



Una inmersión en la narración monstruosa:  
punto de vista y concepto de abismo en *Tiburón* (1975), de  
Steven Spielberg

Julio Ángel Olivares Merino

Universidad de Jaén (España)

---

[Localice en este documento](#)

**Resumen:** *Tiburón* (*Jaws*, Spielberg, 1975) representa un denotado punto de inflexión en la historia del cine de terror y, más concretamente, en el subgénero de las “monster movies”. El concepto de lo abisal -en sus múltiples acepciones- constituye una recurrencia esencial en un relato cuya transitividad de violentación contempla la súbita desfamiliarización de lo cotidiano, la inmersión desplazada y desubicadora en el abismo de aquello que está ligado a tierra firme y la emersión inopinada de lo que suele habitar las profundidades, lo cual no es sino una variación de dos temas universales: el descenso a los infiernos y el retorno de lo siniestro, aquello que, en términos freudianos, ha de reprimirse.

**Palabras clave:** *Jaws* (film), abismo, Steven Spielberg, monstruo, enunciación fílmica.

“Tienen algo muy característico:  
sus ojos sin vida, ojos negros, ojos  
de muñeca”  
(Quint a Brody y Hooper en las  
entrañas de la “Orca”).

Vinculado a los parámetros de lo gótico a partir de sus estilemas y constituyentes más significativos -entre otros, su énfasis en la poética del exceso, el “horror vacui” generado por encuadres de la inmensidad inexplorada y lo inefable del mar como marco escénico principal, los contrastes y las rupturas de tono, así como el concepto epicéntrico de lo monstruoso- [1], *Tiburón* (*Jaws*, Spielberg, 1975) representa un denotado punto de inflexión en la historia del cine de terror y, más concretamente, en el subgénero de las “monster movies” [2]. Singularmente preciso en su medición del “tempo”, eficaz en la creación de la atmósfera y sagaz en la dosificación de la fisicidad antagonista en pantalla (haciendo de la dialéctica entre ocultamiento y explicitud uno de los puntales expresivos y dinamizadores más sustanciados en la cinta) [3], el filme presenta dos referentes y axiomas fundacionales dentro de su elenco imaginario y en su concienzudo catálogo de argucias narrativas. Así, el concepto de lo abisal -en sus múltiples acepciones- constituye una recurrencia esencial en un relato cuya transitividad de violentación contempla la súbita desfamiliarización de lo cotidiano, la inmersión desplazada y desubicadora en el abismo de aquello que está ligado a tierra firme y la emersión inopinada de lo que suele habitar las profundidades, lo cual no es sino una variación de dos temas universales: el descenso a los infiernos y el retorno de lo siniestro, aquello que, en términos freudianos, ha de reprimirse [4]. Además del filón expresivo del concepto de abismo, el punto de vista [5] y el posicionamiento de la cámara funcionan en *Tiburón* como estrategias fílmicas centrales y performativas en un metraje que -he aquí su principal credencial narrativa- concede a la contrafigura la potestad de visualizar y narrar, tornándose el actante de otredad agente enunciador dentro de la dinámica de planos.

La categoría del abismo se erige en eje dentro de la taxonomía de destrucción, privación y amenaza ya desde la escena de apertura, con el esbozo del confín genérico de lo desesemantizado y lo no delimitado, una panorámica nocturna de costa con énfasis latente en los efectos de profundidad y la embocadura del plano como punto de intersección cinética de contrarios entre el oleaje que rompe contra la arena y el movimiento de ingreso del actante terrenal en el medio acuático, umbral, por ende, que abisma al infinito. El “punctum” de lo abisal cobra un matiz aún más tendenciosamente mórbido cuando la cámara subjetiva filma indicialmente a la prospectiva víctima desde las profundidades (Fig. 1) -poseyéndola de antemano como elemento enclaustrado en su campo visual [6]-, convertida la feminidad en una particular Ofelia en contrapicado [7], con su corporeidad mostrada en perfecto subrayado de unidad -y de belleza, qué duda cabe-, pero, a la vez, varada en suspensión, presa de un movimiento impedido, correlato de una medusa que desvela una de las lecturas oblicuas en el filme: la imposibilidad por parte del ser humano de imponerse en un medio que le es ajeno e indomable. [8]

El peso amenazador del horizonte marino, la pujanza ominosa de tal dimensión abisal en el discurso, es tan opresivo -recurrencia del inmenso azul como fondo en los planos- que se llega incluso a generar una sensación de indefensión en tierra firme, como si el mar y su monstruo asociado traspasasen las lindes de la costa y el puerto -en una de las escenas, de hecho, el escualo arranca una parte del muelle-, extrapolando el caos de la vasta extensión sin sendas a la anatomía geométrica de calles en el entorno rural. De este modo, se anula psicológicamente la solidez portuaria y se sumerge a los habitantes de Amity en las profundidades del horror. [9]

La ambivalencia -otro de los estilemas de lo gótico en el filme, sustanciadora de ese abismo significativo o esquizoide que supone la ambigüedad, la suspensión indefinida de toda clausura unívoca-, se ilustra en pantalla gracias a bipolaridades espaciales tan vertebrales como las dicotomías tierra vs. mar -que se corresponde con los dos actos en los que se divide la estructura narrativa: conflicto y resolución-, profundidad vs. superficie, cromatismo apagado y frío vs. colores cándidos y vivos [10], horizontalidad vs. verticalidad (Fig. 3) o dinamismo vs. estatismo. El mar es, tal vez, el índice más dual en el filme, espacio disfrutable en

época estival, a la vez que ámbito de depredación. En la mítica apertura de *Tiburón*, ese océano calmo, de textura brillante, con trazos de poética purpurina, que sirve como medio de expresión a la sirena -ejercicios estilizados a modo de hermanamiento iniciático con la naturaleza, precedido por un ritual de fuego [11] y cánticos-, se torna, súbitamente, escenario del sacrificio de la primera víctima. [12]

El abismo amenazador, además, parasita a los tres ámbitos de acción y cosmología global en el filme [13]: por una parte, el espacio del pueblo costero de Amity, en el que los depredadores de tierra imponen la ilógica de los intereses creados -es más que pertinente una lectura política de *Jaws* como crítica al capitalismo deshumanizado y a la sociedad norteamericana en general [14]-; por otra, el mar, el difícil y precario equilibrio del hombre sobre las aguas -a bordo de embarcaciones frágiles o insignificantes- o sumergido en ellas -incompletud del cuerpo como mimesis de la recurrente fragmentación física en el discurso-; por último, las profundidades, con el bosquejo granular de una dimensión perdida, silente, inabarcable, con estampas de una fauna fantasmagórica en la que, para sobrevivir, el hombre ha de enjaularse -Hooper en la clausura del filme-, someterse y valerse de otra piel -el traje de submarinista-, otros ojos -las gafas para ver en las profundidades-, armas -el bastón con estricnina- o instrumental protésico -la bombona de oxígeno y la goma correspondiente que, aplicada a la boca, convierte la voz en sonido telúrico-. Es evidente que los ojos en primer plano del oceanógrafo sugieren el contacto visual con el abismo, impeliendo al espectador al contraplano abisal que supone la visión de la nada y, después, la del irreductible escualo, gestado en tal vacío y embistiendo contra la estructura metálica para hacerse con su presa. [15]

Otros planos sustanciadores del abismo son la vacuidad y oquedad gráfica multiplicada concéntricamente en el caso de la cavidad que presenta la barca hundida de Ben Gardner, la cual incluye, a su vez, la cuenca vacía del ojo izquierdo del pescador (Fig. 4), además de la estampa de plañidera y dolor infinitos encarnados por la madre enlutada de Alex Kintner, quien previamente ha encarado otra imagen abisal -la del mar teñido de sangre- al buscar a su hijo en el vacío, una vez éste ha sido devorado ya por el gran blanco- [16]. Al tiempo, cómo olvidar las dos transiciones de plano con las que se inicia la partida de la "Orca" a mar abierto -por una parte, la inmensa mandíbula de tiburón, una de tantas en el "museo del horror" de Quint, como encuadre del plano profundidad que ilustra el alejamiento del barco en pos de su misión (Fig. 5) y, por otra, el fundido en rojo de la carnaza-, juntamente con la escalofriante oscuridad en la que queda sumida la embarcación tras la embestida nocturna del tiburón o el plano del Quint crepuscular en proa [17], silbando como efigie autosuficiente, si bien convertido en silueta proyectada sobre un cielo de negritud que vaticina su trágico final. Por último, especialmente destacables en un filme cuya contrafigura protagónica es atraída por la agitación acústica, las modalizaciones de estridencia sonora -el silbato acusmático del policía en la playa, anunciando el descubrimiento del brazo de la infortunada Chrissie [18], el arañazo de Quint sobre la imagen garabateada del escualo en la pizarra, su grito desgarrador al ser devorado por el monstruo marino o los crujidos de la "Orca", que anuncian su hundimiento [19]-, epitomizan igualmente el concepto de abismo. Asimismo, sonido umbral o limítrofe que preludia el acceso definitivo de los hombres al abismo oceánico, el "sonar" de la ballena cobra protagonismo en la noche del "flashback" escalofriante que supone la revisitación del calvario de los náufragos del U.S.S. Indianapolis por parte de Quint.

