

# ANÁLISIS ICONOLÓGICO DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS DE *DUEL (EL DIABLO SOBRE RUEDAS, STEVEN SPIELBERG, 1972)*

Santiago García Ochoa  
IES Manuel Chamoso Lamas

## RESUMEN

Este artículo plantea la posibilidad de estudiar los géneros presentes en un film (*Duel*) desde la iconología de raigambre panofskyana, para desentrañar cómo los elementos genéricos se relacionan con el resto de códigos y segmentos significantes del texto fílmico y dan lugar a unos valores simbólicos concretos, introducidos de forma consciente o inconsciente (como meros síntomas de una época y una mentalidad determinadas) por los artífices del film.

PALABRAS CLAVE: iconología, géneros cinematográficos, Steven Spielberg, *Duel*.

## ABSTRACT

«Iconological analysis of the cinematographic genres of *Duel* (Steven Spielberg, 1972)». This article suggests the possibility of studying cinematographic genres present in a film (*Duel*), from the Panofskian iconology, to unravel how the generic elements connect to the rest of codes and significant segments of the film text and create concrete symbolic values, consciously or unconsciously (as mere symptoms of a certain era and mentality) introduced by the filmmakers.

KEYWORDS: Iconology, Cinematographic Genres, Steven Spielberg, *Duel*.



## 1. PLANTEAMIENTO

El «género» es la etiqueta a la que más se recurre para clasificar los discursos culturales. Este concepto, que conoció una amplia difusión en el ámbito literario a partir de Aristóteles, también se ha aplicado a los textos audiovisuales.

En el cine, la clasificación por géneros respondió inicialmente a una exigencia del *studio system* norteamericano, como respuesta a las peculiaridades y demandas del mercado, en paralelo al triunfo del modelo clásico. Los géneros proporcionan a los emisores (productores, directores, guionistas...) unas pautas o patrones de producción discursiva, y a los destinatarios (espectadores, críticos, historiadores), cánones para hacer los textos más legibles. Cada género posee una poética característica que se manifiesta tanto a través de sus elementos aislados (personajes, ambientes...) como por la forma en que éstos se relacionan entre sí (sintaxis, estructuras características).

Desde el punto de vista académico, el género cinematográfico no puede ser entendido más que como un modelo teórico, es decir, una estructura abstracta que sirve al historiador para estudiar un corpus determinado de films (aunque no se encarna de modo exacto en ninguno de ellos), sometida a las transformaciones (préstamos de otros géneros, introducción de elementos nuevos, recuperación de antiguos, desaparición del género) que vienen impuestas por la evolución histórica. La base para la elaboración de cualquier modelo/género hay que buscarla en los condicionantes sociohistóricos, la definición de la industria y el reconocimiento del público.

Todos los films recurren a convenciones de más de un género (fenómeno que se agudiza a partir del final del clasicismo). El análisis del texto fílmico enfocado desde esta perspectiva permite estudiar cómo se encarnan esas convenciones en un caso concreto; para ello resulta provechoso recurrir a la iconología como marco metodológico.

En *Duel* se produce un cruce de géneros que prelude el pastiche propio de los grandes paradigmas de la postmodernidad, como *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*, George Lucas, 1977) o *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, David Lynch, 1986), ya que los géneros aparecen descontextualizados, obligando al espectador a tener que recolocarlos.

## 2. LA ICONOLOGÍA AL SERVICIO DEL ANÁLISIS FÍLMICO: EL ESTUDIO DE LOS GÉNEROS

Erwin Panofsky (1892-1968) es uno de los pilares de la historia del arte y el principal artífice de lo que se conoce popularmente como método iconológico. Su obra se caracteriza por concederle especial importancia a la significación de las artes visuales y su conexión con la cultura de cada época. La iconología o «ciencia de las imágenes» se ocupa de cualquier manifestación figurativa en su acepción más amplia (temas, motivos, figuras, personificaciones, alegorías, etc.), determina su origen y estudia su transmisión y transformaciones a lo largo del espacio-tiempo.



El método panofskyano pretende desentrañar el significado último de la obra de arte a través de tres niveles<sup>1</sup>:

- a) Contenido temático primario o natural (nivel preiconográfico): Estudio de la imagen que comprende su descripción detallada a partir de la experiencia sensible (significados fáctico y expresivo). Requiere un buen conocimiento de los principios formales del lenguaje artístico. La obra se interpreta desde la historia del estilo (mundo de los motivos artísticos).
- b) Contenido temático secundario o convencional (nivel iconográfico): Identificación de las diferentes manifestaciones figurativas que han tenido una continuidad a lo largo de la historia, como las procedentes de la mitología griega o la iconografía cristiana. Requiere un buen conocimiento de la tradición cultural. La obra se interpreta desde la historia de los tipos iconográficos (mundo de las imágenes, historias y alegorías).
- c) Significado intrínseco o contenido (nivel iconológico): Se busca en la obra la actitud básica de una nación, un periodo, una corriente filosófica, etc., más allá de las intenciones del artista. Requiere poseer una facultad mental específica, la «intuición sintética», que permite al iconólogo desvelar cómo las tendencias esenciales de la mente humana se manifiestan a través de temas específicos en circunstancias históricas distintas. La obra se interpreta desde la historia de los síntomas culturales (mundo de los valores simbólicos).

Panofsky se interesó precozmente por el cine, cuando todavía no era estudiado en las universidades norteamericanas: en 1934 apoyó la fundación del nuevo Departamento de Cine del MOMA (del que sería nombrado miembro del comité asesor) con una charla dirigida a sus alumnos de la Universidad de Princeton; dos años más tarde pronunció la conferencia titulada «The Motion Picture as an Art?» en el Museo Metropolitano<sup>2</sup>; entre 1936 y 1947 publicó tres versiones diferentes de sus teorías sobre cine partiendo del contenido de las anteriores<sup>3</sup>, siendo la de 1947 la más acabada y completa (por eso nos referiremos a ella en todo momento).

Panofsky defiende la autonomía del cine con el apasionamiento del aficionado y la erudición del historiador del arte (establece constantes comparaciones con obras,

---

<sup>1</sup> Éstos aparecen claramente definidos en el capítulo introductorio de PANOFSKY, Erwin (1939): *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press.

<sup>2</sup> El *New York Herald Tribune* (16 de noviembre) se hizo eco del impacto que provocó esta segunda intervención: «For the first time in the history of the Metropolitan Museum of Art the motion picture was considered an art during a lecture there yesterday afternoon by Dr. Erwin Patofsky [sic], member of the Institute for Advanced Study at Princeton University». LEVIN, Thomas Y. (1996): «Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory», *The Yale Journal of Criticism*, vol. 9, núm. 1, p. 27.

