

PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



La mitología del sueño americano a partir de la cinematografía en

*There will be blood*

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Comunicación  
Audiovisual que presenta:

***Maria Alejandra Napuri Espejo***

Asesor:

***Miguel Angel Torres Vitolas***

Lima, 2022

### Declaración jurada de autenticidad

Yo, Miguel Ángel Torres Vitolas, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado: **“La mitología del sueño americano a partir de la cinematografía en There will be blood”**, del/de la autor(a)/ de los(as) autores(as) María Alejandra Napurí Espejo, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de ...3%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 10/06/2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y confirmo que cada una de las coincidencias detectadas no constituyen plagio alguno.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

**Lugar y fecha:** Lima, 24 de noviembre 2022

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Torres Vitolas, Miguel Ángel	
DNI:10684078	Firma
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0001-5817-9013">https://orcid.org/0000-0001-5817-9013</a>	

## Agradecimientos

A mis asesores, primero fue Elder luego Miguel Ángel por la paciencia y apoyo

A mi familia, por el amor y apoyo incondicional en todas mis locuras

Al proceso de hacer este trabajo, si bien largo fue iluminador

A mi gran amiga X.D por las risas en el proceso

Y, a mis diosas que me inspiran cada día



## Resumen

En este trabajo de investigación de carácter explicativo se busca analizar cómo la cinematografía expresa el concepto de sueño americano en la película *There will be blood*, dirigida por Paul Thomas Anderson y fotografiada por Robert Elswit en el año 2007 con la productora Paramount Vantage. Combinando un análisis visual con uno social, este trabajo reflexiona sobre la producción de contenido a nivel narrativo en un producto audiovisual de ficción de largometraje. La principal motivación para este trabajo es la curiosidad personal por ver cómo se relaciona lo social dentro de lo narrativo en un producto audiovisual de ficción de largometraje. Para conseguirlo, he elegido siete secuencias relevantes de los cuales hay tablas de análisis de contenido donde voy a utilizar conceptos teóricos de carácter socio semiótico, tales como el drama social, fachada social, el rol e interacciones en sociedad. De esta manera podré entender el trasfondo del filme para poder analizar el subtexto expresado en la imagen. Del mismo modo, utilizaré conceptos de carácter narrativo y visual para reforzar este análisis de manera aún más profunda, tales como la lucha por el deseo, la relación protagonista y antagonista, el subtexto, la iluminación y el encuadre. El trabajo concluye que en la película el sueño americano deviene en pesadilla en el momento en que el personaje principal, Daniel Plainview, logra su acción dramática. A nivel visual, esto es representado sobre todo en el uso de luz y sombras, el ángulo y los movimientos de la cámara, y la composición de los encuadres.

**Palabras clave:** cinematografía, drama social, fachada social, interacciones en sociedad, socio semiótica, luz, encuadre, cámara

## **Abstract**

This research seeks to demonstrate the way in which cinematography visually expresses how the concept of the American dream becomes a nightmare once it is obtained by Daniel Plainview, the main character of *There Will Be Blood*, a film directed by Paul Thomas Anderson and photographed by Robert Elswit. The main motivation for this work is the academic interest to see how the social aspects of the film relates within the narrative in a feature-length fiction audiovisual product. To achieve this, I've chosen seven relevant sequences to analyze through this research. I will support this analysis with content analysis tables where I will use theoretical concepts of a socio-semiotic nature, concepts such as social drama, social façade, the role in a community, and interactions in society. Also, I will be able to understand the background of the film in order to analyze the subtext driven by the image. Therefore, I will use narrative and visual concepts to reinforce this analysis in a deeper way, such as the fight for desire, the protagonist and antagonist relationship, subtext, lighting and framing. This way I would be able to confirm at the end of this research that the American dream becomes a nightmare once the character has lost his social façade and is completely isolated from the society in which he finds himself. On a visual level, this is represented above all by the use of shadows, the composition of the frame, the angle, and camera movements in *There Will Be Blood*.

**Palabras clave:** cinematography, social drama, social façade, interactions in the community, light, frame, camera, socio-semiotic

# Índice

Introducción	i
Capítulo 1: Marco teórico	1
1.1 Dramas sociales	1
1.2 Fachada social: Juego de apariencias	5
1.3 Interacciones en sociedad: El “Yo” y el “Otro”	10
1.4 Deseo del personaje	13
1.5 Cinematografía	16
1.6 Luz y encuadre como herramientas narrativas	18
1.7 Sueño americano	22
Capítulo 2: Diseño metodológico	27
2.1 Enfoque y tipo de investigación	27
2.2 Método de investigación e instrumentos	27
2.3 Estudio de caso	29
Capítulo 3: Camino de ambición, sangre, sueños y pesadillas	30
3.1 Orden de la sociedad y fachadas sociales	30
3.2 Pérdida de la fachada: Camino de ambición y soledad	39
3.3 Representación cinematográfica: La verdadera cara del personaje	44

Capítulo 4: Interacciones en sociedad, reafirmación de la propia búsqueda hacia el sueño americano	52
4.1    Procesos inarmónicos: dramas sociales que surgen de la interacción	52
4.2    Uso de la fachada social como herramienta de manipulación	65
4.3    Representación por oposición y la lucha por el deseo	70
Conclusiones	75
Bibliografía	80
Anexo A	82
Anexo B	85
Anexo C	87



## Introducción

La cinematografía es uno de los elementos que forman la imagen de un producto audiovisual y tiene como objetivo expresar lo que se cuenta -muchas veces- en un guion escrito. En este trabajo de investigación veré la cinematografía dentro del área de ficción de un producto audiovisual basado en un guion, como es el caso del filme *There will be blood*. Cada imagen que vemos en el cine tiene una intención y carga un significado. Detrás de cada encuadre hay un equipo que toma decisiones a fin de que estos cuenten con los elementos necesarios para contar la historia. Estas decisiones se basan en el uso de herramientas como la luz, los movimientos de cámara, los ángulos de la cámara y la composición del cuadro.

Como comunicadora y directora de fotografía, encuentro en *There will be blood* un excelente ejemplo para hablar de la expresión en la cinematografía. Este es un filme dirigido por Paul Thomas Anderson y fotografiado por Robert Elswit. Esta película, publicada el año 2007, está ambientada en los primeros años del siglo XX. Trata sobre la historia de Daniel Plainview, quien, junto a su hijo adoptivo H.W, se muda a California en busca del sueño americano, el cual aspira a conseguir a través de la extracción de petróleo. A lo largo de la película, Daniel proyecta una falsa imagen de hombre de familia para manipular a la población de Little Boston y lograr que le permitan llevar a cabo su industria petrolera. Él no se dejará intimidar ni amenazar por las dificultades que le surgirán en el camino.

La lucha por conseguir el sueño americano es algo que, a manera cultural en EE.UU, se asocia con la idea de alcanzar el éxito. Este trabajo busca analizar cómo la cinematografía de

*There will be blood* expresa el devenir del sueño americano: ¿qué sucede una vez que este es logrado? Para ello, analiza cómo es representado el sueño americano en distintos momentos del filme. Asimismo, cómo las herramientas de la cinematografía aportan a la narrativa de la película, contribuyendo a desarrollar el personaje y sus objetivos en la consecución del sueño.

Se analizará el contenido del filme en función de siete secuencias que permitirán reflexionar sobre el devenir del sueño americano y cómo éste se representa en la imagen. Para ello, se utilizará categorías de la socio-semiótica que permitirán reflexionar sobre el guion. Asimismo, se examinará el uso de las herramientas visuales utilizadas en la cinematografía para analizar su impacto en la narrativa.

El primer capítulo se dedica al marco teórico. Este presenta los conceptos de carácter socio-semiótico que se utilizarán en el análisis. Se abordarán los dramas sociales de Turner, el juego de apariencias a través de la fachada social de Goffman y las interacciones en sociedad y la manera de representación del “Yo” con respecto al “Otro” de Landowski. Asimismo, se presentarán conceptos narrativos como el deseo del personaje y el uso de la luz y la cámara como herramientas expresivas para contar la historia.

El segundo capítulo presenta el diseño metodológico. Este detalla el tipo de investigación que es –un trabajo explicativo–, el método de investigación, los instrumentos utilizados para el análisis y describe el estudio de caso.

El tercer capítulo trata del análisis de cuatro secuencias de la película. Por un lado, se analiza cómo el protagonista utiliza su fachada social para acercarse cada vez más a su deseo: lograr

el sueño americano. Por otro lado, se analiza cómo la cinematografía representa en la imagen del filme el carácter del personaje, sus objetivos y el uso de su fachada social para manipular a la sociedad que le rodea a su beneficio.

En el cuarto capítulo se analizan tres secuencias y se evalúa cómo la acción dramática del protagonista se mueve a partir de su deseo y la forma en la que el personaje reafirma su rol en la sociedad en la que está. También se analizará la forma en la que este personaje se representa como un “Otro” en relación a la sociedad que lo rodea y cómo esta representación cambia en los dramas sociales que se van generando. Asimismo, a nivel de imagen, se describirá cómo la luz y el encuadre utilizados aportan a la narrativa para fortalecer el subtexto en escena y las verdaderas intenciones del personaje principal.

Este trabajo concluye que en *There will be blood* el sueño americano deviene en pesadilla en el momento en que el personaje logra su acción dramática. Este devenir se expresa a partir de la cinematografía que contribuye a la historia dotándola de subtexto, permitiendo precisar más de lo que se expresa explícitamente. De esta manera, se interpreta que Paul Thomas Anderson propone que el sueño americano está atrapado en pesadilla.

A nivel cinematográfico *There will be blood* es un filme que demuestra el aporte narrativo que expresa la imagen en las películas. El tratamiento realista del filme, si bien no desvela en primera instancia grandes acontecimientos a nivel lumínico, es portador de significado y subtexto para narrar la historia. Todo esto es reforzado a nivel socio semiótico ya que la cinematografía del filme no podría ser llevadera de significado sin el aporte evidente del guion para contar la historia.

## Hipótesis

En *There will be blood* el sueño americano deviene en pesadilla en el momento en que el personaje logra su acción dramática y este devenir se expresa a partir de la cinematografía que precisa más que lo que se expresa explícitamente. De esta manera, Paul Thomas Anderson propone que el sueño americano está atrapado en pesadilla.



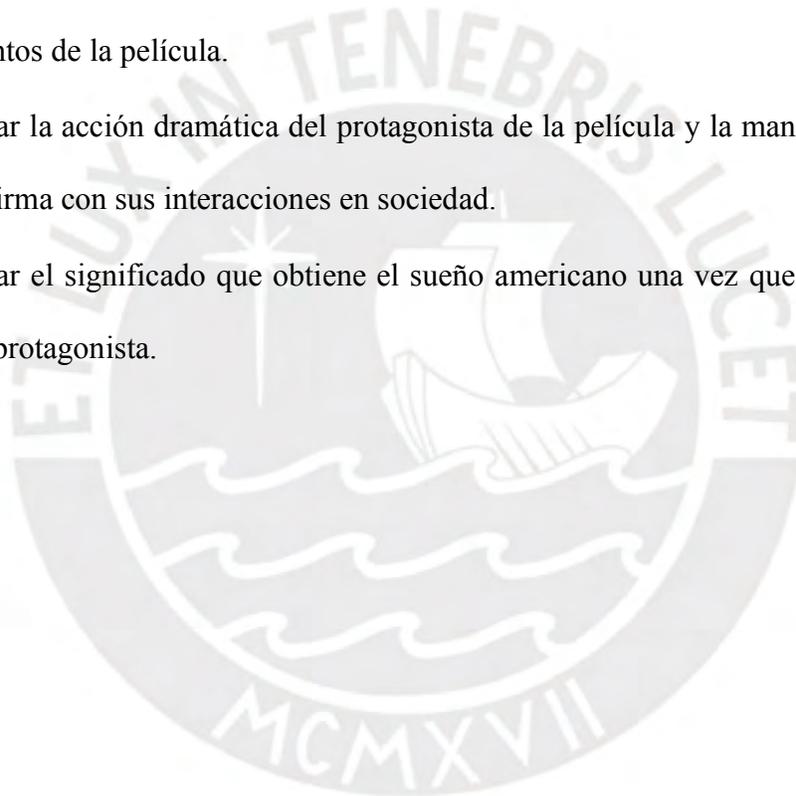
## Objetivos de investigación

### Objetivo general

- ◇ Analizar cómo la cinematografía de *There will be blood* expresa el sueño americano.

### Objetivos específicos

- ◇ Analizar de qué manera la cinematografía expresa el sueño americano en distintos momentos de la película.
- ◇ Analizar la acción dramática del protagonista de la película y la manera en que ésta se reafirma con sus interacciones en sociedad.
- ◇ Analizar el significado que obtiene el sueño americano una vez que es conseguido por el protagonista.



## **Justificación**

Elaborar un estudio de caso en el que se combina un análisis social con uno visual, contribuye a interpretar las decisiones creativas de la producción audiovisual. Este tipo de análisis puede servir como referente a creadores de contenido para entender las razones que están detrás de las decisiones creativas en la cinematografía y cómo estas aportan a la narración del filme de ficción expresando el subtexto y complementando el guion, en caso tengan uno.

Este tipo de producción audiovisual, la de ficción de largometraje, despierta en mí un interés personal debido a que como profesional me dedico a utilizar herramientas narrativas –como la luz y el encuadre– con carga semiótica para la narración de historias. Esta experiencia me ha permitido entender que, si bien muchas decisiones se toman en el plató y el resultado final no es siempre el esperado; este tipo de estudios son relevantes en la industria audiovisual porque permite a futuros realizadores relacionar lo visual con la situación social que ocurre en el guion. De esta forma obtendrán imágenes con mayor significado.

Entender la manera en la que las decisiones visuales aportan a la narración de la historia es algo que me apasiona. Por ello, al analizar el trabajo de autores como Paul Thomas Anderson, aspiro a enriquecer en mis futuros trabajos.

## Estado de la Cuestión

En esta sección presentaré los principales aportes de las investigaciones y artículos desarrollados a la fecha sobre el filme *There will be blood* de Paul Thomas Anderson y el concepto de sueño americano. Sobre el filme, estos trabajos concentran su atención en comparar la película con el libro en el que ésta se basa, y en analizar la relación padre-hijo representada en el filme. Sobre el sueño americano, analizan el rol que tiene la idea del éxito en el desarrollo del concepto y, en el aspecto cultural, el impacto que este tiene en la cultura estadounidense.

