

DUEL (*EL DIABLO SOBRE RUEDAS*) DE STEVEN SPIELBERG, Y LA ÉPICA POSTMODERNA

Emilio José Álvarez Castaño
Shandong University

RESUMEN

Duel, de Steven Spielberg, inspirada en un relato de Richard Matheson, es una película en la que es posible apreciar una mezcla de diferentes géneros cinematográficos: *thriller*, *road movie*, fantasía, terror y *wéstern*. El presente artículo pretende aportar una nueva categoría que venga a englobar los rasgos de los diversos tipos de películas que se pueden identificar pero que, al mismo tiempo, también muestre la intención del argumento de la obra dentro del contexto sociohistórico en el que se encuadra. Dentro de los posibles géneros, el *wéstern* es uno de los que pueden cumplir esa función catalizadora pero, además, *Duel* muestra rasgos de diferentes subgéneros del *wéstern*, dentro de la idea postmoderna de *pastiche*. En cuanto al argumento, el largometraje plantea una reflexión sobre diferentes aspectos de la vida contemporánea a los que el ciudadano norteamericano se tenía que enfrentar. Por todo ello, se defenderá la idoneidad de considerar a esta película como una *épica postmoderna*.

PALABRAS CLAVE: Steven Spielberg, *Duel*, *wéstern*, *épica*, *postmodernidad*, *pastiche*.

STEVEN SPIELBERG'S *DUEL* AND POSTMODERN EPIC

ABSTRACT

STEVEN SPIELBERG'S *Duel*, based on a short story by Richard Matheson, is a film in which it is possible to notice a mixture of different film genres: thriller, road movie, fantasy, horror and Western. This paper aims to provide a new category which includes the features of the diverse types of films which can be identified but that, at the same time, shows the intention of the plot of the film within the sociohistorical context in which it is framed as well. Among the possible genres, the Western is one of those that can fulfill this catalytic function but, moreover, *Duel* shows features of different Western subgenres, within the postmodern idea of *pastiche*. As for the plot, the film sets out a reflection on different aspects of contemporary life that the North American citizen had to face. For all this, it will be defended the suitability of considering this film like a postmodern epic.

KEYWORDS: Steven Spielberg, *Duel*, Western, epic, postmodernity, *pastiche*.



1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende hacer una reflexión sobre las distintas categorías genéricas que se le han dado a *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1971), de Steven Spielberg, para, en base a ello, hacer una propuesta alternativa que, lejos de ser un nuevo marbete, constituya una denominación que venga a captar de mejor manera las implicaciones del largometraje, tanto en el aspecto formal como en el diegético.

Puesto que dicha película se encuadra en el contexto de la postmodernidad, se comenzará el estudio sobre ella considerándola como un pastiche postmoderno en el que se encuentran rasgos de diferentes tipos de películas. Tras ello, se considerará con más detenimiento el wéstern, ya que se puede tomar como el género cinematográfico que vendría a catalizar al resto de géneros presentes. Por último, teniendo presente la vinculación del wéstern con la idea fundacional de los Estados Unidos, se verá de qué manera también el desarrollo argumental, que versa sobre las preocupaciones del ciudadano norteamericano del momento, se encuentra dentro de la época entendida en el contexto de la postmodernidad.

2. DUEL Y EL PASTICHE POSTMODERNO

Originalmente creada para la televisión, *Duel* se emitió dentro del espacio «Movie of the Weekend» de la cadena ABC el 13 de noviembre de 1971. Fue un éxito desde su emisión, consiguiendo críticas positivas por parte de Tony Scott en el *Daily Variety* y de Cecil Smith en *Los Angeles Times* el lunes siguiente a la emisión (McBride, 2012: 182 y 502). El también director David Lean consideró entonces a Spielberg como un nuevo y brillante realizador y el director ejecutivo Barry Diller comentó que *Duel* era un producto demasiado bueno para la televisión y que su autor pasaría rápidamente al cine (181-183). Spielberg, después de sus comienzos televisivos en los que dirigió algunos episodios de teleseries, sabía que se le presentaba entonces la oportunidad de progresar en su carrera profesional para llegar al cine; de hecho, en una entrevista admitió que ese era su objetivo y que en sus trabajos televisivos, procuraba transmitir la idea de que él podía ser un director de cine (Green, 2018). Tras una extensión de su duración original, el eco de *Duel* llegó a Europa, donde obtuvo premios en festivales de Italia y Francia y gozó de alta apreciación por parte de la influyente crítico de cine Dilys Powell, que escribía para el *Sunday Times*, lo que decidió a la productora Universal a su lanzamiento en el continente.

En *Duel* tienen cabida distintos tipos de obras cinematográficas y es que, como reflejo de su época, se puede considerar como un producto de la postmodernidad, uno de cuyos rasgos más significativos es el pastiche (Jameson, 1985: 113). *Duel* admite diversas interpretaciones, muchas de ellas basadas en la lucha entre contrarios: David frente a Goliat, el hombre contra la máquina (en el contexto del



desarrollo automovilístico en Estados Unidos en esos años)¹, la lucha de clases (la clase media frente la clase baja), el hombre frente al monstruo –que vendría a ser sinónimo del caballero frente al dragón– (García Ochoa, 2013b: 109). Pero, además de ello, se trata de un pastiche en el que es posible identificar diversos géneros cinematográficos. Sobre cada uno de ellos se hará un breve comentario general para, a continuación, mostrar de qué manera está presente en *Duel*.

2.1. EL THRILLER

En primer lugar se puede citar el *thriller*, un tipo de obra que busca el suspense y la excitación. Uno de los lemas o frases publicitarias que aparecieron en la diversa cartelería que se hizo para la película fue: «You are in the driver's seat for 100 minutes of cold-sweat suspense!»². En los años 60 y 70, Alfred Hitchcock sería un modelo en las escuelas de cine norteamericanas (Allen, 2011: 574). El cine de Hitchcock se caracteriza, entre otros aspectos, por presentar el estado mental del protagonista, la interioridad psicológica de este, buscando una identificación por parte del espectador (Rubin, 2000: 105). En numerosas ocasiones dicho protagonista es el objeto de uno de los habituales recursos de Hitchcock, como es el del «wrong person» (Brill, 2011: 92). Se trata de un ciudadano común que se ve envuelto en una situación en la que tiene que hacer frente a poderosas fuerzas misteriosas. En su periodo norteamericano, Hitchcock encontró en el actor James Stewart a ese «America's Everyman, everybody's friendly next door neighbor» (Hare, 2007: 173), que fue protagonista en cuatro de sus películas, y continuará con este recurso en un título tan significativo al respecto como *The Wrong Man* (1956) y más tarde con *North by Northwest* (1959). Por otro lado, en cuanto al personaje malvado, el Norman Bates de *Psycho* (1960) ha pasado a ser un paradigma de la figura del asesino psicópata, y tendrá su continuación en el asesino en serie de *Frenzy* (1972).