Mención aparte merece la omnipresente declinación en el filme del componente alegórico y simbólico hacia el abismo de conciencia por antonomasia de la sociedad norteamericana por aquel entonces: Vietnam. Consideramos parte del acervo polisémico de la película (Wyatt, 1994) la puesta en escena de la fragmentación y mutilación sistemática del cuerpo -el brazo de Chrissie (significativamente gráfica resulta la declaración de Hooper durante la autopsia de la joven), la cabeza de Ben Gardner, la pierna del pescador anónimo en la laguna [20], la ballena seccionada en la sala de despiece de Quint, así como ilustraciones varias de carnaza informe y sanguinolenta-, la ostentación circense de cicatrices por parte de Quint y Hooper en el camarote de la "Orca" en la víspera del enfrentamiento definitivo con el escualo o la exhibición abyecta de la fisicidad muerta -el falso antagonista colgado en puerto ante la comunidad sedienta de sangre de escualo y notoriedad mediática-, estampas todas ellas remanentes en la memoria colectiva estadounidense como galería que actualiza los horrores y traumas del conflicto en el país asiático. A este referente se vinculan también la histeria colectiva (los bañistas como pelotón de soldados indefensos ante la posibilidad de una masacre, con un helicóptero sobrevolando sus cabezas [21] y, precisamente, en un día tan señalado como el 4 de julio, "performance" del caos y el pavor [22] que reedita también en la conciencia del espectador imágenes del asesinato de Kennedy en 1963). Además, la "Orca" es correlato de las barcas militares en Vietnam y son trasuntos del universo bélico también las diferentes formas de explosión gráfica en pantalla, las acometidas del tiburón -inteligente e inesperada incursión en la laguna (territorio marino "domesticado" por el hombre), que trae a la mente el inopinado ataque aéreo en Pearl Harbour, o la guerra psicológica planteada por el escualo al no devorar al hijo de Brody y emplazar a éste a la batalla final (Fig. 7) [23]- así como el modo en el que el alcalde Vaughn insta coaccionalmente a toda una familia a bañarse en la playa y servir así de ejemplo -o cebo- para los demás bañistas, alegoría de los modos en que el gobierno estadounidense condenó a los jóvenes soldados al horror de Vietnam y con ello, sentenció a sus familias al dolor sin límite. No en vano, en afirmación que actualizaría cuatro años después Francis Ford Coppola al referirse a *Apocalypse Now* (1979), Spielberg expresó que *Tiburón* fue su "Vietnam" personal, aludiendo a la infinidad de vicisitudes que se presentaron durante el rodaje. [24]

En otro orden, el punto de vista en el filme bascula entre panorámicas -focalización cero [25]- que celebran la poética estival del escenario o acentúan la fragilidad del ser en el entorno abisal [26], planos medios que permiten el encuadre de los actantes en interacción y primeros planos que potencian plástica o

dramáticamente el rostro, la mirada empavorecida -también los ojos inertes y la boca del monstruo- o desvelan detalles cruentos, concediendo, además, un peso cualitativo a la cámara subjetiva que, como estribillo visual y adoptando la visión del tiburón, precede al ataque consumado o no de éste y se ve acentuado por el turbador “in crescendo” del “score” de John Williams [27]. Frente a los picados, prevalecen los contrapicados o tomas a ras de agua [28], lo cual connota la potestad del actante emergente ante la imposibilidad de clausurarlo en su vasto dominio, ni tan siquiera con la mirada, aunque la visualización cenital [29] se va dando crecientemente en el segmento narrativo de clausura, a medida que los protagonistas van “acostumbrándose” al hábitat del escualo y adquieren cierta potestad para llevar a cabo la destrucción de la monstruosidad antagonista, una vez se logra definir visualmente su presencia y potencial [30]. Significamos, además, que el punto de vista en el ámbito de las profundidades tiene una doble plasmación: la propia visión subjetiva del monstruo y la perspectivación omnisciente que nos permite sumergirnos vicariamente en las aguas y ver al escualo, bien a su nivel, bien desde un contrapicado, un posicionamiento más profundo. [31]

Además de subrayar el peso fundacional del fuera de plano en la narración -otro de los engranajes efectivos en el mecanismo del suspense [32]-, destacamos la alternancia de puntos de vista y modos de perspectivación como eficaz lanzadera de expresividad y elección dinamizadora del método narrativo. Una de las más efectivas plasmaciones de esta variación es la dialéctica de complementación plano-contraplano, especialmente operativa en:

-La antítesis y el suspense generados al mostrar la amenaza dinámica y frenética desde las profundidades frente a la pasividad del títere en superficie. En oposición a la cámara a ras de agua, la visión subjetiva del escualo abocado a engullir a la víctima concede al espectador una mayor información que la que posee el personaje indefenso.

-La visión panorámica de Brody en actitud vigía en la playa. Durante esta secuencia de calma tensa e “in crescendo”, Spielberg usa una original transición de planos. Así, el paso de bañistas ante la mirada obsesiva del jefe de policía, la aproximación de la cámara al agente focalizador y el encadenamiento de falsas alarmas antes de la eclosión del espanto (Fig. 12) mimetizan la acumulación insoportable de la incertidumbre y el presagio ominoso [33]. Cabe destacarse, en el clímax de esta secuencia, la matemática combinatoria de planos y punto de vista de la que se vale el realizador para representar el ataque del tiburón a Alex Kintner. La apertura de la secuencia de agresión que confirmará la existencia de la contrafigura se vincula primeramente a la cámara subjetiva -a través de los ojos del victimizador-, si bien, para la culminación de ésta, elige Spielberg el contraplano a ras de agua, esta vez -a diferencia de la muerte de Chrissie, que se produce casi en primer plano-, haciendo uso de una panorámica y distancia tematizadoras de la impotencia: nada puede hacer Brody desde la orilla ante la visión en punto de fuga del súbito y violento ataque. [34]

-La dialéctica entre el primerísimo plano de los ojos de Hooper en la jaula submarina y el enfoque, también en primer plano, de las fauces del escualo, sustanciación metonímica de la mirada del horror y las mandíbulas agresoras [35], además de combinación de la visualización subjetiva del monstruo y el hombre. Símil es la alternancia entre la cámara subjetiva de Quint, tratando de zafarse de las fauces del tiburón asesino y los planos del rostro del infortunado pescador -mimetizando la mirada del monstruo-, su mueca de muerte inminente, su dolor y, finalmente, la emersión explícita de la sangre del vencido [36]. No es baladí señalar que la agresión aquí es al propio espectador, pues experimentamos el desarrollo de la escena a través de los ojos de la víctima. Maticemos, en este sentido, que, singularmente y obviando la empatía con Brody, la identificación perceptiva del espectador con el actante humano se produce casi en las postrimerías del filme, mientras que, por el contrario, se consolida antes -ya desde el inicio- la vinculación de nuestra lectura con la visión subjetiva del monstruo, lo cual, como en las ceremonias del asesinato a través de los ojos del maníaco filmadas por Argento o las de Carpenter a través de los ojos del enmascarado Michael Myers al comienzo de *La noche de Halloween* (*Halloween*, John Carpenter, 1979), nos hace partícipes directos de la afrenta de la contrafigura. [37]

-La mirada de cada uno de los “cruzados” (Fig. 13) en la “Orca” -la perspectiva y el punto de vista bascula dinámicamente entre ellos- tiene como réplica en contraplano el inabarcable mar, las trazas metonímicas o explícitas del escualo, además de la tensa interpelación, competitiva o retardadora incluso, de los ocupantes de la embarcación, cada uno con sus propios intereses y métodos.

