

Jaws, de Steven Spielberg. Masculinidades que relatan una historia

JOSÉ DÍAZ-CUESTA GALIÁN
Universidad de La Rioja, CILAP

Steven Spielberg's *Jaws*. Masculinities that tell a story

Abstract

Following the four sites in which Pat Kirkham and Janet Thumim (1993:11) encode the concept of masculinity in cinema: the body, action, the external world, and the internal world, this article proposes an analysis of the representation of masculinities portrayed by the men in the film *Jaws* directed by Steven Spielberg in 1975. The scars in Quint and Hooper's bodies show how these two men have come close to "the contact with the horizon of death" (González Requena and Ortiz de Zárate 1995: 47). In the action, Brody witnesses Quint's death, culminating the seaman's desire and his return to the womb. In the external world, Brody's gaze reflects how he considers both his wife and the sea as the Other-All-Object. In the internal world, Brody is *reborn*, normalising in this way his relationship with the sea, and overcoming in an apparently satisfactory way the Lacanian mirror stage, although Hooper will question his authority.

Key words: Steven Spielberg. Masculinities. Story. *Jaws*. Textual analysis.

Resumen

El presente artículo analiza la representación de las masculinidades que relatan los hombres de *Jaws* (*Tiburón*) -película dirigida por Steven Spielberg en 1975- rastreando los cuatro ámbitos en los que Pat Kirkham y Janet Thumim (1993: 11) cifran la masculinidad en el cine: el cuerpo, la acción, el mundo externo y el mundo interno. Los cuerpos de Quint y Hooper exhiben las cicatrices que denotan el "contacto con el horizonte de la muerte" (González Requena y Ortiz de Zárate 1995: 47). En la acción Brody es testigo de la muerte de Quint, culminando el deseo del marino y su vuelta al seno materno. En el mundo externo, la mirada de Brody muestra que considera a su esposa y a la mar como el otro-Todo-Objeto. En el mundo interno, Brody *vuelve a nacer*, normalizando su relación con la mar, superando de manera aparentemente satisfactoria la lacaniana fase del espejo, aunque Hooper cuestiona su autoridad.

Palabras clave: Steven Spielberg. Masculinidades. Relato. *Tiburón*. Análisis textual.

Las masculinidades representadas en *Jaws* (*Tiburón*) –texto fílmico dirigido por Steven Spielberg en 1975– contribuyen a construir el relato de esta historia tanto como su propio argumento.

Con el fin de ahondar en esas masculinidades, procedemos a explorar los cuatro ámbitos en los que Pat Kirkham y Janet Thumim (1993: 11)

cifran la masculinidad en el cine: “the body” –el cuerpo–, “action” –la acción–, “the external world” –el mundo externo– y “the internal world” –el mundo interno. En el estudio de cada ámbito consideramos la Teoría del Texto de Jesús González Requena:

La Dimensión simbólica es pues la de la interrogación que la palabra introduce en el mundo. Podríamos, pues, definir así el texto como el lugar donde se formula la interrogación por la palabra. Por la palabra que afronta lo real. Es decir: el texto es un espacio simbólico.

Pero esto es poco todavía: el texto es el espacio simbólico. Pues, después de todo, ¿existe otro? (González Requena 1996: 30)

El texto, el relato, es el lugar donde nosotros, como espectadores y analistas, localizamos el encuentro de lo universal con lo específico.

El cuerpo de los hombres de *Jaws*

Roy Scheider no destacó mucho como actor, ni como estrella, ni por su aportación de una masculinidad muy definida: representaba perfectamente al hombre de la calle. Anteriormente se le había visto brillar con más fuerza en *The French Connection* (Friedkin 1971) junto a Gene Hackman. El papel de Scheider como el policía neoyorquino Budy Russo en esa película no hacía más que aumentar la credibilidad del capitán Martin Brody en tanto que desplazado de la ciudad de los rascacielos. Le llegó un cierto éxito con *All That Jazz* (Fosse 1979), aunque críticos como Roger Ebert le siguieran considerando como “a cold-blooded actor who doesn’t inspire sympathy” (1996). Spielberg, al inicio de su carrera como director, optaba por escoger actores que no fueran muy conocidos, ya que, según él, “It’s very hard when you have an icon playing an ordinary person” (Baxter 1996: 125).