Las películas de Spielberg sobre monstruos (ya sean humanos, animales o sobrenaturales) siguen las normas del género y tienen claros antecedentes que, como se ha comentado, en el caso de *Duel* es *Psycho* (Friedman, 2006: 123). En *Duel*, otro de los lemas que se utilizaron fue: «When the headlights of a truck become the eyes of a psychopath», que apunta también a la personificación del camión como elemento malvado. En esta película de Spielberg, el protagonista se llama David Mann, apuntando su apellido a que puede ser cualquier hombre (norteamericano)

¹ El enfrentamiento entre el hombre y el coche aparece en otras películas de la misma década como *The Car* (1975), de Elliot Silverstein, o *Death Race 2000* (1975), de Paul Bartel. La idea continuará en vigor con *Christine* (1983), de John Carpenter, basada en una novela homónima de Stephen King. Como curiosidad, el coche que aquí aparece es de la casa Chrysler, la misma que el vehículo de David Mann, en este caso se trata de un Plymouth Fury.

² Esta cita y la de los lemas posteriores para *Duel* en este apartado están tomadas de <https://www.imdb.com/title/tt0067023/taglines> (visitada el 22 de marzo de 2020).



que se encuentra perseguido por un motivo, en un principio sin importancia, por alguien que no sabe quién es y que demuestra tener un comportamiento psicópata.

2.2. LA ROAD MOVIE

Como resulta evidente, se trata también de una *road movie*. Este género cinematográfico bebe de la tradición literaria del viaje iniciático, donde la *Odisea* de Homero es una de las primeras referencias. Es habitual que este tipo de viaje apunte tanto al aspecto externo como al interno y que implique el desarrollo personal por medio de un aprendizaje. En el caso de los Estados Unidos en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo de la industria automovilística y los conceptos de cambio y movilidad favorecieron los viajes por carretera en el país. Este hecho tuvo su plasmación literaria en *On the Road* (1957), de Jack Kerouac, donde se refleja el deseo de los jóvenes de la época por conocer la realidad de su país dentro de las ideas de igualdad y libertad que proponía la Beat Generation.

En el cine, siguiendo una línea similar, resulta inevitable mencionar *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper. Pero la importancia que adquirió *Duel* ha hecho que la crítica fílmica también la considere como una de las películas de referencia del género (Berger, 2016: 162). En *Duel*, el hecho de que la acción se sitúe principalmente en la carretera hace que haya un predominio de escenas rodadas en exteriores y que se use la *camera-car* en numerosas ocasiones. De hecho, una de las innovaciones en relación con las producciones que se hacían para televisión entonces es el uso de una cámara en constante movimiento (Kendrick, 2017: 142-143), algo que Spielberg volverá a hacer en *Jaws* y en *The Sugarland Express* (1974), siendo esta última otra *road movie*. Argumentalmente, en *Duel* David Mann está haciendo un viaje de negocios de importancia para él, pero se ve inmerso en una experiencia en la que tendrá que luchar por sobrevivir y de la que deberá sacar algunas conclusiones.

2.3. LA NARRACIÓN FANTÁSTICA

La consideración de *Duel* como obra fantástica es una de las que menos seguimiento han tenido. El elemento fantástico ha estado presente en la literatura a lo largo de su historia por medio de diversas manifestaciones como la mitología, los cuentos de hadas, la novela caballerescas o el realismo mágico, por solo mencionar algunos ejemplos.

Similar situación se tiene en el campo cinematográfico, donde, poniendo en cuestión de nuevo la barrera entre los géneros, se observa desde los comienzos del cine en películas diversas como las de terror, las de aventuras, infantiles, animación, entre otras. Richard Matheson, autor del relato que inspiró la película de Spielberg, fue un escritor y guionista de narraciones de terror y de ficción científica y obtuvo destacados galardones literarios en este campo. Otro relato suyo como *I am Legend* también fue llevado a la gran pantalla en 2007. Además de estos datos sobre la génesis de la obra, Rentero (1978: 48) ya defendió el carácter fantasioso de



Duel basándolo en su aspecto onírico, en la pesadilla que vive el protagonista y que nadie cree. García Ochoa, quien cuenta con diversos estudios sobre *Duel*, insistirá en este aspecto haciendo ver que en el mundo moderno no hay lugar para las leyendas antiguas y que la fantasía reside en las sugerencias del protagonista, en la focalización interna (2016: 134-135).

2.4. EL RELATO DE TERROR

Por último, habría que mencionar también el género del terror. Continuando con las frases publicitarias ya apuntadas anteriormente, otras en relación con este aspecto fueron: «Dennis Weaver in the ultimate highway nightmare!», «Fear is the driving force» y «Terror in your rear view mirror». En estas películas se encuentra la presencia de un monstruo o de un elemento que transmite miedo. Estos se caracterizan por su ferocidad y por ser una amenaza para el ser humano. En el cine, los monstruos son el reflejo de los miedos (Sánchez Noriega, 2004: 337-338), miedo a lo desconocido, a lo diferente o a lo que no se entiende. En *Duel* el camión es grande, está sucio u oxidado y el letrero de «flammable» apunta al carácter del conductor, que difiere del turismo de Mann, que es un Plymouth Valiant en cuya matrícula aparecen las letras «PCE», que podrían aludir a «peace». De hecho, se ha considerado esta película como un antecedente de *Jaws*, algo que el propio Spielberg reconoció en alguna entrevista (Combs, 2000: 35; Green, 2018). Este monstruo de fantasía y horror se puede interpretar de múltiples formas, rasgo propio de la cultura postmoderna, debido a su naturaleza multivalente (Gordon, 2008: 17).

3. EL WÉSTERN

El hecho de que la etiqueta genérica de *thriller* se haya aplicado a películas diversas como las de detectives, terror o de espías ha hecho que se le considere como un «metagénero» que vendría a englobar a diferentes tipos de obras cinematográficas (Rubin, 2000: 12). Algo similar ocurre con el melodrama. Ya en la década de los 70, Jacques Goimard hizo un estudio de 52 películas del periodo clásico de Hollywood (entre los años 1931 y 1949) y trazaba un diagrama, llamado «La rosa de los géneros», en el que situaba al melodrama en un lugar central en relación con los otros géneros (Goimard, 1976: 34 y ss).

En el presente apartado se comprobará que el western puede cumplir una función similar, algo que ya ha hecho en ciertas ocasiones aglutinando algunos de sus diferentes subgéneros. Para ello, se hará un breve recordatorio de los rasgos del western, luego seguirá un comentario a los aspectos formales y de contenido de *Duel* como western y, finalmente, se verá la trascendencia que tiene este largometraje en la postmodernidad.



3.1. EL WÉSTERN: RASGOS BÁSICOS

El wéstern es un género cinematográfico típicamente norteamericano para escribir la épica del país en cuanto a narración de la fundación de los Estados Unidos, algo que está presente en los primeros directores como David Griffith y el cine de los pioneros (Andújar y Llodrá, 2015: 608). Estas películas se suelen ambientar en territorios poco explorados, sobre todo por el protagonista, que puede sufrir un ataque por quienes sí conocen el terreno y lo sienten como propio, como es el caso de los ahora llamados *native americans*. Es habitual, por tanto, que tengan un carácter psicológico en el que se enfrenten personajes bienintencionados y pacíficos con otros que representan el mal (Wright, 1975: 7). Y todo ello rodeado de una ambientación característica donde se encuentran el sombrero tejano, chalecos, caballos, el desierto, el *saloon*, el rancho, las diligencias, entre otros elementos.