Casando los dos aspectos que nos ocupan en este análisis -el abismo y la expresividad funcional del punto de vista (sobre todo el subjetivo) en la ideación de la maquinaria del suspense [38]-, la secuencia inicial del filme, punto de referencia en el discurso, evento dinamizador de la línea argumental inscrito, por derecho incontestable, en la memoria colectiva del espectador cinematográfico, supone una síntesis epítome de ambos conceptos tematizados, además de una declaración de intenciones sobre la transitividad o interacción argumental entre actantes victimizadores y victimizados: la depredación, el acto de devorar y el miedo a ser devorado. [39]

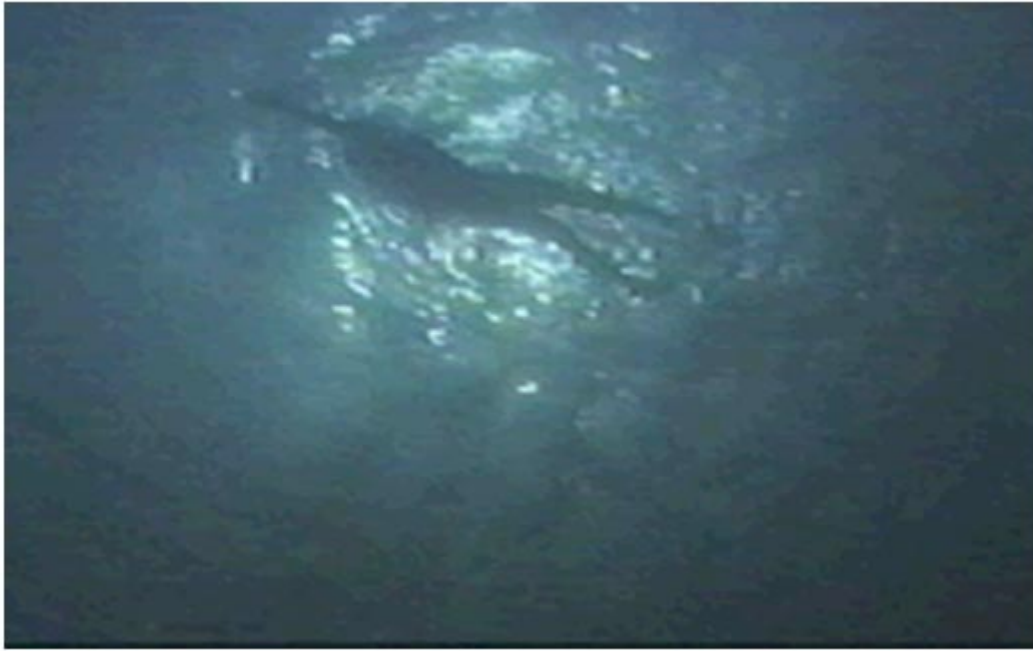
De hecho, el filme se enmarca entre dos actos de desmembración de diferente signo que vienen a evidenciar cuán disímiles en su focalización semántica y funcional son el evento detonante del nudo y la apostilla del desenlace en su dinámica narrativa. Más detalladamente, la mutilación corresponde a un actante

humano en el caso de la secuencia de apertura -planteamiento de la carencia y disfuncionalidad de lo cotidiano-, y al antagonista en el “grand finale” que satisface la carencia y reintegra el equilibrio. Se hace patente, por otra parte, que la estudiada gradación de la explicitud y el “tempo” de yuxtaposición de imágenes en el filme -de mínima a paroxística- se ilustra también en ambos picos de la narración. Así, la muerte de Chrissie es un sugerente ritual de succión espasmódica a tres tiempos y un humillador arrastre en círculos de la presa -como escenificación lúdica de una violación, en consonancia con los parámetros de la sociedad patriarcal y misógina que se describe en el microcosmos de Amity-, mientras que el ocaso del escualo -más denotadamente aparatoso y recreado- se desarrolla en seis tiempos de tensión decreciente [40] que alternan el punto de vista de Brody y la cámara submarina. Son cinco trazos frenéticos y uno final de cadencia lerd, funérea, acompañado por el gruñido casi imperceptible del monstruo [41]: la explosión en superficie (con ilustración de fragmentos emanando centrifugamente del epicentro de destrucción), la bisección del constructo fálico en las profundidades, la posterior diseminación en superficie (grafía de la explosión, suspendida aún, con énfasis en el color amarillo y rojo), la imagen de Brody victorioso sumido en el metafórico baño de multitudes y conciliado finalmente con el elemento de su fobia, la caída de los últimos fragmentos del cuerpo escindido y, por último, el retorno de un icono letal -la aleta descarnada del escualo- al fondo del mar, nuestro subconsciente. [42]

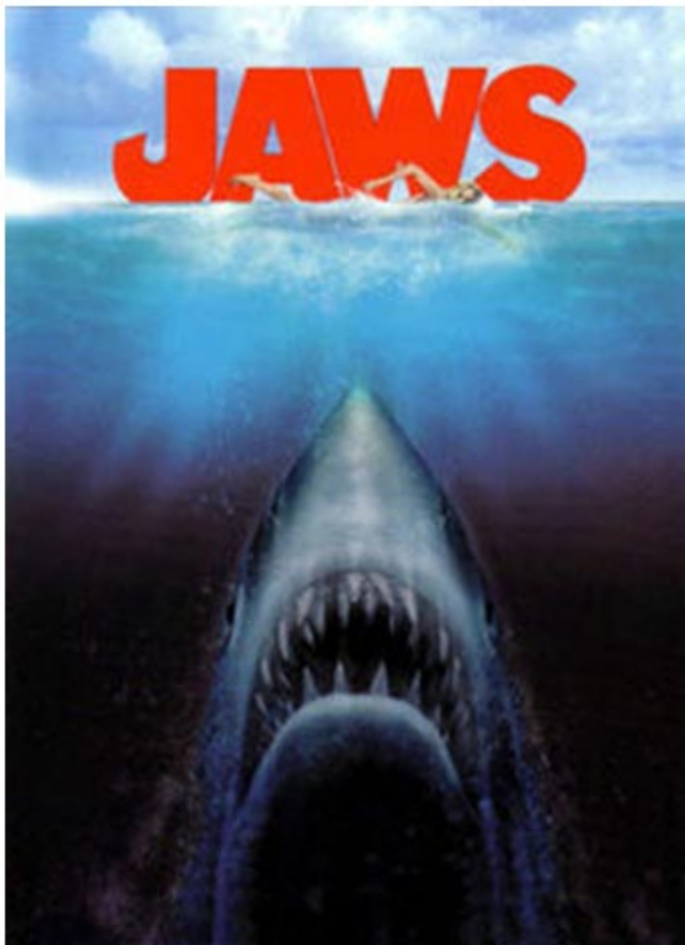
Finalmente, y pivotando de nuevo en torno a la secuencia inicial -que ha guiado gran parte de nuestra glosa-, ha quedado ya expreso el sentido de lo abisal en tal “introito”, descansando la enunciación, desde la primera toma, en la visión subjetiva del escualo asesino. En el otro polo estructural, la clausura también plasma connotaciones de abismo -el hombre y la bestia enfrentados en los encuadres infinitos y amenazadores de ese mar inmenso e impersonal; después, una vez el gran tiburón ha sido destruido, el océano pasa a ser tabula rasa que llevará a los vencedores, otrora antihéroes, de regreso a tierra-. Con todo, declinando hacia la cesación postrera de la amenaza del antagonista, desposeyéndolo y cercándolo debido a las exigencias del “happy end”, las secuencias de clausura adoptan un punto de vista más omnisciente y panorámico que espectaculariza el escenario primigenio en el que se produce el enfrentamiento entre el hombre y el leviatán marino. Los planos secuencia y las panorámicas sirven para que Spielberg asiente la acción en un espacio de dimensionalidad infinita durante la caza del tiburón por parte del hombre -o a la inversa (Fig. 14, ecos evidentes de la adaptación en pantalla de *Moby Dick*, dirigida por John Huston en 1956)-. Con todo, lógico en la acentuación tensional de las tomas finales, el realizador se decide por un “tempo” acelerado en el lance climático, la yuxtaposición de encuadres a ras de mar -sugiriendo la absoluta exposición de Brody ante el avance frenético de la “muerte blanca”-, con la deficitaria elección, a nuestro entender, de una música cuyo registro y fraseo habrían requerido una impostación más enérgica y escalofriante, lejos de la declinación acomodaticia de notas -propia del cine de aventuras- por la que finalmente se decidió John Williams [43]. Se abandona, pues, en la parte final del metraje ese recurso de la cámara subjetiva que textualiza la primacía del escualo para tender a recrear el contraplano de mirada de Brody, emulando el punto de mira de su fusil, que encuadrará finalmente al pez asesino para el disparo de gracia [44]. Connotadamente, el enfrentamiento de clausura supone una lucha sin cuartel por adjudicar definitivamente la potestad falocéntrica a una de las partes enfrentadas en el discurso. Los contendientes en tal disputa final, Brody -asociado a correlatos fálicos como el fusil, la plataforma de proa de la “Orca”, el arpón, las botellas de oxígeno letales para el escualo y el mástil de la embarcación en el que se posiciona (proclive a la flacidez, casi anulado en su verticalidad, una vez está próximo a hundirse)- y el tiburón filiforme que “violase” a Chrissie en la secuencia de apertura. [45]

A la postre, constituyente sobre el que se ha proyectado la versatilidad semántica del abismo y en torno al cual se han vehiculado las diferentes elecciones del punto de vista, el mar, ese espacio primordial e indómito en el que no rige regla alguna (Lemkin, 2004: 324) y anidan los miedos atávicos, queda como receptáculo amniótico en el que los protagonistas -la sociedad a la deriva, desplazada a campos de batalla ajenos, la conciencia sumergida, alienada incluso en sus propias lindes, un país desorientado, sin liderazgo (Hoberman, 1994)- sobreviven y renacen (Brody logra, ante la mirada del espectador, preservar su vida hasta el final [46], mientras que, dado por muerto, Hooper resucita en las aguas uterinas), reorientan sus vidas y recobran la asertividad, una vez vencida la amenaza apocalíptica con la incisión de arpones, ráfagas de balas y la atomización física. Esta última supone un correlato del “hongo” atómico cuya onda expansiva -purgando, tal vez, pecados y barbarie sin límite en landas niponas y otros territorios de intervención militar estadounidense- resulta singularmente purificadora y catártica (Torry, 1993). Así lo sugieren tanto el vuelo liberado de las gaviotas en la calma después de la tempestad como la panorámica de la serena Amity -punto de vista subjetivo y sensación de abismo anulados definitivamente- sobre la que se inscriben los créditos finales.