<sup>3</sup> «On Movies», *Bulletin of the Department of Art and Archeology of Princeton University*, June 1936, pp. 5-15; «Style and Medium in the Moving Pictures», *Transition*, xxvi, 1937, pp. 121-133 y «Style and Medium in the Motion Pictures», *Critique. A Review of Contemporary Art*, vol. 1, núm. 3, 1947, pp. 5-28.



periodos y artistas), y aunque hace algunas aportaciones teóricas interesantes apenas proporciona pistas sobre las posibilidades que ofrece el estudio iconográfico del cine, tan sólo nos dice que en sus inicios (entre 1900 y 1910) se fijaron los rudimentos de los géneros, los personajes y las situaciones tipo. Sobre los géneros escribe:

Igual que los escritores [sic] de Conan Doyle contienen en potencia todas las narraciones modernas del misterio (exceptuados los rudos especímenes de la escuela de Dashiell Hammet), igualmente los filmes producidos entre 1900 y 1910 fijan de antemano el tema y los métodos del cine tal y como lo conocemos. Este periodo ha producido los incunables del *western* y del filme policiaco (el asombroso *Great Train Robbery* de Edwin S. Porter es de 1903) a partir de los cuales se han desarrollado los filmes modernos de gangsters, de aventura y de misterio [...]. Este mismo periodo presenció cómo emergía el filme de imaginación fantástica (Méjies) [...]. El cine cómico, antes de triunfar con Charlie Chaplin, con el todavía insuficientemente valorado Buster Keaton, con los Hermanos Marx y en las creaciones prehollywoodianas de René Clair, alcanzó un nivel respetable con Max Linder y otros. En los filmes históricos y melodramáticos fueron asentados los cimientos de una iconografía y de un simbolismo propiamente cinematográfico y en las primeras obras de D.W. Griffith encontramos no sólo unas notables tentativas psicológicas (*Edgar Allan Poe*) y de crítica social (*A Corner in Wheat*), sino también unas innovaciones técnicas básicas como el plano de conjunto, la vuelta atrás y el primer plano. Y los modestos filmes y dibujos animados de gags abrieron el camino al Gato Félix, a Popeye el Marino y al prodigioso retoño de Félix, Mickey Mouse<sup>4</sup>.

Más adelante constata la existencia de una «iconografía fija que informaba al espectador, desde el exterior, acerca de los hechos y los personajes principales»<sup>5</sup> y cita ejemplos concretos de personajes y situaciones tipo:

... los tipos bien conocidos de la Vampiresa y de la Jovencita Modosa (los equivalentes modernos más convincentes quizá de las personificaciones medievales de los Vicios y de las Virtudes), el Padre de Familia y el Malo, reconocible éste último por su bigote negro y su bastón. Las escenas nocturnas se filmaban sobre película azul o verde. Un mantel de cuadros connotaba de una vez para siempre el ambiente «pobre pero honrado», un matrimonio feliz temperamentamente amenazado por las sombras del pasado, quedaba simbolizado por la joven esposa sirviendo el café matutino a su marido; el primer beso lo anunciaba invariablemente el gesto de la mujer jugando con el nudo de la corbata de su pareja, e iba invariablemente acompañado de un movimiento de su pie izquierdo<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Cito por la primera edición en castellano: PANOFKY, Erwin (1976): «Estilo y material en el cine», en Jorge URRUTIA (ed.): *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, pp. 157-158.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 160-161. Para Eugenio Cañizares: «Al tratar [Panofsky] sobre el lenguaje del cine mudo intuye aciertos de gran valor semiológico. Considera que el cine mudo supuso la imposición de un lenguaje desconocido para un público todavía incapaz de leerlo». CAÑIZARES FERNÁNDEZ,

Según Panofsky, estos recursos pronto resultaron innecesarios «y quedaron virtualmente abolidos cuando se inventó el filme sonoro», aunque en el cine moderno todavía sobrevivan «reliquias de este principio de *la actitud y el atributo determinados* y, más fundamentalmente, un concepto primitivo o popular de la construcción de la intriga»<sup>7</sup>. Desde nuestro punto de vista, compartido por otros autores<sup>8</sup>, el simbolismo y los estereotipos visuales no sólo siguieron estando vigentes tras la incorporación del sonido, sino que conocieron un desarrollo digno de estudio.

A partir de la década de los 60, críticos e historiadores de los géneros de Hollywood recurren con frecuencia al término «iconografía» (o similares, como «convenciones visuales») para referirse a la identificación y descripción de aspectos temáticos (personajes-tipo, motivos visuales, acontecimientos característicos) y de puesta en escena (paisajes, decorados, iluminación, vestuario, objetos, etc.). Estos teóricos se mueven en el segundo nivel (iconográfico) del método de Panofsky, y no muestran interés por el contenido no convencional, propio del tercer nivel (iconológico). El pionero de esta tendencia fue Lawrence Alloway<sup>9</sup>, seguido de otros como Edward Buscombe<sup>10</sup> o Colin McArthur:

In *Little Caesar* [*Hampa dorada*, Mervyn LeRoy] (1930) a police lieutenant and two of his men visit a night-club run by gangsters. All three wear large hats and heavy coats, are grim and sardonic and stand in triangular formation, the lieutenant in front, his two men flanking him in the rear. The audience knows immediately what to expect of them by their physical attributes, their dress and deportment. It knows, too, by the disposition of the figures, which is dominant, which subordinate. [...]. These repeated patterns might be called the iconography of the genre<sup>11</sup>.

Otra tendencia claramente diferenciada la integran aquellos teóricos que, partiendo de la rama estructuralista de la narratología, se preocupan por desentrañar el significado y el carácter mítico de los géneros a través de oposiciones binarias. El caso del *western* es uno de los más trabajados, especialmente a partir de los binomios diseñados por Kitses: jardín/d desierto, barbarie/civilización, tradición/cambio, restricciones/libertad, comunidad/individualidad, etc.<sup>12</sup>. A un nivel más amplio,

---

Eugenio (1992): *El lenguaje del cine: Semiología del discurso filmico* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, p. 208.

<sup>7</sup> PANOFSKY, Erwin (1976), *op. cit.*, p. 161.

<sup>8</sup> Cfr. WOLLEN, Peter (1979): *Signs and Meaning in the Cinema*, London, Secker and Warburg/British Film Institute, pp. 143-6 y BOURGET, Jean-Loup (1982): «En relisant Panofsky», *Positif*, núm. 259, p. 39.

<sup>9</sup> ALLOWAY, Lawrence (1963): «On the Iconography of the Movies», *Movie*, núm. 7, pp. 4-6. El autor parte directamente de los estudios de Panofsky sobre el arte del Renacimiento.

<sup>10</sup> BUSCOMBE, Edward (1970): «The Idea of Genre in the American Cinema», *Screen*, vol. 11, núm. 2, pp. 33-45.