En el argumento del wéstern destacan los binomios de opuestos: jardín-desierto, civilización-barbarie, tradición-cambio, restricciones-libertad, comunidad-individualidad (Kitses, 1969: 11). Los wésterns suelen contar una historia sobre un individuo seminómada, normalmente un *cowboy* o un pistolero, que se le ha considerado como el descendiente de los caballeros errantes de las leyendas artúricas (Carlson, 2019: 116). Estos personajes vagaban con su caballo de un lugar a otro luchando contra personajes malvados pero sin seguir ningún tipo de estructura social, solo su propio código de honor (Carter, 2012: 11). Es habitual que en muchos wésterns se encuentre al menos un duelo, equivalente de la justa medieval, con el que suele acabar el relato y que tiene lugar en el crepúsculo de la tarde, en una de las escenas estereotipadas de este tipo de películas (Deverell, 1996: 38).

3.2. DUEL Y LA AMBIENTACIÓN DE WÉSTERN

Spielberg comienza *Duel* dándole el protagonismo al coche. Así, la cámara en el vehículo de Mann está situada a la altura del parachoques e irá presentando elementos propios de la iconografía de los wésterns. Del tranquilo barrio residencial en el que vive el protagonista con su familia se pasa al denso tráfico en la ciudad en una nueva dualidad típica de estas películas y que irá acumulando detalles al respecto con el desarrollo de la narración. Conforme va saliendo de la ciudad hay menos coches y el cielo pasa de nublado a estar cada vez más despejado.

En la primera gasolinera, cuando va a telefonar a su mujer, Mann coloca su zapato en una mesa cercana, una postura que puede recordar a la de algunos vaqueros en ciertos wésterns. Poco después, ante el acoso del camión, Mann sale de la carretera de manera forzada a Chuck's Café y rompe parte de una valla, muy parecida a las que se pueden ver en los ranchos. Ante lo sucedido, uno de los hombres que allí se encuentran lo mira de forma descarada, como lo hace también cuando Mann se marcha del lugar algo más tarde. Una actitud similar se verá entre los parroquianos de la cafetería, quienes no dudan en observarlo con extrañeza y curiosidad, como le puede suceder a un forastero que llegue a una pequeña localidad donde sus ciudadanos no están acostumbrados a la presencia de personas ajenas al lugar. Por eso,



el café de Chuck vendría a hacer las veces de *saloon*, donde se encuentran las gentes del lugar para relajarse, comer, hablar, relacionarse. Casi todos los hombres sentados a la barra, que son en ese momento como un catálogo de posibles adversarios, visten sombrero tejano, pantalones vaqueros y botas, lo que dificulta la identificación que quiere hacer Mann en base a lo poco que pudo ver antes acerca de la identidad del conductor y que le llevará a una decisión errónea provocando una pelea, que es contemplada con fruición por uno de los presentes. Son todas ellas de imágenes habituales en los wésterns. Además, consumen cerveza, lo que contrasta con Mann, el único personaje de la película que lleva chaqueta y corbata y que en ese momento decide beber solo agua y pedir un peculiar sándwich que llama la atención de la camarera.

Después, cuando Mann se desvía a Snakerama Station, la gasolinera está ambientada con una diligencia y la mujer que la atiende caza serpientes. En la persecución final, el coche de Mann se cruza con algunos matojos rodantes, otro elemento perteneciente al escenario de los wésterns, para, finalmente, acabar la película con el duelo anunciado en su título.

3.3. EL ARGUMENTO DE *DUEL*

El duelo es un elemento tan vinculado a los wésterns que el título de esta cinta de Spielberg apunta solo a ese elemento; de hecho, hay numerosas películas del oeste que hacen referencia a un duelo en su título. Es el caso de *Duel in the Sun* (1946), de King Vidor; *Duel at Silver Creek* (1952), de Don Siegel; o *Duel at Diablo* (1966), de Ralph Nelson. El duelo aquí es entre un hombre del Este (que vive de una manera ordenada, en la ciudad y viste camisa y corbata) frente a hombre del Oeste (que es un fuera de la ley, su hábitat es el desierto y parte de su indumentaria la forman vaqueros y botas). Este último personaje es un cazador salvaje que fuerza a alguien que no pertenece a su comunidad a participar en un ritual primitivo, por lo que incorpora rasgos del indio. El hombre del Este tendrá que olvidar sus principios para vencer al hombre del Oeste en su terreno y con sus reglas (García Ochoa, 2016: 130), solo que al ser un duelo en la carretera es ahí donde se desarrolla y no en las calles. Este enfrentamiento tiene lugar cuando Mann traspasa la frontera, otro mito norteamericano, de su espacio para adentrarse en un territorio que le es ajeno, y las personas que lo habitan se pueden sentir invadidas y reaccionan en consecuencia. Dentro de las dualidades que se dan en los wésterns, una de ellas es el enfrentamiento de los personajes, como ya se avanzó. A continuación se verá el contraste entre la pareja protagonista del largometraje.

Sobre Mann se acaban de indicar algunos detalles. Al comienzo de la película, la cámara pasa de estar a la altura del parachoques a mostrar unos planos en los que se ve el coche de lejos, y luego hay una toma desde dentro del mismo, en el puesto de copiloto, con lo que se sitúa al espectador junto al protagonista. De ahí, la cámara enfoca al espejo retrovisor, donde se ven los ojos de Man protegidos por unas gafas de sol, probablemente porque no está acostumbrado a esa luz, o porque «sintetizan la imagen del norteamericano medio, paranoico y desequilibrado (como



confirma la música psicodélica) que, con ellas o sin ellas, no logra ver con nitidez el mundo que lo rodea» (García Ochoa, 2013a: 98). La posterior conversación con su mujer, que se volverá a referir más tarde, muestra detalles sobre las inseguridades del protagonista y, argumentalmente, hace ver que es un viajante que tiene que cerrar una negociación de importancia para él: el hecho de que su cliente se apellide Forbes ya apunta a ello. Además del contenido de esta conversación, más tarde, ya en el café de Chuck, se ve a Mann con pensamientos vacilantes y actitud resignada al aceptar no pedir el ketchup para el sándwich y al imaginar las posibles reacciones de los clientes si se dirigiese a ellos. Luego, el chófer del autobús escolar lo involucra para que lo ayude, aunque no era lo que Mann deseaba. Los niños no le hacen caso cuando les pide que se bajen del coche, se burlan de él por la poca fuerza del vehículo y siguen sin hacerle caso cuando quiere que vayan dentro del autobús. Es como si desde un primer momento hubiesen captado su carácter débil, indeciso e inseguro. Otro ejemplo de ello se tiene cuando decide esconderse para evitar así la resolución del conflicto y acaba reaccionando con una risa nerviosa cuando el ruido del tren lo despierta de su letargo, como muestra de un mecanismo de defensa ante la situación que vive. Y este es el reto que tendrá que superar. Ha salido de la oscuridad del garaje de la casa familiar en la ciudad a la luz del desierto y tendrá que enfrentarse a su realidad, a sus miedos, algo que hará por la relación que le unirá al misterioso conductor del camión.

