

El hombre frente al terror en *Duel*, de Steven Spielberg

JOSÉ DÍAZ-CUESTA

Contexto pre-textual

El 13 de noviembre de 1971 la cadena estadounidense ABC emitía un telefilm que significó la puesta de largo de su realizador ante el gran público. Su enorme aceptación supuso que al año siguiente, en Europa, se estrenase en pantalla grande una versión de mayor metraje, primera ocasión en la que se presentaba un montaje diferente de una película de Spielberg¹, suponiendo un éxito² sobre todo entre la crítica del momento³. La película –con guión de Richard Matheson que adapta un relato corto suyo del mismo título publicado en la revista *Playboy*⁴–, cuenta la persecución que sufre un viajante por parte de un camión cisterna. La excusa argumental mantiene su actualidad a pesar de los años transcurridos, aunque el enfrentamiento entre viajante y camión deriva más en una pesadilla que en una noticia de la página de sucesos⁵.

En el reclamo publicitario que supone el cartel anunciador se alude a la personificación del camión, WHEN THE HEADLIGHTS OF A TRUCK/ BECOME THE EYES OF/ A PSYCHOPATH⁶ y al género al que pertenece el texto filmico, TERROR IN YOUR REAR VIEW MIRROR⁷. Peter Hutchings⁸ afirma que este género cinematográfico es uno de los más masculinos, tanto en su producción como en la recepción de miedos y ansiedades propios del género masculino. Nuestra lectura se acerca a la película apoyándose en una de las constantes que han iluminado los estudios sobre este film desde los años noventa, la de la representación de la masculinidad en el texto.

Duel y la masculinidad en los estudios sobre la obra spielbergiana

A pesar de la abundante bibliografía existente sobre textos filmicos dirigidos por Spielberg, *Duel* constituye una excepción debido a su con-

1 Hasta la fecha se han ofrecido montajes alternativos de *Close Encounters of the Third Kind* (1977 y 1980) y de *E.T. The Extraterrestrial* (1982 y 2002). En ambas ocasiones, esos relanzamientos se justifican más por razones mercantilistas que por su pretensión de ofrecer una versión más próxima a las intenciones del director, quien justifica la segunda edición de *E.T.* por su afán perfeccionista. No se trata del mismo caso que *Duel*, ya que su corta duración inicial la hacía escasamente merecedora del término *largometraje*, y así pudo concursar en varias competiciones oficiales. Nosotros consideramos esta segunda versión, la única disponible en el mercado desde hace años.

2 Sólo he tenido una ocasión de ver la película en pantalla grande: sucedió en el teatro Campoamor de Oviedo, en enero de 1995, dentro de un ciclo de trescientas obras seleccionadas con motivo del centenario del cine. Al final de la proyección se dio la circunstancia de que un grupo de adolescentes de género masculino irrumpió en aplausos, hecho poco común en aquellas proyecciones.

3 Llegó a conseguir varios premios –principalmente en Europa–, como el Gran Premio del Festival de Cine Fantástico de Avoriaz, o el galardón a la Mejor Película en el Festival de Cine de Taormina. También fue nominada para los Globos de Oro como Mejor Telefilm, y para los Emmy a la Mejor Fotografía y al Mejor Sonido, consiguiendo este último.

4 He abordado las relaciones entre el texto escrito y el fílmico en la conferencia "El espejo (retrovisor) del suspense: Spielberg traduce a Matheson", impartida el 17 de marzo de 1997 dentro del II Ciclo de Literatura Angloamericana y Cine, organizado en Logroño por el Departamento de Filologías Modernas de la Universidad de La Rioja.

5 No obstante, en la sección nacional del diario *La Rioja*, región desde la que escribo estas líneas, el 27 de julio de 2001 se podía leer el siguiente titular procedente de la agencia Colpisa firmado por M. SÁIZ-PARDO: "Un matrimonio y su hijo mueren en Madrid al ser arrollado su coche por un camión cisterna". En el lid se especificaban las causas del accidente: "El vehículo de Repsol perdió los frenos en una cuesta y empotró al turismo contra un muro". Con tres muertos y tres heridos graves, el horror de la realidad superaba al de la ficción.

