



El diablo sobre ruedas

(Duel)

Steven Spielberg

(1972)

* * * * *

Santiago García Ochoa

A José Luis García Teijeiro,
primer lector (y corrector) de todo lo que escribo.

The logo for 'NAU libres' features the letters 'NAU' in a stylized, outlined font, followed by the word 'libres' in a simple, lowercase sans-serif font.

Colección "Guías para ver y analizar" nº 51

Directores:

- Dr. Javier Marzal Felici.** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.
Dr. Salvador Rubio Marco. Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Murcia.

Comité Científico:

- Dr. Josep Maria Català Domènech.** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Autònoma de Barcelona.
Dr. José Luis Castro de Paz. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. José Manuel Palacio Arranz. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Carlos III.
Dr. Eduardo Rodríguez Merchán. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. Santos Zunzunegui Díez. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco.

Coordinador técnico:

- Concha Roncal Sánchez.** Editora de Nau Llibres.

Comité Editorial:

- Dr. Iván Bort Gual.** Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez.
D. Rafael Cherta Puig. Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual. IES Henri Matisse Paterna.
Dr. Juan Miguel Company Ramón. Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat de València
Dra. Shaila García Catalán. Profesora ayudante de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Dr. Francisco Javier Gómez Tarín. Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
D. José María Monzó García. Crítico y ensayista de cine.
Dra. Marta Martín Núñez. Profesora ayudante de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Dr. Agustín Rubio Alcover. Profesor colaborador de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.

© *Santiago García Ochoa*, 2013

© De esta edición:

Nau Llibres. Periodista Badía 10. 46010 - València
Tel.: 96 360 33 36. Fax: 96 332 55 82
E-mail: nau@naullibres.com web: www.naullibres.com

Diseño de cubierta y maquetación:

Pablo Navarro, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_ePub: 978-84-7642-911-2

ISBN_mobi: 978-84-7642-912-9

ISBN_papel: 978-84-7642-910-5

ISBN_PDF: 978-84-7642-913-6

Depósito Legal: V-855-2013

Impresión: Ulzama

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático.



ÍNDICE

1. Ficha técnica y artística.....	5
2. Introducción.....	6
2.1. Cuestiones previas	6
2.2. New Hollywood: El renacimiento del cine en la era de la televisión	7
2.3. Steven Spielberg y <i>Duel</i> : El camino del éxito	24
2.4. <i>El diablo sobre ruedas</i> dentro de la filmografía de Spielberg.....	35
2.4.1. Filmografía completa de Spielberg como director	38
3. Sinopsis argumental	41
4. Estructura del film: Un combate a seis asaltos	42
5. Análisis de la película	46
5.1. Logo de la Universal.....	46
5.2. Planteamiento.....	47
5.2.1. ¿En el asiento del conductor?	47
5.2.2. En la carretera: aparece el camión. Los dos primeros adelantamientos	50
5.2.3. La primera gasolinera. Llamada a casa	56
5.2.4. De nuevo en la carretera: un intento de adelantamiento casi mortal	60
5.2.5. El tercer adelantamiento.....	63
5.2.6. La persecución hasta el café de Chuck	65
5.3. Nudo	68
5.3.1. Primer contacto para pedir ayuda (los viejos)	68
5.3.2. La recuperación tras el acoso y... ¡el camión está ahí fuera!	69
5.3.3. Análisis de la situación y búsqueda de soluciones	71
5.3.4. La puesta en práctica: conversación y pelea	76
5.3.5. ¡Ése no era! y... el camión se va	77
5.3.6. Adiós al café de Chuck	78
5.3.7. El autobús escolar	79
5.3.8. Ataque en el paso a nivel	82

5.3.9. Intento de pedir ayuda en la segunda gasolinera y nuevo ataque asesino	84
5.3.10. La siesta	90
5.3.11. El reto: las vacilaciones de Mann	94
5.4. Desenlace	98
5.4.1. La aceptación del reto: “el ratón escapa del gato”	98
5.4.2. El manguito del radiador: “el gato acecha al ratón”	102
5.4.3. La confrontación final	106
5.4.4. El resultado de la victoria	108
6. Recursos expresivos	110
6.1. Narración y punto de vista	110
6.2. Fotografía y montaje	113
6.3. Sonido y música	115
6.4. El estilo, los estilos	119
7. Lecturas	122
7.1. La encrucijada de los géneros	122
7.2. Una paranoia de David Mann	130
7.3. La cultura norteamericana en crisis	133
8. Apéndices	138
8.1. El legado de El diablo sobre ruedas	138
8.2. Un ejemplo de adaptación literaria	143
9. Sobre el equipo de producción, técnico y artístico	148
9.1. George Eckstein, productor	148
9.2. Richard Matheson, autor del relato y guionista	148
9.3. Billy Goldenberg, compositor	149
9.4. Jack A. Marta, director de fotografía	150
9.5. Carey Loftin: especialista en conducción peligrosa, conductor del camión	150
9.6. Dennis Weaver, actor protagonista	151
10. Bibliografía referenciada	152

I. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA¹

Título original	<i>Duel</i>
Nacionalidad	Estados Unidos
Producción	George Eckstein para Universal
Director de producción	Wallace Worsley Jr.
Director	Steven Spielberg
Ayudante de dirección	James Fargo
Guión	Richard Matheson, basado en su relato homónimo publicado en Playboy (abril de 1971)
Fotografía	Jack A. Marta (Technicolor)
Operador de cámara (sin acreditar)	Sherman Kunkel
Operador del "camera car" (sin acreditar)	Pat Eustis
Montaje	Frank Morriss
Dirección artística	Robert S. Smith
Decorados	Sal Blydenburgh
Compositor de la música	Billy Goldenberg
Intérprete de la música (sin acreditar)	Mike Deasy
Supervisor de la música (sin acreditar)	Hal Mooney
Sonido	Edwin S. Hall, Sam Caylor (sin acreditar)
Efectos sonoros (sin acreditar)	Dale Johnston, Jack Kirschner, Ronald LaVine, Sid Lubow, Richard Raderman
Coordinador de las escenas de conducción peligrosa	Cary Loftin
Coordinador de transporte (sin acreditar)	Alby Thomas

¹ Como los créditos de la película son muy escuetos hemos completado los nombres del equipo técnico con los que se recogen en The Internet Movie Database (IMDb).

