

CON un pésimo lanzamiento publicitario, título ridículo y proyección en un local que no goza precisamente del favor del público, se ha estrenado en Madrid «Duel», de Steven Spielberg, aquí traducido nada menos que por «El diablo sobre ruedas». Film de enorme interés, apasionante tanto por su desarrollo concreto como por su alcance parabólico, posee como anécdota central la persecución que un camión ejerce sobre un coche a lo largo de kilómetros y kilómetros de carretera. Producida por la división televisiva de la Universal norteamericana, el propio estudio no mostraba ninguna confianza en el éxito comercial de la película en su previo paso por los cines. Guardada bastantes meses dentro de sus latas, sólo el Gran Premio conseguido en el Festival de Cine Fantástico de Avoriaz (Francia) durante febrero de este año decidió a la Universal a correr la aventura del estreno. El inteligentísimo tratamiento publicitario francés y el apoyo de la crítica ante la calidad del film fueron factores decisivos para que «Duel» triunfara en París y asegurase su exhibición en el resto de Europa. Presentada fuera de concurso en el último Festival de Berlín, la película adquirió una dimensión pública inesperada en cuantos países se proyectaba. Quizá, por los factores antes citados, España vaya a ser una excepción. Lo que sería lastimoso, dado el atractivo de «Duel», su angustiosa fascinación y la capacidad de sugerencias e interpretaciones que alberga el film dentro de los terrenos de una ciencia-ficción cotidiana.

A uno de los mejores escritores del género —Richard Matheson, especialmente conocido por «Soy leyenda»— se debe el guión de la película, que visualiza un relato corto publicado antes por él. Y a un jovencísimo realizador de veinticuatro años (hoy veinticinco, nació en Ohio durante 1948), la dirección. Se trata de Steven Spielberg, quien a los dieciocho años contaba con un cortometraje en 35 milímetros —«Amblin», financiado por Dennis Hoffman, autor de «Easy rider»— y que se ha ejercitado en la filmación de episodios de diversas series televisivas, «Marcus Welby» y «Audacia es el juego» entre ellas. Cuando hablamos con él, ya otro largometraje («The Sugarland Express», con Goldie Hawn, que se estrenará el mes próximo en los Estados Unidos) alarga su filmografía. Y es preguntándole por su colaboración con Richard Matheson para «Duel» como empezamos la entrevista con Spielberg:

—No, no ha existido una real colaboración. El estudio me dio el guión de Matheson y yo lo he filmado. Variando diversas cosas, sobre todo el final, que es bastante distinto al que aparecía en el «script». Pero Matheson y yo no nos encontramos ni antes ni durante el rodaje.

—¿Cuáles han sido las características de producción de la película?

—El dinero procede de la televisión, pero desde el principio

STEVEN SPIELBERG: TERROR Y MISERIA DEL AMERICANO MEDIO

pensábamos que se exhibiera en los cines. La película es de bajo presupuesto: costó cuatrocientos cincuenta mil dólares y se rodó en dieciséis días. Yo quería haberla hecho en cuarenta días, pero el dinero no daba para más. Rodábamos con dos cámaras de ocho de la mañana a cinco y media de la tarde, hasta que el Sol se ponía. Fue un trabajo bastante agotador, aunque todos estábamos apasionados por lo que iba saliendo.

—¿Es a causa de este «bajo presupuesto» por lo que se eligió a un actor gris, no demasiado conocido ni importante como Dennis Weaver para protagonista?

—En parte, sí. Pero, sobre todo, porque si hubiéramos elegido a una estrella como Steve McQueen, por ejemplo, todo el mundo habría sabido desde el principio qué es lo que iba a pasar. En Norteamérica, Weaver es muy conocido como «característico» —trabajó en «Sed de mal», de Orson Welles, ¿lo recordáis?— y como protagonista de una serie de televisión. Yo estoy muy contento con su interpretación. Además, da la imagen exacta de un hombre de negocios medio, de un ciudadano normal y corriente, que es lo que yo buscaba y que un McQueen no habría podido dar nunca.

