

La mirada. Textos sobre cine

Título:

Los géneros de Hollywood: misterios dolorosos, La pregunta sin respuesta

Autor/es:

Macua, Javier

Citar como:

Macua, J. (1978). Los géneros de Hollywood: misterios dolorosos, La pregunta sin respuesta. La mirada. (4):46-53.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41589>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



LOS GENEROS DE HOLLYWOOD

MISTERIOS DOLOROSOS:

LA PREGUNTA SIN RESPUESTA

Javier MAQUA

EXAMEN DE CONCIENCIA

* Razones económicas condujeron a que el mapa del cine de ficción se dividiera en provincias de géneros más o menos autónomos. Economía que lo era, por lo menos, a dos niveles: a nivel de mercado, porque el seccionamiento de la oferta-cine en distintos paquetes genéricos permitía afinar la puntería del beneficio, controlar los rasgos del producto y diversificar y dirigir la demanda; a nivel de lenguaje, porque el seccionamiento del texto cinematográfico en diferentes regiones genéricas garantizaba la mayor eficacia ideológica de los subcódigos.

* Ambas economías —economía del mercado y economía de los códigos— caminan interrelacionadas. Una diversificación de la oferta cinematográfica en distintos géneros permite la creación de sectores de la demanda bien diferenciados entre sí. No se trata ya —desde entonces— de vender jabón, sino de proporcionar detergentes para distintos tipos de ropa, saponificadores para la vajilla, pastillas perfumadas, marcas especializadas para los diferentes sexos y una gama polivalente de champús para la cabeza. La demanda, como la mercancía, se fabrica.

* Lo que hace específicos a los distintos jabones cinematográficos —el western, el melodrama, el thriller... —es su codificación. Codificación que no se apuntala —como pueda parecer— sobre el referente sino sobre todo el entramado de sus microlenguajes. El western, por ejemplo, no se define por el paisaje americano del lejano oeste, sino por el paisaje de códigos más escondidos, menos evidentes: sus lunas tienen también dos caras; y la que define a la otra es, precisamente, la que no se ve.



El viaje en diligencia como trascendentalismo cósmico, de un género modelo y bien alimentado dentro de la maquinaria hollywoodense: el western.

* Una vez consolidado el conjunto de leyes que perfilan los distintos géneros, una vez condimentados los jabones cinematográficos con sus respectivas alquimias, la razón última de todos ellos —el mercado, la ley del beneficio— puede operar ya con más seguridades, con mejores avales. La evolución de los distintos géneros no es más que la evolución de las necesidades de la ganancia; o, lo que es lo mismo, siempre más, una vez codificadas, los géneros se van adecuando, van desarrollándose alrededor de las nuevas necesidades de la demanda. Por el procedimiento de tanteo y error se van probando e introduciendo variantes en el código de los géneros; de pronto, el outlaw —hasta entonces símbolo del mal se viste de blanco, se psicologiza. El público sufre la transgresión del código. ¿Pero cómo es posible —se pregunta— un “fuera de la ley” blanqueado? La nueva variante será rechazada o, en su caso, aceptada como una nueva fuente de placer. Y así, en la dialéctica de la conservación y la novedad, la constante y la varianza, los géneros se irán enriqueciendo, complicándose, ampliándose, adecuándose a los nuevos tiempos y los públicos cambiantes.

* Tenía que ser el gran circo hollywoodiense —la fábrica de sueños— quien diera estatuto a los géneros cinematográficos. Y tenía que ser el **western** el género-modelo, mejor construido y mejor alimentado de todos los recién nacidos. Porque el único cine histórico posible en un país sin historia (como no sea la del genocidio indio, la eterna inmigración y la esclavitud negra) era el himno al pionero, al conquistador, al aventurero que, en el reino del ojo por ojo y la hora de las pistolas, levantaba el mayor imperio de todos los tiempos. Así, en plena época de desarrollo imperialista, el **western** hacía la apología del más feroz de los individualismos, de la libertad e igualdad de oportunidades del primer capitalismo librecambista donde un mecánico podía llegar a Presidente de la General Motors. La historia de la Union Pacific, la colonización de Oklahoma, la reducción de los pieles rojas, las contradicciones entre ganaderos y agricultores, todo ello garantizaba la justificación de la conquista, de la lucha del hombre con el hombre, del intervencionismo.