En *Convertir la leche en un batido: ¡Adaptando “¡Petróleo!” de Upton Sinclair! en P.T. Anderson's There will be blood* [Making the milk into milkshake: Adapting Upton Sinclair's Oil! into P.T. Anderson's There will be blood], G. A Phipps (2015) analiza la película de Paul Thomas Anderson en relación con la novela de Upton Sinclair. Lo más resaltante de este análisis es la relación que el autor encuentra entre la sangre y el petróleo. Según explica, Daniel Plainview ve a la relación sanguínea de familia como una fortaleza para cerrar tratos de petróleo y conseguir las riquezas que lo llevarán a alejarse de los demás. De esta manera, el autor estipula que el personaje nunca evoluciona. Por el contrario, que es su ambición e idea de la supervivencia del más fuerte lo que lo lleva adelante.

La película *There will be blood* también es analizada por Julian Murphet (2008) en *P.T. Anderson's Dilemma: the Limits of Surrogate Paternity* junto con otras películas del mismo director. En ese texto, Murphet analiza la narrativa de Anderson a partir de las relaciones familiares, tanto reales como las construidas por los personajes. Particularmente se concentra

en la relación entre Daniel Plainview y H. W Plainview y cómo esta se transforma en el momento en que Daniel le confiesa su adopción. Al igual que G. A Phipps (2015), Murphet analiza la adaptación del libro a la pantalla grande y profundiza en las diferencias entre ambas versiones de la historia.

Con respecto al sueño americano, una importante fuente que analiza este concepto en el cine es el artículo de Martina Martausová, *Hollywood Perpetuation of American Mythology: The American Dream and American Adam Synthesis* (2015). Este artículo desarrolla la idea de que el sueño americano es una de las fórmulas de éxito de Hollywood. Para Martausová, el sueño americano está relacionado con la construcción cultural del género masculino. Asimismo, representa un sentimiento nacional en EE. UU. Según la autora, este concepto se ha vuelto un producto de consumo de masas que puede ser alcanzado sólo por aquellos que son exitosos.

Otro autor que desarrolla el concepto del sueño americano es Paul A. Cantor, quien en su artículo *The Apocalyptic Strain in Popular Culture: The American Nightmare becomes the American Dream* (2013) analiza el concepto dentro de la cultura pop norteamericana, donde la pesadilla es el nuevo sueño. Cantor (2013) afirma que el sueño americano está aliado con las instituciones: se basa en la idea de que el ciudadano norteamericano debe tener una carrera para obtener un buen trabajo que le dé seguridad y salud en su vejez. De esta manera, el ciudadano podrá ser exitoso y mantener a su familia; una “familia funcional feliz”.

Cantor explica el sueño americano relacionándolo a la felicidad y al éxito. Según indica: “the notion of the happy, close-knit family was at the core of the American dream, and yet career

values often seemed to conflict with family values” (2013, p. 25). [“La noción de una familia feliz y unida es el centro del sueño americano y aún así los valores profesionales suelen entrar en conflicto con los valores familiares” Traducción propia]. Esto hace referencia a los conflictos que emergen entre el trabajo y la familia: el ciudadano –por trabajar– no tiene tiempo para los hijos. Ante esas circunstancias, la pesadilla aparece cuando los ciudadanos pierden las esperanzas en las instituciones que les daban seguridad económica.

Según Cantor, el cine y la televisión brindan un punto de vista alternativo: una imagen de EE. UU sin instituciones. Al respecto, comenta: “We are dealing with a wide variety of fantasies here, mainly in the horror or science fiction genres, but the pattern is quite consistent and striking, cutting across generic distinctions” (2013, p. 26). [“Estamos lidiando con una gran variedad de fantasías aquí, principalmente de los géneros de terror o ciencia ficción, pero el patrón es bastante consistente y llamativo más allá de las distinciones del género” Traducción propia]. Para Cantor, la pesadilla no es necesariamente fantástica y se desarrolla en un mundo sin reglas ni instituciones donde cada quién se vale por sí mismo.

Los textos mencionados que analizan la película *There will be blood* se centran principalmente en el trabajo de adaptación de la obra literaria a la imagen audiovisual. Estos se enfocan principalmente en analizar la narrativa, el guion y la imagen de la película, pero no llevan a cabo un análisis desde un punto de vista semiótico o semio-narrativo. Por su parte, los trabajos presentados con relación al sueño americano carecen de un análisis de la representación de este en filmes como el mencionado anteriormente. El presente trabajo se centrará en abordar estos vacíos, para lo cual analizará la cinematografía en *There will be blood* a través de un análisis semiótico y narrativo.

## Capítulo 1: Marco teórico

En este capítulo explicaré los conceptos teóricos que utilizaré para el análisis. Algunos son de carácter socio-semiótico, los cuales utilizaré para analizar los problemas sociales que ocurren en la película. Presentaré el concepto de dramas sociales de Turner y explicaré cómo Landowski interpreta que ocurren las interacciones en la sociedad. Estas ideas servirán para entender los conflictos sociales que se desarrollan en la película. Asimismo, explicaré el concepto de fachada social de Goffman, que servirá para analizar la forma en que Daniel Plainview, el personaje principal, crea un rol y una performance en relación con la sociedad en la que se encuentra. Posteriormente, presentaré el concepto del deseo elaborado por Truby, el cual permitirá analizar las metas y necesidades del personaje principal de la película.

Finalmente, explicaré los conceptos de carácter narrativo y visual que utilizaré para el análisis. Para ello, presentaré las ideas de Brown, Almendros, Alton y Loiseleux, sobre cómo la luz, el uso de sombras, el encuadre y la composición se utilizan y sirven como herramientas narrativas en la producción cinematográfica. Esto servirá para entender a nivel visual las herramientas usadas en el filme para expresar el sueño americano.

### 1.1 Dramas sociales

Los dramas sociales, según Turner (1974), emergen de la relación entre una persona con su sociedad. Particularmente, de los conflictos que se generan en los procesos sociales de un grupo; ya sea por las relaciones entre grupos y subgrupos en una sociedad o por las relaciones

entre personas con distintos roles y estatus. En la película *There will be blood* se puede observar este tipo de relaciones entre los grupos confrontados por relaciones laborales y creencias religiosas.

Turner tiene formación en antropología y sus teorías utilizan un enfoque de carácter antropológico simbólico (Wilson, 2021), al igual que autores como Clifford Geertz. Turner se centra principalmente en estudiar el simbolismo característico de las dinámicas sociales. Su discusión se enmarca dentro de la antropología cultural y la teoría estructuralista. Sin embargo, no participa del estructural-funcionalismo, lo que lo diferencia de autores como Auguste Comte y Herbert Spencer.

Turner (1974) explica que los dramas sociales son unidades de procesos inarmónicos que provienen de situaciones de conflicto, y explica que los conflictos emergen de las interacciones cotidianas, las costumbres y los hábitos. Según el autor, los dramas sociales tienen una estructura que se configura de manera temporal: los sucesos ocurridos en cierto orden en el tiempo afectan el drama. Al respecto, Turner plantea que el drama social se distingue por su temporalidad y no por relaciones en el espacio (Turner, 1974, p. 12).

Adicionalmente, Turner (1974) explica que la estructura de estos dramas resulta de las metáforas que los actores tienen en cuenta al ejercer un rol. Con ello, da a entender que cada individuo tiene un rol en la sociedad. Asimismo, propone que los individuos tienen sus propias creencias culturales y hábitos, los cuales afectan la manera en la que viven o interpretan el drama social.

Turner (1974) menciona que existen cuatro fases de los dramas sociales. Dependiendo de la cultura, éstas pueden variar en el lenguaje en que se expresan o el estilo de la retórica. No obstante, más allá de los factores culturales, suelen mantener las siguientes características.

La primera fase es el quiebre de “las relaciones sociales regulares o gobernadas por normas entre personas o grupos en el interior de un mismo sistema de relaciones sociales, que puede ser una aldea, una ciudad, una oficina, una factoría, un partido político, un barrio, una iglesia (...)” (Turner, 1974, p. 14). En esta fase, la falta notoria del cumplimiento de alguna norma es lo que marca el quiebre entre las relaciones sociales.

La segunda fase es la crisis creciente, la cual se puede entender como la escalada de la crisis. “A menos que la quiebra pueda ser aislada en el interior de un área limitada de interacción social, existe una tendencia a que la quiebra se extienda hasta que llega a ser coextensiva con alguna hendidura dominante” (Turner, 1974, p.14). Esta segunda fase es un punto decisivo donde se revela cómo está la situación luego del quiebre. La crisis es desafiante, obliga a los individuos a no evadir el conflicto social.

La tercera fase es la acción de desagravio. Esta se caracteriza por ser el momento en que los individuos o miembros de un sistema social toman medidas para limitar la extensión de la crisis. Estos mecanismos varían en función de:

La profundidad y la significación social compartida de la quiebra, la abarcabilidad social de la crisis, la naturaleza del grupo social dentro del cual tuvo lugar la quiebra y el grado de autonomía con referencia a los sistemas más amplios de relaciones sociales. (Turner, 1974, p. 15)

Como menciona Turner (1974), la última fase es la reintegración del grupo social. En ésta ocurre el reconocimiento y legitimación de las relaciones sociales en conflicto. En esta fase, se pueden generar nuevas reglas o normas para solucionar el conflicto. La funcionalidad de estos cambios se evaluará con el tiempo.

De esta manera, el drama social tiene forma, es parte de un sistema y ocurre por las decisiones que cada individuo toma. Esta idea se relaciona con el concepto de actuación de Goffman (1981), que desarrollaré más adelante.

Según Turner (1974), así como existe el drama social con su estructura, existe lo que él denomina la antiestructura. En este caso, los actores del drama social –los individuos que están involucrados en él– ejecutan sus roles para alcanzar sus propios objetivos. Estos actores son individuos que portan información y tienen una actuación para con la sociedad. De esta forma, las interacciones consisten en un juego de información entre individuos; un juego de apariencias entre lo aceptable y lo no-aceptable. En ocasiones, un individuo tendrá más control que otro por manejar información que el otro no tiene. Este concepto se asemeja al de asimetría de comunicación de Goffman (1981), en el que se habla de las partes de la performance controladas por el individuo.

Los personajes en las películas son individuos en actuación con su sociedad. Su actuación depende de lo que la sociedad piensa qué es lo aceptable y lo no-aceptable para adoptar una apariencia adecuada. De esta forma, podemos entender que las crisis son necesarias para que

la historia de los personajes avance. Conforme avanzan las crisis, el rol y la performance que tienen los personajes va cambiando, así como el juego de apariencias cambia.

Las ideas de Turner invitan a las siguientes preguntas: ¿Qué tipo de crisis se genera? ¿Qué características encontramos en estas crisis? ¿Cómo se relacionan con el desarrollo de la narrativa? ¿Estas crisis son problemas de los roles no identificados? ¿De qué manera estos roles cambian en la performance frente a la sociedad y el backstage?

Con relación a la película *There will be blood*, el drama social empeora conforme avanzan las crisis entre el personaje principal y la sociedad, haciendo que el personaje tome medidas cada vez más extremas para obtener lo que quiere. Contribuyen a estas crisis la condición de extranjero del personaje principal que lo sitúan como externo de la sociedad en la que se desenvuelve. El personaje está siempre a la mira de la sociedad y a la espera de nuevas crisis o dramas.

## 1.2 Fachada social: Juego de apariencias

Goffman (1981) tiene formación en psicología y sociología, lo que lo llevó a interesarse en el estudio de la conducta social de las personas (Castillero, 2022). Él utiliza un enfoque dramático, interpretando las interacciones sociales en base a elementos del ambiente de teatro. Este autor se apoyó en trabajo de sociólogos anteriores como Max Weber y Pierre Bourdieu para desarrollar sus teorías. Al igual que Turner, Goffman considera que la “interacción” del personaje con la sociedad es el punto de inicio para el desarrollo de los dramas sociales.

Para Goffman (1981), cada individuo tiene sus propios intereses y manera de representarse ante la sociedad. Según explica, normalmente los individuos se presentan a la sociedad transmitiendo en los otros una impresión de uno mismo. A esto denomina actuación o performance. Esta actuación es controlada por el individuo, quien intenta proyectar una imagen conforme a sus intereses. De esta forma, el individuo deja ver lo que uno “es”, al menos en apariencia. Esta auto representación se forma a través de la interacción con otros. La actuación da pautas a los individuos, y moldean el “papel” que deben cumplir en la sociedad.

El concepto de performance o actuación puede relacionarse con las ideas de Turner (1974) sobre la actuación del individuo con respecto a los dramas sociales. En este sentido, podemos entender que el individuo, si bien tiene sus propios intereses y objetivos siempre estará en la mira de lo que la sociedad piensa qué es lo aceptable y qué no (Turner, 1974). Goffman desarrolla estas ideas introduciendo como herramienta analítica la dicotomía gobernable/ingobernable.

Según Goffman, lo más probable es que un individuo “se presente desde un ángulo que lo favorezca” (1981, p. 18). Esta proyección es interpretada por la sociedad desde dos ángulos. Por un lado, lo gobernable; es decir, lo que el individuo controla a voluntad propia. Por ejemplo, la información que tiene y la manera de decirlo. Por otro lado, lo ingobernable: por ejemplo, las expresiones que hace el individuo de manera corporal. De esta manera, otro individuo puede usar “los aspectos ingobernables de su conducta expresiva para controlar la validez de lo transmitido por los aspectos gobernables” (Goffman, 1981, p. 19).

El individuo puede recuperar la simetría buscando el control sobre las partes ingobernables de la comunicación. Buscará guiar la impresión que causa en los otros miembros de la sociedad. En este juego de información, ocurre en una situación de “tira y afloja” en la comunicación: hay momentos que el individuo controlará más la impresión e información que otorga, y momentos en que la sociedad verificará y controlará los momentos gobernables e ingobernables de la actuación.