—Dadas las características de «Duel», la acción única que se repite a lo largo de ochenta minutos, uno de los máximos problemas sería —creemos— lograr una planificación no repetitiva, que no cansase al espectador. Debí ser un trabajo muy complejo acertar con ella, lograr esa variedad e interés que, para nosotros, es uno de los logros mayores del film...

—Yo llevaba la planificación perfectamente estudiada. Hasta el punto de que hice una planta de todos los planos de la película, que ocupaba unos ciento cincuenta pies de largo. La tenía colgada en la habitación del hotel y la revisaba continuamente. Si había que rodar en dieciséis días, todo debía estar muy preparado, no se podía improvisar alegremente. Pero fue precisamente esa rigidez que me había establecido en principio lo que me permitió, después sí, improvisar algunas cosas. Por ejemplo, la escena en que Weaver se queda dormido en un cementerio de coches o aquella en que el camión empuja al coche en un paso a nivel no estaban incluidas en el guión, sino que se me ocurrieron durante el rodaje.

—Si se tratara de otra película, la pregunta parecería anecdótica, pero no aquí: ¿dónde encontraste el camión?

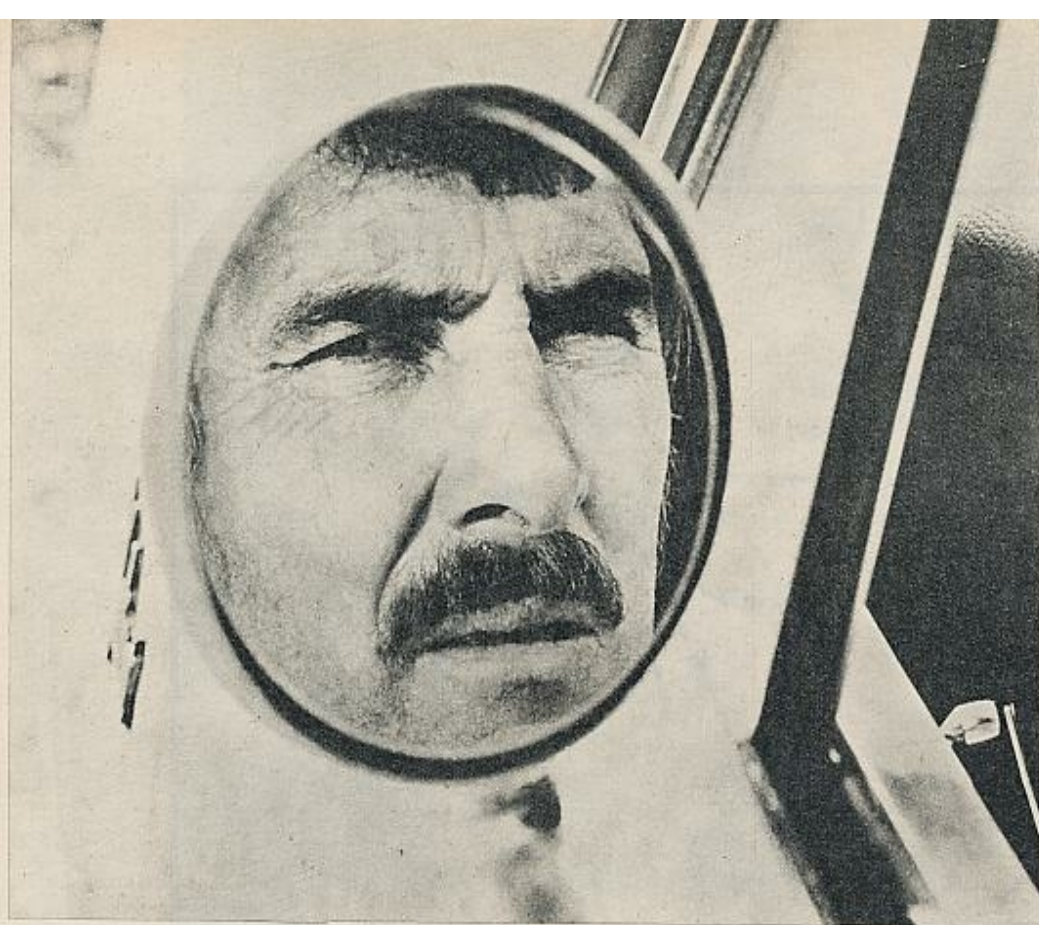
—Elegí el camión como si se tratara de seleccionar un actor. El estudio me trajo diez; a mí no me gustó ninguno, y entonces me trajeron otros cinco, de los que salió el que veis en imagen. Lo elegí porque la cabina —y eso era lo importante— tenía más aspecto de cara que la de los otros camiones. Como estaba muy nuevecito, el decorador lo pintó de oxidado, lo manchó de aceite y yo le hice poner saltamontes aplastados contra el parabrisas. Después le añadimos dos trozos de riel como parachoques delan-