* Durante muchos años el western se desarrolla, evoluciona, es capaz de hacer frente a todos los embates, presenta una flexibilidad y una capacidad de adaptación envidiables. El resto de los géneros tendrán que nutrirse de él, aprender de su adaptabilidad, para consolidarse como géneros... Pero las cosas han cambiado. Los Estados Unidos ya no son la potencia eternamente victoriosa que finalizaba la Segunda Guerra Mundial en olor de multitud. U.S.A. ha sufrido ya duras derrotas en el campo de la guerra (el Vietnam) y de la política (el Watergate). La filosofía ideológica que suponía el **western** tenía que sufrir un duro golpe. Poco a poco las pantallas se vacían de arizonas y viejos cowboys. John Wayne tiene cáncer. El anciano “winchester” es sustituido por el napalm. Se hace el silencio...

* Finalmente, los restos del antiguo género hegemónico se reducirán al eterno rincón de la vida cotidiana, de las querellas domésticas. Porque el cisne, antes de su definitiva muerte por inanición, por ineficacia ideológica, se ha refugiado en el aparato familiar. Y en el rincón casero de la televisión, junto a los momentos Nescafé, sus últimos vestigios —**Bonanza, La casa de la pradera**— sólo son útiles ya para quehaceres ideológicos que antes estaban reservados a géneros menores. Ya no se trata del cantar de gesta, de la gigantesca epopeya de la conquista del oeste. Ahora todo ha quedado reducido a la tierna familia de granjeros, modelo de todo un aparato familiar, de unas relaciones domésticas. Apólogo del “home, sweet home”.

* Se equivocan, sin embargo, los que piensan que el western ha desaparecido. El western no ha muerto. Simplemente se descompone, se diluye en los nuevos géneros. Se conservan las reglas de oro del lejano oeste para cambiar de referente. El western gravita ahora sobre espacios intersidiales. California ha sido sustituida por un espacio intergaláctico. El decorado cambia, pero el código se conserva. La desconfianza U.S.A. por las derrotas sufridas lo mueve a dar la espalda (en lo cultural) a la historia de su pasado para dar la cara a un futuro histórico decididamente imperial, planetario e interplanetario.

* Un repaso estadístico a las recientes producciones hollywoodienses deja aparentemente al descubierto los nuevos géneros que se han configurado. Al menos a nivel temático; al menos, a nivel referencial. Por un lado, **King-Kong, Tiburón, Orca la ballena asesina, Tentáculos...** un cine de **monstruos**. Por otro lado, **El coloso en llamas, Juggernaut, Terremoto, Hindenburg, Aeropuerto...** un cine de **catástrofes**. Por otro el de más allá, **El gran Gastby, Tal como éramos, New York, Julia...** un cine **retro**. Y, finalmente, **La guerra de las galaxias, Encuentros en la tercera fase...** un cine —por llamarle de algún modo— de **ciencia ficción**.

Estas son las apariencias. La realidad es otra. Los nuevos géneros —cada cual a su modo— presentan propiedades comunes, preguntas y respuestas idénticas. Todos ellos pueden reducirse a una sola categoría. Definitivamente, en todos los casos, se trata de un nuevo **Cine religioso**.

I: MISTERIOS DOLOROSOS

Pero vamos por partes. La tela de araña que reúne a todos los géneros en una sola categoría se sustenta sobre varios hilos:

a) LOS POBRES

El mapa cinematográfico es ya el reino de los poderosos. La pobreza ha sido expulsada de su paisaje. Ya no tiene representación. El conflicto que nutre el relato ya no es la lucha de clases aún reducida —como lo era— a la injusta distribución de la riqueza. Ya no hay lugar para la miseria en las pantallas yanquis. Ahora el cine ha sido ocupado por el poder; o, mejor dicho, por los poderes, por los poderosos. Los conflictos no se dirimen ahora entre los desposeídos y los opulentos, entre clases antagónicas. Los conflictos representados se establecen entre dos poderes antagónicos.