También es probable que el individuo guíe su propia conducta para gobernar sobre los aspectos ingobernables. Habiendo dicho esto, es importante recalcar que si la sociedad nota este esfuerzo de manipulación sobre los aspectos ingobernables se producirá nuevamente la asimetría de comunicación. No es relevante la cantidad de veces que se recupere la simetría, lo más probable es que la sociedad, al ser observante del individuo, siempre tenga una ventaja de “testigo” y se conserve así la asimetría (Goffman, 1981, p. 20).

De esta forma, el individuo siempre tendrá motivaciones o realizaciones dramáticas que querrá obtener. En función de ello, tendrá una actuación, un papel que quiera cumplir. Esta actuación va a ser percibida por los otros miembros de la sociedad a través de las interacciones con el individuo. La sociedad identificará y evaluará las partes de esta actuación que se consideran aspectos ingobernables y/o gobernables. Es decir, verificará qué partes de la performance son controladas por el individuo y qué partes no. A esto, Goffman (1981) le denomina asimetría de comunicación.

Según Goffman (1981), si al individuo no le interesa las creencias o bienes de la sociedad sus actos serán lo que él denomina “cínicos”. Por su parte, serán actos “sinceros” los que están a acorde con lo que la sociedad cree. Un individuo puede hacer creer que sus actos son sinceros: “un individuo cínico puede engañar a su público (...) por el bien de la comunidad, etc”. (Goffman, 1981, p.30). Sin embargo, lo natural es que el individuo se mueva entre cinismo y la sinceridad.

Por lo tanto, el individuo con sus interacciones irá desempeñando un rol (un papel) y a partir de este rol conocerá a la sociedad con la que se encuentra y ellos le conocerán. Goffman (1981) plantea que la concepción del rol es una segunda naturaleza del individuo. Es decir, llega a ser parte de la personalidad del individuo.

Goffman (1981) también menciona que los individuos se encuentran en una problemática entre las acciones y la realización dramática de las mismas. Muchas veces estos quieren transmitir sus ideas durante la interacción, pero prepararlas es complicado, sobre todo si la actividad que realizan (el rol que tienen) es valorado por la sociedad. También hay que tomar en cuenta que los individuos a veces quieren añadir los valores de la sociedad dentro de su actuación y de esta forma conseguir una impresión idealizada por ellos. El individuo, a través de su actuación, da la impresión de que está más conectado con la sociedad de lo que realmente lo está. A esto lo denomina “idealización”.

Goffman (1981) denomina la parte de la actuación del individuo que es constante y prefijada como fachada o fachada social. La fachada social tiene tres partes: el medio, la apariencia y los modales. El medio es el espacio en el que ocurren las interacciones; el escenario de la

acción humana. La apariencia es el conjunto de elementos que nos informa sobre el estado del individuo. Finalmente, los modales son estímulos que influyen en el rol que el individuo querrá cumplir. Según el autor, no siempre existe una coherencia entre la apariencia y los modales ya que, como se ha mencionado antes, el individuo puede actuar de manera cínica.

Goffman (1981) interpreta los términos de fachada social y apariencia en sociedad como si se tratase de un escenario de teatro, donde hay actuaciones, motivaciones y los individuos cumplen roles o papeles. Las motivaciones del personaje, o sus objetivos, ocurren en un medio, que es el trasfondo escénico donde los individuos se rigen por la apariencia y los modales; y se representa a través de las interacciones que tiene el individuo con la sociedad. De esta forma, el individuo representa su “papel” dentro de la sociedad en un juego de apariencias. La idea de la motivación de Goffman (1981) se relaciona con el concepto de Truby (2009) que habla del objetivo que persigue un personaje a lo largo de la historia.

Es importante tomar en cuenta que puede haber varios actos o fachadas dentro de una sociedad. Según Goffman (1981) esto es parte de la evolución natural de la organización social. Una fachada se vuelve una representación colectiva: el individuo la adquiere al obtener un papel. Es importante resaltar que el individuo adquiere la fachada más no la crea. Su contenido se determina en función de la expectativa de lo que este rol debe cumplir. Un individuo tratará de mantener el rol que tiene con una sociedad a partir de la fachada social seleccionada. Este rol puede cambiar si el individuo se encuentra ante un grupo social diferente.

Las ideas de Goffman sirven para entender los objetivos del individuo, su forma de interactuar con la sociedad y la impresión que proyecta en ésta. Asimismo, recuerda que los individuos tienen su propio punto de vista y que, muchas veces, la comunicación entre una parte y otra presenta asimetrías de información. En *There will be blood* al personaje utilizará su fachada social para obtener un rol y manipular la sociedad a su favor, con las características que describe Goffman podremos analizar los distintos casos de manipulación, de pérdida de fachada en el filme.

### 1.3 Interacciones en sociedad: El “Yo” y el “Otro”

Para profundizar en el tema de las interacciones en sociedad resulta relevante hacer referencia a Landowski (2009). Este autor tiene un enfoque socio semiótico e interdisciplinario. Se basa en Greimas y la semiótica narrativa, la cual forma parte de las ciencias humanas y se dedica a la búsqueda del significado y el sentido de los sucesos y las cosas. Landowski contribuye a esta rama con un esquema actuancial, en el que la semiótica encuentra su significado a partir de la experiencia de cada individuo. De esta forma, la semiótica que propone Landowski (2009) depende de lo social para construir un sentido o un sin sentido.

Landowski (2009) propone que las apariencias que cada individuo toma como auto-representación ayudan a la creación de un “Yo” en relación con un “Otro”. Según el autor la búsqueda del “Otro” siempre está en un contexto del aquí-ahora. Esta idea coincide con lo propuesto por Goffman cuando elabora su concepto de medio.

Con respecto a la sociedad, Landowski (2009) propone que no hay una identificación colectiva de sociedad, sino que ésta se forma en base al conjunto de nociones de “Yo” que cada individuo tiene. Al respecto, Landowski (2007) plantea que el “Yo” existe en las relaciones y se define por su diferencia con el “Otro”. En ese sentido, sugiere que la formación del “Sujeto” es la formación de la sociedad.

Según Landowski (2007) los individuos pueden construir su identidad de “Yo” a través de cuatro caminos. El primero es el de la asimilación. En este caso, se parte de un desconocimiento del “Otro” que motiva su búsqueda con el fin de lograr que éste se estandarice con el “Yo”. Según Landowski (2007), en este escenario el “Otro” tiene una singularidad que no se ve reflejada en la sociedad.

El segundo camino es la exclusión. Este se basa en una conceptualización del “Otro” como invasor. En este caso lo que se busca es la eliminación del “Otro”: se trata de un gesto total y absoluto de negación del “Otro” por como es.

El tercer camino es la segregación. En este se reconoce al “Otro” como un residuo del “Yo”; aquello que se puede reconocer como parte del “Yo” pero que sigue siendo extraño. Finalmente, el cuarto camino es el de admisión, en el que se admite el “Otro” como parte del “Yo” pero se reconoce que han sido extraños en algún momento.

Este tipo de representaciones marcan pautas de actuación en las interacciones entre individuos. En línea con lo propuesto por Goffman (1981), Landowski propone que el proceso de representación es un proceso de performance: la manera en la que cada sujeto se

identifica va a afectar su actuación para con la sociedad. Por este motivo, la manera en la que los individuos de una sociedad se relacionan e identifican con el “Otro” impacta en los procesos que se desencadenan: de qué manera se generan los conflictos, cómo forma el drama social, cómo se forma la identidad de los distintos “Yo”, etc.

Según Landowski (2007) los individuos no tienen una identidad propia, sino que descubren su “Yo” en la relación con su grupo. Esta idea contrasta con lo propuesto por Ubilluz (2006) quien plantea que no existe una identidad colectiva sino un conjunto de “Yo”. Según Ubilluz (2006) el individuo quiere ser reconocido por su propia creación del “Yo” en relación con la sociedad en la que se encuentra.

Landowski también plantea que las interacciones entre el “Yo” y el “Otro” pueden ser pautadas de cuatro maneras distintas: por programación, manipulación, accidente o ajuste. En cada una siempre está presente un factor de riesgo: según el autor, estos cuatro regímenes plantean una rivalidad entre al menos dos individuos, donde uno “actúa” sobre el otro.

Si aplicamos estas ideas al análisis de la cinematografía, podemos concluir que la construcción de un “Yo” dependerá del juego de apariencias y la performance del personaje con la sociedad, y que sus relaciones con el “Otro” afectarán directamente su acción dramática, que se determina por aquellas cosas que hará el personaje para obtener lo que quiere, esto se encuentra representado a nivel visual por la posición de la cámara y sus movimientos. En la película *There will be blood* encontraremos que esta construcción va a ir modificándose a lo largo del filme, conforme el personaje va revelando sus intenciones y la luz y el encuadre cambian a partir de estos cambios narrativos.

#### 1.4 Deseo del personaje

Los autores presentados anteriormente –Turner, Goffman y Landowski– comparten la idea de que el individuo tiene una motivación propia que lo lleva a ocupar un rol y desempeñar una performance para con la sociedad. En la industria de producción cinematográfica, al crear un personaje, los guionistas escogen las características principales que este tendrá, como, por ejemplo, sus virtudes y debilidades. Una de las características más importantes que deben definir es el objetivo que tendrá el personaje. Truby (2009) conceptualiza sobre este elemento a partir del concepto del deseo.

Según Truby (2009) en un guion, la necesidad de un personaje es derrotar sus debilidades, que normalmente lo obstaculizan al principio de la historia y ante las cuales el protagonista no puede sobreponerse hasta el final del filme. Al respecto, el autor comenta que “En la mayoría de las historias, si el protagonista cumple con su objetivo, verá realizado su deseo” (Truby, 2009, p.35).

Según Truby (2009), el deseo no se trata de una mejora de una característica propia del personaje, sino de un objetivo claro que impulsa al personaje hacia él. Este es un objetivo que se encuentra fuera del personaje, no es un proceso interno. En otras palabras, se trata de una meta que impulsa la historia, que hace que el protagonista cometa acciones para alcanzarlo. La ruta que impulsa la historia hasta alcanzar la meta es la acción dramática. Al respecto, Robert McKee comenta que “Un protagonista activo que persiga un deseo llevará

a cabo acciones que entren en conflicto directo con las personas y el mundo que le rodean.” (1997, p. 73).

Por su parte, Truby (2009) plantea que en el guion siempre hay un plan de acción dramático para que el protagonista logre conseguir la meta que se ha propuesto. Muchas veces para alcanzar su objetivo tiene que luchar contra un adversario o antagonista, ya sea verbal o físicamente. Al respecto, el autor propone que todo protagonista cuenta con un antagonista cuyo deseo es evitar que el protagonista cumpla el suyo, o que lucha por el mismo deseo. De esta manera, sus caminos se cruzan en la historia: “Por ejemplo, en una historia policíaca, parece que el protagonista quiere cazar al asesino y que el adversario quiere escapar. Pero en realidad están luchando por la versión de la realidad en que cada uno cree.” (Truby, 2009, p. 38).

En la parte final de la película, se obtiene la resolución de la necesidad y el deseo en un momento de auto revelación para el protagonista. Esta puede ser tanto moral como psicológica. Lo que se debería intentar es que este no sea un momento obvio para el espectador, “en su lugar mostraremos la capacidad de perspicacia de nuestro protagonista mediante las acciones que emprende y que le llevan a la autorrevelación.” (Truby, 2009, p. 40).

Para Truby (2009) el deseo es lo que impulsa el interés del público en la historia. Al presentar la problemática al inicio de la película, el público entenderá qué cambios tiene que hacer el personaje para mejorar. Muchas veces, la necesidad del personaje queda oculta, en subtexto, para la audiencia.

Según explica el autor, la necesidad y el deseo tienen objetivos distintos para con el público. La necesidad es algo que el público sabe que el protagonista debe trabajar, pero se encuentra bajo la superficie de la trama. En cambio, el deseo es motor y motivo del protagonista para perseguir junto con el público a lo largo de la historia.

Para garantizar que el guion sea atractivo, Truby (2009) plantea que, además de una necesidad psicológica, es necesario otorgarle al protagonista una necesidad moral:

En las historias de más riqueza. El protagonista tiene una necesidad moral además de psicológica. El protagonista debe superar una carencia moral y aprender a actuar correctamente con el resto de las personas. Un personaje con desconocimiento moral siempre daña a los demás de alguna manera (su debilidad moral) al principio de la historia. (Truby, 2009, p. 33).

De esta manera, como menciona Truby (2009) se amplía el espectro del personaje, se lo hace más complejo y se enriquece la historia ya que el espectador puede identificarse con él o empatizar.

La idea del deseo trabajada por Truby se articula con el concepto de realización dramática de Goffman. En ambos casos, se trata de un objetivo claro que genera una motivación y se expresa a través de las actuaciones entre el “Yo” y el “Otro”.

Estas ideas son relevantes para el análisis del filme *There will be blood* ya que nos permite comprender los esquemas narrativos que se utilizan para contar la historia de un filme. Asimismo, el concepto del deseo resulta útil para analizar las motivaciones del personaje principal: permitirá comprender por qué lo motiva y qué gana él al conseguir lo que busca.

## 1.5 Cinematografía

La cinematografía es “la filmación de imágenes en movimiento en la realización de una película” (Konigsberg, 2004, p. 111), esta abarca el uso de distintas herramientas tanto narrativas, estéticas o físicas. Por ejemplo, como herramientas físicas están la cámara, los focos de luz, la dolly (o herramientas para hacer travellings, estabilizadores de cámara), y los objetivos, entre otras cosas. También tiene en cuenta herramientas narrativas y estéticas como la composición del encuadre, el color, el uso de las sombras, etc, términos que se profundizarán más adelante en este marco teórico.

Sin embargo, hay que tomar en cuenta definiciones aún más específicas de la cinematografía para llegar a entenderla mejor. Para Brown (2012), la cinematografía está a cargo del cinematógrafo o director de fotografía. Este mismo autor comenta que la “cinematography is more than the mere act of photography. It is the process of taking ideas, words, actions, emotional subtext, tone, and all other forms of nonverbal communication and rendering them in visual terms” (2012, p. 2). [“Cinematografía es más que el solo acto de fotografiar. Es un proceso de tomar ideas, palabras, acciones, subtexto emocional, tono y otras formas de comunicación no verbal y retratarlas en términos visuales” Traducción propia]. La cinematografía tiene un significado detrás, no es el acto de documentar simplemente lo que

se tiene delante de la cámara, sino que este tenga un sentido. Brown también comenta que es el trabajo unido entre la dirección de fotografía y el/la director/a. Tanto uno como el otro utilizan técnicas cinematográficas para narrar una historia. Es por este motivo que un director de fotografía tiene que conocer tanto el lenguaje cinematográfico del director, como los aspectos técnicos de la luz y la cámara para poder armar la estética visual de un filme.