Se puede afirmar que dicho conductor y el camión que conduce se fusionan en un solo elemento: el monstruo que persigue a Mann. El primer contacto que tiene el protagonista con él es cuando ve la parte trasera del vehículo, que indica «flammable», lo que ya apunta al posible carácter irascible de quien conduce, y que, además, aparece escrito dos veces, para potenciar dicha idea; de hecho, el detalle de que el tubo de escape eche humo en cada escena en la que aparece puede transmitir la idea de que se encuentra constantemente irritado, además de mostrar un continuo ejemplo de las causas de la contaminación. Tras ello, hay un *travelling* desde la parte posterior del coche de Mann hasta la anterior del camión, cuyo ruidoso motor se muestra en primer plano y en contrapicado, en contraste con algún plano picado con los que se presenta a Mann, como en la escena en la que quiere liberar su coche al quedar enganchado con el autobús escolar o la segunda vez que quiere hablar con el conductor, justo antes de que aparezca el coche del matrimonio mayor. En dicho contrapicado del camión se descubre que, además de la matrícula que tiene en la parte posterior, en el frente tiene otras más, un dato que dificulta su identificación y que está hablando también de sus posibles víctimas anteriores. El camionero tiene matrículas de coches como los pistoleros marcaban muescas en su revólver o los *native americans* conservaban las cabelleras. El aspecto sucio y el color oxidado contribuyen también al anonimato y lo sitúa en simbiosis con el terroso paisaje circundante, ya que el camión es parte del mismo, se encuentra en su territorio.

Aunque el camionero es el personaje malvado, sería necesario recordar que es Mann quien lo adelanta en línea continua. La respuesta que se continúa es que luego el camión es quien lo adelanta a él, también en línea continua y cerca de una curva, lo que provoca que Mann se queje. De nuevo, Mann lo vuelve a adelantar en línea continua y el conductor del camión hace sonar el claxon de forma prolongada,



como un animal enfurecido que considera que le están atacando en su territorio. Es la forma por la que se comunica, con sus actos, ya que no acepta el diálogo. En la gasolinera actuará de idéntica manera para llamar la atención del dependiente. Tras la pausa que tiene lugar aquí, aprovecha que Mann le cede el paso y, a continuación, lo provoca disminuyendo la velocidad y bloqueándole la posibilidad de adelantamiento. Mann dice: «No estoy de humor para jueguecitos», y toca el claxon para quejarse. El camionero le hace entonces la misma señal para que le adelante en una curva, pero Mann tiene que reaccionar velozmente para evitar un choque con un vehículo que circulaba por el carril contrario. Por tanto, no se trata de ninguna rivalidad o reto entre conductores, sino que es un aviso de que el juego, si se le puede llamar así, es a vida o muerte. Mann acepta el reto y dice: «De acuerdo, ¿quieres que juguemos?», y toma una carretera de tierra para adelantarlo y ríe cuando lo consigue, pero entonces el camión lo alcanza y lo acosa. Ambos aumentan la velocidad y conducen de manera descontrolada hasta que Mann sale al café de Chuck. Mann piensa que ha vivido una pesadilla y todavía quiere creer que ya ha pasado, porque no es consciente de que el reto solo acaba de comenzar y que tendrá que superar la prueba que le están poniendo, una especie de rito iniciático, por haber invadido un territorio que no es el suyo.

Dentro de este reto cabe destacar la lectura que se ha hecho desde los estudios de la masculinidad, donde se ha querido ver un símbolo fálico en el tubo de escape del camión (Díaz-Cuesta, 2002: 76), algo que quedaría remarcado en la escena en la que ayuda al autobús escolar. Justo cuando aparece al otro lado del túnel, lo hace uniéndose visualmente a un poste (78), lo que vendría a ser un alarde de su potencia, que queda plasmada a continuación mostrándole a Mann cómo el camión tiene mucha más fuerza que su vehículo. Además, Mann entiende en ese momento que el conductor del camión no asesina de manera indiscriminada, sino que lo ha elegido a él como adversario. Y este «juego» seguirá las normas que él indique. Por eso destruye la cabina telefónica y ahuyenta al matrimonio mayor pero no destroza el coche de Mann en ese momento, porque no quiere que este tenga ninguna ayuda en el enfrentamiento que van a tener, en el que se verán a solas en un duelo. Se trata, por tanto, no solo de masculinidad, sino también de violencia, un aspecto que se trata en otra película del mismo año como es *Straw Dogs* (1971) de Sam Peckinpah, que muestra la preocupación sobre cómo deben actuar los hombres en posiciones culturalmente asignadas y cómo fracasan al desempeñar estos roles (Friedman, 2006: 129-130).

3.4. *DUEL* Y EL WÉSTERN EN LA POSTMODERNIDAD

En un artículo sobre *Duel* que comenzaba defendiendo que el wéstern no había muerto, sino que había cambiado de ropajes, Fernández-Santos decía de este largometraje de Spielberg: «En él se desarrolla con tiralíneas un acorde medular del wéstern clásico: la caza del hombre por el hombre, desplegada sobre las rutas esquinadas del itinerario homicida de una pesadilla» (1987). Esta caza humana aparece reflejada, por ejemplo, en las películas que se inspiraron en la historia de Billy the



Kid y Pat Garrett, entre las que se puede citar *The Left Handed Gun* (1958), de Arthur Penn; o en los no menos numerosos largometrajes sobre cazarrecompensas, como *Ride Lonesome* (1959), de Budd Boetticher o *La muerte tenía un precio* (1965), de Sergio Leone. Este rasgo de wéstern clásico también se ha hecho notar cuando de David Mann se ha dicho: «He stalks toward it in the classic manner of a Western hero, and later snaps on his seat belt as though it were a six-shooter and gun-belt» (Pye y Myles 225), para describir el momento en el que decide ir a la confrontación con el camión. No obstante, también hay que considerar que a principios de los años 70, el wéstern es un género cinematográfico que había entrado en declive, y prueba de ello es la presencia ya en la década anterior del wéstern crepuscular. En este subgénero, que muestra el cierre de una etapa, es habitual encontrar la imagen de la puesta de sol:

In the wéstern, although the hero does not often ride into the sunset, the trope fits with wéstern myth: it signifies that he is heading west, where new horizons lie and where we would expect him to go at the end of the tale. Sunsets are also associated with the elegiac and the death –as in Turner’s *The Fighting Temeraire* (1838), where the ship is being towed to harbor to be broken up. These associations together with the metaphorical link between the end of the day and the end of the story, suggest why so many films conclude with a sunset (Walker, 2017: 180-181).

En el caso concreto de Spielberg, utiliza las puestas de sol para acabar muchas de sus películas, como *The Sugarland Express*, *The Color Purple*, *Indiana Jones and the Last Crusade* y *War Horse*.