El discurso se ha elevado como un águila y nunca roza el suelo. La lucha de clases (que, pese a todo, tenía un sitio obligatorio, deformado y rabioso en la cinematografía de Hollywood) ha sido sustituida por la lucha de bloques, por el choque de dos superpotencias repartiéndose el botín del universo. Y en los márgenes, en todo caso, junto a las superpotencias en liza, tendrán una cabida episódica las supermiserias, los hiper-harapos (**Star war's**); pero sólo como anécdota. El eje del relato está siempre ocupado por los poderes enfrentados. Y, por encima de la lucha, estos poderes no hablan, recitan; no dicen, filosofan; conceptos abstractos y ampulosos definen el carácter de los dos enfrentados: la Democracia frente al Totalitarismo, el Bien frente al Mal. Grandes preguntas, grandes discursos, un parlanchinismo deliroide y megafónico inunda de superpalabras el relato.

b) LAS HECATOMBES

“Cuando se hubieren acabado los mil años será Satanás soltado de su prisión. Y saldrá a extraviar a las naciones que moran en los cuatro ángulos de la Tierra, a Gog y a Magog, y reunirlos para la guerra, cuyo ejército será como las arenas del mar. Subirán sobre la anchura de la tierra y cercarán el campamento de los santos y la ciudad amada. Descenderá fuego del cielo y los devorará...”(1) Porque todo cine catastrófico es un cine profético. Donde ya no se distingue una verdad sólo existe el caos. El sueño de la democracia ha sido vejado por U.S.A.; la utopía del socialismo ha

sido mancillada por la URSS. Ya nada es verdad; el análisis resulta casi imposible. Y donde hay dificultad de respuesta más vale acogerse a la religión y su profecía. Donde la verdad se oculta, sólo es posible la hecatombe, el coloso en llamas, el propano, las fuerzas de orden público desatadas, la guerra de los mundos... la catástrofe es la maldición divina o, lo que es lo mismo, la Naturaleza. Donde se hace difícil contestar, todo se resuelve en lo inevitable; y lo Inevitable es la Naturaleza. La Historia no avanza ya por el enfrentamiento de las clases, sino de cataclismo en cataclismo. El salto cualitativo es sólo un apocalipsis. El milagro de Bernardette ha sido sustituido por las siete plagas del terror y las trompetas del juicio final.

Y así no hay más historias. Así consigue obviarse que la verdadera Historia se esconde más acá de las catástrofes, antes de las hecatombes. Porque la Catástrofe es Naturaleza y la Naturaleza no distingue un terremoto del caso Watergate un naufragio de la bomba de Hiroshima, un incendio de un enfrentamiento con las fuerzas de orden público. En todos los casos se trata de la maldición de Satanás.

c) EL MONSTRUO, EL ARTILUGIO

El **artilugio** ha sustituido al **artefacto**. El artefacto era bloque macizo y silencioso, sin lenguaje, sin complejidades. Un instrumento más o menos llamativo lanzado por Hollywood ante los atónitos ojos del espectador. Era, sencillamente, el espectáculo de un poder: el de Hollywood.

El Destino poluciona y deteriora el medio ambiente y los ciudadanos de Nueva York futurista no tienen otra alternativa para sobrevivir que cuidar su mierda e industrializar el consumo de sus propios detritus (Soylent Green 197 de Richard Fleischer, significativamente titulado en nuestros lares "Cuando el destino nos alcance").





El cataclismo, el siniestro como verdaderos objetos fóbicos que fijan y circunscriben en la esfera del inconsciente colectivo la angustia y el estado de crisis (Aeropuerto 75).

Pero los poderosos y sorprendentes artefactos que llenaban el cine made in USA han sido sustituidos por artilugios.

Los artilugios conservan de los artefactos su grandiosidad, pero le añaden el lenguaje. No se trata ya, solamente, del brillo de un poder silencioso, sino de un poder que habla, que nos somete a su discurso. El antiguo platillo volante, el viejo monstruo antediluviano, eran espectáculos naif, el adorno retórico de un poder, pura ornamentación. El tiburón gigante o el nuevo platillo-hostia son algo más; son artilugios que poseen un lenguaje, que nos hablan desde el código Kodaly o los bips del ordenador que mueve sus mandíbulas. Por muy secreto e ininteligible que sea su decir, lo esencial es que dicen. Mensaje del más allá, mensaje cuanto más indescifrable más poderoso: el mensaje de la nueva religión de la tecnología. Como en las viejas películas de submarinos el nuevo cine fantástico se llena de extraños guarismos, de palabras-signo cuyo significado reside en la opacidad.

d) LA TECNOLOGIA

De un lado lo desconocido (el ovni, la misteriosa isla donde se encuentra King-Kong); de otro lo demasiado conocido (la guerra, el pulpo, el tiburón). Lo segundo provoca lo primero. A la catástrofe se llega por saturación. El desastre ecológico produce monstruos (orca, la ballena asesina) cuando no se decide directamente por la catástrofe.