<sup>11</sup> McARTHUR, Colin (1972): *Underworld USA*, London, Seeker and Warburg, p. 23.

<sup>12</sup> KITSSES, Jim (1969): *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah. Studies of Authorship within the Western*, Bloomington, Indiana University Press.





Schatz contrapone los géneros que restablecen el orden social (cine negro, *western*) a los que garantizan la integración en la sociedad (musical, comedia, melodrama)<sup>13</sup>.

A mediados de los 80 Rick Altman reivindicó la naturaleza dual (semántica y sintáctica) de todo corpus genérico<sup>14</sup>, a la que más recientemente añadió una tercera dimensión pragmática, valorando las diferentes lecturas que puedan hacer los receptores de los textos filmicos<sup>15</sup>. El enfoque semántico, centrado en los bloques constructivos del género, aspectos temáticos y de puesta en escena (elementos paradigmáticos o verticales), combinado con el sintáctico, centrado en las estructuras en que se disponen esos bloques (la sintagmática o plano horizontal), permite abordar los géneros desde la doble perspectiva sincrónica y diacrónica, propicia la continuidad entre la tarea del historiador y la del teórico, posibilita establecer conexiones intergenéricas y resuelve muchos de los problemas que suscita la historia de los géneros. El autor defiende una teoría del significado textual que distingue entre un significado primario, lingüístico, de los componentes de un texto, y otro secundario, o textual, que dichos componentes adquieren por la estructuración interna del texto y/o del género. El ejemplo del *western* resulta muy elocuente:

En el *western*, por ejemplo, el caballo es un animal que sirve como medio de locomoción. Este nivel primario de significado, que se corresponde con el alcance normal del concepto «caballo» dentro del lenguaje, se ve acompañado por una serie de significados derivados de las estructuras en las que el *western* sitúa al caballo. La oposición del caballo al automóvil o la locomotora («el caballo de hierro») refuerza el sentido orgánico, no mecánico, del término «caballo» ya implícito en el lenguaje, transfiriendo de este modo ese concepto desde el paradigma «medio de locomoción» al paradigma «transporte preindustrial a punto de caer en desuso»<sup>16</sup>.

Javier Moral considera que este tipo de articulación deja numerosas cuestiones sin resolver:

... ¿qué ocurre con la función sintáctica del caballo cuando se mantiene en el paradigma «medio de locomoción», como ocurre en numerosos films?, ¿deja de resultar pertinente en el análisis del *western* por no alcanzar el nivel de los significados textuales? o, por el contrario, ¿puede establecer nuevos vínculos sintácticos sin abandonar el ámbito del género?<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> SCHATZ, Thomas (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York, Random House.

<sup>14</sup> ALTMAN, Rick (1984): «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre», *Cinema Journal*, vol. 23, núm. 3, pp. 6-18.

<sup>15</sup> ALTMAN, Rick (1999): *Film/Genre*, London, British Film Institute.

<sup>16</sup> Cito por la edición española: ALTMAN, Rick (2000): «Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico», en ALTMAN, Rick: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, pp. 302-303.

<sup>17</sup> MORAL MARTÍN, Javier (2007): «Iconografía y género», en GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y MARZAL FELICI, José Javier (eds.), *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, p. 355.

Este autor considera necesario abrir nuevas vías que, partiendo de Panofsky, recurran a un enfoque puramente semiótico, como el de Emilio Garroni, que planteó la adopción de un «modelo geométrico» que explicara los niveles de profundidad de la imagen y atendiera a

... la distribución (y dirección) de las estructuras lineales del plano de proyección de los ejes de simetría, de la organización jerárquica de los elementos de la imagen (estructura acéntrica, policéntrica, monocéntrica); y en particular en estos dos últimos casos, con la determinación de la posición del centro o de los centros: fuera de campo, dentro de campo pero fuera de un eje de simetría, sobre uno o dos ejes de simetría, etc.<sup>18</sup>.

Así, Garroni proponía su modelo «óptico-iconológico» en relación con el modo de encuadrar visualmente. Este modelo, como ha señalado acertadamente Javier Moral, «elude [...] con facilidad los problemas de la referencialidad de la imagen superando, por ello, la circularidad del modelo sintáctico-semántico». Desde este nuevo planteamiento habría que tener en cuenta los esquemas visuales dominantes de los distintos géneros, la composición de la imagen, el empleo del fuera de campo, los tipos planos predominantes, etc.<sup>19</sup>.

En cualquier caso, y a modo de balance provisional, consideramos que el análisis iconológico de los géneros cinematográficos siempre debe comprender dos fases:

- a) La identificación de los elementos característicos de cada género (personajes-tipo, motivos visuales, acontecimientos característicos, paisajes, decorados, iluminación, vestuario, objetos, esquemas visuales, tipos de planos, uso del fuera de campo etc.) presentes en el texto fílmico objeto de estudio;
- b) El análisis de cómo esos elementos se relacionan con el resto de códigos y segmentos significantes del texto en cuestión, dando lugar a unos valores simbólicos determinados, introducidos de forma consciente o inconsciente (como meros síntomas de una época y una mentalidad determinadas) por los artífices del film.

### 3. ALGUNAS PECULIARIDADES DEL FILM OBJETO DE ESTUDIO

*Duel* es la primera película de Steven Spielberg estrenada en cines (aunque fuera de EEUU) y el film que le abrió las puertas de Hollywood, permitiéndole abandonar la realización de trabajos televisivos para la Universal.

Spielberg siempre cuenta que fue su secretaria quien le mostró «Duel», un relato de Richard Matheson publicado en el *Playboy* de abril de 1971. Pero para ese

---

<sup>18</sup> GARRONI, Emilio (1975): *Proyecto de semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 147.

<sup>19</sup> MORAL MARTÍN, Javier (2007), *op. cit.*, p. 356.



momento el proyecto (una *TV movie*) se encontraba ya en preproducción dentro de la Universal. El joven director (de tan sólo 24 años de edad) se presentó ante George Eckstein, el productor, y consiguió el trabajo.

*Duel* se estrenó el sábado 13 de noviembre en ABC, dentro del espacio «Movie of the Weekend», de 20:30 a 22:00 (sin la cabecera y los cortes publicitarios de la película duraba 74 minutos), uno de los programas más exitosos del momento.

La semana siguiente al estreno televisivo de *Duel*, Spielberg tenía su despacho decorado con las ofertas de varios estudios para dirigir cine. Las buenas críticas y la admiración de la industria dieron, por fin, un sentido a todos aquellos tediosos trabajos televisivos.