6 Doy mi propia traducción, como hago con el resto de expresiones inglesas que se citan: "CUANDO LOS FAROS DE UN CAMION / SE CONVIERTEN EN LOS OJOS DE / UN PSICOPATA".

7 "TERROR EN TU ESPEJO RETROVISOR".

8 Peter HUTCHINGS: "Masculinity and the Horror Film", en Pat KIRKHAM y Janet THUMIM (eds.): *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*, Lawrence and Wishart, Londres, 1993, pp. 84-94.

9 Previamente me he ocupado del mismo tema en el Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo *Masculine Representation in Steven Spielberg's Film Text Duel*, aprobado el 30 de septiembre de 1997, permitiéndome alcanzar la Suficiencia Investigadora; y en la Memoria del Máster en Historia y Estética de la Cinematografía *Representación de la Masculinidad en Duel, el texto fílmico dirigido por Steven Spielberg*, defendida el 21 de agosto de 2001 en la Universidad de Valladolid. El presente estudio compendia los análisis y completa las conclusiones de ambas monografías.

dición inicial de película para la televisión. La aparente falta de genuinidad cinematográfica del texto ha provocado que en su día no se le prestara la atención que creo se merece como uno de los primeros eslabones dentro del conjunto de la filmografía spielbergiana.

Sólo a partir de los años noventa se le han dedicado secciones o capítulos en esas monografías. La mayoría de las críticas que mencionamos a continuación se integran dentro de biografías que abarcan el conjunto de la obra spielbergiana hasta el momento de publicación de cada estudio, no existiendo apenas monografías dedicadas en exclusiva a *Duel*⁹. Rescatamos de esas obras aquellas referencias que sus autores han hecho a la representación de la masculinidad en el texto fílmico.

Antonio Lara¹⁰ señala en 1990 la relación entre madre y niño y la ausencia del padre como elementos importantes del texto. Slade y Watson¹¹ aluden en 1992 a las dudas que se plantea el conductor del coche sobre su propia "*manhood*", su propia hombría. En 1995 Brode¹² vincula la pérdida de status masculino de los hombres que hablan en el film con la biografía del director, abandonado por su propio padre. Baxter¹³ en 1996, sugiere que *Duel* es "francamente épica"¹⁴ por la pérdida de control que presentan los hombres frente a las mujeres. Joseph McBride¹⁵ alude en 1997 al irónico nombre del modelo de coche, un Valiant que conduce el inicialmente cobarde Mann, y subraya que la aceptación del duelo pone a prueba la hasta entonces dudosa hombría del protagonista.

Y poco más es lo que los biógrafos de Spielberg han escrito sobre la masculinidad en *Duel*, ya que se han ocupado, principalmente, de glosar la figura del director y dar cuenta de los diferentes avatares de cada una de sus películas, sin considerar apenas lo que aquí es nuestro objeto de estudio, el texto fílmico *Duel*.

Masculinidad en cuatro rasgos

El método de estudio que seguimos a continuación no constituye un análisis textual exhaustivo, sino varios análisis parciales que consideran los cuatro rasgos o "sites" en los que Kirkham y Thumim¹⁶ encuadran la masculinidad: el cuerpo, la acción, el mundo externo y el mundo interno. Las investigaciones sobre la masculinidad de películas individuales suelen proceder de campos tan variados como el género (fílmico), la historia, la recepción y el *star system*¹⁷. No resulta común encontrarse con un estudio que se atreva a resumir todas esas aproximaciones de forma estructurada, como hacen Kirkham y Thumim en su ensayo introducto-

rio a una colección de artículos sobre masculinidad escritos por autores varones. Aunque introductorio en apariencia, su artículo supone una conclusión que sintetiza de forma articulada el resto de capítulos –obra de diferentes estudiosos del fenómeno filmico– del libro que editan las autoras.

Siguiendo la propuesta de Kirkham y Thumim, su descomposición en varios rasgos de las masculinidades representadas en diversos textos filmicos permite, si resulta necesario, volver sobre algunas secuencias y proporcionar análisis complementarios cuando se trabaja con una película concreta, evitando la crítica abductiva, en la que un solo rasgo del texto ilumina toda la interpretación que se da del mismo. Mediante este estudio hemos pretendido responder a la pregunta ¿qué tipo de hombre representa el personaje o personajes principales del film? En el análisis de cada rasgo seguimos la Teoría del Texto postulada por González Requena¹⁸.

