/02229). Contacto edurne.larumbe@upf.edu

Referencia de este artículo
Sánchez Manzano, M., Larumbe Villarreal, E. (2026). Cuerpos de agua: lecturas de la inundación y el desbordamiento en *El Agua* y *Creatura*.*L'Atalante.Revistadeestudioscinematográficos*,*42*,194-207.https://doi.org/10.63700/1334

BODIES OF WATER: READINGS OF FLOODING AND OVERFLOWING IN *THE WATER* AND *CREATURA*

Abstract
This article examines how aquatic environments are configured as spaces of bodily agency and transformation for the protagonists of *The Water* (*El Agua*, Elena López Riera, 2021) and *Creatura* (Elena Martín Gimeno, 2022). Based on a comparative analysis of both films and drawing on the theories of various feminist new materialist scholars on the potentialities of aqueous and fluid bodies, it explores how Ana and Mila—the protagonists of these films—conceive of water as a space where they can transcend their bodily limits. In this process, their experience with water gives rise to a transformation that floods and overflows the body, articulating new forms of fluid corporeality.

Key words
Body; Water; Fluid; Materiality; *The Water*, *Creatura*; Spanish cinema; Spanish women directors.

Authors
Miriam Sánchez Manzano is a pre-doctoral fellow with the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra (UPF). She holds a degree in Audiovisual Communication from Universitat Rovira i Virgili and a master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from UPF. She has taught classes on film and audiovisual history at both universities. Her research focuses on the intersections between bodily materiality, feminisms and experimental cinema, as reflected in her doctoral thesis funded by the Generalitat de Catalunya (FI SDUR-2022-00178), which explores menstruation and sexual fluids in the early films of the experimental filmmaker Barbara Hammer. Contact: miriam.sanchez@upf.edu

Edurne Larumbe Villarreal is a pre-doctoral fellow with the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra (UPF). She holds a degree in Bilingual Audiovisual Communication from Universidad de Navarra and a master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from UPF, where she has taught classes in film theory and film culture. Her research focuses on visual motifs in cinema, bodily abjection and contemporary cinema made by women, as reflected in her doctoral thesis, which analyses visual motifs of the abject female body in contemporary cinema. Her doctoral thesis is funded by MICU through an FPU grant (FPU21/02229). Contact edurne.larumbe@upf.edu

Article reference
Sánchez Manzano, M., Larumbe Villarreal, E. (2026). Bodies of Water: Readings of Flooding and Overflowing in *The Water* and *Creatura*.*L'Atalante.Revistadeestudioscinematográficos*,*42*,194-207.https://doi.org/10.63700/1334

recibido/received: 07.09.2025 | *aceptado/accepted:* 11.12.2025

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com