tero, y a los lados de la cabina, dos cosas que pudieran imitar orejas. Pero lo más difícil fue arreglar el motor de manera que echara humo: no había manera de conseguirlo, y yo quería que ni en un solo plano de toda la película saliera el camión sin echar humo.

—Varias son las interpretaciones que pueden formularse a propósito de «Duel». Desde que se trata de una repetición del mito de David y Goliath a que intenta reflejar el complejo de culpabilidad del hombre contemporáneo

«Yo quería que el público saliera de la película pensando que quizá ahora también podría perseguir a alguien por una carretera...».





«Mi intención era mostrar cómo el americano de clase media alta se halla tan aislado de la violencia que no está en absoluto preparado para cualquier clase de agresión». (Dennis Weaver, en una escena del film.)

(no en vano el protagonista se apellida Mann, aunque sea con dos enes), pasando por que no es más que una nueva parábola kafkiana, o que la película busca describir las represiones e inhibiciones del americano medio, sus temores frente a un peligro desconocido... Particularmente, esta última es la dimensión parábólica del film que más nos interesa y creemos más convincente, sin desechar tampoco de plano las anteriores.

—Estoy de acuerdo con vosotros: la última que habéis citado es mi propia interpretación. Mi intención era mostrar cómo el americano de clase media alta se halla tan aislado de la violencia, que no está preparado en absoluto para cualquier clase de agresión. Nunca ha aprendido a portarse con nobleza si le dan con un guante en la cara, ¿cómo reaccionar ante un desafío así? Especialmente si la agresión viene de una idea que él mismo ha creado, porque realmente ese camión que le persigue es un subproducto de sí mismo. Es como el resultado de todo lo que él ha hecho, de toda su actividad, que viene a por él, a matarle.

—Pero, realmente, ¿el camión existe o es una pura pesadilla?

—Existe... ¡No debería haber contestado a esta pregunta!... Pero sí, existe. Es casi una historia real, no creáis. A Matheson y a dos miembros del equipo de rodaje les había sucedido algo muy similar. Y, al día siguiente de verse por primera vez «Duel» en los Estados Unidos, un camiónero drogado obligó a un coche que iba delante de él a conducir

a 90 millas por hora durante muchos kilómetros. Era un coche de la Policía...

—¿Significaría entonces el final de la película que el americano medio es capaz de superar de alguna manera sus represiones y temores?

—Significa que, si quiere usarla, tiene esa potencia para vencer las represiones. Pero también significa que él no es mejor que la represión. Yo quería que el público saliera de la película pensando que quizá ahora también podría perseguir a alguien por una carretera. No volver a casa para continuar siendo de clase media alta, situada. O, por lo menos, si decide volver a casa, hacerlo siendo capaz ya de pegarle un puñetazo a su mujer...

—Por lo que conocemos de «The Sugarland Express», tu segundo largometraje, en él existe también una persecución espectacular. ¿Por qué te interesa tanto este tema de la persecución?