El mundo, como imagen, se desvanece; y una nueva realidad cubre la tierra. **“La industria es nuestro paisaje... La técnica se interpone entre nosotros y el mundo, cierra toda perspectiva a la mirada; más allá de sus geometrías de hierro, vidrio o aluminio no hay rigurosamente nada, excepto lo desconocido... La técnica no es ni una imagen ni una visión del mundo: no es una imagen porque no tiene por objeto representar la realidad; no es una visión porque no concibe al mundo como figura sino como algo más o menos maleable para la voluntad humana. Para la técnica el mundo se representa como resistencia, no como arquetipo... El saber antiguo tenía por fin último la contemplación de la realidad... El saber de la técnica aspira a sustituir la realidad por un universo de mecanismos. Los artefactos y utensilios del pasado estaban en el espacio; los mecanismos modernos lo alteran radicalmente...”**(2) Las fábricas, los modernos aeropuertos, las plantas de energía, en medio del desierto o el océano no dialogan con su paisaje; lo combaten. Y los nuevos artilugios del cine (monstruos o platillos) no son más que esos monumentos de la tecnología hechos teratología, hechos bestiarlo. Es el mensaje de la tecnología el que nos habla para no decirnos nada. Porque la técnica se sitúa en el campo de nadie. Es tal su especialización, su aplicación al objeto al que sirve, que para su espectador común resulta inexplicable. La técnica no es más que un momento en la productividad, pero en su complejidad creciente acaba por hacer incomprensible al objeto que produce llenándose hasta sus últimos poros de mudos lenguajes. Y aquí, de nuevo, lo religioso.

e) LO RELIGIOSO

Hay dos tipos de preguntas: Aquellas de las que se van obteniendo respuestas y aquellas preguntas que yacen por toda la eternidad sin respuesta satisfactoria. Hay problemas que obtienen solución, preguntas que van dejando de serlo. Y hay preguntas que se eternizan y se van volviendo inquietantes hasta inundarlo todo: la pregunta de la muerte, la pregunta del más allá.

Estas preguntas se disfrazan a veces con ropajes terrenales y groseros: el cáncer, la vida en otros planetas, la metempsicosis, la levitación... Bajo todas ellas subyace la misma experiencia: la experiencia religiosa.

Bajo estos oropeles baratos (el ovni o el desastre ecológico produciendo un desarrollo imprevisto de la hormiga o el pulpo) parece que el cine vuelve a hacerse preguntas transcendentales, preguntas sin respuesta. El milagro se ha sustituido por el terror al más allá.

Pero la puesta en escena de estas preguntas oculta bajas intenciones. Las de olvidar las preguntas que ya se pueden responder: las del origen del imperialismo, las del poder.

El espacio sobre el que se tienden tantos artilugios hollywoodienses, tantos monumentos de la tecnología, es un espacio henchido de objetos pero deshabitado de futuro. Bajo la apariencia de predecir el futuro se infiere el deseo de disfrazar el presente. Lo desconocido es, en realidad, lo perfectamente conocido. El interés por el futuro del presente es el interés por habitar el futuro de un presente —el de la tecnología— deshabitado de futuro. Porque la tecnología supera continuamente las dificultades de la realidad, pero la pregunta que todavía subyace es ¿hacia dónde?

La conciencia de la historia parecía ser la gran adquisición del hombre moderno. Esa conciencia se ha convertido en pregunta sin respuesta sobre el sentido de la historia tras el fracaso del marxismo real... Y la tecnología no es una respuesta no puede decirnos nada que nos interese sobre el porvenir; no puede hablarnos del porqué y el para qué de los cambios. **“Aunque la técnica inventa todos los días algo nuevo, nada puede decirnos sobre el futuro. En cierto modo, su acción consiste en ser una incesante destrucción del futuro... La pérdida de la imagen del futuro implica una mutilación del pasado. Todo lo que nos parecía cargado de sentido se ofrece ahora como una serie de esfuerzos y creaciones que son un no-sentido.”**(3) Nada nos puede decir la tecnología sobre la muerte y la vida. El ordenador que sustenta el gigantesco tiburón, las llamas que lamen el Empire State, las quiméricas naves espaciales, ponen en escena preguntas para no responderlas, o, lo que es lo mismo, para no dar respuestas a preguntas que sí la tienen.