Spielberg esperaba que alguno de sus proyectos para debutar en la pantalla grande prosperase cuando Universal decidió lanzar *Duel* al mercado cinematográfico extranjero (Europa, Australia y Japón). La Universal invirtió 100.000 dólares y tres días en el rodaje de cuatro nuevas secuencias dirigidas por Spielberg, aunque él sólo escribió la mitad (secuencia inicial de los créditos, ataque del camión en el paso a nivel); las otras dos son de Eckstein (llamada a casa desde la primera gasolinera, intento de ayuda al autobús escolar), porque CIC exigía un mínimo de 90 minutos para el lanzamiento de una película fuera de EEUU (y *Duel* sólo duraba 74). Gracias a la reciente publicación de la prolija monografía de Awalt sabemos que estas secuencias se añadieron en la primavera de 1972<sup>20</sup>.

*Duel* llegó a Londres en otoño de 1972. El interés mostrado desde el principio por Dilys Powell, crítica cinematográfica de *The Sunday Times*, hizo que su paso por la capital inglesa fuese menos anecdótico de lo previsto. En el resto de Europa se estrenó en 1973 (el 5 de noviembre en Madrid). Spielberg salió por primera vez al extranjero con ocasión de la gira promocional de su ópera prima, y obtuvo los halagos de colegas tan prestigiosos como David Lean y François Truffaut. *Duel* cosechó algunos galardones importantes como el Gran premio en el I Festival de Cine Fantástico de Avoriaz (Francia) y el Gariddi d'Oro a la mejor ópera prima en el XIX Festival de Cine de Taormina (Italia), y su recaudación superó los 8 millones de dólares, convirtiéndose de inmediato en una película de culto (aunque a las salas estadounidenses no llegaría hasta abril de 1983).

#### 4. ICONOLOGÍA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS DE *DUEL*

A continuación vamos a estudiar cómo se encarnan en la ópera prima de Spielberg las convenciones de cinco de los géneros cinematográficos más populares: el *thriller*, el *western*, la *road movie*, el fantástico y el de terror.

---

<sup>20</sup> El autor reproduce su guion de rodaje con fecha de 20 de marzo. Cfr. AWALT, Steven (2014): *Steven Spielberg and Duel. The Making of a Film Career*, Plymouth, Rowman & Littlefield, pp. 305-316.



El *thriller* explora los sentimientos más viscerales del espectador (miedo, suspense, excitación), colapsando la narración de elementos que contribuyan a ello. Es una etiqueta que ha sido aplicada a una amplia gama de películas, desde la historia de detectives *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, Howard Hawks, 1946) hasta la de ciencia-ficción/terror *Alien* (*Alien, el octavo pasajero*, Ridley Scott, 1979), pasando por la de espías de Hitchcock *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959) o el drama sobre un naufragio *The Poseidon Adventure* (*La aventura del Poseidón*, Ronald Neame, 1972). Por eso Rubin no considera el *thriller* un género al uso, como el *western* o la ciencia-ficción, sino un «*metagénero* que engloba a otros géneros bajo su manto y como una banda en el espectro que colorea a cada uno de esos géneros particulares»<sup>21</sup>. Las principales referencias al *thriller* que encontramos en *Duel* proceden de la obra de un mismo director, el que más ha contribuido a la configuración de esta categoría o «metagénero»: Alfred Hitchcock, lo cual facilita mucho las cosas.

El hecho de que la sombra del cineasta británico se deje sentir con claridad en la ópera prima de Spielberg no tiene nada de particular. En los años 60 y 70 la «política de los autores» (diseñada por la revista francesa *Cahiers du Cinéma*) coloniza las escuelas de cine y las publicaciones especializadas de los Estados Unidos, con Hitchcock como uno de los modelos a imitar más aclamados. La figura del director pasa a convertirse en el auténtico protagonista, y muchos cineastas norteamericanos que comenzaban su carrera en ese momento encontraron un auténtico «tratado sobre la dirección de películas» en la edición inglesa (1968) de *Le cinéma selon Hitchcock* (Paris, Laffont, 1966), la larga entrevista en la que François Truffaut desentrañaba los modos de hacer del «maestro del suspense», entre otros: Clint Eastwood (*Play Misty for Me* [*Escalofrío en la noche*], 1971), Brian de Palma (*Sisters* [*Hermanas*], 1973), Tobe Hooper (*The Texas Chainsaw Massacre* [*La matanza de Texas*], 1974) o Jonathan Demme (*Last Embrace* [*El eslabón del Niágara*], 1979)<sup>22</sup>.

El cine de Hitchcock destaca ante todo por poner el énfasis en la psicología individual y los puntos de vista subjetivos, buscando la implicación emocional del espectador. Estas características se pueden observar ya en sus *thrillers* de espías realizados durante su periodo británico, como *The Lady Vanishes* (*Alarma en el expreso*, 1938). En los 50 ensaya nuevas formas narrativas enfatizando la focalización en el personaje protagonista, como en *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954) o *Vertigo* (*Vértigo. De entre los muertos*, 1958), además de realizar la versión más acabada del *thriller* de espías, *North by Northwest*, que fija definitivamente el arquetipo del hombre corriente enfrentado a una situación límite, que se ve inmerso en una compleja trama, circunstancia que lo aísla y lo priva de la comprensión de los que lo rodean. Con *Psycho* (*Psicosis*, 1960) puso de moda un subgénero del *thriller* (y/o del

<sup>21</sup> RUBIN, Martin (2000): *Thrillers*, Madrid, Cambridge University Press, p. 12.

<sup>22</sup> Mel Brooks se aprovechó de esta coyuntura favorable para explotar las taquillas con una olvidable parodia del cine de Hitchcock: *High Anxiety* (*Máxima ansiedad*, 1977).



cine de terror): el *slasher*, las películas de psicópata asesino (entre las que destaca la antes mencionada de Tobe Hooper), que conocerán una espectacular proliferación a partir de los 80 (algunas veces en forma de sagas interminables, como las de *Halloween* y *Friday the 13th* [Viernes 13]). Pero además congeló en la butaca al público, que una vez identificado con el personaje protagonista de turno veía cómo éste era brutalmente asesinado en la antológica escena de la ducha. El interés creciente del director británico por romper la verosimilitud y la coherencia del relato clásico en favor de la más absoluta gratuidad y el alambicamiento de la puesta en escena alcanza su cumbre en *The Birds* (*Los pájaros*, 1963).

Spielberg explota en *Duel* todos estos procedimientos narrativos y discursivos, incluyendo tres referencias muy explícitas a títulos concretos del «maestro del suspense»: el planteamiento aparentemente absurdo, el inexplicable acoso del camión, remite sin duda alguna a la trama de *The Birds* (como los de las aves, los ataques del camión resultan cada vez más violentos y graves)<sup>23</sup>; el ataque en la segunda gasolinera, cuando David Mann se encuentra en la cabina intentando hablar por teléfono, recuerda al de la avioneta fumigadora de *North by Northwest*, que también sucede en un paisaje desértico (fig. 1) e incluye la presencia de un camión cisterna, que casi atropella a Roger Thornhill (Cary Grant) cuando éste sale a la carretera, antes de que la avioneta se estrelle contra el vehículo; finalmente, las notas musicales que subrayan el acercamiento del camión al coche evocan en diversas ocasiones la banda sonora de Bernard Hermann para *Psycho*.