Del mismo modo, el director tiene que estar familiarizado con los términos y técnicas del cinematógrafo o director de fotografía. El trabajo en equipo y colaboración de ambos hace la narración del filme con la cámara (Brown, 2012, p. xiii). Almendros (1980) comenta que es el trabajo del director de fotografía poder comentar sobre el encuadre y ayudar al director, en caso este tenga carencias a nivel técnico, a conseguir lo que necesita para narrar la historia. Para Brown (2012) el director de fotografía tiene que poder cubrir por completo las necesidades técnicas de un producto audiovisual y lo consigue utilizando las siguientes herramientas: el encuadre, el color y la luz, los objetivos, el movimiento, textura, establecer información con la cámara y el punto de vista (p. 4). Es una combinación entre lo que el guión, en los casos de ficción como en el de este trabajo de investigación, propone, lo que se busca a nivel estético y visual y los tecnicismos para alcanzarlo.

Por lo tanto, tomando en cuenta lo expuesto anteriormente, la cinematografía es la filmación de imágenes de movimiento con el uso de herramientas físicas y técnicas visuales para la creación de un producto audiovisual que contenga sentido, subtexto y una coherencia visual del cual esta encargado el cinematógrafo o director de fotografía, pero se obtiene de un trabajo de colaboración mutua con el director del proyecto. Es de esta manera que la cinematografía tiene características tanto narrativas como técnicas, ya que para obtener

significado y sentido necesita una base narrativa (a veces de guion pero no necesariamente) para crear el mundo visual del filme.

### 1.6 Luz y encuadre como herramientas narrativas

La luz y el encuadre o cuadro son herramientas de expresión en el cine. Según Blaine Brown, “an image should convey meaning, mode, tone, atmosphere, and subtext on its own” (2012, p.38). [“Una imagen debería transmitir significado, modo, tono, atmósfera y subtexto por sí sola” Traducción propia]. Cada imagen que vemos en un filme, cada cuadro, es información para nuestros ojos: tiene intención, significado y poesía. Es importante notar que cada cuadro contiene información que ha sido escogida para el espectador y tiene sus propios límites.

Como menciona Almendros (1980), los directores en una película deciden qué presentar a los espectadores y de qué manera: las decisiones que toman sobre cómo presentar el cuadro es la vía por la que seleccionan y organizan el mundo de la película. Por este motivo, es necesario que cada imagen o cuadro pueda entenderse por sí misma. Por ello, se deben considerar todos los elementos de su composición: el orden de la información en la imagen, la ubicación de los elementos y personajes, y la profundidad.

La composición de un cuadro es afectada por elementos como la simetría, el color o la forma. Al respecto, Almendros (1980, p.22) explica que se siguen las siguientes normas: el uso de líneas verticales transmite autoridad y fuerza; el uso de las líneas horizontales transmite descanso y paz; las diagonales transmiten acción y movimiento; y el uso de curvas transmite fluidez y sensualidad. Conforme avanza la historia, se puede cambiar el cuadro a través de

movimientos de cámara que harán cambiar su composición, zonas de luminosidad y profundidad.

Sobre el mismo apartado de la composición, Brown (2012) explica que son maneras de organizar la información en el cuadro, las líneas en general ayudan a derivar la atención del ojo del espectador al punto que se desea, de tal manera que al usar una o dos líneas ya se está componiendo la imagen al gusto de los realizadores de esta. Del mismo modo, la línea sinuosa (una S invertida), que remonta desde los artistas del Renacimiento, tienen una armonía por sí misma y aporta balance a la composición. Las líneas horizontales y verticales son las más usadas. Según Brown (2012), estas pueden ser definidas de manera explícita con literales objetos que tengan esas formas o implícitas por la manera en la que estén arreglados los objetos y personajes en el encuadre. Lo mismo ocurre con la regla de tercios, es una norma para ubicar al personaje o elemento importante en el tercio derecho o izquierdo de la imagen, donde el ojo del espectador va a ser guiado para llamar su atención.

A pesar del uso de las líneas, los encuadres pueden tener balance o no; es decir, puede haber una carga importante de elementos hacia la derecha, izquierda, arriba o abajo del encuadre. De la misma manera que se puede llevar la atención a algo fuera de cuadro, si el personaje mira hacia la esquina donde acaba el encuadre, por ejemplo. Todas estas son decisiones creativas y dependen del filme el significado que vaya a llevar.

Por su parte, “el análisis del cine como arte sería mucho más fácil si las cualidades técnicas poseyeran automáticamente estos significados tan estrictos, pero las películas perderían mucho de su carácter único y de su riqueza” (Bordwell y Thompson, 1996, p. 213). Lo mismo

ocurre con la manera en la que las líneas compongan el encuadre, no tiene necesariamente el significado que Almendros explica ya que muchas veces la composición se tomará en cuenta acorde a las necesidades del producto audiovisual. Esto dependerá del filme como un todo, lo mismo sucederá con la angulación de la cámara y sus movimientos y en general con las características visuales y sonoras de una producción audiovisual.

El movimiento de la cámara es otra herramienta narrativa en la composición de la imagen. Según Brown (2012, p.64), el ángulo en el que la cámara se encuentra con relación al personaje da información a los espectadores, generando implicaciones psicológicas. Como norma general, el ángulo normal de grabación es situando la cámara a la altura de los ojos de una persona. Si está por debajo de esta altura, en un ángulo contrapicado, la cámara genera una sensación de autoridad y poder. Si se encuentra por encima del personaje, en un ángulo normal, transmite inferioridad. Por último, si el ángulo es aberrante (con las horizontales chuecas) transmite que algo extraño está sucediendo. Como se ha mencionado anteriormente, este tipo de usos son los normativos; sin embargo, dependerá del filme, de lo que quiera contar o expresar la manera en la que realmente afectará al espectador.

Al respecto, Alton (1995, p. 33) comenta que la cámara son los ojos del espectador. Cada vez que ésta se mueve, que se acerca al personaje o se aleja; mueve al espectador con ella. En otras palabras, donde se decida enfocar la cámara es a donde se quiere llevar la atención del espectador. Por este motivo es importante prestar atención a la manera en que se compone el cuadro: qué zonas se muestran al espectador y qué zonas no.

The director of photography visualizes the picture purely from a photographic point of view, as determined by lights and the moods of individual sequences and scenes. In other words, how to use angles, set-ups, lights, and camera as means to tell the story. (Alton, 1995, p. 33).

[“El director de fotografía ve la imagen desde un punto de vista puramente fotográfico, que es determinado por la luz y los estados de ánimo de las secuencias y escenas individuales. En otras palabras, cómo usar ángulos, sets, luz y cámara como medios para contar la historia.” Traducción propia]

Otra herramienta narrativa en la composición de la imagen es la luz. Brown (2012) explica cómo este elemento aporta a la narrativa de las películas usando de ejemplo el cine negro. El autor analiza cómo las decisiones sobre las zonas a iluminar y a dejar a oscuras en este género son utilizadas para generar misterio y suspenso. Sin embargo, el uso de la luz y la sombra como herramienta narrativa no es exclusivo del cine negro, es transversal a todos los géneros. Al respecto, Loiseleux comenta que: “Esta dualidad dialéctica es la materia prima de la imagen cinematográfica” (2005, p. 5).

El uso de sombras y zonas iluminadas es crucial para la narrativa de un filme, marcan una clave y un contraste determinados, lo cual aportará al filme y marcará una estética. Al respecto, Alton (1995, p. 44) explica que la sombra transmite al espectador una sensación de misterio, pues ésta deja que éste use su imaginación para completar la información faltante. En la misma línea, plantea que el uso de la luz transmite una sensación de calma y esperanza. “En el cine, donde una lámpara se enciende o llega alguna luz al cuadro de alguna manera,

esta acción genera drama” (Alton, 1995, p. 44). Al respecto, Loiseleux comenta sobre la luz que “es posible considerarla como la representación de las variaciones emocionales que ella misma nos induce sobre la realidad” (2004 p. 6).

Lo que comenta Loiseleux se relaciona con lo explicado por Brown: en ambos casos se utiliza la luz como herramienta para contribuir a contar mejor la historia de la película. Al respecto, Almendros comenta: “Hay que aspirar a descubrir una atmósfera visual diferente y original para cada película y aun para cada secuencia, tratar de obtener variedad, riqueza y textura en la luz, sin renunciar por ello a ciertas técnicas actuales” (1982, p.16). La idea de iluminar para generar un ambiente, una atmósfera que aporte narrativamente al filme, también es compartida por Alton (1995, p. 56) quien comenta que iluminar un set se vuelve una construcción sinfónica para el director de fotografía y se hace en paralelo a lo que sucede en la trama.

Para Almendros (1982), la luz tiene que ser naturalista y las fuentes de luz deben estar justificadas y limitadas por los límites del cuadro. Existen aspectos técnicos en el manejo de la luz; y su tratamiento permite formar atmósferas que influyen en la sensación que se proyecta al espectador. Esto último es de carácter psicológico, como dice Loiseleux (2005). Entonces, además de entender qué tipo de luz se utiliza, de qué color es, si es difusa o no; es necesario analizar qué sensación despierta en el espectador.

## 1.7 Sueño americano

El sueño americano es un concepto que ha variado a lo largo de los años debido a la historia de EE. UU. Para John Kenneth White y Sandra L. Hanson (2011) el concepto de sueño americano se puede remontar a la Declaración de la Independencia de EE. UU en 1776 en donde se establece que “its promise that citizens of the new nation were already endowed by their Creator with certain inalienable rights, including life and liberty, and that these same people were entitled to engage in many varied pursuits of happiness” (p. 2). [“La promesa de que los ciudadanos de esta nueva nación ya han sido otorgados, por su Creador, ciertos derechos innegables, incluyendo la vida y libertad, y estas mismas personas están autorizadas para participar en la búsqueda de la felicidad” Traducción propia].

John Kenneth White y Sandra L. Hanson (2011) citan a Alexis Tocqueville quien afirma que los propios ciudadanos han podido, en 1831, tener suficiente fortuna y educación para satisfacer las necesidades que tengan. Del mismo modo, los ciudadanos pueden sostenerse por sí mismos y ser dueños de su propio destino. Los mismos autores afirman que estas dos declaraciones, tanto la de la Declaración de la Independencia como la de Alexis Tocqueville son los fundamentos para la creación del concepto del sueño americano (p.2).

El sueño americano lo explica el autor James Truslow Adams (1941) como el sueño de un lugar dónde la vida debería ser mejor, que haya más riquezas y oportunidades. Sin embargo, este mismo autor desarrolla el concepto de manera más profunda:

It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of their birth or position (p. 404).

[“No es un sueño de motores y salarios altos, pero es un sueño de orden social en el que cada persona podrá obtener la capacidad completa de lo que son capaces de manera innata y será reconocido por los demás por lo que son sin importar las circunstancias, su nacimiento o posición” Traducción propia].

John Kenneth White y Sandra L. Hanson (2011) concuerdan en que estas afirmaciones son las bases de lo que es el concepto americano. El sueño americano es un *state of mind*, un estado de la mente según estos autores, bajo la idea de que uno es posible alcanzarlo a pesar de las malas circunstancias. Pasa de ser una promesa a cada ciudadano estadounidense a un objetivo a alcanzar, un objeto de deseo del cual cada persona es capaz de alcanzar en caso se lo proponga. El sueño americano es algo a lo que se aspira a pesar de las circunstancias y lo que es en concreto dependerá de las aspiraciones de cada uno.

Como he mencionado anteriormente en el estado del arte, es en la cultura pop de Hollywood donde se trabaja el sueño americano como una pesadilla, como explica Cantor. Para profundizar más en este tema, Cantor (2012) explica que el sueño americano deriva de las instituciones, el ciudadano confía en obtener una buena educación para así tener un buen trabajo y de esta manera tener el ingreso económico suficiente, para Cantor, este podría ser el cumplimiento del sueño por sí mismo o no y seguir queriendo conseguir logros o cosas físicas. Para Cantor el sueño americano deviene en pesadilla cuando los ciudadanos pierden esperanzas en sus instituciones.

“A series of bubbles and meltdowns led people to doubt the fundamental honesty and integrity of financial institutions, above all, their ability to provide long-term economic

security” (2012, p. 25). [“Una serie de burbujas y crisis llevaron a la población a dudar fundamentalmente de la honestidad e integridad de las instituciones financieras, sobre todo, de su capacidad para proporcionar seguridad económica a largo plazo” Traducción propia]. Es decir, la idea de que de manera institucional un ciudadano podía recibir las herramientas necesarias para obtener educación y por lo tanto trabajo se rompe. Es de esta forma que entra la definición del sueño americano representado en películas y en la televisión: una nueva esperanza para el ciudadano.

A pesar de las dificultades que se puedan presentar tanto en el texto de Cantor como en el de John Kenneth White y Sandra L. Hanson, el sueño del sueño americano permanece vivo. John Kenneth White y Sandra L. Hanson (2011) afirman que “Even so, the American Dream still endures, and that endurance is a testament to its power” (p. 7). [“Aún así, el sueño americano perdura, y esa resistencia es un testimonio de su propio poder” Traducción propia]. Del mismo modo comentan que “The fact is that the American Dream is deeply embedded in American mythology and in the consciousness of its citizens (2011, p. 7). [“El hecho es que el sueño americano esté profundamente arraigado en la mitología estadounidense y en la consciencia de sus ciudadanos” Traducción propia].

Es de esta forma que el sueño americano permanece como parte de la cultura estadounidense desde hace muchos años, es un estado de mente compartido por sus ciudadanos, es un sueño de alcanzar bienestar económico, pero sobre todo, es un pensamiento de poder alcanzar lo que se proponen. En este trabajo de investigación el alcanzar el sueño americano es un estado

de mente de Daniel Plainview, el protagonista de este filme, quien busca de una forma muy ambiciosa el suficiente bienestar económico.