Intérpretes:

Dennis Weaver	David Mann
Jacqueline Scott	señora Mann
Eddie Firestone	propietario del café
Lou Frizzell	conductor del autobús
Gene Dynarski	cliente del café
Lucille Benson	mujer del Snakerama
Tim Herbert	empleado de la gasolinera
Charles Seel	anciano
Shirley O'Hara	camarera
Alexander Lockwood	anciano del coche
Amy Douglass	anciana del coche
Dick Whittington	locutor de radio
Cary Loftin	conductor del camión
Dale Van Sickle	conductor del coche
Duración	90 minutos (85' 30" en DVD)
Estreno de la versión televisiva	13 de noviembre de 1971, dentro del programa de la cadena ABC Movie of the Weekend (de 20:30 a 22:00 horas) (74 minutos sin publicidad)
Estreno de la versión cinematográfica	noviembre de 1972, en Londres

2. INTRODUCCIÓN

2.1. Cuestiones previas

Desde su estreno en 1972, *El diablo sobre ruedas*, "TV movie" extendida para el mercado cinematográfico europeo, es una obra de culto. No en vano espectadores y críticos supieron captar su enorme riqueza signifi- cante: enfrentamiento del hombre contra la máquina, simple ejercicio de suspense, estudio sobre la paranoia individual y/o colectiva...

El diablo sobre ruedas es también un producto tremendamente representativo de las corrientes cinematográficas norteamericanas del momento (el manierismo y New Hollywood) y la ópera prima de Steven Spielberg, quizás el director más conocido del panorama cinematográfico actual.

Inexplicablemente, y a pesar de todo ello, sobre *El diablo sobre ruedas* se ha escrito poco, demasiado poco.

Con esta monografía queremos contribuir a llenar un vacío imperdonable, sumándonos al mismo tiempo a la labor desplegada por la colección *Guías para ver y analizar*, ya que, desde nuestro punto de vista, esta película permite un acercamiento didáctico a aspectos esenciales del lenguaje cinematográfico, la historia del cine y las diferentes metodologías del análisis fílmico.

2.2. New Hollywood: El renacimiento del cine en la era de la televisión

2.2.1. Lo Viejo y lo Nuevo

La historia de Hollywood (aunque también la Historia general del cine) se articula en torno al periodo clásico (1917-1950/60), auténtica edad de oro del cine norteamericano, presidida por dos principios básicos: la estabilidad y la autorregulación. Durante este periodo, Hollywood fue capaz de controlar la producción en serie de películas concentrándola en unos pocos estudios², autocensurarse (desde 1930) a través del Production Code (conocido popularmente como Código Hays), clasificar sus productos en torno a etiquetas específicas de cara al mercado (géneros, “star system”) y construir un modelo de espectador homogéneo sobre el que ejercía un fuerte control psicológico de forma encubierta. El estilo clásico se caracteriza por la “transparencia narrativa” o un borrado de las marcas de la enunciación que conduce

2 Las cinco “majors” (Warner, RKO, Paramount, Fox y MGM) produjeron, distribuyeron y exhibieron sus propios productos (hasta la década de los 50), mientras las “minors” (Universal, Columbia y United Artists) sólo controlaron las dos primeras fases del proceso.

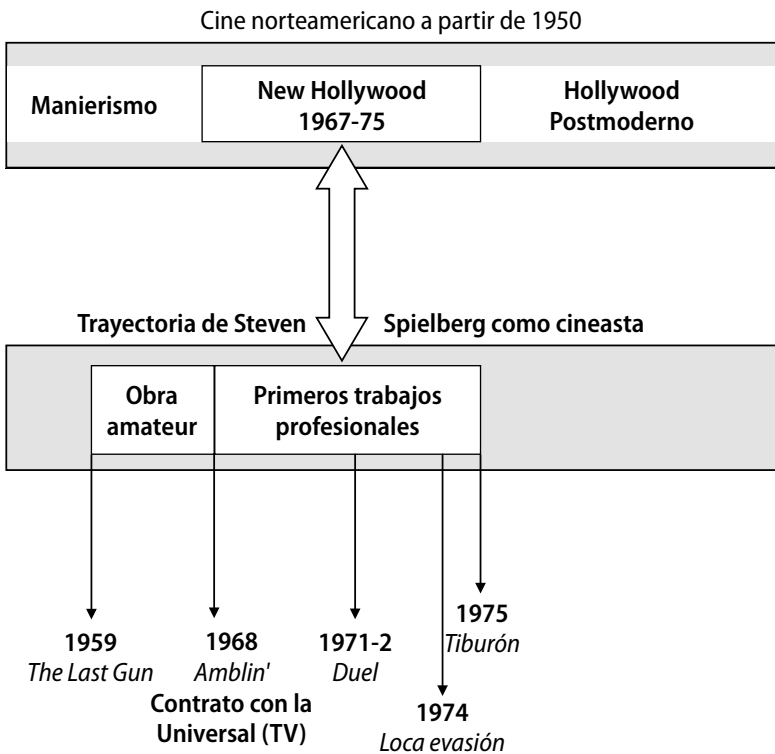
al espectador a participar de toda la fuerza del relato e identificarse con algunos personajes.