El cuerpo de Mann: reflejos fragmentados desde la seguridad

El primero de los rasgos propuestos por Kirkham y Thumim se refiere no sólo a la representación visual del varón, a su indumentaria y al espectáculo e invitación al placer del público en el mismo, sino también a la *presencia* del actor, a su rango como estrella masculina.

El David Mann de *Duel* está habitado por Dennis Weaver, a quien se había podido ver en una variedad de papeles que no lo relacionaban directamente con un tipo concreto y previsible de masculinidad. Se escogió a Weaver sólo después de que Gregory Peck hubiera rechazado el papel. El actor finalmente seleccionado no era tan conocido como Peck, y una de sus interpretaciones más señaladas en el cine había sido la de un atormentado portero de noche en el motel de *Touch of Evil* (Welles, 1958). El público televisivo había podido observar su evolución desde el cojo Chester B. Goode en *Gunsmoke* a un personaje con más carácter como McCloud en la serie homónima, en la que se mostraban las aventuras metropolitanas de un policía vaquero, con sombrero y botas de cuero, a lomos de su caballo. Weaver podía representar por tanto varios grados de masculinidad, o al menos los personajes que habían llegado al público, con sus variaciones de lo masculino, permitían que en *Duel* no se le identificara inmediatamente con un tipo concreto de hombre. Así, el actor Dennis Weaver deja el texto inicialmente abierto para la representación del personaje de David Mann¹⁹. Observemos ahora la puesta en escena de su primera aparición en el texto filmico.

10 Antonio LARA: *Spielberg. Maestro del cine de hoy*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.

11 Darren SLADE y Nigel WATSON: *Supernatural Spielberg*, Valis Books, Londres, 1992.

12 Douglas BRODE: *The Films of Steven Spielberg*, Citadel Press, Nueva York, 1995.

13 John BAXTER: *Steven Spielberg The Unauthorised Biography*, Harper Collins Publishers, Londres, 1996.

14 En el original inglés, "frankly Oedipal". BAXTER, *op. cit.*, p. 76.

15 Joseph McBRIDE: *Steven Spielberg. A Biography*. Faber and Faber, Nueva York y Londres, 1997.

16 Pat KIRKHAM y Janet THUMIM: "You Tarzan" en Pat KIRKHAM y Janet THUMIM (eds.): *You Tarzan. Masculinity, Movies and Men*, Lawrence and Wishart, Londres, 1993, pp. 11-26.

17 Véase por ejemplo Yvonne TASKER: *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, 1993.

18 Jesús GONZÁLEZ REQUENA: "El Texto: Tres Registros y una Dimensión", en *Trama y Fondo*, nº 1, Madrid, 1996, pp. 3-32.

19 Afirma Spielberg que si por ejemplo hubiera escogido a Steve McQueen, el público habría tenido unas expectativas sobre su personaje desde el principio de la película (Fernando LARA y Diego GALÁN: "Steven Spielberg: Terror y miseria del americano medio", en *Triunfo*, 17 de noviembre de 1973, nº 581, pp. 46-47).



F1a



F1b

²⁰ Las figuras con una letra además del número que se utiliza en todas ellas, indican que pertenecen a momentos diferentes de una misma toma no interrumpida por otro plano.



F2



F3



F4

La imagen inicial que se muestra de David Mann en la película reproduce un primer plano de parte de su cara, principalmente sus ojos, atrapados en el espejo retrovisor y escondidos detrás de unas gafas de sol (F1a²⁰). No estamos viendo directamente a Mann sino un reflejo de una fragmentación, o mejor dicho un fragmento causado por un reflejo. La toma no ha comenzado ahí, sino con un plano largo de una carretera vacía. La cámara gira, uniendo, en un solo movimiento, la carretera, la tierra, con Mann: de la *madre* tierra al *niño* Mann (F1b).