En todo caso, una de las referencias de este tipo de wéstern es *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), de John Ford, en el que el hombre del Este tiene que adoptar las maneras rudas del hombre del Oeste para derrotarlo (Gordon, 2008: 17), algo que ya se ha señalado en el argumento de *Duel*. Pero en los años 60 también se encuentra la mirada que hicieron aquellas películas italianas sobre el Oeste americano creando el llamado *spaguetti western*, que suponían un pastiche de las habituales fórmulas empleadas en los wésterns y cuyo máximo representante fue Sergio Leone (Fletcher, 2017: 114). En el caso de *Once Upon a Time in the West* (1968) se ha considerado como un ejemplo de épica postmoderna en la que Sergio Leone aglutina diferentes tipos de wésterns (Brooks, 2019: 9; Eggert, 2010). Por tanto, no es que la nueva forma de hacer cine destruyera la antigua, sino que las fronteras entre los géneros se difuminaban (Nowell-Smith, 2017: 68-69).

De igual manera, se puede decir de *Duel* que, además de aglutinar a diferentes géneros, dentro del wéstern tomó rasgos de algunos de sus subgéneros en una nueva forma de cinematografía por la que estas películas procuraban pervivir en la postmodernidad. Como se ha comprobado, *Duel* no es solo una película de intriga, o de terror, o una *road movie*. Tampoco se puede decir de ella que sea solo un wéstern y, dentro de este género, al mezclar rasgos de diversos subgéneros de esta clase de película, se encuentra más cercana a la épica postmoderna, como ocurría con el caso de Sergio Leone. Es decir, se trata de una épica porque Spielberg está ensanchando el concepto genérico (Haskell, 2017: 50) pero, al mismo tiempo, hay que considerar este rasgo en el carácter diegético.



4. LA ÉPICA POSTMODERNA

De la misma forma que los pioneros que iban hacia la frontera en el Oeste estaban emprendiendo una aventura épica, el ciudadano norteamericano contemporáneo tiene que hacer frente a distintas adversidades cotidianas sobre las que habría que considerar su posible carácter épico. Mann es un hombre común que tiene diversas luchas: la de su trabajo, en la que necesita el coche para desplazarse, como tantos compatriotas suyos, y se enfrenta a las consecuencias de ello, como las retenciones de tráfico y la contaminación; la liberación de la mujer, que le hace sentir débil e inseguro en su posición, como se comprobará en sus relaciones con los diferentes personajes femeninos; la inseguridad (como en el lejano Oeste), donde la ley y las autoridades no están próximas y se hace necesario luchar ante un enemigo que no todo el mundo reconoce como tal. A continuación se comprobará de qué manera se desarrollan estos aspectos en la película. Sobre cada uno de ellos habrá una breve referencia en la sociedad norteamericana en el momento en el que *Duel* se emitió y, a continuación, se verá de qué manera se desarrolla ese aspecto en el largometraje. Este apartado concluirá con una reflexión sobre el héroe postmoderno, al hilo de lo anteriormente expuesto.

4.1. EL AUTOMÓVIL

Los vehículos fueron cuidadosamente escogidos para *Duel*. El coche que conduce Mann es un turismo, en concreto un Plymouth Valiant. Su elección no fue solo debida al significativo nombre del modelo, sino también porque lo fabricaba la casa norteamericana Chrysler y fue un modelo de coche compacto que mantuvo a la compañía a flote económicamente en la década de los 70 (Bedeian, 1984: 356), cuando la industria automovilística estadounidense estaba sintiendo los efectos de los coches de fabricación japonesa. Se trata de un coche que al principio de la película se muestra limpio, en contraste con el Peterbilt 281, un modelo que recibió el apodo de «Needlenose» por su aspecto. De hecho, Spielberg lo eligió por su apariencia antropomórfica, pues, al no verse en ningún momento el rostro del conductor, esta sería la cara del monstruo que perseguiría quizás no solo a Mann, sino a la industria automovilística norteamericana en general aquellos años (García Ochoa, 2013b: 115-116).

La importancia del coche es tal que, no en vano, es el primer elemento que percibe el espectador de la película. En la oscuridad del garaje se oye abrir y cerrar la puerta de un vehículo y cómo es arrancado para, a continuación, salir a la calle mostrando la perspectiva de la parte delantera del vehículo y no la del conductor. Antes de que se sepa la identidad del mismo, se oye la radio, que informa en primer lugar sobre la contaminación y el estado del tráfico. Poco después de presentar a Mann se ve cómo este, cuando alcanza al camión, tose dos veces y se queja de la contaminación, motivo por el que decide adelantarlo de forma indebida y que dará lugar a la trama argumental posterior. En la moderna sociedad norteamericana de la época, el coche se convierte en un elemento fundamental para cubrir las grandes



distancias que tienen que recorrer los ciudadanos en sus desplazamientos, ya sean laborales o de ocio, de ahí que el cuidado del vehículo sea primordial para el desarrollo de la vida cotidiana. En la primera gasolinera, el empleado le advierte a Mann que debe cambiar los manguitos del radiador, pero Mann no lo cree necesario. Ya en Snakerama Station, ha cambiado de opinión y, aparte de gasolina, le pide a la mujer que revise el coche, algo que no tiene lugar debido al ataque del camión. Más tarde, el coche empieza a perder fuerza y Mann se acuerda de la advertencia que le hicieron, pero finalmente se recupera. En el caso concreto en el que se encuentra, desatender el estado del vehículo puede suponer no solo un trastorno en la rutina, sino, de forma exagerada o metafórica, hasta perder la vida. En ese sentido, el cementerio de automóviles anticipa el final en el que ambos vehículos son destruidos y ello deja al protagonista reflexionando al respecto.

4.2. LA MUJER

En lo que se refiere a la mujer, estos años se encuadran dentro de la segunda ola feminista. Así, el 26 de agosto de 1970 tuvo lugar en Estados Unidos la que entonces se consideró como la mayor manifestación feminista de la historia. La huelga fue convocada por la National Organization for Women en conmemoración del 50 aniversario de la aprobación del voto femenino. Entre sus reclamaciones se encontraban la igualdad laboral y salarial, ayudas para el cuidado de los hijos y, tras la llegada de la píldora anticonceptiva en los años 60, la legalización del aborto (Gourley, 2008: 5-20).

Por eso, la mujer tiene un papel destacado dentro de los miedos y amenazas que rodean al protagonista. Es significativo que cuando está oyendo la radio, además del estado del tráfico, también hay otros programas como información meteorológica, anuncios y deportes, y va moviendo el dial hasta que la emisora que capta su atención es la que está ofreciendo información censal. El hombre que llama al programa tiene dudas sobre la pregunta acerca de quién es el cabeza de familia, ya que es su mujer quien trabaja y él está en casa encargándose de las labores del hogar. Cuando la presentadora le dice que ponga el nombre de su mujer él teme el qué dirán de los vecinos, y de ahí comienza a hacer confesiones personales admitiendo que no es feliz en su matrimonio, que ha pensado en pedir el divorcio, que su mujer se volvió muy agresiva y le tiene miedo. Esta identificación que puede sentir Mann con dicho oyente del programa queda confirmada después.