## Capítulo 2: Diseño metodológico

### 2.1 Enfoque y tipo de investigación

Esta es una investigación cualitativa de carácter explicativo. Se trata de un estudio de caso del filme *There will be blood* dirigido por Paul Thomas Anderson. El análisis parte de la descripción de secuencias del filme a nivel audiovisual, tanto a nivel narrativo como visual. Luego, estas descripciones son analizadas para interpretar y explicar la manera en la que el sueño americano es representado en la película.

Dicho análisis se implementará aplicando las herramientas analíticas presentadas en el marco teórico. Por un lado, se analizará el guion, el comportamiento del personaje principal, su evolución a lo largo de la historia y su interacción con los otros personajes en base a los siguientes conceptos de carácter socio-semiótico: los dramas sociales de Turner, la fachada social de Goffman, la conceptualización de las interacciones en sociedad de Landowski y el concepto de deseo de Truby. Por otro lado, se analizará la propuesta visual de las secuencias descritas en función de las ideas de Brown, Almendros, Alton y Loiseleux sobre el uso de la luz, las sombras, la composición y el manejo de cámara como herramientas narrativas en la producción cinematográfica.

### 2.2 Método de investigación e instrumentos

Se trata de una investigación de carácter cualitativo que analiza de manera explicativa el contenido de un conjunto de secuencias de la película utilizando tablas de análisis de

contenido. Esta investigación se enfoca en analizar cómo es representado el sueño americano en la película, para lo cual utiliza categorías de la socio-semiótica para analizar el guion, y examina las herramientas visuales utilizadas en la cinematografía para analizar su impacto en la narrativa.

El principal instrumento metodológico de esta investigación son las tablas de análisis de contenido. Estas se pueden encontrar en los anexos A y B del documento. Cada tabla responde a un objetivo específico y se desarrolla en un capítulo de análisis en este trabajo.

La primera tabla de análisis de contenido se enfoca en encontrar datos en la película sobre la cinematografía y el sueño americano. Esta tabla permite entender la película desde un punto de vista descriptivo: qué se ve y qué representa. El análisis de esta tabla resalta el tratamiento visual realista de *There will be blood* y describe cómo la cinematografía narra el devenir del sueño americano –como la búsqueda de mejora económica– hasta su evolución en pesadilla, donde resalta la soledad y la muerte.

La segunda tabla contiene datos sobre las interacciones del personaje principal con su sociedad y su acción dramática. Ésta se enfoca en analizar cómo se representa la acción dramática del personaje, la manera en que ésta se reafirma con sus interacciones en sociedad y cómo el personaje se representa y define a partir de su relación con la sociedad.

Con este análisis se espera contribuir a dar mayor sentido a cómo se representa el sueño americano de manera cinematográfica en la película, y reflexionar sobre la hipótesis de la

investigación, que plantea que en la película el sueño americano deviene en pesadilla una vez logrado por el personaje principal.

### 2.3 Estudio de caso

Se trata de un estudio de caso de la película *There will be blood* dirigida por Paul Thomas Anderson y fotografiada por Robert Elswit. La película fue publicada el año 2007 gracias a las empresas productoras Paramount Vantage, Miramax, y Ghouardi Film Company. Ésta fue grabada en 35mm en Lompoc, California en Estados Unidos.

Para facilitar el análisis, la película será dividida en secuencias. Éstas son una suma de escenas que tienen ilación narrativa. Las secuencias por presentar constituyen las unidades de análisis de las tablas de análisis de contenido anteriormente explicadas. La elección de estas secuencias se hizo buscando recopilar la información necesaria para alcanzar los objetivos de investigación.

La primera tabla de contenido consta de cuatro unidades de análisis: la compra del pueblo (minutos 14:57 a 17:31); la reunión con la familia Sunday (minutos 32:55 a 36:28); la perforación del petróleo y accidente de H.W (minutos 59:45 a 1:08:05); y la conversación con Eli en la mansión (2:16:47 a 2:31:07). Por su parte, la segunda tabla consta de tres unidades de análisis: la bendición del pozo (minutos 44:22 a 50:51); la misa (minutos 54:33 a 58:55); y el bautizo como transacción económica (1:47:00 a 1:57:00). El concepto de sueño americano es una variable de análisis que se analiza de manera transversal en todas las secciones.

### **Capítulo 3: Camino de ambición, sangre, sueños y pesadillas**

En *There will be blood* hay distintos momentos, escenas y secuencias en las que se puede percibir de qué manera la cinematografía expresa el sueño americano de Daniel Plainview. En este capítulo, se presenta el análisis de la primera tabla de análisis de contenido (Ver Anexo A). El foco es describir secuencias de la película que son clave para reflexionar sobre el desarrollo del personaje principal y su relación con el sueño americano.

Como se podrá apreciar, estas secuencias dejan al espectador a la expectativa de lo que hará el personaje, preguntándose qué es lo que busca y de qué es capaz para alcanzarlo. Asimismo, presentan una ruta de ambición y sangre hacia el sueño americano que, una vez conseguido, deviene en pesadilla: en un escenario de soledad y muerte.

#### 3.1 Orden de la sociedad y fachadas sociales

En primer lugar, voy a analizar la manera en la que se establecen las fachadas sociales del protagonista y su antagonista (Daniel Plainview y Eli Sunday respectivamente) y cómo estos personajes las mantienen con su performance frente a la sociedad en la que se encuentran. Posteriormente, voy a analizar lo que la sociedad en la que se desenvuelve la historia denomina como aceptable y a identificar los valores resaltantes de esta sociedad; analizando de qué manera todo esto es expresado a través de la cinematografía.

Para ello, he escogido cuatro secuencias del filme que ejemplifican cómo la cinematografía expresa el sueño americano del personaje. En este primer subcapítulo analizaremos dos: la propuesta de compra del pueblo y la primera reunión con la familia Sunday. Este análisis se apoyará en la tabla de análisis de contenido que se encuentra en el Anexo A.

La primera secuencia por analizar es la presentación del Daniel a la sociedad donde desea comprar el terreno del pueblo para extraer petróleo. En el filme, esta secuencia se conecta con la anterior a modo de elipsis: Daniel está viajando en tren con su hijo adoptivo bebé y luego entra en la nueva escena con el niño ya crecido; de modo que hay toda una parte de la vida del personaje que no se muestra al espectador en pantalla, creando una sensación de misterio entre el protagonista, su objetivo (deseo) y el espectador.



Esta secuencia de presentación es el primer momento de la película en el que el espectador ve a Daniel asumiendo un rol frente a la sociedad: un padre de familia que quiere impulsar su negocio. Es en este punto en el que se establece la fachada social que se mantendrá durante el filme.

Este también es el primer momento en el que se manifiesta el objetivo de Daniel en el filme: lograr extraer petróleo del subsuelo y montar una empresa petrolera. Daniel plantea a la

sociedad de Little Boston que les conviene hacer negocios con él puesto que él es una persona transparente, que no habrá falta involucrar intermediarios y que se trata de un negocio seguro. Todo esto forma parte de su performance.

Al ser ésta una de las primeras escenas del filme, los espectadores aún no han visto todo de lo que Daniel es capaz. De igual manera, la atmósfera de la escena transmite una sensación de deshonestidad.

En la secuencia descrita se establece una interacción entre la sociedad y Daniel. Él llega como un extranjero, como el “Otro” que se definirá en relación con el “Yo” (la sociedad) (Landowski, 2007), por oposición, como se desarrollará más adelante. Al respecto, es interesante destacar que en esta secuencia la sociedad no acepta a Daniel. Por el contrario, se hacen muchos reclamos a lo que él plantea. Esto se puede apreciar en algunos encuadres de plano general donde se ve al público gritando y exigiendo. La escena acaba con Daniel rechazando la compra, aunque en realidad, es la sociedad la que lo ha rechazado a él.

Esta secuencia es también el primer momento en el que vemos a Daniel comunicarse de manera verbal y controlada. Para Goffman, las interacciones verbales son más controladas que las no verbales, debido a que el individuo no siempre puede controlar sus expresiones, pero sí puede controlar lo que dice (1981). En las secuencias anteriores a ésta, no se había visto hablar a Daniel, solo se lo había visto interactuar con personas trabajadoras del petróleo.

Según Landowski “La sociedad está organizada sobre el principio de que todo individuo que posee ciertas características sociales tiene derecho a esperar que otros lo valoren y lo traten

de un modo apropiado” (2007, p.24). Este autor propone que cada individuo proyecta una versión de sí mismo; informando al otro lo que “es” y lo que el otro debe ver cuando lo ve. Por su parte, la sociedad está constantemente a la mira de las actuaciones de los individuos en sus interacciones. Tomando esto en consideración, se puede interpretar que la razón por la que la propuesta de Daniel es rechazada es porque la sociedad logra ver a través de su juego de información. Es decir, desconfiar de las propuestas de Daniel y de sus verdaderas intenciones ya que él tiene información que no va a compartir con ellos.

En este primer encuentro, utilizando la terminología de Goffman (1981), ocurre una asimetría de comunicación: Daniel da la información que tiene, pero la sociedad es consciente de que no está dando toda la información que controla. “Los otros, por supuesto, pueden sentir que el individuo está manejando los aspectos presumiblemente espontáneos de su conducta, y buscar en este mismo acto de manipulación algún matiz que el individuo no haya podido controlar” (Goffman, 1981, p. 20). Daniel mantiene esta asimetría conforme intenta hacer negocios, como veremos en la siguiente escena (Véase el Anexo A).

La segunda secuencia por analizar es la reunión con la familia Sunday. El terreno donde se desarrolla esta escena y sus alrededores es donde ocurrirá el resto del filme. Se trata de un momento decisivo para el transcurso de la película y de la acción dramática del personaje principal. Daniel y H.W llegan a este terreno por ayuda de Paul Sunday, hermano gemelo de Eli (rival narrativo de Daniel), quién les comenta de la existencia de petróleo en la zona, pero quien no vuelve a aparecer durante el resto de la película.

Daniel llega a casa de esta familia con falsas apariencias, diciendo que viene a cazar codornices y que quiere comprar el terreno con estos fines. Por ese motivo, cuando hace su oferta el primer precio que ofrece es de terreno de caza y no de petróleo. Esta es parte de su performance como hombre de negocio. Sin embargo, Eli no deja que engañen a su padre y logran hacer un trato: aceptan dar el terreno a cambio de que Daniel brinde dinero para armar su iglesia.

En esta secuencia, Eli es consciente de que existe petróleo en la zona, hecho con el que Daniel no contaba. Nuevamente, existe una asimetría de comunicación. En el juego de información, esta vez, Daniel termina perdiendo porque acepta el trato de Eli en base a los precios de terreno de petróleo. Esta secuencia muestra la verdadera naturaleza del personaje detrás de su fachada social: a él realmente no le interesan los valores de la familia Sunday; sin embargo, está dispuesto a hacer todo lo posible por conseguir estos terrenos ricos en petróleo.

Este momento es crucial para la historia: es el instante en que se establecen las primeras relaciones entre Eli y Daniel. Los espectadores descubren la fachada social de Daniel y de Eli. Esta última es muy importante puesto que servirá de representación de la sociedad y sus valores para el protagonista a lo largo de la historia. Esta secuencia también contribuye a aclarar el deseo de Daniel: la creación de una empresa de petróleo. No obstante, a diferencia de lo que Truby (2009) menciona con respecto a las características de deseo y necesidad del desarrollo del personaje, para este momento de la película no se han establecido ni las debilidades ni la necesidad moral y psicológica del personaje; de momento solo se ha presentado el deseo.

Es necesario entender que Daniel está actuando todo el tiempo frente a los miembros de la sociedad para proyectar la imagen que ellos quieren ver, con el objetivo de que este engaño le permita lograr el sueño americano al final del filme. Por este motivo, el protagonista siempre da la respuesta que quieren oír. Por este motivo –para no dañar su reciente reputación y lograr que le permitan explotar la tierra–, cierra el trato con la promesa de que otorgará el dinero para la construcción de la iglesia, pese a que esto es algo que a él no le interesa.

Es en ese momento en que se define aún más claramente a Daniel como el “Otro”. Mientras que Eli representa la sociedad a la que ha llegado –sus valores religiosos y familiares, sus prioridades, etc– el personaje de Daniel destaca por su oposición a estos valores. Según Ubilluz (2006) cada individuo quiere ser reconocido por su propia creación del “Yo”. En la película, tanto Eli como Daniel crean un “Yo” en relación con la sociedad en la que están. La diferencia se encuentra en que Eli vive acorde a los valores que son aceptados (Goffman, 1981). Este va a ser el punto de partida para la performance de la fachada social que ambos (protagonista y antagonista) desarrollarán.

En las dos secuencias descritas el tratamiento cinematográfico es de carácter naturalista, el cual es consistente con la propuesta fotográfica de toda la película. Según Almendros (1982), tras la *nouvelle vague* y el neo realismo italiano hubo cambios en el cine: se empezó a rodar en sets reales, aprovechando la luz natural del sol, reemplazando las grabaciones en plató para darle un estilo más natural al cine. *There will be blood* se rodó en sets reales, en locaciones ubicadas en California, donde se ambientaron los espacios de manera realista, natural, y con una ambientación verosímil para la época en la que está ambientada.

En las secuencias descritas, esta verosimilitud se observa, por ejemplo, en que la iluminación imita la luz de las lámparas de gas de la época. Se trata de una luz cálida que transmite la sensación de un lugar hogareño, acogedor, pero humilde. Por otro lado, las imágenes presentan mucho contraste, el cual resalta sobre todo en el rostro del personaje principal. Se observan sombras en el rostro del personaje, como si se ocultara en la oscuridad. Ello contrasta con el rostro de H.W, su hijo adoptivo, que siempre está bien iluminado, transmitiendo una sensación de inocencia y niñez. Lo descrito se puede apreciar en la imagen a continuación.



Como menciona Loiseleux (2005), donde hay luz, hay sombra. En la luz, hay zonas que se muestran al espectador, mientras que las sombras crean expectativa y misterio. Por su parte, la tridimensionalidad en la imagen contribuye a que ésta se sienta real y verosímil, como ocurre en este encuadre anterior.