David Mann viaja tranquilamente por carreteras secundarias camino de una reunión de negocios (una situación cotidiana para cualquier tipo de espectador, al margen de fronteras y culturas) hasta que, inexplicablemente, un camionero anónimo comienza a acosarlo, forzándolo a participar en un macabro juego. El personaje vive una experiencia insólita (como el Roger Thornhill [Cary Grant] de *North by Northwest*), por eso nadie lo comprende, los demás personajes se burlan de él y lo toman por un loco: el viejo de las intermediaciones del Chuck's Cafe, el camarero del café, el conductor del autobús escolar. Al igual que los enfermos paranoicos que sufren de manía persecutoria, David Mann se encuentra solo frente al terror, siente que la amenaza está en todas partes. Cualquiera de los camioneros del Chuck's Cafe puede ser el psicópata que lo persigue. La focalización interna relativa<sup>24</sup> y los juegos del narrador omnisciente, que suministra la información a cuentagotas y de forma

---

<sup>23</sup> Es interesante reseñar la respuesta que dio Hitchcock a Truffaut cuando éste, a propósito de *The Birds*, le comentaba la incredulidad del público: «Sí, en efecto. Van al cine, se sientan y dicen: *Muéstreme*. Luego sienten deseo de anticipar: *Adivino lo que va a suceder*. Y yo me veo obligado a recoger su desafío: “¡Ah, sí! ¿Con que eso cree? Bueno, vamos a ver”. En *The Birds* (*Los pájaros*) he procedido siempre de tal manera que el público no pueda adivinar cuál será la escena siguiente». TRUFFAUT, François (1974): *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, p. 247.

<sup>24</sup> En *Duel*, la focalización interna se consigue básicamente a través de tres recursos: el campo de visión de la cámara se hace coincidir con el del personaje (subjektividad absoluta), como en la primera secuencia del film; abusando de la alternancia de planos personaje mira/lo que ve (subjektividad relativa); y, por último, movilizándolo todo tipo de recursos que favorezcan la aparición de momentos de introspección psicológica, como en el Chuck's Cafe (focalización perceptiva).





Fig. 1. Roger Thornhill (Cary Grant) acosado por la avioneta fumigadora en *North by Northwest*.

poco transparente, hacen que el espectador «viva» muy intensamente este trance paranoico<sup>25</sup>.

La teoría psicoanalítica sobre la paranoia más conocida es la de Freud, que la define como una manera de negar la homosexualidad proyectándola al exterior en forma de perseguidor (simbólicamente el padre). Desde esta perspectiva se puede interpretar el simbolismo del coche pequeño acosado por un enorme y monstruoso camión; la secuencia en la que el Plymouth no tiene potencia para empujar («dar por detrás») al autobús escolar, mientras el camión (el gran acosador homosexual<sup>26</sup>) lo hace sin dificultades; la del ataque en el paso a nivel, una tremenda y traumática «violación» (fig. 2); o la destrucción final de los dos vehículos, que termina por materializar la fantasía homosexual: chocan y caen juntos por el barranco en una especie de abrazo mortal o *liebestod*<sup>27</sup>, dejando profundamente traumatizado al protagonista.

---

<sup>25</sup> En las líneas que siguen sobre el origen psicoanalítico de la paranoia partimos de los planteamientos de GORDON, Andrew (2008): «*Duel* (1971) Paranoid Style», en GORDON, Andrew, *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*, Lanham, Rowman & Littlefield, pp. 13-28.

<sup>26</sup> Los camioneros, las botas y los juegos sádicos tienen una gran importancia en la cultura comercial gay norteamericana. Cfr. PYE, Michael y MYLES, Linda (1979): *The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood*, New York, Holt, p. 225.

<sup>27</sup> CRAWLEY, Tony (1983): *The Steven Spielberg Story*, New York, Quill, p. 27.



Fig. 2. El camión empuja al coche de David Mann en el paso a nivel.

Para Freud la causa de la paranoia es el rechazo del amor homosexual (el perseguidor es hombre), pero para otros psicoanalistas su origen se halla en una madre posesiva que impidió el normal desarrollo del niño (el perseguidor es mujer)<sup>28</sup>.

En *Duel*, el camión puede muy bien identificarse con esa mujer dominante, y por extensión con la amenaza femenina en general, con el complejo de inferioridad o la puesta en cuestión de la masculinidad, amenazas que también afectan a David Mann. Así, cuando el empleado de la primera gasolinera, cojo y servil, le dice «Usted manda» («You're the boss»), él le contesta «En mi casa no...».

Tras la conversación telefónica con su mujer, el espectador tiene claro que David Mann es un hombre débil, sometido a la voluntad de su esposa, y también a la de su madre (viene a cenar, no puede llegar tarde).

El protagonista habita en un mundo controlado por las mujeres, su integridad se ve amenazada siempre que «ellas» aparecen: la camarera del Chuck's Cafe lo asusta con su repentina llegada; la encargada de la segunda gasolinera cría serpientes que lo aterran (fig. 3); por último, está la anciana que insta a su marido a negarle la ayuda cuando Mann los obliga a detenerse en medio de la carretera. Esta pareja representa, en otro nivel, a los malos padres. Para Melanie Klein la paranoia per-

---

<sup>28</sup> GREENBERG, Harvey R. (1975): *The Movies on Your Mind*, New York, Dutton, p. 76.



Fig. 3. Sally, la encargada de la segunda gasolinera, con una de sus serpientes.

secutoria tiene su origen en la imagen infantil de los dos padres (los perseguidores son hombre y mujer)<sup>29</sup>.

#### 4.2. EL WESTERN

El título *Duel* parece una versión abreviada del de algunos famosos *westerns*, como *Duel in the Sun* (*Duelo al sol*, King Vidor, 1946), *The Duel at Silver Creek* (*Duelo en Silver Creek*, Don Siegel, 1952) o *Duel at Diablo* (*Duelo en Diablo*, Ralph Nelson, 1966). Otros elementos propios del género que aparecen en la película, además del duelo (enfatizado a través del recurso a la reiterada alternancia campo/contracampo entre el camión y la figura de Mann), son la persecución y la emboscada; pero el más interesante (por afectar a la estructura misma de estos relatos) es la contraposición de arquetipos entre el hombre del Este, que vive por y para la ley (su espacio es la ciudad) y el hombre del Oeste, que sigue sus propias reglas, es individualista (su espacio es el desierto y en general los paisajes sin urbanizar). En *Duel*, Mann encarna al hombre del Este (lleva camisa y corbata, vive en la gran

---

<sup>29</sup> KLEIN, Melanie (1963): *Envy and Gratitude and Other Works, 1946-1963*, New York, Delacorte, p. 32.