O más bien niño en ciernes: en las páginas siguientes explicamos que, a nuestro entender, el coche representa metafóricamente el vientre de la madre. Según esta interpretación, Mann puede leerse como un feto ya desarrollado que se niega a abandonar el espacio cerrado y seguro que habita y convertirse así en un individuo varón capaz de enfrentarse al mundo exterior y sus leyes. Toda la toma se realiza desde el asiento del acompañante, lo que implica que la imagen inicial de la carretera se ve a través del parabrisas: hay un cristal entre la posición de la cámara y lo que nos está mostrando. La criatura que va dentro del coche está protegida del mundo exterior por el vehículo y sus ventanas. Al llevar gafas de sol, en las que se refleja la carretera –y que también le salvaguardan de los rayos solares, reforzando su representación de alguien protegido–, no se pueden distinguir con claridad sus ojos. Por tanto, la primera imagen que vemos de Mann es la de alguien que mira, escondiéndose detrás de sus gafas, las cuales reflejan el objeto de su mirada, la carretera. La toma se interrumpe, brevemente, con otra de la radio del coche, desde la que un atribulado radioyente se queja de la posición que ocupa en su matrimonio.

A continuación viene un plano medio-cercano de Mann, con las manos sobre el volante y la mirada fija en la carretera. Viste camisa azul y corbata y lleva el cinturón de seguridad puesto (F2). Parece un conductor cuidadoso, impresión que refuerza la rápida mirada que lanza al espejo retrovisor exterior. En la imagen siguiente podemos ver a Mann de perfil en un plano medio. Descubrimos que sus pantalones son de color caqui, pero no llegamos a ver el resto de su cuerpo (F3). Una vez que hemos echado un primer vistazo a nuestra criatura, una panorámica de la cámara nos muestra un plano general del vehículo rojo cuyo conductor ya conocemos (F4).

Hemos aprendido ya varias cosas sobre esta persona, como que aparenta ser alguien que trabaje en una oficina o quizá un viajante, y que debe de ser un conductor cauteloso que se siente seguro dentro de su coche²¹. Sin embargo, aún nos faltan por saber varias cosas sobre el hom-

bre del volante, incluso sobre su aspecto físico, ya que no hemos visto sus ojos, por la gafas que le protegen del sol, y el propio coche nos oculta el extremo inferior de sus piernas.

El plano siguiente se toma de nuevo en el interior del Valiant, desde las plazas traseras, y deja ver un plano medio cercano de la cabeza de Mann desde detrás (F5a). La cámara se mueve a la derecha, siguiendo la dirección de la mirada del conductor, permitiéndonos descubrir que hay un camión lento y humeante que precede a Mann (F5b). La unidad mantenida por Mann y el otro-*Todo-Objeto*²² simbolizado por su vehículo y la carretera se ve rota por la intervención de un camión hacia el que su coche parece dirigirse: de manera no demasiado enfática el texto señala el punto de ignición.



F5a



F5b



F6

Tras varios planos en los que el coche se acerca al camión, Mann tose y se queja de la contaminación creada por el humo del camión, con lo que se completa su caracterización como una criatura preocupada por la seguridad, principalmente para proteger su propio cuerpo, que se ve inmediatamente afectado por los agresivos humos procedentes del exterior, los cuales invaden ese espacio cerrado, como un vientre, que habita (F6). El punto de ignición ha sido subrayado.

Los humos del camión aún presentan un significado complementario: viajan por el aire sobre la carretera, como el esperma por la vagina de una mujer, y finalmente entran en el coche/vientre en una suerte de inseminación tardía. David Mann no parece ser el hombre adecuado para sufrir y aguantar, más bien es un bebé que se siente seguro en el vientre de su madre, de su vehículo.

Más tarde, en la lavandería (F7) o en los servicios del café (F8), esta preocupación por permanecer seguro en lugares cerrados nos recuerda a su maternal vehículo y refuerza la representación del cuerpo de Mann como el de una criatura en el seno materno.

Además en varios momentos del film el viajante muestra dificultad al andar: lo llegamos a ver a cuatro patas, como quien aprende a caminar

²¹ Una prolongación de su lugar de trabajo, ya que cuando Mann llama a su mujer descubrimos que se encuentra en viaje de negocios. De hecho lo que acabamos averiguando es que Mann trabaja como viajante. La película nos cuenta esa parte de la vida de un viajante que no aparece en la obra de teatro *Death of a Salesman*. Arthur MILLER: *Death of a Salesman*, Cresset Press, Londres, 1949.