Con respecto a los movimientos de cámara, en las secuencias descritas se puede observar un trabajo parecido: ambas presentan planos bastante estáticos y prolongados. La técnica elegida en estas secuencias permite al espectador prestar atención a lo que sucede, sin distraerse por

la técnica del movimiento de cámara. El movimiento de la cámara –sea que haya o no– es un factor importante para generar la atmósfera necesaria para la narrativa de la película. Otro factor importante para este fin es el ángulo que se escoge para el posicionamiento de la cámara (Brown, 2012).

En la primera escena, la de la compra del pueblo, la cámara está siempre a la altura de los ojos de personaje y la profundidad de campo es media, lo cual permite ver claramente las acciones que pasan en el fondo de la imagen. La escena empieza con un primer plano de Daniel (imagen a continuación). De la imagen, se puede intuir que no está solo, ya que está hablando, dando el discurso de la compra; sin embargo, solo lo vemos a él.



Lo que nos muestra la cámara es igual de importante que lo que no nos muestra (Brown, 2012, p. 210). Es el inicio de la escena y tenemos la necesidad de preguntarnos: ¿A quién se está refiriendo? ¿Con quiénes está? En el siguiente plano, que es desde un lateral, descubrimos a H.W a lado de Daniel, pero no es hasta casi el final de la secuencia que se pasa a un plano general donde descubrimos a los miembros de la sociedad. Por la manera en la que esta imagen está compuesta, el ojo del espectador se va a buscar a Daniel, ya que, a

pesar de estar al fondo, los demás personajes están colocados de tal forma que lo enmarcan, dándole la importancia que tiene al ser el protagonista de la historia.



En esta secuencia hay un momento –cuando Daniel habla de familia–, que la cámara se acerca poco a poco a él y a H.W. Por un momento pareciera que terminará en un primer plano de H.W, pero la cámara termina en un primer plano de Daniel. Alton (1995) explica que la cámara se mueve a donde quiere que el espectador muestre interés. Al respecto, podemos interpretar que la cámara quiere enfatizar el personaje de Daniel y mostrar que él es quien lleva el control. En esa misma línea, es interesante notar que los planos presentados en esta secuencia están compuestos siguiendo la regla de tercios, poniendo a Daniel en una de las uniones de tercios, llamando así al ojo del espectador: es él al que se debe prestar atención, es su sueño, su presentación ante la sociedad.

En la secuencia de la reunión con la familia Sunday, el ángulo de mirada de la cámara es picado y está compuesto de tal manera que el padre de Eli da la espalda al espectador. De esta forma, el cuadro transmite la idea de que ese personaje no es importante y no es quien toma las decisiones en la familia. Ese plano dura bastante tiempo en pantalla hasta que Eli participa en la conversación y Daniel le hace caso. Entonces, la cámara se mueve con Daniel, es decir, cambia su ángulo cuando el punto de atención de Daniel cambia.

Truby (2009) comenta que desde el guion se busca que el espectador persiga el deseo del personaje, que lo acompañe y espere que consiga su meta. Las secuencias presentadas despiertan en el espectador la expectativa de lo que va a suceder en el filme, revelando parcialmente la naturaleza del personaje y su fachada social. Como espectadores, ya sabemos que Daniel es capaz de lo que sea para conseguir su deseo, la fama y fortuna que ello conlleva. Queremos ver qué hará para conseguir el sueño americano, de qué manera mantendrá la fachada y cuál es el rol que tendrá en esta sociedad nueva a la que ha entrado. Es de esta forma que la cinematografía aporta a la narrativa del filme: dando sutilezas para enfocar la mirada del espectador, para seguir al personaje y su objetivo.

### 3.2 Pérdida de la fachada: Camino de ambición y soledad

Las siguientes dos secuencias por analizar permiten ejemplificar la manera en la que el deseo del protagonista –instaurar una empresa de petróleo–, se llena de avaricia y lleva al personaje a un camino de oscuridad y sangre. La primera, la perforación del pozo, de estas secuencias destaca a nivel técnico, en materia de cámara y luz. Consiste en un momento extraordinario donde el personaje rompe su performance y muestra su verdadero ser, confirmando a los espectadores cuáles son sus verdaderas prioridades y valores. En la segunda secuencia, la conversación con Eli, el personaje también muestra su verdadero ser, pero en esta ocasión a él ya no le interesa mantener su fachada social ni el rol que esta conlleva.

En la perforación del pozo, se observa a H.W mirando desde el techo el agujero en el que se hace la extracción. Primero se presenta un par de planos de ubicación de personaje que ayudan al espectador entrar en el contexto de la situación.



De pronto, sale gas y H.W sale volando. Inmediatamente, Daniel va a salvarlo y lo lleva a un lugar seguro, lejos del agujero. Ahí el espectador descubre que el hijo ha quedado sordo. Seguidamente, de donde salía gas sale petróleo y ocurre un incendio. Entonces, Daniel deja a su hijo y va maravillado a ver el petróleo que ha conseguido sacar. Este es un acto complejo que entender, H.W representa el valor a la familia y Daniel siempre ha intentado vender la idea de que la empresa que va a construir es un negocio familiar; sin embargo, dicho negocio no existirá sin los sacrificios que tiene que hacer Daniel para conseguir lo que quiere: la empresa petrolera. La vida de H.W tiene un valor para Daniel y no puedo negar que se pueda representar una relación de cariño de padre-hijo tras la preocupación de tenerlo en un lugar seguro; aún así cabe recalcar que Daniel está por y para el petróleo. Por eso se le representa con la torre siempre en el fondo, tiene la mirada puesta en la meta.

De esta manera, se refuerza la idea de que a Daniel lo que más le importa –su deseo y el objetivo que lo impulsa a lo largo de la historia– es el petróleo. Esto contrasta con los valores de la sociedad en la que se encuentra, donde la religión y la familia es lo prioritario, para

Daniel no es que la familia no sea importante, es que no es prioridad. Este momento es crucial para Daniel: constituye su primer encuentro de petróleo en la zona, un encuentro que, además, es abundante, por lo que representa el primer momento en el que el personaje tiene una chance real de volverse rico. Al respecto, es importante recordar que adquirir fortuna constituye una parte fundamental del sueño americano pues se considera que ésta permite lograr prosperidad y autonomía, como se ha explicado anteriormente en el marco teórico.

Tras los sucesos narrados, cae la fachada social que llevaba Daniel en la primera parte de la película y, con ella, el rol que cumplía en la sociedad: el de padre soltero emprendedor que lucha por el bienestar de su familia. La película no expresa que a Daniel no le interese el bienestar de H.W, pero sí que, al menos, éste no es su prioridad. Antes de cumplir con su rol de padre, Daniel decide cumplir su rol de empresario, motivado por conseguir su deseo.

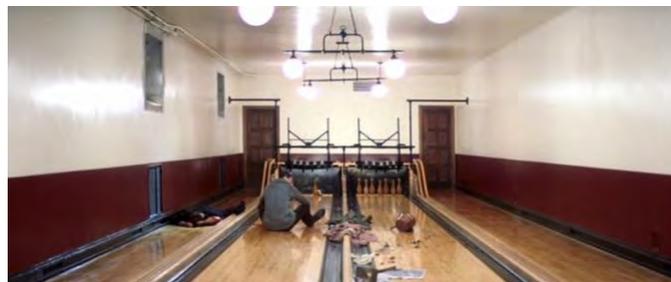
Aplicando las ideas de Goffman (1981), hay dos formas de interpretar la performance de Daniel. Por un lado, asumiendo que está convencido de que su propia performance es real. “En un extremo, se descubre que el actuante puede creer por completo en sus propios actos; puede estar sinceramente convencido de que la impresión de la realidad que pone en escena es la verdadera realidad” (Goffman, 1981, p. 29). Por otro lado, puede ser que “el actuante puede no engañarse con su propia rutina. Esta posibilidad es comprensible, ya que ninguno se encuentra en mejor lugar de observación para ver el juego que la persona que lo desempeña” (1981, p. 29). Esta es la interpretación que encuentro más convincente: Daniel es consciente de su actuación, del engaño que quiere generar en la sociedad al convencer a los pobladores de que es una persona que comparte sus valores, cuando realmente solo quiere aprovecharse de las tierras para extraer el petróleo.

En la secuencia descrita, la ruptura de la fachada social de Daniel se acentúa en contraste con la reacción de otros personajes del filme. En la misma secuencia, se observa a Fletcher –compañero de trabajo de Daniel y su mano derecha en los negocios– ir corriendo a ver a H.W cuando se entera de que está mal por el accidente. Más adelante, Daniel le pregunta a Fletcher que por qué se ve miserable si “There’s a whole ocean of oil under our feet. No one can get at it except for me” [“Hay todo un océano de petróleo debajo de nuestros pies, nadie puede acceder a él excepto yo” Traducción propia]. Es en ese momento en el que se confirma lo anteriormente postulado: que los vínculos familiares no son una prioridad para Daniel frente a la posibilidad de lograr un negocio de éxito. Él ha cumplido su deber como padre al sacar a H.W del peligro más no dedica tiempo a estar con él, al acompañarlo del trauma del accidente por ejemplo, sino de ver que se pueda rescatar el pozo.

La siguiente secuencia por analizar con relación a la caída de la fachada social de Daniel es la conversación que tiene con Eli, en su mansión. En ésta Daniel ya ha conseguido el sueño americano, logrando así su deseo y el objetivo que lo había impulsado hasta ese momento de la historia. No obstante, tras escuchar que H.W quiere salir de su compañía para seguir su propio camino petrolero, Daniel, dolido y sintiéndose traicionado, empieza a insultarlo, le explica sus verdaderos orígenes –que es adoptado por la muerte de un trabajador– y lo llama un “bastardo en una canasta” en referencia a cómo lo encontró. Tras el enfrentamiento, Daniel se emborracha y se duerme en el piso. Ahí lo encuentra Eli, quien le confiesa que está en bancarota, le reclama el dinero que le debe para la iglesia y le propone hacer negocios.

Eli le ofrece la compra del único terreno que no pudo comprar: el terreno de William Bandy. Daniel, consciente de que no necesita el terreno, pero con la intención de humillarlo, accede a hacer negocios con la condición de que Eli declare públicamente que es un falso profeta y charlatán. Daniel no necesita el contrato, solo quiere humillar a Eli en venganza por la humillación que sintió cuando se bautizó en su iglesia por motivos de negocio. De esta manera Daniel busca que Eli pierda su fachada social y la performance que mantiene.

En la conversación sostenida por Daniel y Eli hay un juego de información claro: Daniel sabe algo que Eli no y se está aprovechando de él. Ambos personajes se rotan el control de la asimetría de comunicación. Primero parece que lo tiene Eli, con la información del terreno y las ganas de hacer negocios. Luego pasa a Daniel, cuando logra que Eli se humille y le confiesa que no necesita el contrato pues ya sacó el petróleo que hay debajo de ese terreno. Luego, la asimetría se mantiene a favor de Daniel quien controla la conversación y le dice a Eli que a Paul Sunday le está yendo bien con sus negocios, lo que lo desmorona. A partir de entonces, Daniel lo sigue humillando, burlándose de él. Finalmente, en la ira y descontrol Daniel lo termina matando. La secuencia termina con la llegada del mayordomo de Daniel que le pregunta si necesita algo, a lo que él responde “He terminado.”, aludiendo al asesinato de Eli, su competencia por el poder de la sociedad y a su separación con H.W.



En esta secuencia, Daniel pierde completamente la fachada social que tenía para la sociedad, pero no le importa porque ya alcanzó su objetivo (Goffman, 1981). Esta fachada ya no le sirve para hacer negocios. Sin embargo, en la secuencia se nota claramente la necesidad del protagonista: es evidente que lo que Daniel necesita no es la fortuna que la empresa petrolera le ha dado –que él tanto había buscado– sino recuperar la relación con su hijo. De esta forma, se observa que Daniel, pese a haber alcanzado su deseo, no ha satisfecho su necesidad moral.

### 3.3 Representación cinematográfica: La verdadera cara del personaje

Siguiendo con el análisis de las dos secuencias descritas en el subcapítulo anterior, es interesante notar que, pese a que éstas tratan de lo mismo –la pérdida de la fachada de Daniel, la representación de su deseo e ignorar la necesidad del personaje– ambas utilizan representaciones visuales muy diferentes. Por un lado, en la secuencia de la perforación del petróleo, se utiliza luz natural, obtenida de un anochecer real. Ésta aporta dramatismo a la historia y sirve como metáfora de la transformación que está viviendo Daniel, quien abandona a su familia para entrar a la oscuridad de la ambición y la fortuna.

Por otro lado, la secuencia de la reunión con Eli ocurre en el interior de la mansión. Esta es la primera vez que se presenta una iluminación eléctrica diegética en el filme, transmitiendo una idea de prosperidad, paso del tiempo y modernidad. En esta secuencia, se mantiene contraste y la oscuridad sobre el protagonista que ha sido una constante durante el filme. Esta

iluminación característica sirve de indirecta al espectador durante el filme: la verdadera naturaleza de Daniel siempre estuvo ahí, solamente que estaba oculta tras su fachada social.



Otro momento relevante para entender la complejidad del personaje de Daniel Plainview es la conversación que tiene con su falso hermano Henry. En esta Daniel se siente en confianza y tiene un monólogo donde revela sus verdaderas intenciones, su ambición por ganar suficiente dinero para poder alejarse de todos y revela el hecho de que tener a su hermano con él ahí le da un nuevo soplo de vida, confiesa además que no puede seguir haciendo el negocio solo. Daniel no sabe que Henry no es su hermano biológico, sino un hombre que se hace pasar por él. Daniel proyecta en Henry características propias que cree que comparten al compartir sangre. Daniel es plenamente consciente de sus necesidades, las cuales no son correspondientes con su deseo.

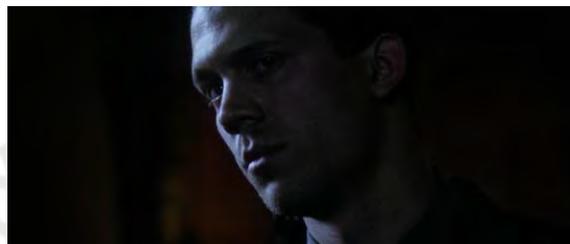
Lo interesante a nivel visual es que esta secuencia también mantiene un alto contraste, con luz cálida de la lámpara de gas que los ilumina seguramente. De este modo el recurso de alto contraste y colores cálidos que se utiliza en la escena del incendio del pozo se repite. De las siguientes imágenes, la primera es de la escena del pozo y la segunda con el hermano Henry.