## APÉNDICE FOTOGRÁFICO



(Fig 1.) En las alturas, en la superficie: la narración monstruosa. Cebo para la cámara subjetiva en el "introito" fílmico



(Fig. 2a y 2b) Analogía y contraste: dos lecturas de la ubicación del hombre ante el abismo en el imaginario de Peter Benchley



(Fig. 3) Brazo, cubierta de la "Orca", superficie del mar y línea de barriles: índices de la horizontalidad frente a la velada profundidad antagonista



(Fig. 4) La máscara del horror: efectos de irisado, expresionismo sofisticado y abismo orbicular en las profundidades del discurso





(Fig. 5) Spielberg "auteur": encuadre motivado en la partida de la "Orca" hacia el corazón de las tinieblas



(Fig. 6) Víctima y falso asidero falocéntrico: empatía y eco diagonal en el abismo



(Fig. 7) Interpelación, sublimidad e hipnosis de suficiencia por parte de la “Medusa” marina



(Fig. 8) La simetría y lo metódico de la composición en Spielberg (escena eliminada): fondo con dos actantes y aleta; embocadura con constituyentes y disposición paraleléstica



(Fig.9) La voz del contrapoder: el acto vandálico como discurso de la verdad



(Fig. 10) Punto de vista a ras de agua: Bill Butler y la caja habilitadora



(Fig. 11) Actualizando los escenarios del trauma bélico: efectos de la mutilación del cuerpo social



(Fig. 12) En torno a la obstaculización de la mirada y las representaciones del equívoco



(Fig. 13) Recurrencia simbólica del "3": la tríada de antihéroos se aferra a los contraplanos del abismo



(Fig. 14) Afrentas de lo ominoso e inusitado: el cazador cazado



(Fig. 15) Castración en ciernes: dialéctica sanguinaria por el cetro patriarcal



(Fig. 16) Lectura inmersiva en escena: punto de vista y de mira. Brody se sitúa entre el espectador y la acometida del gran tiburón

#### Notas:

- [1] Subrayaremos en este estudio el carácter esencialmente realista del filme (Brode, 1995). Según Jonathan Lemkin (321-322), el pueblo imaginario de Amity constituye, en todos sus rasgos y detalles, un paisaje arquetípico de la costa de Nueva Inglaterra con el que el espectador estadounidense se identifica fácilmente. En consonancia con tal realismo, la propuesta de conflicto en la trama está representada por la acción de un icono reconocible, antagonista -vertebral y nodal en el eje argumental- que no escapa a los parámetros de nuestra comprensión, pues se trata de un animal que pertenece a la fauna marina. Podemos matizar, con todo, que el escualo de Spielberg se caracteriza por una inteligencia nada común, lo cual, nos llevaría a pensar en ese tipo de monstruos que, en opinión de Noël Carroll (1990: 37), sufren una desfamiliarización fantástica en la literatura o el cine.
- [2] La película echó raíces en una época dominada por el discurso catastrofista y finisecular de filmes como *La aventura del Poseidón* (*The Poseidon Adventure*, Ronald Neame, 1972), *El coloso en llamas* (*The Towering Inferno*, John Guillermin, Irwin Allen, 1974), *Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson, 1974) o *Aeropuerto* (*Airport* 1975, Jack Smight, 1974). Convocando una mezcla efectiva de géneros, afirma Martin Rubin (1999: 17), el filme presenta las trazas de un “thriller” en su prólogo y acaba como una película de aventuras. Fue, indudablemente, el primer “blockbuster” comercial de la historia del cine y marcó las pautas sobre cómo explotar los beneficios a través de una campaña promocional basada en anuncios televisivos y todo tipo de “merchandising” (Wyatt, 1994). No en vano, con un presupuesto de siete millones de dólares, los guarismos de ganancias superaron los 470 millones.
- [3] La presentación fragmentada y gradada del monstruo en pantalla (la dilación hasta su aparición plena ocupa casi hora y media de metraje) fue una decisión tomada durante la postproducción, una vez se llegó a la conclusión de que tal dosificación de la información asociada al antagonista supondría la



acentuación de la angustia ante el horror más cerval -el de toda contrafigura invisible (Rockett, 1982)-, la impetuosa potenciación “in crescendo” del pulso narrativo en pos del momento climático y una mayor implicación del espectador en el desarrollo de los acontecimientos. La estructura de la narración complementa y se alinea con este cifrado gradual. Así, siguiendo los parámetros de ese patrón argumental definido por Carroll como “complex discovery plot” (1990: 99), se suceden en el filme el planteamiento de una amenaza velada y la subversión de la lógica cotidiana -ataque crepuscular a Chrissie e irrupción posterior en forma de aleta amenazadora que rompe la calma cotidiana (Tudor, 1989: 124)-, la especulación consecuente sobre la causas de tal disfunción de la normalidad -posible presencia de un tiburón en las costas de Amity y tensión generada por la imparable escalada de ataques y depredación (*ibidem*, 134)-, la confirmación postergada de la identidad de la contrafigura -muerte de Alex Kintner, juntamente con la declaración constatativa de Hooper- y, finalmente, la confrontación con el antagonista -segundo acto del filme-

Frente al desvelo moroso de la apariencia del monstruo, suspense de herencia hitchcockiana que sugiere -más que mostrar- la presencia del devorador de hombres a través de apuntes metonímicos (los cuerpos destrozados de sus víctimas, la aleta -diferencia esencial entre la que, impetuosa, representa al escualo rompiendo el trazado de las aguas en pos de sus presas y la que, como remanente de una deidad caída, se hunde en las profundidades, entre neblina sanguinolenta, tras su destrucción-, un diente perdido y una escalofriante marca de dentellada en la barca de Ben Gardner, su sombra fugaz bajo el agua, los barriles amarillos en superficie como rémora presencial de lo latente, la propia cámara subjetiva o las emanaciones de sangre tras mordedura voraz), el cartel del filme (Fig. 2a) -en clara declinación hacia el impacto comercial- apuesta por una inmersión de la mirada del espectador y la visualización explícita del monstruo, correlato del abismo en sí, con esas fauces (principal índice metonímico del escualo, tan protagonista que sugiere por sí solo la dinámica argumental y da título al filme) y esa fisicidad pantagruélica, violentamente abocadas a devorar a su víctima, ninguneada en proporción al gigantismo de la criatura. La instantánea promocional de *Abismo* (*The Deep*, Peter Yates, 1977), filme basado en otra obra de Peter Benchley, sería deudora también de esta semiótica gráfica del abismo, aunque en este caso es el actante humano el que surge de las profundidades, quedando el vacío asociado al rol de contrafigura (Fig. 2b), a pesar de la presencia real de una morena gigante como depredador y antagonista en el discurso de Yates.

- [4] A juicio de Gregory A. Waller (2000: 261), el tiburón blanco de Spielberg está a medio camino entre la representación primigenia del mal y esa alegórica connotación de los males de la época que se le supone esencial a los monstruos de ficción (McConnell, 1975: 137). Mediante una fórmula acertada, que también explotaría a finales de esa década Ridley Scott en su pesadilla de ciencia-ficción gótica *Alien, el octavo pasajero* (1979), Spielberg logra que la unicidad del antagonista y lo indómito del medio en el que el ser humano se enfrenta a él -soledad, silencio y abisal oscuridad- potencien el terror psicológico del relato fílmico y la dimensión monolítica del monstruo, referente del espanto inscrito en las tinieblas del inconsciente colectivo. Apuesta muy diferente, más entroncada con la parafernalia y el efectismo del cine de acción y aventuras, sería la profusión o multiplicación en escena del “chest-burster” en *Aliens, el regreso* (James Cameron, 1986) y del escualo asesino en *Deep Blue Sea* (Renny Harlin, 1999).
- [5] Concebido éste en el sentido literal del término, el agente o filtro perceptivo a través del cual se visualizan los acontecimientos (Chatman, 1980: 151).
- [6] Es un ejemplo de lo que Jean Pouillon (1970) considera “visión con” -“nos presenta al personaje elegido desde dentro (...) Vemos a los otros personajes a través de él” (García Landa, 1998: 199)-, focalización interna a través de la mente figural del escualo, en terminología de Genette (1989: 244-245). Esta perspectivación de contrapicado subjetivo en aproximación a la víctima es análoga a la que se da a través de la mirada de los antagonistas alados en *Los pájaros* (*The Birds*, Hitchcock, 1960), si bien esta última es una intimidación en picado.
- [7] No podemos sustraernos de destacar la similitud entre las imágenes del estiloso movimiento en el agua de la bañista interpretada por Susan Backlinie y las secuencias análogas, también desde el punto de vista del engendro marino, en *La mujer y el monstruo* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954). Al hilo, reseñamos que, a diferencia de filmes como el de Arnold o las diferentes versiones de *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933; John Guillermin, 1976 y Peter Jackson, 2005), en *Tiburón* no se da la tensión erótica y sexual, la singular atracción, entre la bestia y la víctima femenina, por lo que las acrobacias corporales y estilizadas de la presa no suponen ritual de seducción alguna para el monstruo. De hecho, como en otras películas sobre devoradores acuáticos, a decir, *Tentáculos* (*Tentacoli*, Ovidio G. Assonitis, 1977), *Tintorera* (*Tintorera!*, René Cardona Jr., 1977) *Piraña* (*Piranha*, Joe Dante, 1978) o *Mandíbulas* (Steve Minner, 1999), no se da en *Jaws* concesión alguna a derivas de tentación -sí, por el contrario, magnetismo “voyeurístico” para el espectador masculino- por cuanto se trata de una máquina depredadora que mata obedeciendo los impulsos de su voracidad y su inercia aniquiladora. Relacionado con este aspecto, Peter Hutchings (2004: 49) compara los métodos y la patología del escualo de Spielberg con los de un asesino en serie. De hecho, Martin Rubin (1999: 161) sostiene que *Tiburón* es un precedente claro de las películas “slasher” y cita, como elementos comunes con dicha corriente dentro del cine de terror, la