Los historiadores denominan de forma genérica postclasicismo a lo que viene después del periodo clásico, estableciendo una dialéctica general entre lo viejo (“Old Hollywood”-clasicismo) y lo nuevo (“New Hollywood”-postclasicismo), aunque les resulta imposible fijar una barrera precisa entre ambos. Para salvar este escollo, Jesús González Requena sitúa un periodo intermedio que alberga el distanciamiento sutil y progresivo de las normas clásicas, igual que sucedió en la Historia del arte occidental entre el Renacimiento y el Barroco (González Requena, 1986 y 2006). El “manierismo” se manifiesta en la década de los 40 a través de la obra de algunos directores (fundamentalmente venidos de Europa) como Orson Welles (la excepción), Douglas Sirk o Alfred Hitchcock, pero conoce su apoteosis en los años 50 y 60. El texto filmico manierista se caracteriza por la identificación de la cámara con una nueva mirada externa a los personajes (el narrador cinematográfico deja de ser invisible) o, lo que es lo mismo, porque la representación (puesta en escena, montaje y escenografía) queda separada de la narración, síntoma ineludible de la crisis del sistema de valores que impregnaba los films clásicos (no hay que olvidar que desde los 40 EE UU sufre el impacto psico-sociológico de la II Guerra Mundial).

Aunque muchos críticos e historiadores emplean la etiqueta “New Hollywood” como mero sinónimo de postclasicismo, otros prefieren restringirla a fases más específicas dentro de este marco tan amplio. Vamos a optar por esta segunda vía, aplicándola al periodo 1967-1975 en exclusiva, por considerarlo el periodo de transición que nos conduce al Hollywood actual (postclásico pero también postmoderno) y, para lo que aquí nos interesa, porque alberga el debut y los primeros trabajos profesionales de Steven Spielberg (de hecho se cierra con su primer gran éxito de taquilla).

New Hollywood (1967-1975) supone la materialización de grandes cambios en la organización industrial y económica que afectan a la producción, distribución y exhibición de las películas, pero también la entrada en Hollywood de la modernidad cinematográfica y de “otros” valores alternativos al “establishment”.

Un año, 1975, y una película, *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg), se suelen considerar como la bisagra que da paso al Hollywood actual (que algunos denominan New New Hollywood). En realidad, *Tiburón* representa el triunfo de una vía en desarrollo desde principios de los 70 (en clara dialéctica con el cine más modernista y contracultural), cuyo rasgo distintivo sería un conservadurismo amparado en unas nuevas estrategias mercantiles que todavía permanecen. Una generación de cineastas, los Movie Brats (Spielberg entre ellos), fue su principal valedora³.



3 Estos cuatro periodos en los que hemos dividido la historia de Hollywood (clasicismo, manierismo, New Hollywood y Hollywood postmoderno) no poseen límites claros y se solapan entre sí. Con esta compartimentación solo perseguimos mostrar un panorama ordenado (cronológicamente) en el que el lector pueda integrar la película que nos ocupa. Sobre la problemática de la evolución estilística del cine de Hollywood recomendamos leer las reflexiones de Losilla (2003).

Año	Título	Guión
1979	1941	Original
1981	<i>Raiders of the Lost Arc (En busca del arca perdida)</i>	Original
1982	<i>E.T., The Extra-Terrestrial (E.T., el extraterrestre)</i>	Original
1983	<i>The Twilight Zone: The Movie (En los límites de la realidad) (1)</i>	Original
1984	<i>Indiana Jones and the Temple of Doom (Indiana Jones y el templo maldito)</i>	Original
1985	<i>The Color Purple (El color púrpura)</i>	Adaptado
1987	<i>The Empire of the Sun (El imperio del sol)</i>	Adaptado
1989	<i>Indiana Jones and the Last Crusade (Indiana Jones y la última cruzada)</i>	Original
1989	<i>Always (Para siempre)</i>	Remake
1991	<i>Hook (Hook: El capitán Garfio)</i>	Adaptado
1993	<i>Jurassic Park (Parque jurásico)</i>	Adaptado
1993	<i>Schindler's List (La lista de Schindler)</i>	Adaptado
1997	<i>The Lost World: Jurassic Park (El mundo perdido)</i>	Adaptado
1997	<i>Amistad</i>	Original
1998	<i>Saving Private Ryan (Salvar al soldado Ryan)</i>	Original
2001	<i>Artificial Intelligence A.I. (A.I.: Inteligencia Artificial)</i>	Original
2002	<i>Minority Report</i>	Adaptado
2002	<i>Catch Me If You Can (Atrápame si puedes)</i>	Adaptado
2004	<i>The Terminal (La terminal)</i>	Original
2005	<i>War of the Worlds (La guerra de los mundos)</i>	Adaptado
2007	<i>Munich</i>	Adaptado
2008	<i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal)</i>	Original
2011	<i>The adventures of Tintin (Las aventuras de Tintín: el secreto del unicornio)</i>	Adaptado
2011	<i>War horse (Caballo de batalla)</i>	Adaptado
2012	<i>Lincoln</i>	Adaptado

(1) Spielberg es sólo responsable del segmento titulado: "Kick the Can"

3. SINOPSIS ARGUMENTAL

David Mann abandona Los Angeles y para evitar los cortes del tráfico que anuncia la radio se desvía por carreteras secundarias. Un camión lo obliga a aminorar la velocidad, pero enseguida lo adelanta. El camión vuelve a tomar la delantera y el coche nuevamente a adelantar.