Richard Dreyfuss compensa la presencia extremadamente seria del protagonista y dota al texto de un personaje masculino de aún menor envergadura física que la de Scheider, contraponiendo su cerebro y sus bromas al cuerpo de Robert Shaw. Spielberg ha reconocido que Dreyfuss es su “alter ego” (McBride 1997: 19) en aquellas películas del director protagonizadas por este actor: “Most of us are like Richard Dreyfuss... My central protagonist has always been –and probably will be– Mr Everyday Regular Fella” (Baxter 1996: 126). El papel de Dreyfuss que más se nos ha quedado en las retinas es el de Roy Neary en *Close Encounters of the Third*

Kind (Spielberg 1977), posterior a *Jaws*. Pero cuando llegó al rodaje de esta última película Dreyfuss era conocido principalmente como Curt, el chico estudioso de *American Graffiti* (Lucas 1973): de nuevo el rol de un actor en *Jaws* sigue en continuidad lógica el de una película previa, aquí como el estudiante que optaba por ir a la universidad.

Robert Shaw tampoco destacó como una estrella, pero su imponente presencia física, su mayor edad y su adiestramiento como escritor y como actor *shakesperiano* le hacen sobresalir entre sus compañeros de reparto como *el hombre* de la película, con una masculinidad exacerbada. Shaw había dado vida a un pirata en la serie *The Buccaneers* (Weinstein 1956-1957), al oponente físico de James Bond en *From Russia with Love* (Young 1963), y al rey Enrique VIII en *A Man For All Seasons* (Zinnemann 1966): esas interpretaciones exploraban sus cualidades como hombre de gran presencia que merece ser escuchado. Spielberg ha reconocido que en la contratación de Shaw se permitió una cierta licencia:

I looked at all of Robert Shaw's movies, and I felt he was over the top in everything I saw, including *A Man for All Seasons*. But I thought, Well, for the mythology of a shark hunter, maybe he should be slightly bigger than life. (Griffin 1995: 92)

Si nos fijamos en la puesta en escena de esos cuerpos, a la presentación del de Brody le antecede la de un hombre joven que el texto subraya en su impotencia. La chica con la que se relaciona corre escapando de él y quitándose la ropa, hasta que llega al agua completamente desnuda (F1). Mientras tanto, el chico se tambalea y se cae, repitiendo "I'm coming. I'm definitely coming" (F2): ni va hacia ella, ni está eyaculando (algo a lo que podría aludir la palabra "coming" en un uso informal).



F1



F2

Su impotencia se ofrece en contraposición de la potencia submarina que ha conducido al deseo de la chica y de la boya fálica que se sujeta de manera vertical en la mar, indicando la presencia de la Ley del Padre en esas aguas (F3a). El grito, el dolor, nos coloca más allá del placer, y nos sitúa

¹ Según Dan Rubey, "The shark attack is filmed as a sexual attack, a substitute for the unsummated encounter with the young man. [...] The camera quickly switches to the surface of the water, and the close-up of the woman's agonized face as the unseen shark tears her body under the water is a frightening imitation of orgasm, the cliché of the equivalence of pleasure and pain used almost from the first portrayal of female orgasm in film" (1976: 21).

más cercanos al goce, entendido, en este caso, como goce siniestro¹. La mujer encuentra la muerte allí donde busca sexo con el chico (Biskind 1975: 1):

Pues el goce no es, después de todo, otra cosa que el ámbito de la experiencia del sujeto: experiencia de carencia, de la inanidad esencial de todo objeto de deseo, de su incapacidad de colmar la hendidura del sujeto. Así, el precio del acceso al goce es siempre la herida narcisista: sólo hay goce allí donde el Yo del sujeto conoce la quiebra. Donde, en suma, lo real emerge cuando lo imaginario se resquebraja –de ahí que el goce suponga siempre el contacto con el horizonte de la muerte. (González Requena y Ortiz de Zárate 1995: 47)



F3a



F3b

Al finalizar la secuencia inicial, se nos presenta a Brody incorporándose de la cama, compartiendo el punto de vista sobre la mar que ha tenido el joven, como si el policía se constituyera en continuación del cuerpo impotente de la playa (F3b). Al final de su introducción vemos a Brody saliendo de su casa vestido con su uniforme, que debería indicar la autoridad que representa (F4).