apertura de la narración mediante una estampa que ilustra la frivolidad juvenil abocada a la promiscuidad y al exceso, la elección de una efeméride populista para situar temporalmente la violentación del agresor (viernes 13, la noche de Halloween, el Día de San Valentín o, en el caso de *Jaws*, el Día de la Independencia), además de los siempre sensacionalistas efectos “gore” y la naturaleza entre real y sobrenatural del antagonista.

- [8] Las tomas acuáticas subrayan la motricidad histérica, casi desesperada, de los cuerpos que luchan por no hundirse, suspendidos en un vértigo abisal, ninguneados por la inmensidad del océano, incapaces de ver o presentir la amenaza. Especialmente temeroso -a causa de su hidrofobia- y torpe se muestra el jefe Brody, iniciado durante la misión a bordo de la “Orca” y llamado, precisamente, a vencer al escualo en su propio medio.
- [9] Simbólica es la secuencia en la que el tiburón invade el camarote de la “Orca”, como si accediese a la intimidad del hogar a través de las ventanas, sugiriendo el hundimiento del barco la conquista transitoria de los espacios humanos por parte del escualo.
- [10] Fue obsesiva y expresa intención de Spielberg que, en la paleta de colores del filme, el rojo sólo apareciese asociado a la sangre -o a aspectos metafóricos vinculados, como el vino-. Al hilo, el discurso retrospectivo de Quint acerca los trágicos acontecimientos del U.S.S. Indianapolis -la escena preferida del realizador- supone la plasmación de una poética de alusiones cromáticas en boca del actante traumatizado que sintetiza, a su vez, el foco argumental de la película a partir del mosaico movedizo de colores: el correlato del capitán Ahab se refiere a los ojos negros del tiburón, tornados blancos cuando muerde a su presa, momento en el que el océano (azul) se tiñe de rojo.
- [11] La vitalidad expresa de esa hoguera ante la que los jóvenes despliegan sus anhelos de libertad en un marco telúrico o primitivo y abogan por el aislamiento allá en el espacio periférico, lejos de los ámbitos de tecnología y civilización -estampa ilustrativa de la contracultura juvenil “hippie” tan en boga en la década de los setenta-, se contraponen a la flama agónica del sol que, como punto de fuga subrayado durante las escenas previas al ataque del escualo, preconiza el deceso de uno de los miembros de tal comunidad.
- [12] La ambivalencia de este medio queda expresa en el fundido progresivo que, tras la violenta apertura del filme, proyecta sobre esa imagen de las aguas en tinieblas -delatadora de la ausencia de Chrissie- la estampa del mismo mar, calmo y engañosamente idílico a la luz del día. La transición en pos de la luz es suave, delicada, pero la victimización de la muchacha ha dejado una huella indeleble e inequívoca en el espectador.
- [13] Como bisagras de intersección entre estos tres ámbitos, dinamizando la dialéctica entre lo horizontal y lo vertical, lo descendente y ascendente, denotamos en el imaginario del filme lo pinacular -y, por ende, fálico- de apéndices como la empalizada en la playa -verja limítrofe con el abismo marino-, la torre de vigilancia en tierra -contacto visual con el mar-, los mástiles de la “Orca” y los arpones lanzados en la caza -seguimiento de la superficie del océano y las profundidades-, la aleta -manifestación egregia y escalofriante de la violentación en ciernes-, las boyas o balizas en el mar -insuficiente asidero para la primera víctima (Fig. 6)- y las tres explosiones o emanaciones en vertical desde las profundidades: la profusión sanguinolenta tras el visceral ataque del tiburón a Alex Kintner, la de los motores de la “Orca” y la que corresponde a la desintegración final del monstruo marino.
- [14] El alcalde Vaughn antepone los intereses económicos de la comunidad -y los suyos propios a los de ésta- a las vidas de los bañistas, insistiendo en mantener abiertas las playas de Amity a pesar de las advertencias de Brody y Hooper. De hecho, se ha querido ver en *Tiburón* una crítica a los métodos dudosos y las corruptelas que caracterizaron al gobierno de Nixon (Buskind, 1975). En consonancia, el duermevela del jefe de policía ilustra la conciencia de un país sumido en la agitación y, al hilo, pujante es la connotación de ese tiburón tigre cazado, cuyo estómago guarda el “detritus” de referentes de una sociedad capitalista -matrícula de coche, lata de cerveza...- en decadencia. Cada uno de esos índices parece remitir al modo de vida del individuo devorado por el sistema, la consunción multiplicada: índices muertos en el interior de una estructura y organismo pestilentes y en proceso de descomposición.

De igual modo, abundando en la lectura sociopolítica del filme -y obviando la iconografía residual de la pesadilla de Vietnam, a la que también nos referimos en este estudio-, *Jaws* hereda de la eclosión de películas de serie B norteamericanas de los años cincuenta alusivas al “terror rojo” y los traumas posnucleares -cítense *La humanidad en peligro* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954) o *Tarántula* (*Tarantula*, Jack Arnold, 1955)- el énfasis en la hipertrofia y el gigantismo del monstruo. Se potencia, con tal magnificación, el pavor de los actantes y el espectador ante una invasión imposible de contrarrestar -en el caso de *Tiburón*, es mítica la aterrada interpelación de Brody a Quint, tras ver al enorme escualo emerger de las aguas: “Necesitará un barco más grande”, afirma el policía-. En la película de Spielberg, el tiburón protagoniza una suerte de contracolonización -la sistemática aniquilación de los bañistas se asocia al instinto de “territorialidad” innato en el monstruo marino-

que lo lleva a situarse por encima del ser humano en la cadena alimenticia y victimizarlo -selección natural- en respuesta a su acción intrusiva, representada en el filme por medio de la especulación y explotación turística del mar. Esto nos hace inferir también una lectura ecologista de denuncia de la acción devastadora del hombre en la naturaleza.

Por último, es más que evidente, rayana en lo excesivo, la ilustración en el filme de una dialéctica entre la clase proletaria -Quint, vinculado, además, a los modos primitivos, como la bestia marina- y la adinerada -Hooper, asociado a la sofisticación de sus medios técnicos y la vida acomodada que se le presupone-.

[15] La embestida violenta como marca de territorialidad y afrenta al ser humano había sido ya fundacional en la ópera prima de Spielberg, *El diablo sobre ruedas (Duel, 1971)*, otra pesadilla sobre la supervivencia, la persecución y caza al hombre por parte de un antagonista de proporciones gigantescas (un camión cisterna).

[16] Los planos vacíos, en algunos casos visualizaciones de naturalezas muertas, imprimen también la esencia del abismo en pantalla. Ese horizonte de ausencia del vástago se complementa con la imagen a la deriva de la colchoneta desgarrada y ensangrentada del pequeño. Símil, del mismo modo, es la orfandad del madero con el que un bañista ha interactuado lúdicamente con su perro momentos antes. Significativamente, el color amarillo es una constante característica de los actantes vinculados al infortunio en esta secuencia: tanto el sombrero de la madre de Alex Kintner, la colchoneta de su hijo como la camiseta del dueño del perro son de tal tonalidad.

Otros planos de naturalezas muertas esenciales en el filme corresponden a puntales metonímicos -los restos del muelle o los barriles lanzados con arpones desde la "Orca"- que, tras ejercer como baliza presencial del escualo en escena, quedan varados en pantalla, significando el movimiento y esencia indómitamente irreductibles del tiburón, la imposibilidad que supone atraparlos.

[17] Vinculada también a la inercia "in crescendo" del filme, esta imagen -preludio del monólogo sobre el U.S.S. Indianapolis- se gesta en tres tiempos que van opacando la visión en túnel de Quint -como punto de fuga en el encuadre- y enfatizan la llegada de la noche.