Los dos se detienen en una gasolinera. Mientras le ponen gasolina y revisan el motor, David Mann intenta ver, sin éxito, el rostro del conductor del camión. Después llama por teléfono a su mujer.

Ya en la carretera, el coche cede el paso y el camión toma la delantera, aminorando la velocidad e impidiendo un nuevo adelantamiento. Cuando por fin lo consiente, es una trampa, otro coche viene en dirección contraria y está a punto de producirse un choque frontal. David Mann, asustado, lo adelanta bruscamente. A continuación el camión lo acosa en una violenta persecución que lo obliga a salirse de la carretera a la altura del café de Chuck.

El protagonista entra en el café y recupera el ánimo, pero pronto descubre que el camión está aparcado fuera. Se sienta a almorzar y busca a su acosador. Se equivoca de hombre y hay una pequeña pelea. El camión arranca. David Mann sale corriendo del café pero no consigue ver al conductor.

Otra vez en la carretera. El coche se detiene para auxiliar a un autobús escolar averiado, pero no lo consigue. El camión se acerca y pone en marcha el autobús. El protagonista huye tomando la delantera. Mientras espera en un paso a nivel, aparece de nuevo el camión, que lo empuja contra la vía para que un tren lo arrolle.

David Mann se detiene en otra gasolinera e intenta llamar a la policía desde una cabina. El camión arremete contra ella y casi lo mata. Entonces decide abandonar. Aparca el coche y se queda dormido. El estrépito de un tren lo despierta repentinamente.

Vuelta a la carretera. Apenas iniciado el trayecto descubre que el camión lo espera aparcado en la cuneta. En un desesperado intento por conseguir ayuda, detiene un coche ocupado por dos ancianos y les pide que avisen a la policía, pero el camión los dispersa.

Por fin acepta el duelo, el camión le cede la delantera. El coche acelera con la esperanza de dejarlo atrás en el ascenso al puerto de

Soledad Canyon. Pero empieza a fallar el radiador y las distancias se acortan. Consigue llegar a la cima e iniciar el descenso con el camión pisándole los talones.

En una curva David Mann abandona la carretera y lleva el coche hasta el borde de un barranco. Allí bloquea con su maletín el pedal del acelerador, empuja el coche contra el camión, y salta. Se provoca un incendio y el camión se precipita. El duelo ha concluido. Tras un arranque de euforia infantil, David Mann se calma.

4. ESTRUCTURA DEL FILM: UN COMBATE A SEIS ASALTOS

Es imposible definir la estructura de *El diablo sobre ruedas* sin tener en cuenta su naturaleza televisiva, en concreto tres rasgos propios del telefilm:

- a) La simplificación y nuclearización del relato, que se ve reducido a sus mínimos componentes (“high concept”): una fuerza A (camión) se opone a otra fuerza B (David Mann), ambas se enfrentan y B triunfa. La película presenta de forma directa y sin tapujos el enfrentamiento del hombre contra la máquina. Durante las persecuciones, de manera insistente, se contraponen planos del radiador o de la cisterna del camión a los del rostro angustiado de David Mann.
- b) Una estructura narrativa vertebrada por los cortes publicitarios, elemento externo que determina las inflexiones del relato. La obligatoriedad de unas pausas prefijadas fuerza al guionista a romper la división propia del cine clásico (planteamiento, nudo y desenlace) y establecer seis bloques dramáticos. Evidentemente, los añadidos de la versión cinematográfica (1972) alteraron el equilibrio original de la “TV movie” (1971).
- c) Un discurso audiovisual que economiza al máximo sus recursos repitiendo de forma constante situaciones y motivos para que resulte accesible (coherente) a cualquier tipo de espectador. La película explota hasta la saciedad el esquema narrativo del “gato

que persigue al ratón”, tan característico de la animación televisiva (muy apreciada por Spielberg), como *The Road Runner Show* de Chuck Close.

En el siguiente cuadro presentamos la división en actos de *El diablo sobre ruedas* tomada del guión de Matheson, publicado en Bradley (2004), así como la subdivisión en secuencias del film que proponemos.

		Secuencia
		• Logotipo de la Universal (añadido cinematográfico)
Acto I		<ul style="list-style-type: none"> • ¿En el asiento del conductor? (añadido cinematográfico) • En la carretera: aparece el camión. Los dos primeros adelantamientos • La primera gasolinera. Llamada a casa (añadido cinematográfico) • De nuevo en la carretera: un intento de adelantamiento casi mortal
Acto II		<ul style="list-style-type: none"> • El tercer adelantamiento • La persecución hasta el café de Chuck
Acto III		• Primer contacto para pedir ayuda (los viejos)
	En el café de Chuck	<ul style="list-style-type: none"> • La recuperación tras el acoso y... ¡el camión está ahí fuera! • Análisis de la situación y búsqueda de soluciones • La puesta en práctica: conversación y pelea • ¡Ése no era! y... el camión se va
Acto IV		<ul style="list-style-type: none"> • Adiós al café de Chuck • El autobús escolar (añadido cinematográfico) • Ataque en el paso a nivel (añadido cinematográfico) • Intento de pedir ayuda en la segunda gasolinera y nuevo ataque asesino
Acto V		<ul style="list-style-type: none"> • La siesta • El reto: las vacilaciones de Mann
Acto VI		<ul style="list-style-type: none"> • La aceptación del reto: “el ratón escapa del gato” • El manguito del radiador: “el gato acecha al ratón” • La confrontación final • El resultado de la victoria

Los actos I y II concentran el planteamiento de la historia: presentación del protagonista y del conflicto; los dos concluyen, después de un pico de intensidad dramática (clímax), cuando el espectador sabe que David Mann ha sobrevivido al ataque del camión. Las pausas publicitarias de la "TV movie" original facilitaban su recuperación anímica.