F4



F5

La entrada de Hooper en el film se realiza como la de un cuerpo menos formado (F5): en un primer momento parece que busca una figura paterna cuya ley pueda seguir y sobre todo a la que pueda enfrentarse. Podría hallarla en Brody, pero Quint le proporciona más posibilidades.

Quint, ex-marine, marino y marinero, se nos ofrece como la presencia quintaesencialmente masculina del film: la severidad de su voz, el desafío

de su actitud y la manera en la que le trata la cámara, incrementando su tamaño, le vinculan a la fuerza submarina de la playa (F6).



F6



F7

Quint y Hooper muestran parcialmente sus cuerpos cuando exhiben sus cicatrices (F7), que denotan el “contacto con el horizonte de la muerte” (González Requena y Ortiz de Zárate 1995: 47) que para ellos supone el goce. Brody no puede celebrar nada con ellos porque aún no ha experimentado su encuentro con lo real.

La acción de los hombres de *Jaws*

La acción, para Kirkham y Thumim, supone “various representations of the physical, including violence, competition, aggression, skill and endurance, in which these attributes are depicted in terms of the male body in action” (1993: 12). El tercer acto es el que muestra más acción. En el barco se pueden encontrar “chivalrous deeds, sports, combat and violence, with an emphasis on competition” (Kirkham y Thumim 1993: 15).

Previa al *concurso de cicatrices* existe otra confrontación física, cuando Quint destroza una lata de cerveza (F8) y Hooper hace algo similar con un vaso de papel (F9), de tal manera que Quint destaca como líder y figura paterna. Brody no participa del enfrentamiento, y en su lugar se dedica a aprender de ambos, entrenándose para la acción hacia “the acquisition of survival skills” (Kirkham y Thumim 1993: 15).



F8



F9

Las armas de Quint alargan su figura paterna: la caña de pescar (F10), el arma larga que dispara arpones, y sobre todo su fusil M1 Garand de la Segunda Guerra Mundial, el arma media del ciudadano medio estadounidense. Hooper, por su parte, finalmente se sumerge en la mar con un arpón para afrontar lo real (F11):



F10



F11

El ictiólogo pierde el arma, sufriendo una experiencia de castración que le prepara el camino de su futura identidad individual:

El precio de la constitución –simbólica– del sujeto, de su acceso al ser, es, pues, la prohibición del incesto, es decir, la prohibición, a partir de un momento dado, de la prolongación de la fusión especular. Se trata, propiamente, del paso por la castración (González Requena 1996: 27).

Brody dispara su revólver de agente del orden contra el significativo masculino del tiburón, justo después de haber discutido seriamente con Quint. Tras la muerte de este último, el policía usa una pértiga similar al arpón de Hooper, arma que también pierde, atravesando así otra experiencia de castración. Finalmente, mata al tiburón gracias a la combinación de la bombona de Hooper y el fusil de Quint (F12).



F12



F13



F14



F15

Antes de enfrentarse a solas con el tiburón, Brody observa la muerte de Quint en el momento más crudo de toda la película (F13, F14, F15). Quint muere como consecuencia de su propio deseo, que le ha hecho rechazar cualquier tipo de ayuda, como vemos cuando destroza la radio del barco. Nos hemos referido al tiburón como significativo masculino, pero el lugar que penetra Quint es la boca del escualo, significativo femenino. De esta manera Brody debe aceptar al *padre*-Quint como el tercero al que mira la *madre*-boca. El ex-marine se une visualmente a la boca del gran blanco mediante una ristra de boyas comparables al cordón umbilical de un parto invertido, simulando un regreso al seno materno: podemos comprobar esto si visionamos la escena hacia atrás (F15, F14, F13). Si contemplamos la escena de nuevo en su sentido habitual, una vez que Quint ha entrado en la boca de la mar, tiburón y marinero se convierten en una única figura.

El mundo externo de los hombres de *Jaws*

El mundo externo de la masculinidad, según Kirkham y Thumim, consta de las “representations of the public interactions of male characters with each other and with the conventions and institutions against which they operate” (1993: 12).