[18] Proyectado sobre el silencio de la claustrofobia abisal, en el apartamento de indefensión, el sonido a intervalos de la campana marina -como el metrónomo del horror- traza una línea de eco impersonal -acústica automatizada hasta que es la víctima la que la hace sonar pidiendo socorro y alertando infructuosamente a la comunidad de Amity- sobre la que se inscriben, espasmódicos y en contrapunto, tanto el ritmo de dentellada y succión del escualo como los gemidos de Chrissie.

[19] Los efectos de premonición fatal constituyen otros legados de impronta abisal en el discurso. Un ejemplo es el instante en el que Quint se sumerge en el abismo del trauma al contemplar el salvavidas. Recela de él en un último intento de evitar que el destino de la embarcación y el suyo propio emulen el del U.S.S. Indianapolis y su tripulación.

[20] En un principio, Spielberg filmó una secuencia aún más cruenta que mostraba al escualo engullendo gradualmente al pescador, desplazándolo a su antojo, y en línea recta, por el agua, mientras la víctima mantenía al hijo de Brody en sus brazos, salvándolo finalmente de las fauces del tiburón (Fig. 8). El realizador rehusó finalmente incluirla en el filme, al considerarla excesivamente violenta.

[21] Los picados que sugieren el punto de vista del piloto, dominio y control de la situación desde las alturas -el establecimiento de un perímetro de seguridad- demuestran, sin embargo, cuán infructuosa resulta dicha vigilancia desde la atalaya aérea ante un antagonista que, camuflado en su medio, puede atacar sin dejarse ver.

[22] En estas imágenes de avalancha humana, los cuerpos aparecen fragmentados nuevamente -están parcialmente sumergidos y, por ende, metafóricamente seccionados-. Como ya se ha apuntado, se enfatiza en ellas la torpeza del hombre en el medio acuático: sus movimientos precipitados encuentran la oposición del agua y no son, por ende, garantía habilitadora que les permite salir del mar prestamente.

[23] Esta premeditación concienzuda -juntamente con el movimiento que efectuará para situarse justo debajo del casco de la "Orca", en aras de no ser cazado desde la superficie- es otra ratificación de ese sema de inteligencia -y sesgo sobrenatural- que caracteriza al antagonista marino de Spielberg. Excesiva, en este sentido, nos resulta la premisa narrativa de Joseph Sargent en *Tiburón: la venganza (Jaws: The revenge, 1987)*, secuela fallida en la que el escualo vuelve a Amity para consumir su venganza, la cual se inicia una noche de Navidad, cuando el tiburón devora a Sean, hijo de Brody.

- [24] Otro guiño a Spielberg en el discurso distópico y psicotrópico de Coppola es la aparición de una cámara en pleno fragor de batalla, ilustración de la creciente comercialización y banalización de las imágenes de la destrucción del cuerpo estadounidense en pantalla. En *Tiburón*, y mediante un plano secuencia que adopta las características de la emisión televisiva, el punto de vista de la cámara hace que el espectador se posicione ante el enmarque como la América que asiste desde su ámbito doméstico al desangramiento de su nación. El reportero que habla a la cámara y al espectador desde las playas de Amity -interpelación dialógica- no es otro que Peter Benchley, el autor del libro en el que se basó el filme y copartícipe, junto a Carl Gottlieb -quien también realizó un cameo en el filme-, del guión.
- [25] Spielberg concibe, también a partir de la progresión gradual, la intimación del espectador con el marco de acción y los personajes de la historia. Si bien es cierto que la secuencia de apertura obliga al receptor a una inmersión visceral y escalofriante en el espacio de violentación, el realizador marca los tiempos y las distancias con precisión a partir del comienzo del filme tras este prólogo desestabilizador. Así, los planos generales -cámara testigo en emplazamiento fijo en expresa descripción de la anatomía de Amity y los actores en las calles del enclave costero, en sus respectivos hábitats domésticos o profesionales- se alternan con planos medios en los que se da la copresencia de personajes, se definen los roles y, en última instancia -mediante un “zoom” suave-, se va focalizando la individualidad protagónica de Brody en el entorno.
- [26] Como contrapartida al hiperrealismo, la saturación cromática y la heteroglosia sonora de las imágenes que plasman el disfrute turístico en las costas de Amity -griterío, chapoteo y música diegética de la radio emitiendo canciones veraniegas-, Spielberg plantea ingresos constantes en las lindes del abismo, deslices a epifanías de irrealidad caracterizada por un monocromatismo fantasmático, un halo neblinoso propio de la pesadilla -secuencia nocturna del descubrimiento de la barca de Ben Gardner en una zona cero del mar, en la mitad de la nada, ámbito limítrofe sumido en la niebla horadada sutilmente por los focos del barco de vigilancia costera- y un silencio alusivo a la desesemantización y la descorporeidad -secuencias de absorción acústica filmadas en o desde la profundidad marina-. En puridad, el contraplano o envés siniestro de ese metraje a modo de documental promocional sobre las excelencias geográficas del pueblo costero no hace sino incidir en la necesidad de, acorde con el signo de los tiempos, renegar de la utopía acomodaticia del “American Dream” y revelar la realidad incómoda, como así lo ilustran la carnavalización satírica y la denuncia sobre la mentira oficialista expresas en el cartel promocional de Amity (Fig. 9)-.
- [27] Su fragmentación inicial en intervalos de dos notas, gestadas en el silencio, va constituyendo una pieza de patetismo conmocionante a partir del encadenamiento de tal fraseo repetitivo, una “ostinato” que mimetiza la aparición del escualo desde la nada, la celeridad de su aproximación y victimización inescapables (Halberstam, 2006: 127). Como sostienen Weaver y Tamborini (1996: 116), la recurrente asociación de este segmento musical a la cámara subjetiva que sustancia la visión acechante del escualo hace que -como técnica anticipatoria- el espectador identifique su emersión en el discurso con la presencia y el ataque letal del tiburón. El silencio, por el contrario, distensiona la recepción en aquellas secuencias que suponen la falsa presencia del escualo.
- Spielberg ha sido explícito al referirse a la función nuclear de la pieza de Williams en su discurso, afirmando que a ella debe la película el cincuenta por ciento de su popularidad. La concesión del Oscar a la mejor banda sonora -al que se sumó el galardón a mejor sonido y mejor montaje- ratificó en su momento el reconocimiento a la labor del compositor.
- [28] El 25% del filme adopta tal punto de vista. Bill Butler diseñó una caja estanca para introducir en ella la cámara y enfocar desde una posición entre flotante y sumergida (Fig. 10). La cámara a ras de agua enfatiza la vulnerabilidad y limitación asfixiante del hombre para contrarrestar una amenaza invisible que emerge imprevisible desde los dominios del mar (el narrador, en este caso, enunciación subjetiva de un bañista más, sabe lo mismo que los personajes: “visión con”, según Pouillon).
- [29] De entre los contrapicados del segmento final del filme, destacan el que, desde la atalaya de la “Orca” (con Quint encaramado a lo más alto), enmarca la cubierta del barco -incapaz aún de dominar un cerco más amplio dentro del abismo marino- y, escalofriante, el plano que visualiza al gigantesco tiburón pasando junto al pesquero.
- [30] Ya lo hemos subrayado, la fragmentación también afecta al propio demonio marino, cuya imagen es elusiva y se parcela por medio de trazas metonímicas. El último intento de invisibilidad por parte del escualo supone un golpe de efecto y reto sin límite a Quint: lejos del alcance, la comprensión y las artimañas del pescador, se sumerge con los barriles y se funde a la esencia de esa profundidad y abismo que representa, dejando constancia de que será él quien tome el control de la situación y protagonice el rol de perseguidor.
- [31] Sea como fuere, la omnisciencia narrativa en *Tiburón* se limita a las posibilidades y variaciones visuales que supone la ubicuidad de la cámara, alternando un posicionamiento lejos de, por encima

de, sobre o bajo las aguas. La imposibilidad de acceder a los pensamientos de los personajes y lo arquetípico de la caracterización en esa primera parte del desarrollo del filme se ven contrarrestados por la delineación más acendrada y realista de los actantes en el segundo segmento narrativo.

- [32] Ya nos hemos referido a la prominencia textual capital de lo sugerido en la película, partiendo de la propia presencia velada del antagonista en escena y descendiendo a ilustraciones puntuales como el plano del policía abatido en la arena ante el descubrimiento de los restos de Chrissie, cuya explicitación queda fuera de marco y se posterga a conciencia para acentuar la tensión y la especulación mórbida por parte del espectador.

Por otra parte, la secuencia del avistamiento del escualo asesino en la laguna incide también en esta estrategia narrativa. Así, tras la sucesión de falsas alarmas a modo de índices de anticlímax, la imagen de las aletas del escualo surcando las aguas y sumergiéndose, a medida que se adentra en la laguna, no tienen continuidad en el metraje -elipsis- ya que Spielberg decide insertar el plano de Brody para, de inmediato, acentuar el escalofrío con la voz distante y acusmática -“¡Tiburón en la laguna!”- que alerta acerca de la presencia del antagonista. Esta frase permanece como única explicitación -indirecta- de la amenaza por cuanto el espectador no accede inmediatamente a la ratificación visual de tal información. Blindando celosamente la imagen esencial fuera de plano, retardando de nuevo su explicitación en pantalla, el realizador limita nuestro conocimiento y nos ofrece la visualización de un emplazamiento distinto al epicentro de la acción principal, focalizando las evoluciones de Brody en un plano secuencia “in crescendo” que muestra al jefe de policía desplazándose hacia el lugar, imprimiendo más ritmo a su caminar, a medida que va tomando conciencia de la situación: allá en otro enclave -justamente donde él “desterró” a su hijo-, y fuera de su alcance como en el caso de Alex Kintner, su vástago está en peligro de muerte.