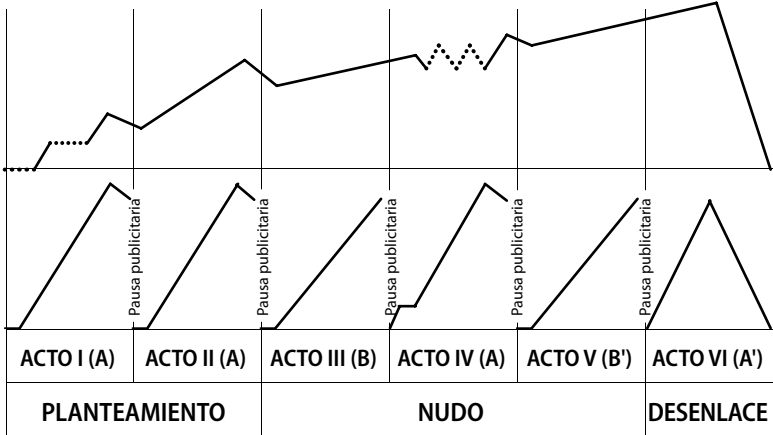
El nudo ocupa los actos III, IV y V. La llegada al café de Chuck marca su inicio: por primera vez David Mann toma conciencia de su situación e intenta, sin éxito, resolverla. A partir de este momento los ataques del camión serán cada vez más agresivos y constantes. El acto III concluye cuando el protagonista ve a través de la ventana del café cómo el camión se pone en marcha, dejando en suspenso al espectador. El IV se abre con un pequeño clímax, cuando David Mann sale del café corriendo pero no alcanza al camión, y acaba como los dos primeros, tras superar el protagonista un ataque del camión (nuevo y merecido descanso para el espectador). Y el V, otra vez en plena escalada de tensión dramática, cuando Mann acepta el duelo, poniendo fin al nudo y dejando al espectador al borde de un ataque de nervios (el mensaje era: ¡no cambies ahora de canal!). El acto VI contiene el desenlace. El clímax se alcanza cuando el camión casi "caza" al coche porque a este se le ha roto el manguito del radiador, y concluye con la destrucción del primero. Un breve anticlímax cierra el relato.

El esquema del film es AABAB'A', resultado de combinar las repeticiones con pequeñas variaciones. La estructura de los actos I, II y IV está construida a partir del binomio encuentro/enfrentamiento. Todos los encuentros tienen en común que David Mann no acepta el reto (A). En el acto III el protagonista intenta resolver la situación; por primera vez es él quien toma la iniciativa (B). El acto V se caracteriza igualmente por la búsqueda de soluciones: dormir hasta que el camión se distancie y, por último, aceptar el desafío (B'). Y el acto VI repite el binomio encuentro/enfrentamiento, con la variante de que en esta ocasión el enfrentamiento se resuelve de forma definitiva por la desaparición material de una de las dos partes (el camión) (A').

Los añadidos cinematográficos alteraron notablemente el equilibrio dramático del guión original de Matheson. Los dos del acto I (¿En el asiento del conductor? y Llamada a casa) interrumpen la escalada de tensión dramática para subrayar en exceso la caracterización del

personaje (de dónde viene, cómo es). Más perjudiciales resultan, sin embargo, las dos secuencias consecutivas que se insertaron en el acto IV (El autobús escolar y Ataque en el paso a nivel), ya que introducen sendos picos de intensidad (clímax). Además, el episodio del autobús no es un ataque asesino (¿desafío?), mientras el del paso a nivel se produce de forma repentina, sin escalada alguna de tensión.

Hemos elaborado una gráfica comparativa donde se puede observar con claridad la evolución de la línea de interés del espectador en el film cinematográfico y en la "TV movie". Antes de su lectura deben tenerse en cuenta los siguientes aspectos: no reflejamos el incremento de metraje (en el eje de las abscisas) para que la simetría haga más visibles las similitudes y las diferencias; consideramos cerrados los actos de la versión televisiva para subrayar la discontinuidad que introducen las pausas publicitarias; y señalamos con línea discontinua los añadidos de la versión cinematográfica.



5. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA

5.1. Logo de la Universal

0h. 00'00"

La cámara viaja por el espacio hasta localizar el planeta tierra, sobre el que avanza y queda situado el nombre del estudio. El logo de la Universal, referencia explícita a la incuestionable difusión de sus películas, aparece acompañado de dos sonidos antagónicos que se superponen (enfrentan): el primero, grave y vibrante (algún tipo de gong); el segundo, agudo y desgarrador (producido por un sintetizador). La combinación sonora transmite inseguridad y desasosiego, anticipando el carácter del relato que está a punto de comenzar. En 5.3.11, cuando Mann descubre aterrado que su oponente lo espera en el arcén para empezar el duelo, suena una combinación de sonidos similar. Pero aún hay más: el sonido agudo reaparece en 5.2.6, durante la persecución hasta el café de Chuck, y sobre todo en 5.4.3 y 5.4.4, acompañando la destrucción final del camión y la euforia del protagonista; el grave reaparece en 5.3.2, cuando David Mann se asoma a la ventana del café y ve el camión aparcado fuera.