²² GONZÁLEZ REQUENA, J.: *op. cit.*, p. 24



F7



F8



F9



F10

23 "I gave you the road: why don't you take it?" ("Te he cedido la carretera: ¿por qué no la tomas?"), dice Mann cuando el camión vuelve a frenar tras haberle adelantado (todas las citas del diálogo de la película proceden de la copia en vídeo que manejamos).

24 "No puedo creerlo"



F11



F12



F13

(F9) –en la secuencia del autobús que analizamos más adelante, en el apartado dedicado al mundo externo–, y al final ha de sangrar para poner fin a su etapa de aprendiz de hombre. Después de tanto sufrimiento, logramos verle como un hombre recién nacido –y sin gafas, a pesar de encontrarse en el exterior–, en un picado que muestra todo su cuerpo y a la vez lo empequeñece (F10).

La acción: caminando hacia una actitud agresiva

La acción incluye, para Kirkham y Thumim, manifestaciones físicas como la violencia, la competición, la agresión, la habilidad y la resistencia: se trata de ver el cuerpo masculino en acción. Nos centramos ahora en la violencia y en la agresión que se producen en la confrontación física entre el cuerpo que acabamos de analizar y el otro cuerpo masculino, el formado por camión y camionero. Este segundo cuerpo, que se representa como un gran falo, en contraste con el escaso poderío físico de Mann, se comporta de forma mucho más peligrosa que el viajante, a quien hace evolucionar en esa misma dirección, como podemos observar en una de las ocasiones en las que el turismo adelanta al camión.

Después de la llamada telefónica a la mujer de Mann, ambos vehículos vuelven a la carretera. El viajante conduce con mucho cuidado –como suele hacer– y no le sorprende, por tanto, que el camión le dé de nuevo alcance. Su proximidad hace que Mann acelere, pero, incapaz de mantener la velocidad, acaba cediendo el paso al camión con la mano (F11), *gives the road*²³, en sus propias palabras. Mann no se ha dado cuenta del desafío, a pesar de que, durante el adelantamiento, a punto ha estado el camión de cumplir su deseo: colisionar, tocar el coche. Tampoco advierte el alcance de la provocación cuando el camión le corta el paso al intentar adelantarlo. Divisa una señal que le avisa de que hay un espacio para adelantar, un *passing lane ahead* (F12). Cree en el código de la circulación, en la ley de la carretera. Sin embargo parece haber otra ley, según se ha visto dos tomas más atrás, en un primer plano del humeante y fállico tubo de escape del camión (F13).

Mann no acepta esa otra ley que se le intenta imponer: *I dont believe it*²⁴, afirma. Es cierto que el viajante desarrolla una actitud más agresiva que se puede observar cuando toca el claxon, pero esta evolución se produce sin que se dé cuenta de que el otro vehículo lo está desafiando a algo más que a un juego –a *playing games*, como él dice.

La firmeza del desafío que le plantea el camión/ero se plantea en toda

su crudeza unos pocos segundos después. El camionero mueve la mano de la misma manera en la que Mann había dado paso al camión (F14) en una de las tomas que más difícilmente se olvidan de esta película. Sin embargo en esa ocasión el movimiento de mano posee un significado muy diferente, ya que se aproxima otro vehículo en sentido contrario (F15). El desafío es ahora claro, incluso para Mann. *You miserable...*, le grita al camión/ero. Ya no nos encontramos ante el Mann de antes, como lo demuestra su violación del código de circulación cuando adelanta al camión: no duda en usar una carretera secundaria para ponerse por delante del vasto vehículo. Lo mismo sucede en la siguiente secuencia de persecución, donde Mann alcanza casi las noventa y cinco millas por hora, prácticamente el doble de su velocidad habitual (F16). El viajante está preparándose para aceptar la Ley del Padre que se le intenta imponer.