Una vez en la gasolinera, cuando Mann rechaza revisar los manguitos del radiador, el empleado le dice: «Usted manda», a lo que él responde casi para sí: «En mi casa no». A continuación se dirige a llamar por teléfono a su mujer. Cuando tiene su pie apoyado en la mesa, se ve obligado a quitarlo, ya que una clienta quiere pasar. A continuación, Mann aparece enmarcado dentro de la puerta de la lavadora, lo que supone una forma de representarlo atrapado dentro del espacio doméstico femenino, aunque finalmente Mann acabará abandonando sus ideas, respondiendo a una amenaza mortal con una pasión primaria (Friedman, 2006: 130). La citada señora tapará la visión de Mann con su brazo en varias ocasiones conforme coloca la colada



en la lavadora mientras él habla por teléfono con su mujer y se disculpa por su actitud la noche anterior, ya que no la defendió de un hombre que se propasó con ella, y trata de justificarse preguntando si piensa que tendría que pelearse con él. No es que Mann sea pacífico, es que no tiene el valor suficiente para hacer frente al ataque de un agresor. La mujer no quiere hablar más del asunto y le inquiera sobre si va a llegar a casa para cenar, ya que va a venir su madre (otra señora Mann), y él se ve obligado a decir que sí, aunque no tiene certeza sobre ello.

Ya en el café de Chuck, la camarera lo sorprende cuando suelta los cubiertos con estrépito sobre la mesa mientras él está absorto en sus pensamientos, y la única clienta allí lo tapa en dos ocasiones, una con la silueta de su cabeza y la otra con su vestido rosa, cuando la cámara busca a uno de los hombres que está sentado a la barra y que abandonará el local.

Más tarde, en la pareja mayor que consigue parar, la mujer no quiere verse envuelta en ninguna complicación y le insiste al hombre para que arranque. Tiene el mismo vestido que la mujer de Mann, lo que apunta a cuál sería el papel que tendría este en su vejez, donde manejaría el volante pero se iría donde la mujer indicase.

El miedo a todo ello se ejemplifica en la colección de serpientes y arañas que la mujer de la segunda gasolinera se muestra orgullosa de enseñar, algunas de las cuales atacan a Mann cuando se ven liberadas, como si fueran sus propios miedos interiores, siendo las mujeres uno de ellos (Gordon, 2008: 24).

El grupo de personajes femeninos concluye con la mujer que está tendiendo y que queda mirando con sorpresa la persecución de los dos vehículos. Es la única que viste significativamente pantalones y que es presentada a contraluz, recurso muy habitual en la obra de Spielberg, lo que capta la atención de Mann pese a que en ese momento está conduciendo a gran velocidad. Si el poste junto al que se encuentra esta mujer se toma como un símbolo fálico y ella misma aparece de una manera mucho más sensual que el resto de las mujeres de la película (Díaz-Cuesta, 2002: 79-80), se podría argumentar que el arrojito y la decisión son cualidades que pueden llamar la atención de una mujer que considere las características ideales de un posible cónyuge o pareja sexual.

4.3. LA PARANOIA

Se trata de un factor que está presente en la génesis de *Duel*. A finales de noviembre de 1963, el escritor Richard Matheson (1926-2013) se encontraba jugando al golf con su amigo Jerry Sohl (1913-2002), también escritor y guionista de programas de televisión como *The Twilight Zone* o *Alfred Hitchcock Presents*, en Elkins Ranch, Filmore (California), cuando les sorprendió la noticia del asesinato del presidente John F. Kennedy. Ambos decidieron volver a Thousand Oaks y, conduciendo su coche, comprobaron cómo un camión se acercaba a ellos cada vez más. Aumentaron la velocidad, pero el camión también lo hacía hasta que, finalmente, salieron bruscamente de la carretera y lo dejaron pasar. Ambos estaban convencidos de que el camión quería matarlos, en una experiencia que después calificaron como traumática (Awalt, 2014: 15-18).



En el ámbito nacional, dentro del periodo de tiempo en el que tuvo lugar la Guerra Fría, la sociedad norteamericana de los años 60 y 70 reflejaba su miedo a los posibles enemigos, tanto externos como internos, tratándose de un temor que podría llegar a la paranoia (Rubio, 2010: 16). En 1963, tras el asesinato del presidente Kennedy ya comentado, frente a las versiones oficiales surgieron otras que se encuadraron dentro de la «teoría de la conspiración», como ocurrió con las investigaciones del fiscal Jim Garrison, llevadas al cine años más tarde en *JFK* (1991), de Oliver Stone. Al año siguiente, *Dr. Strangelove* (1964), de Stanley Kubrik, satirizaba la amenaza atómica y le hace decir al general Ripper: «El enemigo puede venir de cualquier forma, incluso vistiendo el uniforme de nuestras tropas», cuando todavía la crisis de los misiles de Cuba estaba en la mente de muchos ciudadanos. Este temor aparece ya en los wésterns donde los pueblos nativos, pese a ser derrotados, continuaban siendo una constante amenaza (Burke, 2007: 87). El mismo planteamiento es el que sigue Michael Moore en *Bowling for Columbine* (2002), cuando expone de manera satírica una breve historia de los Estados Unidos por medio de personajes animados y la presenta desde sus orígenes como una historia del miedo: el miedo a alguien con el que uno no se siente identificado (por raza, religión o pensamientos políticos), el miedo a lo desconocido (extraterrestres, enfermedades). De ahí que la conocida ley del castillo, de origen británico, se haya llegado a interpretar en algunas zonas de Estados Unidos como un derecho a la autodefensa (Ward, 2015: 109).

Los miedos también se descubren dentro del sentimiento de inseguridad en el que se halla el protagonista de *Duel*. Se encuentra en un terreno desconocido que uno de sus habitantes se lo está mostrando como hostil. En sus primeros pensamientos llega a la conclusión de que la policía no podrá ayudarlo al no tener pruebas. En el relato de Matheson piensa: «What policemen? Here in the boondocks. They probably had a sheriff on horseback» (Matheson, 2003: 17). Pese a ello, es la amenaza con la que se dirige al hombre que equivocadamente cree que es el camionero. Tras el ataque en el paso a nivel, lo primero que quiere hacer cuando llega a Snakerama Station es telefonar para denunciar lo que le está sucediendo. Sigue confiando en la posibilidad de que lo detenga la policía cuando se resguarda junto a la vía del tren. Al no resultar su estrategia, le pedirá al matrimonio mayor que llamen a la policía y hasta está dispuesto a ofrecerles dinero para ello. Se trata de una idea tan obsesiva que cree ver un coche de policía que finalmente es un coche antiplagas. Esta ayuda solo le sería de utilidad ante un enemigo de menor tamaño, pero el adversario al que tiene que hacer frente es mucho más poderoso. Se ha tratado de un espejismo que ha visto en su travesía por el desierto, por lo que Mann tendrá que solventar su situación él solo.