- (1) EL APOCALIPSIS, S. JUAN.
(2) LOS SIGNOS EN ROTACION, OCTAVIO PAZ.
(3) LOS SIGNOS EN ROTACION, OCTAVIO PAZ.

II-UN PARADIGMA

Quizá sea *Tiburón* el film que mejor ejemplifica todo lo dicho.

Dividido en dos partes netamente diferenciadas, *Tiburón* adopta en la primera todos los mecanismos del ya anciano género de catástrofes, mientras decide optar, en la segunda parte, por el género monstruoso.

Primera parte (la catástrofe).—

El relato catastrófico ha estado siempre apuntalado en la *multitud*. Una inaudita plaga, una hecatombe pavorosa, se cierne sobre una muchedumbre de actantes, de personajes. Normalmente cada uno de estos personajes arrastra su propio micro-relato. De un modo más o menos grosero, se trazan las características originales y los objetivos de cada uno de ellos, se narra el desarrollo de su historia y se les otorga, finalmente, una conclusión. Estos relatos-átomo irán tejiendo, en su multiplicidad de relaciones, el relato molecular que constituye el film mismo.

La cancha que une a todos los personajes es un espacio acotado y concreto: avión, transatlántico, dirigible, hotel, playa o camping. No es casual que habitualmente el lugar común que los recibe sea un medio de transporte o un espacio de ocio. Esta multitud es captada siempre fuera de su quehacer normal, de sus condiciones normales de existencia y trabajo, en la marginalidad de un viaje o durante el ganado descanso de unas vacaciones. Y aquí se encuentra el primer escamoteamiento del film catastrófico: aquello que señala a cada uno de los actantes como agentes de producción, sus condiciones de trabajo. Este escamoteo tiene sus consecuencias. Por una parte, situado a la intemperie, marginado de su habitualidad, el personaje (como el espectador) queda dispuesto, a la manera de un pelele, para que el destino (la catástrofe) se apodere de él



en el más imprevisto rincón del sintagma. Por otra parte, este escamoteo obliga al trazo grueso, al personaje de una pieza y a la psicologización del relato. Algunos de los ingredientes más pertinentes del género vienen a ser consecuentemente: a) el encuentro fortuito en el casino del transatlántico o el bar del hotel de personajes de trayectorias divergentes; b) el reencuentro de dos actantes tras largos años de separación y vidas alejadas; c) la aparición de relaciones imprevistas e imprevisibles bajo la forma, ya caduca, del flechazo al primer golpe de vista (la escasez del tiempo de relato de que dispone cada personaje obliga a que todas las transformaciones se operen a gran velocidad; esta precariedad temporal viene compensada, por otra parte, por el reducido espacio donde se ubican los personajes, lo cual facilita los cruces múltiples entre distintas trayectorias. Todo sucede como en el escenario; los mutis y las entradas, las desapariciones y los encuentros dependen, exclusivamente, de la habilidad del guionista para justificarlos).

Como puede verse el papel jugado por el Azar es capital. Es la casualidad —disfrazada de hotel de lujo, playa o film— la que garantiza y produce los encuentros inesperados, los reencuentros, la aparición de fugaces relaciones sentimentales, las Citas con el Destino. Será la casualidad —el Azar— la que, finalmente, surgirá en forma de catástrofe premiando a los buenos, castigando a los malos, ejerciendo una feroz justicia distributiva mediante la cual le será otorgado a cada uno de los minúsculos personajes, a cada uno de los relatos-átomo, un final diferente pero consecuente con sus actos y su posición moral. Unos serán inapelablemente pasto de las llamas o carnaza de las fauces del tiburón. Otros serán redimidos en el último instante. Sólo la Providencia del relato decidirá la suerte de cada uno de ellos. La incertidumbre, el deseo de comprobar —por parte del espectador— el destino que el relato reserva a cada uno de los protagonistas será el *deus ex machina* que garantiza el Poder del relato —de los que relatan— frente a los que lo padecen morbosamente.