Más avanzado el texto filmico llegará a pelearse –y perder– con otro chófer al que desafía por error. Pero lo que el camión desea es el choque frontal con el vehículo rojo y femenino que transporta a Mann, separándolo del mismo. El viajante lo permite uniendo su nombre –inscrito en su maletín, que utiliza para mantener el coche en marcha mientras salta– al camión/ero, en una representación de lo que Lacan denomina la metáfora paterna, que establece la necesaria correlación entre el apellido del padre y el sujeto recién nacido: Mann se reconoce en "el Nombre del Padre, que le ubica en la cadena simbólica"²⁵. Finalmente el camión, figura paterna y fálica, destruye al coche, objeto fetichista al que se aferraba Mann, completando el rito de paso que le adentra en la dimensión simbólica.

El mundo externo: matrimonio y escuela

Entre las instituciones y convenciones a las que Kirkham y Thumim vinculan las interacciones de los personajes masculinos destaca el matrimonio, normalmente regido por un poder patriarcal, aunque suele ser la mujer la que motiva e instiga a la acción.

Este último es el caso de Mann, que sale del seno de su hogar en un coche femenino y enseguida se identifica con un radioyente que se queja por no ser el cabeza de familia en su matrimonio, en esa primera secuencia cuya primera parte hemos comentado al ocuparnos de la introducción en el film del cuerpo del viajante. Ambos hombres son como niños-bebés que son tratados de manera condescendiente por las mujeres con las que hablan²⁶. No debemos olvidar que la señora Mann le recuerda al viajante que de vuelta a casa le espera su propia madre, otra señora Mann.



F14



F15



F16

25 GONZÁLEZ REQUENA, J.:
op. cit., p. 27

26 "Yo quería que el público saliera de la película pensando que quizá ahora también podría perseguir a alguien por una carretera. No volver a casa para continuar siendo de clase media-alta, situada. O, por lo menos, si decide volver a casa, hacerlo siendo capaz ya de pegarle un puñetazo a su mujer..." (Declaraciones de Spielberg en LARA y GALÁN, *op. cit.*, p. 47).



F17



F18

27 Este plano resulta aún más difícil de olvidar si tenemos en cuenta la carátula de video, que muestra un dibujo similar.

La incapacidad del viajante como padre resulta patente en la secuencia del autobús. El conductor del mismo le sugiere que le dé un empujón al transporte escolar con el coche mientras Mann es abrumado por los niños (F17). La primera reacción del viajante es preguntarle por qué no ha hecho parar al camión, que el chófer no debe de haber visto. Mann conoce las limitaciones de su vehículo: a estas alturas ya sabemos que una figura femenina como el coche no tendrá la fuerza necesaria –la fuerza de un hombre– como para empujar al autobús –otra figura femenina, más maternal incluso que el coche, ya que está literalmente cargada de niños. Tras varios intentos fallidos, ambos vehículos se quedan enganchados (F18).

Mann ya le había advertido al chófer que sucedería esto, pero aun así le ha hecho caso. Es como si el conductor del coche deseara lo que ahora está sucediendo: durante unos instantes, los dos vehículos se convierten en uno lleno de bebés: los niños y los dos hombres fracasados. Por fin, mientras discuten cómo liberar el coche, llega el camión, que se para a la entrada del túnel, en uno de los planos más inolvidables²⁷ de la película. El túnel, de forma redondeada, aparece dividido por un poste (F19a).

28 John BAXTER: *op. cit.*, p. 75.



F19a



F19b



F20

La velocidad lenta del camión (F19b), acompañada por acordes que contribuyen al suspense, incrementa la tensión de la escena. Se detiene precisamente a la altura del poste, fundiéndose con el mismo y aumentando así su poder fálico (F20). Mann, al salir del coche, tapa otro poste que hay detrás suyo sin incorporar, por tanto, su capacidad de alusión. De nuevo se ve al camión, todavía en el túnel, encendiendo los faros (F21).

Ante semejante visión, Mann quiere que los niños –su *familia adoptiva*, según Baxter²⁸– se metan en el autobús, un lugar seguro. Para llegar hasta ellos, el camión debe atravesar el túnel, nuevo significante del otro-Todo-Objeto, cuya unión con el padre aún no es soportable para Mann: en su huida también él atravesará el mismo túnel, similar a los que había cruzado en el arranque del texto (F22). El conductor del turismo sale, por tanto, de escena en su vehículo, y el camión empuja al autobús, cuidando a los niños. Vemos su acción en una toma semisubjetiva que compartimos con Mann (F23). El camión empuja de manera extremadamente cuidadosa, muy diferente de la colisión final con el coche, demostrando que el camión/ero sí puede ser la cabeza de esta familia adoptiva. Le está enseñando a Mann la manera de encargarse de los niños y la forma de comportarse con sus madres, con delicadeza y poderío.