Nos fijamos ahora en la institución del matrimonio, que es el lugar del que parte el texto. Brody se despierta sin mostrar gran interés por su esposa o por sus hijos, que buscan refugio en ella. El jefe de policía, como otro niño más, se refugia, no en las faldas de su esposa, pero sí bajo el cartel de bienvenida a Amity, que deja ver a una mujer deseable que podemos percibir como el otro-*Todo-Objeto* que domina la composición del plano y cuya intensidad consigue que se detenga el movimiento de la cámara (F16):

De este Objeto, para nuestro pequeño ordenador, todo depende: el alimento y el calor, el confort y el placer. Lo concibe, por eso, como autónomo, armónico y omnipotente: dotado de un esplendoroso poder muscular y motor. Capaz de un dominio aparentemente total de su entorno. El Objeto, pues, Absoluto: con su emergencia en el campo visual, cesa la angustia y se eclipsa el Fondo. Podemos denominarlo, por eso, como el otro-*Todo-Objeto* (González Requena 1996: 17).

Brody es un padre incapaz que tiene que velar por la seguridad de sus hijos, y también le niega su autoridad policial sobre los habitantes del



F16



F17

² Peter Biskind, en una visión política del film, entiende que el alcalde representa al presidente Nixon, que apelaría al interés público y a la seguridad nacional para justificar el caso Watergate (Biskind 1975: 26).

pueblo el alcalde² del mismo. Cuando Brody trata de controlar a sus hijos en el agua, la mirada del policía se centra en su mujer y en la mar, que se funden en el otro-*Todo-Objeto* (F17).

La secretaria del jefe también pertenece a este grupo de mujeres, y le pide que vigile a los niños de la escuela de kárate, que han estado realizando prácticas con las “picket fences” del barrio, “picket fences” que según Jonathan Lemkin “demarcate the community order” (1984: 282). Las fálicas vallas también señalan la cercanía de la mar, y ya estaban presentes instantes antes del primer ataque del tiburón. Brody consigue finalmente clavar su propia estaca, la que señala su prohibición (F18), aunque lo que eventualmente logra que no se produzca es su propio encuentro con lo real.



F18

A pesar de todo, Brody no puede evitar contactar indirectamente con lo real, como en las dos autopsias que tiene que observar. En la primera, Hooper estudia lo que queda de la primera víctima (F19). En la segunda, Hooper *abre* el cuerpo del tiburón *equivocado*, en una especie de aborto o parto de materia muerta (F20).



F19



F20

Hooper también se interesa ligeramente por la señora Brody, confirmando así la relación hijo-padre que mantiene con el policía. El vínculo padre-hijo se encuentra más claramente patente entre Quint y Brody: el marino separa al policía de su esposa cuando ella lo abraza para despedirse, e impide todo tipo de comunicación al romper la radio del Orca.

El mundo interno de los hombres de *Jaws*

Según Kirkham y Thumim, el mundo interno está representado por “the experience and articulation of being, from the inside, as it were” (1993: 12). *Jaws* arranca en un mundo interno oscuro y angustioso que identificamos con las profundidades marinas (F21). El plano-secuencia inicial reproduce sonidos naturales y otros procedentes de la banda sonora de John Williams, sonidos que se integran en un (pre)maternal universo submarino donde se sitúa el lugar primero, ese lugar que para Brody supone su mayor ansiedad, lugar al que Hooper vuelve durante un tiempo, y en el que Quint se queda para siempre.



F21



F22

El ex-marine le relata a Hooper, y en especial a Brody, su experiencia más penosa en ese sitio (F22). Sucedió después de hundirse el Indianapolis, una vez que habían arrojado la bomba atómica sobre Hiroshima, que supuso muerte y sufrimiento, pero también una nueva vuelta a la vida. Esas consecuencias se asemejan a lo que sucedió en el barco: dos torpedos que significaron la muerte para la mayoría de la tripulación y el re-nacimiento de algunos, incluido Quint, que afrontó así su primer encuentro con lo real.

En la película todavía se localiza una explosión más: Brody consigue provocarla una vez que el tiburón ha penetrado en el barco y que la bomba de aire comprimido se ha instalado en la boca del tiburón. El jefe de policía dispara el fusil de Quint (F23), usando de esta manera el Nombre del Padre, a pesar de que el barco se encuentra en movimiento y de que

no lleva puestas sus gafas, que le deberían proporcionar una mejor visión y sobre todo protección.