En este contexto es donde la percepción sobre quién es el enemigo puede cambiar de una persona a otra y, dependiendo de ello, hacer que a alguien se le considere como loco. Las referencias al respecto se encuentran ya en el comienzo de la película. Tras la información censal, Mann sintoniza un programa en el que está hablando gente que hace música con diferentes objetos, ninguno de los cuales es un instrumento musical. Mann piensa que uno de estos oyentes está loco. Tras estrellar su coche contra la valla en el café de Chuck, un conductor se interesa por él, pero cree que está fantaseando cuando le dice que un camionero intentaba



matarlo, de la misma forma que el dueño del local bromea cuando Mann trata de quitarle importancia a lo que le acaba de suceder y la concurrencia ríe. Dentro de los pensamientos que le rondan entonces llega a la conclusión de que el camionero está loco y decide que tiene que hablar con él. Pero es a Mann al que todos en el local ven como un loco; de hecho, su decisión de acercarse al hombre que está solo en la mesa y la manera de dirigirse a él no resultan muy lógicas. Entonces el camarero calma al cliente enfurecido diciéndole que Mann está enfermo y que no puede pelear con nadie. Ya en la carretera de nuevo, el chófer del autobús escolar insistirá en el estado mental del protagonista, al que cree como el único loco allí presente.

4.4. EL HÉROE POSTMODERNO

En lo que se refiere a géneros cinematográficos, además de lo ya expuesto, sobre los comienzos de la década de los 70 *Duel* se puede encuadrar dentro de las películas sobre individuos alienados, que parecen estar solos ante la realidad a la que se tienen que enfrentar. Es el caso de largometrajes como *TXH 1138* (1971), de George Lucas; *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese; *The Conversation* (1974), de Francis Ford Coppola; o *Midnight Cowboy* (1969), de John Schlesinger (Cox, 2005: 146).

En *Duel*, cuando David Mann es consciente de su soledad es cuando llega a la conclusión de que tiene que mostrarse decidido, por eso «cuando Mann se pone el cinturón de seguridad, arranca el motor y se coloca las gafas (como si se bajara la visera de la celada) se asemeja a un caballero que va a entrar en combate, es como un San Jorge que va a luchar contra el dragón» (García Ochoa, 2013a: 99). De la misma forma que el santo subió a su caballo para luchar contra su rival monstruoso, Mann toma con firmeza el volante de su Plymouth Valiant. El nombre del modelo de su vehículo puede ser el trasunto del nombre del caballo de un héroe, siendo habitual en este animal apelativos que demuestran intrepidez y audacia, y Mann tendrá que hacer lo propio ahora. El protagonista es también un David que tiene que hacer frente a un Goliat, por lo que deberá utilizar su astucia para ello. En primer lugar conduce de manera veloz, pero al ver que el camión mantiene el ritmo decide ir cuesta arriba para desgastar a su rival antes de enfrentarlo. En este contexto resulta lógico, por tanto, que cuando acepta pelear es cuando sangra por la boca.

En el duelo final, Mann sacrifica su maletín, que tiene grabado su nombre y que simbolizaría su trabajo, y su coche, como elemento indispensable en la sociedad contemporánea norteamericana tanto para la vida familiar como para la laboral. El cementerio de coches viene a anticipar el final de ambos vehículos, como ya se indicó, pero también supone una falacia patética sobre la situación personal que está viviendo el protagonista. Matheson acaba su relato de la siguiente manera: «Then, unexpectedly, emotion came. Not dread, at first, and not regret; not the nausea that followed soon. It was a primeval tumult in this mind: the cry of some ancestral beast above the body of its vanquished foe» (Matheson, 2003: 38), donde el protagonista ha tenido que reinventarse para sobrevivir y *foe* es una palabra habitualmente literaria para designar a un enemigo.



Con todo ello, el protagonista no cumple con su cita laboral ni con la familiar y deberá replantearse el sentido de su vida, algo sobre lo que parece reflexionar en el epílogo cuando, de manera un tanto infantil, tira piedras por el barranco ya en el ocaso del día, mientras tiene lugar la puesta de sol al fondo habitual en tantos wésterns, sobre todo los crepusculares. La presencia de dos caballos en el cementerio de coches señala la alternativa de transporte que quedaría en una supuesta vuelta a los orígenes. En el mundo contemporáneo los héroes ya no son caballeros andantes o certeros pistoleros, ni los enemigos son dragones o monstruos. El héroe (post)moderno no pertenece a ninguna élite militar o similar, sino que es el hombre común «como medida de lo normal y su capacidad para alcanzar un rango heroico» (Almagro, 1985: 98), es decir, es un individuo corriente que tiene que hacer frente a sus luchas interiores en su vida cotidiana. Pero, además, el destino de este tipo de héroe «connects him by indissoluble threads to the community whose fate is crystallized in his own» (Lukacs, 1971: 67), por lo que la reflexión final es de mayor alcance.

5. CONCLUSIÓN

En el cine postmoderno resulta habitual encontrar en las películas un pastiche en el que se mezclan distintos géneros cinematográficos, siendo uno de ellos el preponderante o el catalizador de los otros. Aunque esta función se le ha atribuido en ocasiones al *thriller* y de mayor manera al melodrama, no hay una regla general aplicable a todos los largometrajes. En el caso de *Duel* de Steven Spielberg los diferentes géneros que se identifican pueden encontrar acomodo dentro del wéstern. Se trata de un género que muestra aquí sus rasgos tanto en aspectos formales como de contenido.

El mismo título de la película ya apunta a su resolución pero también evoca a otros títulos de wésterns. Además, se desarrolla en un espacio y muestra una iconografía reconocibles para el espectador, que los vincula con uno de los mitos fundacionales y épicos de los Estados Unidos. En *Jaws*, su siguiente película, Spielberg hará algo similar al reelaborar otro mito norteamericano como es *Moby Dick*, de Herman Melville. Asimismo, *Duel* muestra rasgos de distintos tipos de wésterns, un recurso ya utilizado por directores como Sergio Leone, mereciendo algunos de sus largometrajes la consideración de épica postmoderna. De la misma forma, algunas de las características del wéstern se hacen notar en películas de distinto tipo, como es el caso de las *road movies*. Tanto en un caso como en el otro uno de los objetivos es la propia supervivencia del género.

En el caso de *Duel*, la consideración de épica postmoderna también alcanza al punto de vista argumental. Es aquí donde se encuentra una reflexión sobre una serie de preocupaciones que acechaban al ciudadano norteamericano medio a comienzos de los años 70 y cuál era la forma de afrontarlos en una sociedad que estaba cambiando. En el mundo (post)moderno el héroe no es un individuo armado porque espere entrar en combate en cualquier momento o que esté especialmente dotado de cualidades para la lucha, sino que es el ciudadano común que hace frente a sus



preocupaciones y peligros en el día a día y, en ese sentido, conecta con el resto de individuos de una comunidad.

Por todo ello, aparte de la etiqueta genérica que se le quiera asignar a *Duel*, de Steven Spielberg, su consideración como épica postmoderna sería, más allá de un mero marbete, una identificación de la obra que, al hacer referencia tanto a rasgos formales como de contenido, refleja el carácter integral del largometraje en el contexto en el que fue creado.