Antes del último duelo, Mann todavía se encuentra a un matrimonio de personas mayores, calco proléptico de cómo sería el suyo, su propio matrimonio, unos años más tarde. La pareja está formada por una figura

paterna infantil y débil y una esposa maternal y autoritaria que finalmente se niega a llevarlo consigo. La mujer se presenta con un vestido prácticamente idéntico al de la señora Mann, aunque por su edad estaría más cerca de la madre biológica del viajante, a la que no llegamos a conocer en persona. El *no* que recibe de esta nueva *madre* "sólo puede ser vivido por nuestro pequeño ordenador como intolerable y aniquilador, ya que es el *no* del Objeto, y entonces nada"²⁹. Mann deja su compañía en su momento de mayor angustia, desde la que deberá afrontar su encuentro definitivo con el camión/ero.

El mundo interno: Mann es capaz de mirar a una mujer

La ansiedad que más preocupa a Mann en su mundo interno procede de su relación con la madre. Establece con ella una unidad simbiótica que asocia de forma fetichista con espacios cerrados y frágiles como, desde luego, el coche, pero también el café, los baños o la cabina telefónica. A Mann le angustia igualmente su tamaño, el cual, comparado con el de otros hombres –dotados de mayores atributos fálicos– más parece el de un bebé que el de un adulto. Además su obsesión por mantener una velocidad baja en su conducción se ve reforzada por su deseo de permanecer en el coche-madre. Todas estas ansiedades se trastocan por un momento, durante la última persecución, cuando por fin se atreve a mirar a una mujer distinta de las anteriores en su representación.

La persecución final da comienzo después de que Mann se aleje de la pareja de ancianos, o más bien después de que ellos se alejen de él. Sólo tras haber aceptado el desafío final logra el protagonista divisar una mujer más sexuada. Sucede durante la última persecución en una breve relación de plano contraplano que ayuda a poner fin a las ansiedades de Mann.

En la primera imagen la cámara gira hacia la izquierda siguiendo al coche (F24a), movimiento que finaliza con un plano de una mujer que está tendiendo la ropa (F24b). Podemos ver, a contraluz, el atractivo perfil de esta mujer, que ya no es el de una madre que alimenta. Aunque se disponga a colgar prendas que podrían corresponderse con las de un niño, éstas son lo suficientemente grandes como para hacernos creer que ya no es un bebé al que tiene a su cuidado. Además no viste falda sino pantalones ajustados, con lo que se insiste en separarla de cualquier actitud maternal y se nos permite ver todo su perfil en una imagen mucho más erótica que las de todas las mujeres anteriores. No obstante, se la puede relacionar con la que acaba de alejarse de Mann en la secuencia



F21



F22



F23

29 GONZÁLEZ REQUENA, J.:
op. cit., p. 25.



F24a



F24b



F24c



F25a



F25b

³⁰ GONZÁLEZ REQUENA, J.: *op. cit.*, p. 28.

³¹ José DÍAZ-CUESTA: "From words to images and then to one image: the poster in Spielberg's translations of literary works", en Eterio PAJARES, Raquel MERINO y J.M. SANTAMARÍA (eds.): *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 3*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Vitoria, 2001, pp. 131-138.

³² GONZÁLEZ REQUENA, J.: *op. cit.* p. 31.

inmediatamente anterior del texto filmico (la pareja del señor mayor que Mann detiene en la carretera): ambas le dejan solo, a su aire. La mujer más joven no da ninguna muestra de querer mantener a Mann a su lado.