El gong aparece pues claramente asociado al camión (“golpe”), mientras el sintetizador expresa el impacto que su presencia produce en David Mann (“daño”). El “duelo” de ambos funciona como el auténtico “high concept” sonoro de la película.

5.2. Planteamiento

5.2.1. ¿En el asiento del conductor?

0h. 00' 14"

El film se abre con la pantalla totalmente a oscuras y en situación de escucha acusmática, sin que resulte visible la fuente que emite el sonido (como el episodio de *Columbo*). El relato se articula solo sobre esta base y sin embargo conocemos en todo momento lo que sucede (la acusmática permite escuchar de forma más clara y objetiva): alguien se acerca, abre la puerta de un coche, la cierra y pone en marcha el motor. Por segunda vez dentro del primer minuto de película, nos enfrentamos con las cualidades del sonido en sí mismo, sin la “trampa” de la sincronización. Evidentemente la banda sonora va a ocupar un lugar privilegiado en este discurso audiovisual.

Pero ¿por qué no vemos? Enseguida se hace la luz y descubrimos que estamos en el centro mismo del relato, en el interior de un automóvil que, por la mañana, sale marcha atrás del garaje, salva el desnivel del arcén y avanza por la carretera (si antes los objetos se alejaban, ahora se acercan). Durante los quince primeros planos de la película, compartimos el punto de vista y escucha del conductor o, lo que es lo mismo, abandonamos una zona residencial suburbana, llegamos al centro de la ciudad (Downtown de Los Angeles, aunque no aparece indicado), salimos a la autopista y, finalmente, a la carretera. Pronto percibimos que la cámara está situada demasiado baja, muy próxima a la calzada. La angulación en ligero contrapicado y el uso de un objetivo de gran angular (de longitud focal corta) contribuyen a ampliar nuestro campo de visión, pero también a distorsionarlo, confiriéndole una dimensión fantasmal o claustrofóbica de corte expresionista: se nos transmite una visión deformada de la realidad, ¿el punto de vista de un perturbado? El relato se abre con el paso “de la oscuridad a la luz”, quizás “no hayamos salido al exterior” más que en apariencia; por ahora se trata solo de un indicio, habrá que ver si se confirma.



La presentación de David Mann, el protagonista (aunque el espectador no conocerá su nombre hasta 5.2.3), constituye todo un juicio de valor: imposible no asociarlo al acémila que defiende su condición de “hombre de la casa” a sabiendas de que muchos puedan ponerla en duda. Se trata del actor norteamericano Dennis Weaver, muy popular a principios de los 70 por el telefilm *McCloud* (1970-1977), en el que interpretaba a un policía rural que viajaba a la gran ciudad (nada que ver con David Mann). Desde su primera aparición, se establece además el predominio de la subjetividad relativa (multiplicación de las alternancias personaje que mira/lo que ve). Con ello se favorece la sorpresa del espectador, que, como el protagonista, desconoce lo que va a pasar.

los que aparece el protagonista enfatizan el juicio crítico sobre su personalidad. Así, mientras Mann habla con la operadora, apoya la pierna sobre una mesa de billar en una actitud que denota el control absoluto de la situación (semejante a la que adopta Mrs. Robinson cuando se ofrece por primera vez al joven y atónito Ben en *El graduado*), pero se ve obligado a retirarla para permitir el paso a una señora que se dirige a recoger su colada de una de las secadoras del fondo. La puerta del establecimiento está abierta, y la profundidad de campo nos permite apreciar en primer plano el coche y en segundo el camión, con lo que la falta de control de la situación (David Mann estorba en todas partes) se hace extensiva a todo el entorno del personaje. En el inicio de la conversación, se presenta un plano general del protagonista (se recurre al gran angular para subsanar la falta de espacio, inconvenientes del rodaje en escenarios naturales) tomado por detrás del ojo de buey de la secadora, como observado tras una lupa. Este encuadre reaparece cuando Mann asegura a su mujer que no tendrá problemas para llegar pronto a casa (entonces resulta también asimilable al punto de mira de un arma asesina, el camión) y, finalmente, tras la conversación, cuando el personaje permanece reflexionando unos segundos junto al teléfono antes de volver al coche.



no llegaré a la cita”, “¿Será posible?” (“You miserable”), “De acuerdo, de acuerdo... ¿quieres que juguemos...?”. El coche se pasa al carril de la izquierda y se desvía por un sendero sin asfaltar. Conduciendo a toda velocidad, consigue reincorporarse a la carretera delante del camión. Lo ha adelantado. David Mann salta en el asiento, se ríe y da palmadas en el volante mientras se gira para ver cómo lo deja atrás (incluso le hace un gesto de despedida con la mano). La sonrisa no le cabe en la cara. El retrovisor interior está “limpio”, el lateral izquierdo también. Un cartel anuncia la proximidad del café de Chuck a unos 11 kilómetros (“7 More Miles to Chuck’s Café”). Enciende la radio y selecciona un canal que emite música country de ritmo pausado.