Fig. 4. David Mann reflexiona sobre su situación en el Chuck's Cafe.

ciudad), mientras el camionero (viste vaqueros y botas, pertenece al medio rural) encarna al del Oeste. Aunque en su condición de cazador salvaje que fuerza a su oponente a participar en una especie de ritual primitivo (parecido al de *Run of the Arrow* [Yuma, Samuel Fuller, 1957]), también incorpora rasgos propios del arquetipo del indio. El enfrentamiento entre ambos tiene lugar en la carretera («el camino»), la mejor metáfora de la frontera (el *western* recoge el proceso de colonización de los Estados Unidos), pero no sólo de la frontera en este sentido histórico, sino también de la propia frontera espacial que separa a la ciudad del medio rural. Como en *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, John Ford, 1962) el hombre del Este se ve obligado a abandonar la ley, los valores en los que siempre ha creído, para vencer al hombre del Oeste.

Si en el *western* la calle de la incipiente ciudad funciona como el elemento dinámico y dramático por excelencia, el espacio donde tiene lugar el duelo, aquí lo es la carretera; en ella transcurre casi toda la acción, incluido parte del enfrentamiento final, tanto tiempo aplazado y que se produce al ponerse el sol, como en *Stagecoach* (*La diligencia*, John Ford, 1939), *Shane* (*Raíces profundas*, George Stevens, 1953) o *Decision at Sundown* (*Cita en Sundown*, Budd Boetticher, 1957). El propio Spielberg se ha referido a *High Noon* (*Solo ante el peligro*, Fred Zinnemann, 1952), aunque allí el duelo tenía lugar a medio día. Casi toda la diégesis de *Duel* se desarrolla en espacios abiertos, paisajes desérticos en los que predominan los cañones, mientras el *saloon* (léase Chuck's Cafe) funciona como el lugar donde se toman decisiones importantes (fig. 4).



Fig. 5. El cementerio de coches.

El cine del Oeste es un género tradicionalmente escéptico frente a las ventajas que trae consigo la civilización. La aparición del coche en algunos *westerns* crepusculares tiene siempre connotaciones negativas, como en *The Ballad of Cable Hogue* (*La balada de Cable Hogue*, Sam Peckinpah, 1970), donde acaba con el viejo pistolero que no puede detener su avance. Esta reflexión adquiere un significado especial en la ópera prima de Spielberg tanto por la presencia del cementerio de coches en la secuencia de la siesta (fig. 5) como por la resolución final del relato, que supone la destrucción de las dos máquinas (coche y camión).

#### 4.3. LA ROAD MOVIE

Con la *road movie* sucede un poco lo mismo que con el *thriller*, sólo podemos considerarla un género si le concedemos un estatuto diferente al de los géneros clásicos, al menos por dos razones: surge con New Hollywood, a finales de los 60 (en plena crisis del cine clásico de género); su estructura se amolda a la perfección a la de otros géneros, como la comedia, el drama o incluso el cine negro, además de contener muchos elementos característicos del *western*. Laderman sitúa la contracultura como el condicionante sociohistórico que explica el desarrollo de la *road movie*, por eso considera la novela *On the Road* (Jack Kerouac, 1957) como el modelo literario del género y valora la importancia fundacional de una película como *Easy Rider* (*Easy Rider. En busca de mi destino*, Dennis Hopper, 1969), incluso por



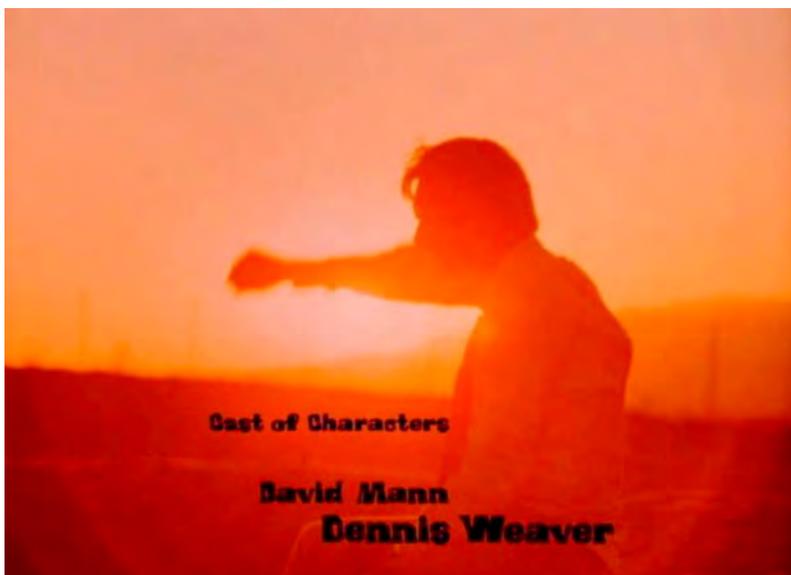


Fig. 6. David Mann convertido en un niño, tras su traumática experiencia.

encima de *Bonnie and Clyde* (*Bonnie y Clyde*, Arthur Penn, 1967)<sup>30</sup>. Aunque, y a diferencia de *The Sugarland Express* (*Loca evasión*, 1974), que es la primera película de Spielberg estrenada en cines en EEUU, *Duel* no posea el carácter contracultural de las primeras *road movies* (especialmente en lo que a la extracción social de su protagonista se refiere), el film que nos ocupa incorpora el resto de los requisitos propios del género<sup>31</sup>: estructura narrativa en torno al desplazamiento por carretera, rodaje en exteriores con el empleo de *camera-car* y, sobre todo, carácter simbólico del viaje, que resulta tanto una trayectoria por la propia identidad del protagonista (viaje interior) como una visión panorámica de la sociedad norteamericana con los conflictos característicos del momento (viaje sociológico).

David Mann realiza un viaje de negocios convencional, pero la aparición del camión lo obliga a participar en una lucha por la supervivencia que lo retrotrae

---

<sup>30</sup> Cfr. LADERMAN, David (2002): *Driving Visions. Exploring the Road movie*, Austin, University of Texas, p. 43. El autor también presta atención a la *highway culture* de los 50 como condicionante sociohistórico que precede el desarrollo de la *road movie* (pp. 37-42).

<sup>31</sup> No en vano aparece en algunos de los corpus filmicos más célebres de la *road movie*, como el de WILLIAMS, Mark (1982): *Road movies. The Complete Guide to Cinema on Wheels*, New York, Proteus, pp. 55-57 o el de FRASCA, Giampiero (2001): *ROAD MOVIE. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, Torino, UTET, pp. 225-228.

de la civilización a la barbarie, provocando además en él una regresión psicológica: tras vencer a su oponente, lo invade una risa histérica, luego se sienta al borde del barranco y comienza a lanzar guijarros al vacío, como un niño (fig. 6).