F23

Brody observa cómo penetra la bala en las mandíbulas del tiburón y cómo se sumerge éste en la mar: el policía es una vez más testigo del encuentro entre el otro-Todo-Objeto y el Padre Simbólico. Brody, calado por la explosión, nace de nuevo (F24). Ahora puede decir no al objeto de su miedo y su deseo, abandonando el orden imaginario para entrar en el simbólico, al final de la fase del espejo. Sin embargo, cuando Hooper regresa, éste pone en duda la capacidad de Brody para ocupar la posición del padre, ya que el ictiólogo toma las últimas decisiones con mayor firmeza. El texto se cierra con los dos hombres abandonando el agua en una playa que está dominada por un fálico faro (F25).



F24



F25

Conclusiones

La masculinidad de los personajes masculinos estudiados está condicionada por su relación con la madre –simbolizada principalmente por la mar y por la boca del tiburón– y con el padre, con Quint como principal figura paterna. Brody se nos ofrece como el hombre con el que nos podemos identificar más fácilmente: su principal ansiedad procede de su relación con el agua, asociada desde el comienzo del texto filmico con un lugar prenatal. La masculinidad de Brody no queda clara al final de la película, no sólo porque Hooper le cuestiona su autoridad, sino también porque la figura paterna que puede seguir es la de Quint, cuya relación

con el otro-Todo-Objeto le ha supuesto al ex-marine regresar a ese lugar anterior, ilustrado visualmente con la representación de una especie de parto hacia atrás. Nos queda preguntarnos si el paso que ha dado Brody es definitivo o si, como Quint, necesitará de la unión final y definitiva con la madre.

Este artículo ha sido financiado por el proyecto
API 09/02 de la Universidad de La Rioja.

Referencias

- BAXTER, John. 1996: *Steven Spielberg: The Unauthorized Biography*. Londres: HaperCollins.
- BISKIND, Peter. 1975: "Jaws: Between the teeth". *Jump Cut* 9: 1, 15.
- EBERT, Roger. 1996: "All That Jazz". En *Cinemanía* 97. EEUU: Microsoft Corporation. [CD-ROM].
- FOSSE, Bob (dir.). 1979: *All That Jazz*. EEUU: Columbia Pictures Corporation y Twentieth Century-Fox Film Corporation.
- FRIEDKIN, William (dir.). 1971: *The French Connection*. EEUU: D'Antoni Productions en asociación con Schine-Moore Productions.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 1996: "El texto: tres registros y una dimensión". *Trama y Fondo* 1: 3-32.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya. 1995: *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*. Madrid: Cátedra.
- GRIFFIN, Nancy. 1995: "In the Grip of Jaws". *Premiere* (Nueva York) (octubre): 88-94, 96-98, 100-101.
- KIRKHAM, Pat, y THUMIM, Janet (eds.). 1993: *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. Londres: Lawrence and Wishart.
- LEMKIN, Jonathan. 1984: "Archetypal Landscapes and Jaws". En GRANT, Barry Keith (ed.): *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Metuchen, Nueva Jersey y Londres: The Scarecrow Press, Inc. 277-289.
- LUCAS, George (dir.). 1973: *American Graffiti*. EEUU: Lucasfilm, The Coppola Company y Universal Pictures.
- McBRIDE, Joseph. 1997: *Steven Spielberg. A Biography*. Londres: Faber and Faber Limited.
- RUBEY, Dan. 1976: "Jaws: the jaws in the mirror". *Jump Cut* 10-11: 20-23.
- SPIELBERG, Steven (dir.). 1975: *Jaws*. EEUU: Universal Pictures para Zanuck/Brown Productions.

SPIELBERG, Steven (dir.). 1977: *Close Encounters of the Third Kind*. EEUU y Reino Unido: Columbia Pictures Corporation en asociación con EMI Films.

WEISTEIN, Hannah (prod. ejecutiva). 1956-195: *The Buccaneers*. Reino Unido: Incorporated Television Company y Sapphire Films.

YOUNG, Terence (dir.). 1963: *From Russia with Love*. Reino Unido: Danjaq y Eon Productions.

ZINNEMANN, Fred. (dir.). 1966: *A Man For All Seasons*. Reino Unido: Highland Films.