—No sé, tendré que ir al psiquiatra y averiguarlo... Quizá lo llevo en la sangre, quizá me ha venido por mi fe y por mi herencia... Nunca he sido ni me he sentido perseguido, ni tampoco he perseguido a nadie. Si mis películas reflejan persecuciones —aunque en «The Sugarland Express» ya no es el tema central, ni mucho menos—, será por algo que está muy profundo en mi interior y que ni yo siquiera entiendo.

—Esa sangre, esa fe y esa herencia de que hablas, ¿son judaicas, como habríamos asegurado sin saber nada de ti?

—Sí, yo soy judío.

—Dentro de nuestro juicio, muy positivo a «Duel», existe, sin embargo, una salvedad que se refiere a las dos secuencias en que la persecución se para, cuando el protagonista llama al principio a su mujer y cuando se detiene en el bar para reconocer a su agresor. Ambas secuencias no nos convencen, porque creemos que rompen el ritmo y la unidad del film, sin aportar —por otra parte— nada nuevo...

—Pienso que la del bar sí es necesaria, y me gusta cómo ha quedado. De acuerdo con vosotros en la de la llamada a la mujer. Fue una imposición del estudio contra mi voluntad. Se filmó después de terminar el rodaje, porque en la Universal pensaban que había que explicar que el protagonista era un hombre oprimido por su mujer, y que por eso era tímido y de poca iniciativa.

—¿En qué habría variado «Duel» si en vez de dieciséis tienes esos cuarenta días de rodaje que deseabas?

—Habría tenido tiempo de ordenar mejor la parte visual de la película, con lo que no hubiesen sido necesarios ni diálogos ni pensamientos en «off», no se habría hablado absolutamente nada durante toda la proyección. Con lo que Steven Spielberg tendría la gloria de ser el autor de la primera película muda americana desde 1928 (1). ■ FERNANDO LARA y DIEGO GALAN.

(1) Existe el precedente de «El espía» («The thief», 1952), de Russell Rouse, que no tenía ni una sola palabra de diálogo.

NOVEDADES SEPTIEMBRE/OCTUBRE



ESTELA **laia** ANAGRAMA

TUSQUETS EDITORES *Fontanella*

BARRAL *Península Lumen*

CUADERNOS *Nº 2* **DIALOGO**

Arte

293 **DE LO ESPIRITUAL
EN EL ARTE**

Kandinsky 80,- Pts.

Ciencias Humanas

65 **SEIS ESTUDIOS
DE PSICOLOGIA**

Jean Piaget 60,- Pts.

289 **MOUNIER SEGUN
MOUNIER**

J. M. Doménach 100,- Pts.

Ciencias Sociales

128 **SOCIOLOGIA**

Giner 100,- Pts.

162 **LA POLITICA Y
EL ESTADO MODERNO**

Gramsci 80,- Pts.

Clásicos

290 **LA REVOLUCION
JACOBINA**

Robespierre 80,- Pts.

149 **I CHING**

Mirko Lauer 100,- Pts.

156 **INTRODUCCION A
LA ESTETICA.**

G.W.F. Hegel 60,- Pts.

Literatura

284 **ANESTESIA LOCAL**

Günter Grass 100,- Pts.

3 **LOS CACHORROS**

M. Vargas Llosa 60,- Pts.

Serie Negra

291 **LA MUJER
DE LAS DOS SONRISAS**

Maurice Leblanc 80,- Pts.

297 **ACASO NO MATAN
A LOS CABALLOS?**

Horace McCoy 60,- Pts.

283 **ADIOS, MUÑECA**

Raymond Chandler 100,- Pts.

56 **EL SUEÑO ETERNO**

Raymond Chandler 80,- Pts.

286 **EL MUERTO
SIN DESCANSO**

Donald E. Westlake 80,- Pts.

287 **CASSE CASH**

Klotz 80,- Pts.

285 **PUTSCH PUNCH**

Klotz 80,- Pts.

distribuciones de enlace

Bailén, 18 - Barcelona-10