Según parece, Spielberg siempre estuvo convencido de que en *Duel* Dennis Weaver interpretaba más a un arquetipo que a un personaje concreto:

Todo empieza en domingo, cuando llevas el coche a lavar. Sólo tienes que conducirlo una manzana. Y mientras lavan el coche, vas al edificio de al lado con los niños y les compras helados de la marca Dairy Queen y entonces comes comida plastificada en McDonalds, con sus tropecientas mil hamburguesas vendidas. Luego vas al salón de juegos recreativos y echas unas partidas al «Tank and the Pong» y al «Flim-Flam». Para entonces vuelves a recoger el coche que ya está seco y listo para llevarse y te vas hasta el parque de atracciones de la Montaña Mágica, donde te pasas el día consumiendo comida basura.

Más tarde conduces de vuelta a casa, parándote en todos los semáforos rojos y tu mujer está esperando con la cena preparada. Te comes un puré de patatas instantáneo y huevos sin colesterol, que son artificiales, te sientas y enciendes el aparato de televisión, que se ha convertido en la realidad en oposición a la fantasía en la que este hombre ha vivido a lo largo del día. Y te tragas la franja horaria de más audiencia, que es una mera distracción, como si mirases a una luz en la noche. Y al final ves las noticias, que no quieres oír porque no se conforman con la realidad que has estado observando durante esta franja horaria. Y al final del día te vas a dormir y sueñas con hacer el dinero suficiente como para subvencionar la América del fin de semana. Este es el tipo de hombre retratado en *El diablo sobre ruedas*<sup>32</sup>.

Todos los males del norteamericano medio de los 70 (léase de EEUU) comienzan con la masificación del uso del coche particular, que permite la vida suburbial. Y el coche no es más que una prolongación del hogar, un engaño para el individuo, que se cree en casa viendo la televisión y está expuesto a los peligros de la vida real. Nada más abandonar su mundo (la autopista) irrumpe el monstruo mecánico, que ha absorbido a su conductor (¿el camionero está loco o conduce alcoholizado?: todos los sospechosos beben cerveza en el Chuck's Cafe), contamina a Mann con su humo (la primera vez que escuchamos su voz es precisamente para quejarse de esto: «Y hablan de contaminación...»), convierte su experiencia al volante en insegura (además su Plymouth Valiant de fabricación nacional se estropea en el momento decisivo) y lo acosa (sin que Mann consiga contactar con la policía, un síntoma claro de la inseguridad ciudadana, el «pánico en las calles»), como acosaba el gigante industrial del automóvil nipón («Godzilla») a la industria norteamericana. Un monstruo que también encarna a la mujer liberada que «lleva los pantalones» y trabaja fuera del hogar, y al amor homosexual, que triunfa con la destrucción de los dos vehículos en un «abrazo mortal», otras dos de las transformaciones características de los 70.

---

<sup>32</sup> BAXTER, John (1998): *Steven Spielberg. Biografía no autorizada*, Madrid, T&B/JC, p. 77.



#### 4.4. EL FANTÁSTICO

*Duel* es una película terriblemente realista y, en ella, está presente en todo momento lo inverosímil. ¿Hay en esto una contradicción? Veamos la opinión de Rentero:

... *Duel* resulta sin remedio un film absolutamente fantástico y, por supuesto, fuera de toda realidad concretizada, ya que delata una injerencia en terrenos sublimados que a su vez sobrepasan todo tipo de lógica. Esto es lo que me lleva a una auténtica sorpresa, al comprobar que la mayoría de las críticas de *Duel* se detienen a examinar el carácter realista de la película. Creo que es una flagrante contradicción, la ignorancia a omitir todo el sentido externo de la cinta, en principio, así como violar uno de los más importantes ejes donde descansa el film: el fantástico, antes citado, bien entendido desde una óptica de puro juego onírico. [...] *Duel* puede ser tanto una pesadilla como un sueño —si no ambas cosas a la vez—, pero jamás una realidad, y de hecho me temo que Spielberg la realizó con esta misma intencionalidad<sup>33</sup>.

La convivencia del realismo con lo fantástico no debe verse, pues, como una contradicción, ya que, por el contrario, la hiperrealidad es un elemento fundamental del relato fantástico, pues sin ella no podría producirse, de manera efectiva, la ruptura que caracteriza al género. Ferreras considera que son tres los rasgos esenciales que lo definen:

- a) Presencia de, al menos, un elemento sobrenatural inédito (que no siga las leyes naturales).
- b) Los aspectos más comunes de lo cotidiano deben mostrarse a través de un realismo llevado al extremo (hiperrealidad), que parece representar un universo tan aburrido que no merece ni siquiera que se mencione.
- c) La narración fantástica opone de manera constante al protagonista, víctima del elemento fantástico, con sus estructuras sociales, representadas por su familia, sus vecinos o sus conciudadanos<sup>34</sup>.

Todorov observa que, en el mundo «real» en que vivimos, ante un acontecimiento en apariencia inexplicable, sólo podemos escoger entre dos opciones: o bien lo consideramos un producto de nuestra imaginación o, por el contrario, admitimos que realmente ha ocurrido. Pues bien, lo «fantástico» ocupa exactamente el tiempo que dura la incertidumbre y termina cuando realizamos la elección. Lo «maravillo-

---

<sup>33</sup> RENTERO, Juan Carlos (1978): «Directores americanos de los años 70. Steven Spielberg», *Dirigido por...*, núm. 50, p. 48.

<sup>34</sup> FERRERAS, Daniel F. (1995): *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*, Madrid, Vosa, pp. 20-21.

so», en cambio, presupone la aceptación de lo inverosímil, como en las fábulas o en los cuentos de hadas<sup>35</sup>.

*Duel* representa un ejemplo de lo fantástico en su tradición más pura, la literaria, entroncando directamente con la concepción decimonónica del género: los cuentos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), Edgar Allan Poe (1809-1849) o Guy de Maupassant (1850-1893). Como ha escrito Italo Calvino:

... el «cuento fantástico» nace en Alemania como sueño con los ojos abiertos del idealismo filosófico, con la declarada intención de representar la realidad del mundo interior, subjetivo, de la mente, de la imaginación, dándole una dignidad igual o mayor que a la del mundo de la objetividad y de los sentidos [...] y aquí un nombre destaca por encima de todos: Hoffmann<sup>36</sup>.