Mann se ha quedado de piedra. El conductor del autobús pregunta extrañado: “¿Ocurre algo?”. La contestación del protagonista no deja lugar a dudas: “Ese maldito está aquí otra vez”. Cesa la música empática: su constante presencia en los momentos de máxima tensión para el personaje no es solo un trasunto de su mundo interior (su “campo de batalla”), también puede ser leída como un síntoma de su desequilibrio psíquico. Mann intenta proteger a los niños: los empuja hacia el autobús, ellos se ríen. El conductor lo agarra con violencia por el brazo: “¡Deje en paz a los niños! ¡No toque a los niños!”. El protagonista está fuera de sí: “Oiga, sé que le parecerá disparatado, pero ese hombre está loco, ¡ha intentado matarme!, se lo digo en serio”. Pero no logra convencerlo: “Pues le aseguro una cosa, si tuviera que decir quién es el loco aquí diría que usted”. Como corroborando estas palabras, el camión se pone en marcha: la locura, el miedo de Mann es el que reactiva la amenaza. Solo resta la huida. Mann obliga al conductor a entrar en el coche y él se sube al capó. Enloquecido salta sobre él, ya no le importa que se abolle. “Cuando lo desenganche, meta la marcha atrás”. El camión se aproxima al final del túnel. Mann consigue liberar su coche justo a tiempo. El camión invade los dos carriles de la carretera e inicia el cambio de sentido para situarse detrás del autobús escolar. En un

5.4.3. La confrontación final

1h. 21'07"

Por corte neto se pasa a un plano general del camión tomado casi a ras de suelo, que pasa rápido frente a la cámara, como un toro bravo a la salida del chiquero. Mann bloquea el acelerador con su maletín (un zoom muestra su nombre grabado en letras doradas) y dirige el coche hacia el camión. La música se intensifica; los tambores bajos se combinan con las campanas y el sonido agudo del sintetizador. Parcialmente fuera del coche, con una mano en el volante y la otra apoyada en la puerta, David Mann salta en el último momento. El Plymouth choca contra el Peterbilt y se incendia. Sin tiempo ni espacio para rectificar (la mano derecha de su conductor intenta accionar la palanca para reducir la velocidad, al tiempo que el pie pisa el pedal del freno), el camión arrastra al coche y se despeña. Se introducen de nuevo dos planos "subjetivos", tomados desde el asiento del conductor del camión. Por última vez se escucha el sonido agónico de su sirena. La caída de los dos vehículos se recoge en un solo plano. El camión lleva abierta la puerta del lado del conductor, otra falta de "raccord" imperdonable a la que ya nos hemos referido anteriormente (el especialista tuvo que conducir el Peterbilt hasta el borde del barranco y saltar in extremis). La imagen se ralentiza (es el momento culminante de la acción dramática) y la aparatosa caída de los dos vehículos se hace eterna. A los sonidos propios de la diégesis se suman el agudo y desgarrador sonido del sintetizador que acompañaba el logo de la Universal y el rugido distorsionado del célebre hombre-reptil de *La mujer y el monstruo* (Spielberg volverá a utilizarlo en *Tiburón*). No se produce explosión alguna (cambio introducido en el guión por el director), lo que indica que el tanque del camión estaba vacío y justifica, al menos en parte, la alta velocidad que alcanzaba en las persecuciones. Una piedra que avanza hacia la cámara y se detiene frente a ella pone punto y final al clímax.





Con la destrucción del camión (la muerte de “la bestia”) se resuelve el conflicto principal del relato, planteado en los dos primeros actos. No se aclaran, sin embargo, las dos preguntas que sustentaban la trama: ¿quién es el conductor del camión?, ¿por qué algo que comenzó siendo un incidente sin importancia acaba convirtiéndose en un duelo a muerte? Estos auténticos “macguffins” hitchcockianos (pretextos que originan el desarrollo de la trama pero carecen de interés en sí mismos) son los que aportan al relato toda su trascendencia, su carácter mítico, universal, y deben por tanto permanecer ocultos.

David Mann ha sobrevivido, aunque para ello haya tenido que sacrificar su automóvil y su maletín, auténticos pilares de la cultura

Este anticlímax o “punto y final” es acorde, por otra parte, con la estructura narrativa clásica, ya que con él se recupera la calma, se reflexiona sobre lo ocurrido y se informa al espectador de las repercusiones del desenlace; en un sentido estricto, el “punto y final” cierra un relato. Pero... ¿el “punto y final” de *El diablo sobre ruedas* cumple realmente con estas características? La película concluye con el protagonista transfigurado por el ocaso (marcador temporal de final, recuérdese que el relato se abría por la mañana), tras haber eliminado a su antagonista (resuelto el conflicto), pero deja en el espectador una extraña, ambigua incertidumbre (final abierto, moderno): ¿es la victoria una derrota (de la especie humana)?, ¿es el futuro una vuelta al pasado (la regresión psicoevolutiva del personaje)?

6. RECURSOS EXPRESIVOS

6.1. Narración y punto de vista

Una composición en seis actos, propia de las “TV movies”, que reseta el equilibrio entre planteamiento, nudo y desenlace; la simplificación y nuclearización del relato; la obligatoriedad de los cortes publicitarios y la repetición constante de situaciones y motivos (para que el espectador no se pierda) son sin duda los aspectos más conservadores (léase televisivos³¹) que definen la estructura narrativa de *El diablo sobre ruedas*.

En páginas anteriores hemos denominado “narrador cinematográfico” a la instancia que asume la responsabilidad total del relato, su “puesta en imagen”: es el que cuenta por medio de imágenes y sonidos secuenciados y montados de una determinada manera. La distancia que adopta el narrador acerca de los acontecimientos narrados construye un determinado punto de vista o focalización: su saber en relación con los personajes y el espectador. El narrador puede ser omnisciente, es decir, adoptar una visión panorámica que descubre al

31 Debemos recordar, no obstante, que la naturaleza del telefilm es la misma que la del film cinematográfico, ya que el telefilm no es más que la exageración caricaturesca de los rasgos del film (la simplificación de sus estructuras narrativas). Como ya hemos visto, el telefilm surge a partir del modelo clásico en los años 50.

espectador lo que necesita conocer en cada momento, privilegiando la transparencia narrativa (focalización cero, la del cine clásico); puede ocultarse detrás del punto de vista de un personaje (focalización interna), o bien puede estar limitado por las apariencias y percibir las cosas desde fuera (técnica objetiva o focalización externa).