Finalmente, no podemos obviar las acrobacias de ocultación lúdica, de revuelo y pivotación en torno a los restos de Chrissie, por parte de la cámara en la secuencia de la autopsia de la joven -intimación morbosa con el horror, visualización impedida como la que provoca la elusiva cámara que, en *Psycho*, adopta escorzos imposibles en torno a la puerta de la habitación de Madre, mientras escuchamos el diálogo entre Norman y su progenitora-. Tras mostrar inicialmente el brazo seccionado (Fig. 11), el espectador no tiene acceso a más planos de la fisicidad abyecta. Por sí solos, el recuento verbal del oceanógrafo, el nerviosismo y recelo de sus palabras, suponen la sustanciación perifrástica de lo ausente en pantalla y hacen que la imaginación del espectador se dispare, mientras su deseo de ver, no satisfecho a la postre, se intensifica sobremanera.

- [33] Es evidente que, como en tantas otras soluciones de perspectivación en el filme, el espectador se halla inmerso activamente en el desarrollo de los acontecimientos, como si Brody delegase parte de su mirada en él. Permanecemos alerta ante cualquier movimiento o contingencia anormal en las aguas, limitado nuestro conocimiento al campo de visión del focalizador. El suspense en este caso no se genera a partir de la seguridad del ataque del escualo -no ha habido cámara subjetiva de profundidad o música amenazadora que delate su presencia- sino ante la posibilidad de que el solaz playero se vea súbitamente interrumpido por la aparición del antagonista. Las tornas cambian una vez la secuencia alcanza su punto de inflexión y desemboca en la resolución cruenta.

- [34] El sentimiento de culpa que lleva al antihéroe a decidir vencer su hidrofobia y zarpar rumbo al abismo en alta mar se gesta en este punto del metraje. Por una parte, su actitud vigía se ha mantenido demasiado distante del epicentro de ataque -debido a la referida fobia, plano alejado que, según Spielberg, ratifica que la atención del “momentum” recae en el focalizador más que en lo focalizado- y, por otra, no ha logrado imponerse a la otra figura de autoridad en Amity, Vaughn, pues no lo ha disuadido para que se consume el cierre de las playas. Como en *El Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) y *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976) esos otros discursos egregios sobre el despertar del sueño americano a la pesadilla más atroz, la amenaza ataca, contagia -y, en el caso de *Tiburón*, aniquila- a la infancia, el futuro de la nación.

- [35] Esta secuencia marina crea una sensación de claustrofobia y ahogo límites en el espectador. Hasta este momento, el punto de vista bajo la superficie del mar ha tenido una incidencia puntual y, salvo en los créditos del comienzo, ha sido poco prolongada, con alternancia de planos de superficie y el punto de vista subjetivo del escualo. En este estadio del metraje, sin embargo, la filmación bajo el agua alcanza una duración de más de dos minutos, siendo el espectador, como en otros ataques del escualo, testigo sumergido privilegiado.

- [36] Indudablemente, la escalada de explicitud a la que ya hemos aludido concierne también a la gradual mostración de la violencia y la sangre en pantalla con cada ataque del escualo. Fue intención del realizador seducir la imaginación del espectador para que éste elucubrarse acerca de lo que sucedía bajo el telón opaco de las aguas durante la secuencia de apertura. La mordedura, de hecho, es velada en la muerte de Chrissie -sin sangre alguna y, hasta cierto punto, sumido el espectador en esa especie de estado anestesiado o de irrealidad que suponen las sombras del atardecer y la embriaguez de la protagonista-; fue también latente en la de Alex Kintner -estallido espectacular de sangre, pero en la

distancia y sin explicitación de la dentellada-, o en la del pescador en la laguna -plano cenital que nos deja adivinar las fauces del escualo aproximarse y morder a la víctima-. Por el contrario, la mordedura tentativa a Hooper -que muestra ya las fauces del monstruo- se ve impedida por los barrotes de la jaula y preludia la que, en conclusión paroxísticamente explícita, supone la dentellada recreada y repetida con la que el tiburón devora a Quint.

[37] El contraplano aludido, el que muestra la victimación mediante un plano a ras de agua, nos aliena del escualo para hacernos testigos impotentes de la muerte de la joven. De hecho, del mismo modo en que Chrissie se aproxima a la boya flotante para buscar una salvación a la desesperada, también su cuerpo -seccionado metafóricamente por las aguas en anunciación mimética de lo que ha de acaecerse advienta cercano a la cámara, como si interpelase por unos segundos al espectador impasible y solicitase su ayuda. Dos posicionamientos de cámara articulan la visualización del ataque a Chrissie: el ya aludido, próximo e involucrador del espectador en escena, y el aséptico, recuento desde una posición más distante del epicentro de los acontecimientos y desvinculado emocionalmente de la víctima, características propias de la perspectivación omnisciente.

[38] A pesar de tematizar la violentación y el desgarramiento de la fisicidad, el de *Tiburón* es un terror psicológico más que físico, pues se basa en la tensión creciente que produce la acumulación de las depredaciones incontestables debido a la invisibilidad de la contrafigura. De hecho, encontramos sólo cuatro sobresaltos explícitos en el desarrollo: la aparición súbita de la cabeza seccionada de Ben Gardner, la emergencia inesperada del tiburón cuando Brody vierte cerveza en el mar, otra posterior más distante con respecto a la embarcación y, tras la calma que se asienta una vez el escualo desaparece en el abismo de las profundidades ante la mirada de Hooper en la jaula submarina, su embestida súbita a espaldas del oceanógrafo. Al hilo, la disposición de la cámara en diferentes puntos en torno a esta jaula de contención incide en la desorientación del espectador y el actante, incapaces de dirimir dónde está el tiburón.

[39] Forma y contenido van estudiadamente ligados en el filme. De hecho, son varias las intersecciones nítidas, los índices de complementariedad o sinergia conceptual entre punto de vista y abismo. A decir, la propia cámara subjetiva que personaliza al tiburón, como ente que epitomiza el abismo, las miradas de Brody al mar -plano recurrente en el filme que progresa junto a la personalidad y posicionamiento de éste ante los acontecimientos y, más concretamente, ante el tiburón asesino, desde la interpelación dudosa a las aguas (en busca de una confirmación), la temerosa (tras la irrupción en la playa) y la retadora (una vez el escualo está a punto de segar la vida de su hijo)-, la profusión de mandíbulas huecas -a modo de abismo sin fondo- como entorno de amenaza connotada, ominosa y prospectiva en los planos que preceden al momento en que Quint, Hooper y Brody se hacen a la mar para dar caza al tiburón o el "zoom" imposible que muestra la conmoción del jefe de policía ante el ataque de tiburón que acaba con la vida de Alex Kintner.

Por otra parte, el relato hipodiegético de Quint sobre los escalofriantes ataques de tiburón a los naufragos del U.S.S. Indianápolis -apoyando el subtexto sociopolítico, pues éste fue precisamente el barco que transportó la bomba atómica de Hiroshima- revela la profundidad diegética del discurso -estructura narrativa en mímesis de la permeabilidad abisal de las aguas oscuras de Amity- y, como *mise en abyme*, anuncia lo que podría ser el desarrollo de los acontecimientos en el nivel primario. Sea como fuere, la más delirante asociación de punto de vista y abismo viene denotada por la pantalla en negro que abre el filme, plasmación en prolegómenos del punto de vista del escualo, como mensajero de la oscuridad, el abismo y la muerte.

[40] Seis son también los disparos que efectúa Brody para alcanzar la bombona y hacer estallar al tiburón. Subrayamos nuevamente el énfasis que pone el realizador en los efectos de simetría, los ecos o estribillos narrativos. Algunos de los más nítidos ya han sido citados; otros permanecen más ajenos a una lectura superficial. Así, la misión de Hooper y Brody en altamar, que los lleva a toparse con la barca de Ben Gardner (en cuya interioridad descubre el primero de ellos un mosaico del horror), viene precedida por otra secuencia-prueba para ambos actantes -pretenden saber que hay en el estómago del tiburón tigre cazado, exhumación del rema similar a la emergencia de la faz de Gardner-. Ambas secuencias están inmersas en una oscuridad cuyo centro de atención se desvela a través de un enmarque irisado de luminosidad artificial.