RECIBIDO: mayo de 2020; ACEPTADO: junio de 2020



OBRAS CITADAS

- ALLEN, R. (2011): «Hitchcock's Legacy», en T. LEITCH y L. POAGUE (eds.): *A Companion to Alfred Hitchcock* (571-591), Oxford, Wiley-Blackwell.
- ALMAGRO JIMÉNEZ, M. (1985): *James Joyce y la épica moderna: introducción a la lectura de 'Ulysses'*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ANDÚJAR CANTÓN, J.I. y LLODRÁ PERIS, J.M. (2015): «El héroe trágico y el universo épico en John Ford», en C. MACÍAS VILLALOBOS et al. (eds.): *Europa Renascens. La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea* (607-622), Zaragoza, Pórtico Libros.
- AWALT, S. (2014): *Steven Spielberg and Duel: The Making of a Film Career*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- BEDERIAN, A.G. (1984): *Organizations: Theory and Analysis*, Chicago, The Dryden Press.
- BERGER, Verena (2016): «Travelling Cinema—La road movie latinoamericana en el contexto global», en R. LEFERE y N. LIE (eds.): *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispanico* (157-178). Leiden, Brill-Rodopi.
- BRILL, L. (2011): «Hitchcock and Romance», en T. LEITCH y L. POAGUE (eds.), *A Companion to Alfred Hitchcock* (89-108), Oxford, Wiley-Blackwell.
- BROOKS, C.K. (2019): *Critical Method and Contemporary Film: Reviewing the Reviewers*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- BURKE, B.R. (2007): «Fighting 'Reds' on Screen and Off: Reagan as Cowboy Turned Cold-War Politian in Cattle Queen of Montana», en P. VARNER (ed.): *Westerns: Paperback Novels and Movies from Hollywood* (84-102), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- CARLSON, D. (2019): «Louis Owens, California, and Indigenous Modernism», en J. LOCKARD y A.R. LEE (eds.): *Louis Owens: Writing Land and Legacy* (107-130), Albuquerque, University of New Mexico Press.
- CARTER, M. (2012): «'I'm Just a Cowboy': Transnational Identities of the Borderlands in Tommy Lee Jones' The Three Burials of Melquiades Estrada», *European Journal of American Studies*, 7 (1), 1-19.
- COMBS, R. (2000): «Primal Scream: An Interview with Steven Spielberg», en L.D. FRIEDMAN y B. NOTBOHM (eds.): *Steven Spielberg: Interviews* (30-36), Jackson, University Press of Mississippi.
- COX, D. (2005): *Sign Wars: The Culture Jammers Strike Back*, Auckland, LedaTape.
- DEVERELL, W. (1996): «Fighting Words: The Significance of the American West in the History of the United States», en C.A. MILNER II (ed.): *A New Significance: Re-envisioning the History of the American West* (29-55), Oxford, Oxford U.P.
- DÍAZ-CUESTA, J. (2002): «El hombre frente al terror en *Duel*, de Steven Spielberg», *Trama y fondo*, 12, 71-81.
- DR. STRANGELOVE* (Stanley Kubrick 1964).
- DUEL* (Steven Spielberg 1971).
- EGGERT, B. (2010, 10 de agosto): «Once Upon a Time in the West», *Deep Focus Review*, recuperado de <https://deepfocusreview.com/definitives/once-upon-a-time-in-the-west/>.



- FERNÁNDEZ-SANTOS, A. (1987, 21 de junio): «La caza del hombre», *El País*, recuperado de https://elpais.com/diario/1987/06/21/cultura/551224807_850215.html.
- FLETCHER, M. (2017): *Reading Revelations as Pastiche: Imitating the Past*, Londres, Bloomsbury.
- FRIEDMAN, L. D. (2006): *Citizen Spielberg*, Chicago, University of Illinois Press.
- GARCÍA OCHOA, S. (2013a): *El diablo sobre ruedas (Duel): Steven Spielberg (1972)*, Valencia, Nau Llibres.
- GARCÍA OCHOA, S. (2013b): «Una relectura de *Duel (El diablo sobre ruedas, Steven Spielberg, 1972)*», *Liño*, 19, 107-120.
- GARCÍA OCHOA, S. (2006): «Análisis intradiscursivo de *Duel*, de Steven Spielberg», *Signa*, 15, 285-299.
- GOIMARD, J. (1976): «La rose des genres à Hollywood», *Positif*, 177, 34-40.
- GORDON, A.M. (2008): *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- GOURLEY, C. (2008): *Ms. and the Material Girl: Perceptions of Women from the 1970s to the 1990s*, Minneapolis, Twenty-First Century Books.
- GREEN, W. (2018, 27 de marzo): «Edgar Wright Interviews Steven Spielberg About *Duel*», *Empire*, recuperado de <https://www.empireonline.com/movies/features/edgar-wright-interviews-steven-spielberg-about-duel/>.
- HARE, W. (2007): *Hitchcock and the Methods of Suspense*, Jefferson, McFarland & Company.
- HASKELL, M. (2017): *Steven Spielberg: A Life in Films*, New Haven, Yale U.P.
- JAMESON, F. (1985): «Postmodernism and Consumer Society», en H. FOSTER (ed.): *Postmodern Culture* (111-125), Londres, Pluto Press.
- KENDRICK, J. (2017): «Finding His Voice: Experimentation and Innovation in *Duel*, *The Sugarland Express*, and *1941*», en N. MORRIS (ed.): *A Companion to Steven Spielberg* (139-159), Chichester, Wiley Blackwell.
- KITSES, J. (1969): *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah. Studies of Authorship within the Western*, Bloomington, Indiana U.P.
- LUKACS, G. (1971): *The Theory of the Novel*. Tra. A. Bostock, Cambridge, MIT Press.
- MCBRIDE, J. (2012): *Steven Spielberg. A Biography*, Londres, Faber and Faber.
- MATHESON, R. (2003): *Duel*, En *Duel. Terror Stories*, Nueva York, Tor. 11-38.
- NOWELL-SMITH, G. (2017): *The History of Cinema: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford UP.
- PYE, M. y MYLES, L. (1979): *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*, Nueva York, Holt.
- RENTERO, J.C. (1978): «Directores americanos de los años 70. Steven Spielberg», *Dirigido por...*, 50, 46-49.
- RUBIN, M. (2000): *Thrillers*, Tra. M. Talens, Madrid, Cambridge U.P.
- RUBIO POBES, C. (2010): «Presentación. El imaginario estadounidense a través del cine», en C. RUBIO POBES (ed.): *La Historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo* (11-18), Bilbao, Universidad del País Vasco.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2004): *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra.
- WALKER, M. (2017): «Steven Spielberg and the Rhetoric of Ending», en N. MORRIS (ed.): *A Companion to Steven Spielberg* (177-201), Chichester, Wiley Blackwell.



- WARD, C. (2015): «Stand Your Ground' and Self-Defense», *American Journal of Criminal Justice*, 42 (2), 89-138.
- WRIGHT, W. (1975): *Sixguns & Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley, University of California Press.