Un nivel de contraste parecido se ve en el momento en que H.W le explica que quiere empezar su propia empresa de petróleo. Daniel se siente amenazado, traicionado por lo que él consideraba su propia familia. A nivel lumínico estas escenas nos transmiten la misma idea, Daniel vive en las sombras mientras tiene que resguardar su fachada, había proyectado en H.W lo que intentó proyectar con Henry: el sueño americano, el cual una vez conseguido él sigue estando en las tinieblas.

Como menciona Truby (2009) en la mayoría de casos el deseo no es correspondiente con la necesidad del personaje. Este es el caso de Daniel, él es consciente de su necesidad, de mantener un vínculo familiar, de mantener una relación afectiva con su hijo o con su hermano. Sin embargo, para él con esto no alcanzará su sueño americano, no va a poder conseguir la ambición económica si mantiene la familia como una prioridad. Es en el

momento en que Daniel rechaza su necesidad y adopta su deseo con más fuerza que el sueño deviene en pesadilla.



Por lo tanto, por más que Daniel haya alcanzado toda la capacidad económica para poder alejarse del resto de la sociedad, que para él esto sería alcanzar el sueño americano, él no logra salir de su situación de oscuridad. Justo luego de esta discusión con su hijo, tenemos un flashback de un momento de ellos dos cuando H.W es un niño, donde se les ve haciendo bromas. A nivel lumínico contrasta con lo expuesto anteriormente.



Como representación visual poner las imágenes anteriores de la mansión tan oscuras y este flashback que se puede interpretar como un recuerdo tan luminoso es una imagen muy

potente para el espectador. El sueño devino en pesadilla, Daniel obtuvo lo que siempre se propuso y siendo consciente de que ya no podía seguir solo con la empresa, pierde todo contacto humano que tenía.

Para continuar con el análisis de la cinematografía, hay que tomar en cuenta también los movimientos de cámara que aporten a nivel narrativo, estos se pueden encontrar durante la secuencia de la perforación del petróleo, este es activo y cambia según la necesidad narrativa: acelera para dar adrenalina, pausa para que el espectador observe lo que ocurre. Constantemente se encuadra al personaje principal con la torre de petróleo atrás, recordándonos siempre que su deseo está en su negocio y no con H.W. Esta decisión visual funciona a manera de indirecta narrativa manteniendo al espectador pendiente de lo que Daniel va a hacer. Para Truby (2009), el subtexto es aquello que no se dice de manera directa pero que apoya el diálogo. En la secuencia descrita, se puede apreciar que la dirección de fotografía contribuye a la narración de la historia generando ese tipo de sugerencias.



La estructura de la secuencia de la perforación del petróleo inicia con planos de contextualización, donde se ubica a cada personaje. Luego, con un travelling in lento hacia la cuerda de perforación, la cámara transmite al espectador la sensación de que algo va a suceder. Acto seguido, ocurre el accidente y deja al espectador en expectativa con un plano secuencia largo de Daniel rescatando a H.W que termina cuando logra llevarlo a un lugar seguro. El espectador está en tensión en todo momento por la duración de los planos y, sobre todo, por la información que es y no es mostrada en el cuadro. Este detalle se puede apreciar en el Anexo C, en el esquema del plano de secuencia, donde se puede consultar para ver a detalle el paso de encuadres en esta secuencia.

Para Brown, lo más importante para un movimiento de cámara es la motivación que lo impulsa (2012, p. 210). En esta secuencia el movimiento es motivado tanto por la acción de los personajes como por el deseo de Daniel. La escena comienza con movimientos lentos que generan expectativa. Luego, se aceleran y transmiten una sensación de adrenalina en el momento del accidente. Finalmente, se terminan calmado en una resolución que demuestra a los espectadores las prioridades del personaje.

La estructura de la secuencia de la conversación con Eli en la mansión es parecida a la recientemente descrita. Comienza de igual manera, pausada y mostrando apenas movimiento de cámara. Como se ha descrito, este es un recurso que se utiliza de manera repetitiva en el filme para generar la sensación en el espectador de anticipación a algo que va a suceder. En el inicio de la secuencia, la motivación de la cámara corresponde a la acción de los personajes; como ambos están sentados, no hay motivación para que ésta se mueva. Por el contenido de la conversación esta quietud resulta estresante y hasta agobiante para el

espectador. Para ese momento del filme, se ha visto que Daniel es capaz de cualquier cosa para conseguir lo que quiere y eso genera una gran expectativa que mantiene al espectador al tanto de la escena.

Brown (2012), menciona que la cámara debe tener alguna motivación para decidir moverse en el encuadre, en este caso se mueve siguiendo principalmente los movimientos de Daniel. Cuando la ira se apodera del personaje, la cámara comienza a ser mucho más activa. Esto coincide con Daniel abandonando su fachada social y la performance que había tratado de mantener a lo largo de la historia. Así, termina asesinando a su rival y representante de todo lo que él repudia. Al final de la escena, cuando Daniel está golpeando a Eli, el ángulo de la cámara es contrapicado, lo que enfatiza en que él es quién tiene el control en esa relación.



La secuencia de la perforación del petróleo y la de la conversación con Eli en la mansión tienen propuestas cinematográficas distintas, pero están pensadas para crear la misma atmósfera. En la primera se usa la oscuridad como metáfora de avaricia y el comienzo de la caída de la fachada del personaje. En la segunda se usan planos muy quietos para generar la sensación en el espectador de que el personaje antagonista está atrapado y que Daniel ha sucumbido a su verdadera naturaleza y no tiene escapatoria. Si agregamos a estas, las escenas con su hermano y con su hijo (ya mayor) tenemos dos que aportan de manera

cinematográfica, a la construcción compleja del personaje y nos ayuda a comprender mejor su deseo.



Como he mencionado antes, luego del asesinato de Eli, Daniel dice “I’m finished” [“Ya terminé” Traducción propia] aludiendo, con ayuda del subtexto, al asesinato de Eli, a la pérdida de H.W y a la obtención de su deseo: alcanzar el sueño americano. Sin embargo, el espectador es testigo de que este logro no trae más que miseria y soledad al protagonista, lo que genera la sensación de que el sueño se ha transformado en una pesadilla. El hecho de que la secuencia y el ambiente de esta secuencia sea tan distinto a nivel de fotografía a lo visto anteriormente en el filme, resalta este cambio.

## **Capítulo 4: Interacciones en sociedad, reafirmación de la propia búsqueda hacia el sueño americano**

En este capítulo se analizarán tres secuencias del filme en los que se ejemplifica el tipo de interacciones que Daniel Plainview tiene con la sociedad de Little Boston y su representante Eli Sunday. Estas son: la bendición del pozo, la misa a la que asiste Daniel y su bautizo. En el Anexo B hay una tabla de análisis de contenido donde se esquematizan las tres secuencias que analizaré en este subcapítulo.

La descripción de estas secuencias permitirá analizar el tipo de interacciones que el protagonista construye, principalmente con Eli, su antagonista, y los dramas sociales que emanan de ello. Asimismo, permitirá analizar cómo Daniel utiliza su fachada social para manipular a favor de sus intereses, con miras a obtener su deseo: lograr el sueño americano. Finalmente, el análisis de estas secuencias servirá para reflexionar sobre cómo Daniel construye su identidad en oposición a la sociedad de Little Boston y las repercusiones que ello trae a nivel narrativo.

### **4.1 Procesos inarmónicos: dramas sociales que surgen de la interacción**

Todas las acciones de Daniel en el filme buscan acercarlo a su deseo: lograr el sueño americano. Sin embargo, su acción dramática se entrelaza constantemente con la de Eli, su antagonista. Como dice Truby (2009), el deseo de un antagonista es evitar que el protagonista alcance el suyo o competir por alcanzar el mismo deseo. En el filme, ambos personajes

representan valores diferentes de la sociedad de Little Boston y persiguen objetivos distintos pero que no puede conseguir a la vez.

Las tres secuencias por analizar a continuación tratan de momentos religiosos importantes en la película que resaltan los valores aceptables para la sociedad en la que se encuentra el protagonista y, sobre todo, para Eli. Estos extractos resaltan por contribuir a establecer el rol y los deseos de Daniel y Eli en la película. En éstas Daniel toma decisiones que lo acercan cada vez más a su meta mientras que Eli, su antagonista, lucha por alcanzar sus propios objetivos, los cuales son ser el profeta de Little Boston, y líder de la religión, para lo cual se siente amenazado por Daniel.

El análisis por presentar se enfoca principalmente en reflexionar sobre la manera en la que Daniel usa la fachada social como herramienta para obtener su deseo. Asimismo, en analizar la manera en que las interacciones entre ambos personajes se expresan a nivel visual y el impacto que esto tiene en la narrativa planteada por el guion.

La secuencia de la bendición del pozo sucede porque Eli pide a Daniel que, antes de comenzar la perforación del petróleo, le permita bendecir el pozo, y le brinda una serie de instrucciones para hacerlo de la manera debida. Daniel es consciente que debe aceptar para mantener su performance y rol ante la sociedad. Sin embargo, a la hora de la inauguración del pozo, tras hacer un discurso lo inaugura sin la bendición de Eli, mostrando al espectador que no le gusta que le digan cómo hacer las cosas y que él no comparte los valores religiosos de Eli ni de la sociedad de Little Boston.



A manera visual, esta secuencia destaca por posicionar la cámara en un ángulo contrapicado dirigido a ambas posiciones: a Daniel, quien transmite una sensación de poder, también por las líneas verticales que genera la escalera detrás de él, se le mantiene a él como foco de atención. Por otro lado, la sociedad de Little Boston está representada de manera contrapicada pero transmite una sensación diferente, ellos no se están dejando influenciar por las palabras de Daniel, no son sumisos ante la postura del empresario.

Hay un enfrentamiento bastante claro entre ambos personajes: Daniel y Eli, ya que la cámara no solo enfoca a Daniel en un plano medio sino por la manera en la que esta montado la escena se contraponen ambas posturas, lo cual se puede apreciar en las siguientes dos imágenes:



No es coincidencia tampoco que ambos están encuadrados al medio del encuadre. Al hacer esto la cámara los pone a ambos en la misma posición, defendiendo los valores que cada uno

tiene. Asimismo, la cámara tiene un ángulo contrapicado que mantiene de manera más sutil en Daniel y más exagerada en Eli, como diciendo que Daniel ya sabe que ha ganado esta batalla y él lo sabe. Del mismo modo al acabar la escena, la cámara aprovecha el ángulo picado y la composición para dar la idea al espectador de grandeza de Daniel. El ángulo es picado y así deja a Eli y a la sociedad derrotadas, aprovecha igualmente las líneas de la escalera para mantener simetría y Daniel al subirlas gana tamaño por el ángulo de la cámara y por lo tanto grandeza.



En la secuencia descrita surge un drama social. Como menciona Turner (1974), un “conflicto parece colocar aspectos fundamentales de la sociedad normalmente cubiertos por los hábitos y las costumbres del intercambio cotidiano, en una prominencia estremecedora” (p. 12). En la sociedad de Little Boston la religión es fundamental y la participación religiosa muy valorada. A lo largo del filme y, sobre todo cuando surgen dramas, estos valores son resaltados.

Sin embargo, otro interés de esta población es obtener abundancia de trabajo y prosperidad; y es la articulación entre ambos intereses lo que desencadena el drama social. Mientras que Eli representa los valores religiosos, Daniel ofrece una propuesta que despierta el interés de la población porque promete prosperidad. En la secuencia, pese a que se contraponen ambos

intereses, a nivel visual se observa que la población se identifica más con la posición de Eli. Esto se deduce del hecho que Daniel es representado separado de la sociedad y el se identifica también como un ser apartado de ellos.

El drama social que surge entre protagonista y antagonista en esta secuencia puede ser interpretado en el marco de lo que Turner (1974) denomina la antiestructura del drama social y el proceso. Según el autor, ésta aparece cuando los actores de un drama ejecutan sus roles para alcanzar objetivos personales haciendo una quiebra. Los personajes mantienen un juego de información, ocultando sus verdaderas intenciones ante la sociedad, lo cual se relaciona con el juego de apariencias de Goffman (1981) entre lo aceptable y lo no-aceptable. Lo cual quiere decir que, tanto protagonista como antagonista de esta historia van a jugar con sus fachadas sociales para dar la mejor representación de ellos mismos y no desvelar la lucha por sus deseos.

Para Truby (2009), el mejor antagonista es aquel que comparte el mismo deseo que el protagonista. Este no es el caso de la secuencia descrita. En ésta, Eli sostiene una apariencia de profeta y líder de Little Boston y Daniel una de empresario. Daniel no tiene interés en ser líder, pero sí en mantener una posición de poder frente a la población que le permita desarrollar su negocio y lograr abundancia económica. Eli, por su parte, siente que Daniel representa una gran amenaza a su liderazgo. Él se ha autodenominado profeta y sacerdote de Little Boston, y no quiere que nadie lo desacredite. Por este motivo, Eli lucha contra Daniel, tratando de mantener su fachada social ya que, de perderla, perderá también el reconocimiento de la sociedad. Para Daniel, lograr el reconocimiento de la sociedad solo es relevante en tanto esto le permita desarrollar sus actividades económicas y, por lo tanto,

acercarse al sueño americano. Por eso está dispuesto a no seguir todas las formalidades para empezar la extracción del petróleo, aunque eso dañe su imagen ante la población.

Aplicando las ideas de Truby (2009) se puede interpretar que los objetivos personales de ambos personajes son sus deseos impulsores a través de la historia. Daniel es consciente de la importancia que la sociedad atribuye a la religión, por lo que su performance debe tomarla en cuenta al menos en lo mínimo necesario para no ser rechazado por ella. Él está dispuesto a no llevar a cabo la ceremonia de bendición del pozo como se le había solicitado, pero sabe que es necesario llevar a cabo algún tipo de ceremonia puesto que esto es lo que la población espera. Por este motivo Daniel promete a Eli que bendecirá el pozo. El incumplimiento de su palabra desencadena un drama social que pone en peligro su performance.