Igualmente indirecto y velado es el paralelismo diferencial entre dos planos que focalizan la unión de manos en actitud de ayuda entre actantes. En la primera, a punto de sucumbir tras la persecución implacable del escualo, uno de los pescadores que han fracasado al intentar darle caza desde el muelle, recibe la ayuda de su compañero y logra salir a flote, evitando la dentellada del tiburón en el último segundo. Diferente suerte corre Quint cuando Brody le tiende sus manos para evitar que el colérico patrón de la "Orca" caiga al abismo representado por las fauces del escualo, una vez la horizontalidad del barco se ha convertido en horizontalidad de mar.

- [41] Es el mismo efecto -rugido de un dinosaurio- que usase Spielberg para el clímax de *El diablo sobre ruedas*. El director subraya su pretensión de crear en la mente del receptor una asociación explícita entre ambos filmes.
- [42] La reversibilidad estructural del filme -dos muertes de diferente signo en el mar, al comienzo y en la clausura- se enfatiza con la repetición, en este instante, de la pantalla en negro -coronación del antagonista en su primer ataque, consunción y final de su reinado de terror en esta secuencia- y, en sutil puntuación durante las últimas imágenes antes del clímax, la revisitación del sonido de la campana, que crea la sensación de proximidad a la costa (llegada prospectiva a tierra firme).
- [43] Este contrapunto es, como el sentido del humor tan presente en el filme, un efecto de banalización que atenúa la saturación dramática del discurso.
- [44] Precisemos que no es el sexto disparo de Brody en sí lo que mata al tiburón sino la explosión provocada por aquél al impactar con la bombona de oxígeno que se aloja en sus mandíbulas. La decisión de Spielberg sobre cómo debía morir su antagonista hizo que se generase cierta polémica entre el realizador y el guionista Peter Benchley. Más concretamente, el novelista -experimentado en la vida marina- opinaba que era absolutamente impensable y, por ende, inverosímil que un escualo se tragase una bombona de oxígeno, pero Spielberg persistió en su deseo de buscar un final más espectacular y sonado que el que Benchley había concebido para su obra, en la que el monstruo marino muere a causa de las heridas causadas por los arpones lanzados por Quint. Otras diferencias entre el libro y la película también quedan expresadas en la clausura de la adaptación fílmica. En primer lugar, tampoco la muerte de Quint halla parangón tan cruento en el libro -muere ahogado tras enrollarse en las cuerdas de los arpones lanzados al escualo y ser arrastrado por éste a las profundidades-; por otra parte, Hopper perece en la jaula marina mientras pretende filmar al escualo, que termina devorándolo. Finalmente, la sensación de aislamiento y soledad en mar abierto durante la caza final no es tan acentuada en la obra de Benchley, pues, en su “best-seller”, la “Orca” regresa a puerto cada noche.
- [45] De hecho, la boya, único índice vertical en la horizontalidad del abismo y testigo silente de la muerte de Chrissie, es correlato del poder fálico al que se abraza subyugadamente la presa de génesis y ante el que sucumbe. Es evidente, además, que, en declarada “performance” de la revolución sexual y el amor libre en tal década, la muchacha se despoja gradualmente de sus prendas en una ceremonia de seducción e invitación a Cassidy, el perseguidor masculino -dramatismo acentuado por medio de una representación símil a la cinética de sombras chinescas-, si bien es el monstruo el que finalmente consume el acto, ante el deficitario potencial varonil del muchacho, que queda “varado” en la orilla, exhibiendo una estampa de metafórica impotencia. Significativamente -nos referimos nuevamente al archiconocido cartel promocional del filme-, el depredador aparece como constructo fálico a punto de devorar o someter a la feminidad aunque, cetro de ambigüedad, las mandíbulas del escualo podrían ser también correlato de la “vagina dentata” o madre arcaica (Creed, 1996: 55-56) que castra a sus competidores en la disputa del cetro falocéntrico. Es obvio que las dentelladas con las que el tiburón devora a Quint (Fig. 15) -quien previamente ha mostrado desafiante al escualo su erecta caña de pescar- se detienen, curiosamente, en la cintura del lobo de mar, tras emerger el escualo de las aguas y exhibir una capacidad plena para moverse fuera del agua-. Al mismo tiempo, en esta secuencia se produce el “abrazo” entre dos actantes vinculados al primitivismo y a lo salvaje, síntesis de un discurso de hostilidad entre fauces, arpones o machetes (Clover, 1996: 79 y Prince, 2000: 139).
- [46] La premisa argumental contempla el exorcismo alegórico de una comunidad -víctimas expiatorias mediante- que ha estado a punto de ser sometida por la acción del extraño -“invasion narratives” (Tudor, 1989: 94)-. Ciertamente es que el jefe Brody es un recién llegado a Amity -aspecto diferencial con respecto a la obra de Benchley-, pero sus semas de caracterización -representa la ley; es buen padre y marido, frente a los demás personajes, que se retratan como apátridas, misántropos o no vinculados a la unidad familiar- demuestran que él es el actante llamado a convertirse en héroe de la comunidad y comandar el resurgimiento de la población (Maddrey, 2004: 69). Como deja ver la anarquía y el caos que plantea la secuencia de los barcos partiendo del puerto de Amity en busca de la recompensa de 3000 dólares por la caza del tiburón -otra de las alegorías que alertan acerca del estado de desorientación y falta de concienciación de la nación norteamericana, ilustradas también en el sonambulismo abstraído y la cegazón por el hedonismo negligente de Chrissie en la apertura (castigados con la contorsión punitiva posterior)-, la comunidad muestra una absoluta tendencia a la acción individual lucrativa, más que a la grupal o conjunta -rara vez expresa (Fig. 13)-, como el ideal capitalista dicta. Ante las jerarquías y la opresión interesadas establecidas en tierra por el codicioso Vaughn y las reglas suicidas de un alienado y obcecado Quint en la “Orca” -quien toma la caza del tiburón como venganza personal, siendo la forma del escualo reminiscente para él de la de los torpedos japoneses que hundieron el U.S.S. Indianapolis-, Brody representa el sentido común y la astucia, la pertinencia y la lógica sobre la que se debe edificar la medra. El elegido pasa tres pruebas -nuevamente énfasis en la cabalística de este número y sus múltiplos- en las que demuestra su instinto y aptitud de superación: afrenta cara a cara en el camarote, repelida con la botella de oxígeno, que logra introducir finalmente en la boca del escualo (capacidad de improvisación); ataque mientras Brody se protege en lo alto del mástil, contrarrestado por medio del arponeo al animal (equilibrio y

persistencia); embestida final, que pone a prueba su ocurrencia, su sangre fría y puntería (Fig. 16) antes del momento de consagración.

## REFERENCIAS

- BRODE, D. 1995, *The Films of Steven Spielberg*. New York: Carol Publishing Group.
- BUSKIND, P. 1975, "Between the Teeth", en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 9.
- CARROLL, N. 1990, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- CHATMAN, S. 1980, *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- CLOVER, C. J. 1996, "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film", en Grant, B. K., *The Dread of Difference*. Austin: University of Texas Press, pp. 66-116.
- CREED, B. 1996, "Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection", en Grant, B. K., *The Dread of Difference*. Austin: University of Texas Press, pp. 35-65.
- GARCÍA LANDA, J.A. 1998, *Acción, relato, discurso*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GELDER, K. (ed.) 2000, *The Horror Reader*. London: Routledge.
- GENETTE, G. 1989, *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GIBEY, R. 2003, *It Don't Worry Me: Nashville, Jaws and Beyond*. London: Faber and Faber.
- GRANT, B. K. 1996, *The Dread of Difference*. Austin: University of Texas Press
- GRANT, B.K. & SHARRET, C. (eds.) 2004, *Planks of Reason*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press
- HALBERSTAM, J. 2006, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology Monsters*. Durham: Duke University Press.
- HOBERMAN, J. 1994, "Don't Go Near the Water", in *Artforum International Magazine*, vol. 32, 8
- HUTCHINGS, P. 2004, *The Horror Film*. Harlow & New York: Pearson-Longman
- LEMKIN, J. 2004, "Archetypal Landscapes and Jaws", en GRANT, B.K. & SHARRET, C. (eds.), *Planks of Reason*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, pp. 321-332.
- MADDREY, J. 2004, *Nightmares in Red, White and Blue: The Evolution of The American Horror Film*. Jefferson: McFarland.
- MCCONNELL, F.D. 1975, *The Spoken Seen: Film and The Romantic Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- POUILLON, J. 1970, *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós.
- PRINCE, S. 2000, *Screening Violence*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- ROCKETT, W.H. 1982, "Perspectives", *Journal of Popular Film and Television*, vol. 10, 3.
- RUBIN, M. 1999, *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TORRY, R. 1993, "Therapeutic Narrative: The Wild Bunch, Jaws and Vietnam", en *Velvet Light Trap*, 32.



TUDOR, A. 1989, *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Wiley-Blackwell.

WALLER, G. A. 2000, "Introduction to American Horrors", en GELDER, K. (ed.), *The Horror Reader*. London: Routledge, 256-264.

WEAVER, J.B. & TAMBORINI, R. C. 1996, *Horror Films*. New York: Lawrence Erlbaum Associates.

WYATT, J. 1994, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press

© Julio Ángel Olivares Merino 2009

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/tiburon.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)