En *El diablo sobre ruedas*, el narrador se muestra en ocasiones omnisciente, pero no respeta la focalización cero propia del cine clásico pues manipula en exceso al espectador, suministrando la información a cuentagotas y de forma poco transparente. No obstante, durante casi todo el discurso, abandona esta posición para adoptar el punto de vista del protagonista, David Mann (focalización interna). De principio a fin asistimos a un duelo de puntos de vista que hace justicia al título original de la película. Este elaborado trabajo de focalización es netamente cinematográfico.

La estructura informativa *espectador sabe-protagonista sabe-resto de personajes no saben* presente en la película intensifica el sentimiento de complicidad del espectador, que desea participar en diversos momentos (por ejemplo, en el café de Chuck, intentando reconocer las botas entrevistas en la primera gasolinera o cuando corre con David para averiguar la identidad del camionero). Casi siempre la información es compartida en tiempo real, aunque en ocasiones se permita al espectador advertir la presencia del camión momentos antes que el protagonista, para crear suspense (5.2.6, 5.3.7, 5.3.9). También se emplea a veces el recurso opuesto: el espectador no conoce información de la que ya dispone David Mann, y se sorprende al descubrirla (5.3.11, cuando primero vemos derrapar al coche y luego la cámara retrocede para mostrarnos al camión).

Los trazos gruesos con que Spielberg subraya el último eslabón de la estructura informativa (resto de personajes no saben) se traducen en un rechazo generalizado hacia el protagonista. Nadie lo entiende, casi todos lo consideran un desequilibrado. Su aspecto pulcro (sólo él lleva traje y corbata) choca con el del resto de los personajes, lo mismo que sus modales afectados, como en 5.3.1, cuando después de haber escuchado el relato angustiada de David Mann el viejo que lo atiende comenta, despreocupado y divertido, a un tercero: "Je, je, je... se ha hecho daño en las cervicales". Más tarde, en 5.3.7, el conductor del autobús escolar sentencia: "Pues le aseguro una cosa, si tuviera que decir quién es el loco aquí diría que usted". Incluso Sally, la empleada de la

7. LECTURAS

El diablo sobre ruedas presenta una situación cotidiana que se convierte en extraordinaria y, ante la falta de explicación racional, adquiere carácter mítico. Por eso el texto fílmico que nos ocupa invoca tal variedad de géneros cinematográficos (thriller, western, road movie, fantástico y terror), quedando además abierto a las más diversas lecturas: David enfrentado a Goliat, condena de la mecanización (lucha del hombre contra la máquina), simple ejercicio de suspense, alegoría sobre la crisis de la cultura norteamericana, estudio clínico de un individuo enfermo, etc. Creemos que estas dos últimas lecturas son las que mejor contribuyen a poner orden sobre la red de significantes que se entrecruzan en la ópera prima de Spielberg. Y parece ser que el propio director ya lo entendió así desde el principio:

Todas las lecturas simbólicas que los críticos hicieron luego de *El diablo sobre ruedas* ya las había previsto yo sobre la marcha. Pero en el día a día, durante el rodaje, no me preocupaban ni lo más mínimo. Lo que yo realmente quería mostrar era hasta dónde puede llegar la paranoia de los norteamericanos. *El diablo sobre ruedas* fue un ensayo sobre la paranoia (Taylor, 1992: 78).

7.1. La encrucijada de los géneros

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

A continuación vamos a rastrear 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 terror.

7.1.1. El thriller

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, por eso Rubin (2000: 12) 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». Las principales referencias al thriller que encontramos en *El diablo sobre ruedas* 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. Muchos cineastas norteamericanos que comenzaban su carrera en ese momento encontraron un auténtico «tratado sobre la dirección de películas» (al que ya hemos tenido ocasión de recurrir) 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», Clint Eastwood (*Escalofrío en la noche, Play Misty for Me*, 1971) y Brian de Palma (*Hermanas, Sisters*, 1973), entre otros³⁶.

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 *Alarma en el expreso (The Lady Vanishes)*, 1938). En los 50 ensaya nuevas formas narrativas enfatizando la focalización en el personaje protagonista (clave de la estética manierista), como en *La ventana indiscreta* o *Vértigo*, además de realizar la versión más acabada del thriller de espías, *Con la muerte en los talones*, que fija definitiva-

³⁶ Mel Brooks se aprovechó de esta coyuntura favorable para explotar las taquillas con una olvidable parodia del cine de Hitchcock: *Máxima ansiedad (High Anxiety)*, 1977).

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebato
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dolce vita
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

NUEVA TEMPORADA

51. El diablo sobre ruedas
52. Deseando amar

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje “opaco”, lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 230.000 y 250.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
 1. Ficha técnica y artística
 2. Introducción
 3. Análisis argumental
 4. Estructura del film
 5. Análisis textual
 6. Recursos expresivos y narrativos
 7. Interpretaciones/Apéndices
 8. Equipo de producción y artístico
 9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
 1. Justificación
 2. Índice comentado
 3. Bibliografía seleccionada
 4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (<http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar>) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.