El Azar es Poder (saber, certidumbre) para los amos de la narración y Sorpresa, Dolor, Terror, Padecimiento para los sujetos espectadores. Bajo la apariencia de un film donde predominan los figurantes (la cortina de ocupantes anónimos que rodean a

los afortunados habitantes con nombre y apellidos cumple esta función) se trata, tal vez, del género con más abundancia de protagonistas. Tampoco es azaroso, en este caso, que Hollywood aproveche para convertir el reparto del film en una sinfonía de estrellas que aumentan el valor de cambio de la catástrofe.

El Azar es, pues, *deus ex machina* del film. Y el funcionamiento de éste con relación al espectador se basa en una curiosa paradoja. Lo que es azar para el personaje del relato es certeza absoluta para el espectador, que en su butaca espera aturcido el momento del sublime del estallido de la hecatombe; sabe que cuando menos se lo espere lo peor ha de sobrevenir; el título de la película y la publicidad lo aseguran. El espectáculo de las llamas o de la carnicería está garantizado. Lo contrario sería un timo manifiesto. Por eso, siempre que el cataclismo elegido lo permita, el desastre se irá insinuando paulatinamente a lo largo del relato a través de distintas anunciaciones arcaicas que disponen al espectador en el estado de angustia deseado. En unos casos será la maligna chispa del cortocircuito que va aumentando de volumen hasta transformarse en voraz incendio; en otros, será la bomba colocada por el malvado saboteador cuya presencia bien dosificada va anunciando la explosión final.

Punto y aparte merece el papel que cumplen los niños entre la multitud que padece el seísmo. Ellos, indefensos, inocentes son el paradigma mismo del espectador. Si hay algo de inquietante en el azar catastrófico está representado por esos niños, víctimas inocentes de la hecatombe. Ellos son la pregunta sin respuesta, el por qué que queda en el aire.

Palmo a palmo *Tiburón* cumple en su primera parte todos estos requisitos:

— Un lugar común de reunión (la playa, la isla) alejado por añadidura de los centros de producción y relaciones sociales (las vacaciones).

— Una multitud de personajes con sus micro-relatos incluidos (el policía, el viejo tiburonero, el alcalde, el joven especialista técnico en escualos, las familias respectivas).

— Una hábil dosificación de la catástrofe: primero la estela marina que insinúa la presencia del tiburón; más tarde la aleta que surca las aguas; después su furtiva sombra; y, finalmente, cuando parece más improbable su definitiva y gigantesca figura, la explosión del grito y el terror.

— La providencia del relato otorgando un reparto de finales ejemplar: será el representante del aparato familiar, de su ley y orden del hogar americano —casualmente un policía— el que acabará con el feroz escualo; será el viejo capitán Acab, el mítico proletario poseedor de una orgullosa, primitiva y ancestral sabiduría en la caza de marrajos el que sucumbirá en sus fauces.

Segunda parte (el monstruo)

La mitad última de *Tiburón* está protagonizada por el monstruo y muy hábilmente se remite una y otra vez al esquema de la implacable persecución entre el mítico capitán Acab y Moby Dick.

De nuevo aquí las características comunes al género:

— Una expedición: la vieja barca desvencijada del tiburonero, equipada doblemente con sus viejas herramientas y el moderno instrumental del joven especialista. Y una tripulación hábilmente distribuida: la mano de obra (el tiburonero), la ciencia (el diplomado), el vigilante (el policía).

— Un capitán, aquí repartido en sus funciones entre los tres tripulantes que constantemente luchan por el poder en la barcaza.

— Una persecución exhaustiva que constará de varios enfrentamientos parciales, la lucha final y la derrota del monstruo.

— Y, sobre todo, la abrumadora omnipresencia de la tecnología. Porque el monstruo, ese Tiburón que jamás existió, sólo lo es para el cine, sólo lo es para sus espectadores. El monstruo es un "show business", paradigma del propio Hollywood. El monstruo no es más que la demostración del poder de Hollywood, su espectáculo. Y ese poder se manifiesta gracias a la religión de la tecnología. Sólo la perfección de los modernos aparatos de precisión hace posible la presencia de un imposible, falso y gigantesco tiburón que casi lo parece; que siendo mentira, consigue hacer creer en su verdad, movido por un fin sin fin de circuitos internos, de mecanismos plurales que parecen darle expresión, que incluso marcan en su rostro huellas de sentimientos: ferocidad, indignación, dolor, tristeza, deseo de venganza.