Al final del movimiento de cámara, se funde la imagen distante del coche con la de la mujer, mientras que el camión se une con el poste más gigantesco y más centrado de los que aparecen en la película (F24c). La composición del plano completa la palabra que el Padre Simbólico le va a otorgar a Mann en unos instantes: "la eficacia de esa palabra simbólica, procedente del padre, sólo es posible si es sustentada por el deseo de la madre"³⁰, que aquí se dirige hacia el poste y el camión, a pesar de que el montaje nos devuelva la mirada del viajante. La importancia de toda esta toma viene acrecentada por la predilección que tiene Spielberg por figuras a contraluz, con el sol al fondo, que sintetizan sus películas, como en los carteles anunciadores³¹ de muchas de ellas.

El plano siguiente (F25a y F25b) desvela que Mann mira a la mujer, la cual permanece de pie junto al poste fálico, adelantando lo que sucede al final de la película, cuando se unen coche femenino y camión masculino. A pesar del peligro añadido por conducir a gran velocidad, Mann tiene tiempo de mirar a la mujer.

Esta figura aislada de mujer nos recuerda a todas las que no han logrado captar la atención de su mirada. Entonces aún no estaba preparado. Ahora ha crecido y es capaz de contemplar a una que no está rodeada de niños.

En la confrontación final, Mann ha de aceptar no sólo la separación de su madre –ya que permite la destrucción del coche–, sino también al falo como representación de la Ley del Padre, produciéndose así su decisivo encuentro con lo real, representado aquí por la caída, en una sola toma, por el barranco, de coche y camión, confundidos ambos en un amasijo de hierros, piedras y polvo, y acompañados por sonidos primitivos, como de una fiera: "la materia, pues, en tanto se resiste en su singularidad y azarosidad"³².

Evolución de la masculinidad de Mann en *Duel*

El terror al que se ve sometido y al que se ha de enfrentar Mann se centra no tanto en el vehículo que le persigue sino en las consecuencias que la intervención del camión/ero acaban trayendo consigo. Esa ansiedad del protagonista del film no se manifiesta de igual manera a lo largo

del metraje, sino que, como hemos analizado, pasa por varios momentos decisivos que van conformando su proceso de aprendizaje.

Se puede observar una evolución en la representación de la masculinidad de David Mann en *Duel*, desde las primeras tomas hasta las últimas, desde la oscuridad del garaje maternal del que salen coche y conductor, hasta la luz del sol que perfila la figura del viajante en el último plano de la película³³, desde esos planos fragmentados del cuerpo de Mann, rodeado de cristales reflectantes, expresando así su falta de completación, hasta esa imagen unitaria de los planos finales.

Es decir, podemos entender que el protagonista masculino del texto filmico abandona el orden imaginario y entra en el simbólico, transición que aquí consiste en pasar de creerse uno con la madre u otro-*Todo-Objeto* a aceptar la intervención del padre y renunciar a la madre como objeto de deseo. De esta manera el texto constituye una representación filmica de la fase del espejo.

Insistentemente Mann se identifica con el otro-*Todo-Objeto*: siente esa unidad con su vehículo, del que no desea salir, y su matrimonio es un calco de esta relación. La fase del espejo sólo permite relaciones duales, pero si el sujeto acepta al falo como representante de la Ley del Padre entrará en el orden simbólico. Esa ley está permanentemente representada por el camión/ero fálico: el texto filmico se dedica en gran parte a mostrar la mediación del camión intentando romper esa unidad dual entre madre y niño, entre coche y conductor, esa ligazón, ese cordón umbilical que el viajante no quiere cortar.

Finalmente se cumple el rito de paso y Mann logra separarse de su madre, alcanzando un status masculino plenamente definido, pero para ello ha de aceptar el duelo definitivo con el camión/ero y entregarle su vehículo. También permite que su apellido, el Nombre del Padre, se vincule a la figura paterna del camión/ero.

El último plano del texto filmico (F26) muestra a David Mann a contraluz, con un sol fordiano al fondo, y le deja sentado pensativamente al borde del barranco por el que se han precipitado coche y camión, mientras sobre él se inscriben los nombres que designan los personajes –incluyendo los de David Mann y su esposa–, junto con los de los actores y actrices que les dan vida. Sólo nos queda una duda: si Mann será capaz de ocupar la posición del Padre en el futuro.

³³ Esta metamorfosis también es interpretada bíblicamente por Douglas Brode. BRODE: *op. cit.* p. 34.



F26