Existen dos vías dentro del cuento fantástico, la «visionaria» y la «cotidiana»:

La ejemplificación más clara de estas dos direcciones podemos encontrarla en Poe. Sus cuentos más típicos son aquellos en los que una muerta vestida de blanco y ensangrentada sale del féretro en una casa oscura cuyo fastuoso mobiliario respira un aire de disolución. *La caída de la casa Usher* constituye la más rica elaboración de este tipo. Pero tomemos *El corazón revelador*: las sugerencias visuales, reducidas al mínimo, se han concentrado en un ojo abierto de par en par en la oscuridad, y toda la tensión se centra en el monólogo del asesino<sup>37</sup>.

A medida que avanza el siglo XIX se observa un predominio cada vez mayor de lo cotidiano y de la narración en primera persona, que sustenta un relato apoyado exclusivamente en las sugerencias de su protagonista. Maupassant asegura que el progreso tecnológico ha hecho que el hombre cambie para siempre su percepción de lo sobrenatural. Ya no puede creer en leyendas antiguas y ello obliga al autor de relatos fantásticos a mostrar una mayor sutileza para conseguir en el lector ese escalofrío de inquietud, todavía posible porque, en suma, «sólo se tiene miedo de lo que no se entiende»<sup>38</sup>. Este aspecto resulta fundamental en *Duel*, pues el predominio de la focalización interna y perceptiva (equivalente a la primera persona gramatical<sup>39</sup>) contribuye a recrear en todo momento el estado anímico de David Mann.

---

<sup>35</sup> Tzvetan Todorov es uno de los teóricos más reconocidos del género, con su obra *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1974.

<sup>36</sup> CALVINO, Italo (1996): «Introducción», en CALVINO, Italo (comp.), *Cuentos fantásticos del siglo XIX. Lo fantástico visionario 1*, Barcelona, Círculo de Lectores, p. 12.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>38</sup> Estas apreciaciones del escritor francés aparecieron por primera vez en *Le Gaulois*, el 7 de octubre de 1883. Cfr. PALACIOS BERNAL, Concepción (1986): *Los cuentos fantásticos de Maupassant*, Madrid, Universidad de Murcia, pp. 19-21.

<sup>39</sup> En el cine resulta poco efectivo contar en primera persona (cámara subjetiva) todo el relato.



Este género se halla estrechamente ligado a la ciencia-ficción y al fantástico. Un mismo film puede clasificarse como fantástico/terror (si lo que asusta son elementos sobrenaturales) o como ciencia-ficción/terror (si por el contrario estos elementos son fruto de la especulación científica o derivan de cualquier actividad del ser humano). La polémica aparece a la hora de mezclar el fantástico y la ciencia-ficción, desde nuestro punto de vista rara vez conciliables. En *Star Wars* hay naves espaciales, pero éstas no son fruto del avance científico del hombre, sino que pertenecen a un universo diegético equivalente al de los cuentos maravillosos. Sólo hay que recordar la célebre frase con la que se abre cada uno de los films de la saga: «Hace mucho, mucho tiempo, en una galaxia lejana, muy lejana...» («A long time ago in a galaxy far, far away...»), versión renovada del «Érase una vez...» de los cuentos («Once upon a time...»).

Un elemento que suelen compartir el cine fantástico, el de ciencia-ficción y el de terror es la presencia de monstruos. Según Sánchez-Noriega el monstruo cinematográfico puede ser un animal conocido (tiburones, gorilas), un viviente surgido de la evolución o de cualquier tipo de mutación, un ser legendario o del pasado (vampiros, saurios), un extraterrestre, un humano sometido a la experimentación o incluso una máquina (humanoides, robots). Pero siempre se caracteriza por su ferocidad y por resultar una terrible amenaza para las personas, «una extraordinaria capacidad y voluntad inteligentes de hacer el mal que convierten a toda bestia en un personaje paradójicamente muy humano». Todos los monstruos cinematográficos funcionan además como una proyección de los miedos y pesadillas del ser humano<sup>40</sup>.

En *Duel* David Mann se enfrenta a un monstruo que no es un animal terrible ni un humanoide, sino la máquina más humanizada que ha creado el hombre: el automóvil, el revulsivo de su progreso, en una versión mucho más cercana de lo que la ciencia-ficción nos suele ofrecer. La rebelión de una máquina creada por el hombre permite incluir la película dentro del género de ciencia-ficción<sup>41</sup> muy a regañadientes, ya que a bordo del camión viaja un conductor. Es la forma de presentar esa monstruosa mezcla de hombre y máquina (dotada de ferocidad animal y personalidad psicopática) lo que realmente perturba al espectador, que, como ya hemos reiterado, recibe la percepción que de los acontecimientos tiene el protagonista.

El director escogió para la película el camión más antiguo y peor conservado de todos los que le presentaron, un Peterbilt 281 de 1956, porque quería un vehículo dotado de rostro humano: el enorme morro era la nariz; los faros, los ojos; y los dos depósitos que luego le añadieron a cada lado de la cabina, las orejas (fig. 7). A esta fisionomía humanizada hay que añadir la inteligencia para hacer el mal, la perso-

<sup>40</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2004): *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra, pp. 337-338.

<sup>41</sup> Como sucede en STRICK, Philip (1976): *Science Fiction Movies*, London, Octopus, pp. 58-59.





Fig. 7. El rostro del camión.



Fig. 8. La bestia en su guarida.

nalidad psicopática (en lugar de una matrícula se decidió ponerle varias, todas las de sus víctimas). Además, lo pintaron de marrón y ensuciaron la luna delantera y el radiador con bichos muertos para darle la apariencia de una auténtica bestia salvaje (de lo que advertía el texto «Inflamable» pintado en el tráiler). Porque a lo largo de la película se va dotando al camión de características animales: acosa ferozmente al protagonista como un lobo hambriento, cuando hace sonar su sirena recuerda a un elefante enfurecido, y en algunos momentos parece un toro bravo. En otras ocasiones se presenta como un monstruo legendario (dragón, dinosaurio), propio de los dibujos animados o las películas de serie B de los 50: cuando surge del túnel como si abandonase su guarida (fig. 8), pero sobre todo al final del film, en esa muerte





Fig. 9. Otro monstruo acosador: el tiburón de *Jaws*.

lenta y dilatada que se acompaña del rugido de una auténtica criatura legendaria, que Spielberg tomó prestada de la *Creature from the Black Lagoon* (*La mujer y el monstruo*, Jack Arnold, 1954).

De todo lo dicho se desprende que la figura del enorme camión acosador es universal, pudiendo funcionar como la proyección de los miedos y pesadillas de cualquier tipo de espectador. En definitiva, *Duel* tiene mucho de *monster movie*, y el camión es un antecedente claro del gigantesco escualo de *Jaws* (*Tiburón*, Steven Spielberg, 1975) (fig. 9).

Recibido: 25-4-2016  
Aceptado: 5-9-2016