Según Turner (1974) el drama social es parte de un proceso inarmónico y tiene fases de acción pública. La secuencia descrita corresponde a lo que Turner consideraría la primera fase: la quiebra de las relaciones sociales. Para Turner, la quiebra es una falta deliberada ante una norma social, en este caso, la bendición del pozo. Esta sucede debido a que un actuante vela por sus intereses por sobre las normas sociales. En el caso de la secuencia descrita, el drama social surge porque Daniel trasgrede la norma de la sociedad al buscar sus propios objetivos.

La segunda secuencia por analizar ocurre en una misa a cargo de Eli, a la que Daniel decide participar. Esta ceremonia es la primera a la que el protagonista atiende. La noche anterior había fallecido un trabajador de Daniel en el pozo, una persona creyente que asistía a la

iglesia a cargo de Eli. Daniel, por respeto a su trabajador, asiste para avisarle a Eli del funeral, en caso quiera decir unas palabras. Daniel toma esta decisión para mantener su performance, haciendo lo que se espera de él: lo que la sociedad considera aceptable.

En esta secuencia resalta la importancia social que tiene Eli en la sociedad y su influencia sobre el resto de los pobladores. La misa está dirigida a una señora que sufre de artritis. Eli a través de su sermón se dispone a curarla. La escena muestra que la fachada social de Eli está institucionalizada, pues satisface las expectativas de su audiencia (la sociedad). Utilizando la terminología de Goffman (1981), la fachada de Eli, por su institucionalización, constituiría una “representación colectiva”.

En esta secuencia la cámara no enfoca a los miembros de la sociedad, sino que se concentra en la performance de Eli y la reacción de Daniel; reafirmando con ello la relación protagonista-antagonista.



Como se puede apreciar en estas imágenes, a Eli se le representa al centro del cuadro, de manera simétrica con respecto al espacio. Su iluminación lo hace resaltar como foco de atención, el fondo de la iglesia marca unas líneas horizontales por donde pasa un poco de luz. No se le ve a Eli muy separado del resto de miembros de la sociedad, intuyendo su integración. Estas decisiones visuales resaltan el hecho de que él es quien dirige la conversación en la misa, es dueño del espacio y el líder de la comunidad. Por su parte, la representación de Daniel transcurre entre luz y sombra, lo que resalta como metáfora de la dualidad de su fachada social. La diferencia lumínica en la representación de ambos personajes sugiere, desde lo visual, las diferencias entre sus posturas, performances y fachadas sociales. Como se ha explicado en el capítulo anterior, es recurrente el uso de las sombras para iluminar a Daniel ya que normalmente no está dejando ver sus verdaderas intenciones.

En la secuencia descrita, Daniel es el único que desconfía de la fachada social de Eli: lo ve como un fraude y un charlatán. El resto de los miembros de la sociedad están convencidos de que Eli tiene poderes y es un profeta. De esta forma, se marcan las diferencias culturales que separan a Daniel de la sociedad. La fachada social de Daniel no está institucionalizada al nivel de la de su antagonista: si bien se reconoce su rol de empresario, la sociedad desconfía de sus apariencias. A pesar de ello, el protagonista intenta ignorar estas diferencias y mantener su actuación para estar dentro de lo que la sociedad considera aceptable, de tal forma que se acercaría, según él, a alcanzar el sueño americano.

Esta secuencia es un ejemplo de la segunda fase de acción pública de los dramas sociales, según la clasificación de Turner (1974): la fase de la crisis creciente. Esta consiste en una

“escalada” de la crisis (Turner, 1974) en la que se pone a prueba la estructura social. Al final de la misa, Daniel se acerca a conversar con Eli. Ambos terminan discutiendo, motivados por una divergencia en sus puntos de vista con respecto al accidente del trabajador.

Ambos personajes actúan desde su fachada para defender los roles que tienen en la sociedad y los valores que representan. A pesar de estar solos, ellos mantienen la fachada que ha sido construida en representación colectiva. En el caso de Daniel esta corresponde al del empresario familiar. Sin embargo, Daniel por momentos rompe su fachada social utilizando modales más agresivos que Eli: se sobrepone al hablar y lo contra argumenta. Esta agresividad rompe la fachada porque no es propia de la imagen de hombre de familia emprendedor. Estos modales pueden provenir de propia naturaleza, más no de su fachada social. De esta forma, Daniel marca que tiene más poder que Eli.

Este enfrentamiento es un momento crucial en el que se aprecia el valor que tiene Eli en la sociedad y cómo éste choca con el rol de Daniel. Al respecto, es interesante notar que, en el encuadre de esta escena, ambos personajes se encuentran bajo las mismas condiciones: tienen la misma luz y ambos son representados de perfil. De esta forma, la posición de la cámara resalta el enfrentamiento y la lucha de poder entre ambos. Asimismo, sugiere una simetría. Pese a que los modales de ambos personajes son diferentes, la cámara no se mueve a partir de la actitud de ninguno de ellos. Por el contrario, ésta está a disposición del espectador y se mueve, poco a poco, acercándose a los personajes, generando expectativa en los espectadores ante lo que sucede en escena.



La tercera secuencia por analizar es el bautizo de Daniel. En la historia, Daniel accede a bautizarse por un interés económico: él quiere construir debajo del terreno de William Bandy, quién, en vez de pedirle dinero, le pide que se bautice en la iglesia de Little Boston. Para Daniel, este bautizo le permitirá hacer crecer su imperio del petróleo. Asimismo, contribuirá a que William Bandy deje de insistir en el asesinato de Henry, hombre a quien Daniel mató por hacerse pasar por su hermano.

Este momento de la historia demuestra la importancia de la temporalidad en el drama social. Sucede después del accidente de H.W y de que Daniel lo dejara en una escuela para sordos. Sucede también luego de que asesinara a Henry, persona con la que confió y proyectó la idea de poder hacer este negocio con alguien más, proyectando también la posibilidad de que al hacerlo con alguien alcance antes el sueño americano, que refleja su deseo más no su necesidad. Ante los ojos de la sociedad (representada por Eli), Daniel es un pecador por abandonar a su hijo. Asimismo, los accidentes del pozo son explicados como una consecuencia del hecho de que este personaje ni el pozo no estén debidamente bautizados.

Si bien para Daniel el bautizo no significa nada más que firmar un trato para construir las tuberías que necesita, para la sociedad se trata de un momento de integración y unión. Esta

secuencia representa la tercera fase del proceso inarmónico de los dramas sociales según Turner (1974), la cual se caracteriza por presentar una acción de desagravio: es el momento en que se quiere limitar el avance de la crisis por lo que los actuantes toman medidas para reducirla. Para la sociedad de Little Boston, el bautizo de Daniel es una medida de reparación del drama.

El bautizo es liderado por Eli, quien anteriormente había sido humillado por Daniel por no ofrecerse a sanar a su hijo luego del accidente. Ambos personajes mantienen sus fachadas sociales. Sin embargo, Eli aprovecha la situación para humillar a Daniel delante de la sociedad, en venganza por haber sido humillado por él en días anteriores. Los modales de Eli son distintos a los vistos en la escena anterior y rompen con las características esperadas de él como profeta; sin embargo, a nivel visual la representación es distinta. La iglesia tiene ahora más luz a partir de la renovación, las líneas de las maderas son verticales en vez de horizontales y hay una clara separación entre Eli y la sociedad, marcando su posición de profeta.

La venganza de Eli es experimentada por el protagonista y el antagonista, pero se mantiene al margen del resto de personajes: no llega a volverse parte del aspecto público de sus vidas. Es decir, por cómo esta representada la escena a nivel visual no vemos las reacciones del resto de miembros de la sociedad de Little Boston, al quedarse la cámara al margen de esto mantiene el evento como algo privado entre protagonista y antagonista.



La secuencia del bautizo se diferencia de la escena de la misa por varios motivos. En primer lugar, porque Daniel es representado casi al mismo nivel lumínico que Eli. Ambos personajes están aparentemente bajo la misma condición. Aunque se puede apreciar una sutil sombra sobre Daniel que refleja lo que este personaje está encubriendo: sus verdaderas intenciones: la tubería que conseguirá con el bautizo.



Sin embargo, conforme avanza el discurso de Eli la representación visual cambia. Mientras que el ángulo de la cámara enfoca a Daniel al nivel de los ojos, su antagonista es representado en un ángulo contrapicado. Este cambio resalta el poder que tiene Eli en la situación, lo que coincide con la representación utilizada en la secuencia de la bendición del pozo. En esta secuencia es Eli quien lleva el poder en la asimetría de comunicación. Es él quien está ejerciendo su venganza. No obstante, Eli no sabe que al bautizar a Daniel le estará otorgando

lo último que necesita para hacer que el negocio sea un real éxito: el derecho de pasar el petróleo por el terreno de William Bandy.

Esta escena sirve de ejemplo para entender cómo la temporalidad de las cosas afecta el drama social. Para Turner (1974) los conflictos sociales dependen de la manera en que los actantes luchan por sus objetivos, lo que incluye los propósitos sociales. En esta secuencia, Daniel lucha por su deseo para acercarse cada vez más a su propio bienestar egoísta. Debido a los sucesos anteriores: la muerte del trabajador en el pozo, el accidente de H.W y la falta de bendición del pozo, se ha agudizado el drama social entre el protagonista y el antagonista. Ninguno de los dos personajes está interesado en hacer las paces, usando los términos de Turner (1974) ha ocurrido una “escalada” en el conflicto. En ese momento, el espectador no sabe si el drama social logrará ser reparado. Si bien Daniel dio un pequeño paso hacia la asimilación de los valores de la sociedad, este paso no fue sincero, fue tan solo una performance.

La relación que Daniel establece con Eli a lo largo del filme es fundamental para entender al protagonista: cómo sus acciones generan dramas sociales y por qué Daniel, que está concentrado en mantener su acción dramática para obtener su deseo, desestima las escaladas en el conflicto. Las tres secuencias analizadas en esta sección demuestran que Daniel es capaz de hacer de todo para obtener su deseo. Él intenta mantener su fachada social –como empresario, padre de familia, brindador de trabajo y prosperidad económica– con el objetivo de mantener su rol y, con esto, alcanzar su deseo. Es evidente que Daniel se diferencia de la sociedad que lo ha acogido y que ciertos valores no son prioritarios para él. A pesar de eso, Daniel es consciente de que al alcanzar su deseo podrá obtener el sueño americano tan anhelado.

La cuarta fase del drama social según Turner (1974) –reconocimiento de un grupo social– es representada en la última escena del filme, donde “la legitimación de un cisma irreparable entre las partes en disputa” (p.17). Esta fase se caracteriza por ser un momento donde hay una reintegración a la sociedad o una marca de separación constante. La escena mencionada fue analizada en el capítulo anterior; sin embargo, se profundizará en su análisis más adelante.

#### 4.2 Uso de la fachada social como herramienta de manipulación

La fachada social es una segunda naturaleza que llevan los personajes en una historia. Es una performance que mantienen a lo largo de sus interacciones sociales. Daniel utiliza su fachada como herramienta para obtener el deseo que se ha planteado al inicio del filme: desarrollar una industria petrolera para lograr el sueño americano. La primera naturaleza del personaje sería la forma en la que este actúa cuando está en privado sin necesidad de performance, la lucha por su deseo y sus verdaderas intenciones para con el negocio del petróleo.

En la secuencia de la bendición del pozo, Eli y Daniel se reúnen en la oficina de Daniel, donde Eli le da los detalles de cómo tiene que hacer la ceremonia. En ese momento, cada uno actúa desde su fachada y hay asimetría de comunicación. Daniel le dice a Eli lo que quiere escuchar –le promete que hará la bendición– y manipula los sentimientos de su antagonista manteniendo el control de sus expresiones verbales y físicas.

Como menciona Goffman, bajo las circunstancias de la performance de un individuo, lo más probable es que el actuante se muestre desde un punto que lo favorezca (1981, p. 18). Eso es justamente lo que sucede en esta situación. Si bien los modales que ambos personajes mantienen son corteses, queda claro al espectador que esto es solo una apariencia —en el caso de Daniel con fines de manipulación y en el de Eli motivada por una falsa inocencia.

Al momento de inaugurar el pozo, Daniel, en su rol de empresario y dueño de la compañía, brinda un discurso. En éste, con el fin de manipular a su favor la opinión de la sociedad, utiliza palabras que Eli le dijo, haciendo alusión a la iglesia y a Dios. De esta forma, busca reforzar la fachada social de ser un empresario con afinidad a la sociedad que le traerá prosperidad. No obstante, sus palabras no logran romper la asimetría de información; Eli y sus seguidores no se dejan manipular por esta performance.

A lo largo del filme, Daniel no interrumpe su acción dramática ni descuida lo que tiene que hacer para conseguir su deseo. Él sabe que tiene un rol que cumplir y una fachada social que mantener, la cual representa ciertos valores. Para él, la ceremonia de bendición del pozo es tan solo un paso adelante que le permitirá acercarse a su objetivo. Este tipo de acciones constantemente reafirman al espectador que Daniel solo tiene una meta en mente y que su obstinación hace que no le importe el drama social o daño que sus acciones puedan ocasionar. Daniel se aprovechará constantemente de su fachada para aprovechar los espacios públicos, como la bendición del pozo, para manipular al resto de la sociedad de Little Boston.

Sin embargo, esta postura dominante contrasta con la que Daniel presenta en la escena de la misa. Tras el accidente en el pozo la noche anterior, Daniel sabe que su imagen está en

peligro: el accidente puede generar que pierda trabajadores o el apoyo de la sociedad para seguir perforando. Goffman (1981) explica que las fachadas sociales son roles preexistentes y de construcción social. Ante las circunstancias narradas, Daniel sabe que, como empleador, tiene la obligación de invitar a Eli al funeral del trabajador, y lo hace a pesar de que en el fondo no quiera hacerlo. Daniel muestra ante la sociedad la fachada que tiene que mostrar para acercarse cada vez más a su meta.

Como dice Goffman (1981), las fachadas sociales pueden ser institucionalizadas por las expectativas de una sociedad. Sin embargo, las expectativas sociales son de carácter abstracto: la representación colectiva puede cambiar según las distintas performances que un actuante haga en relación con su fachada. Por este motivo, no importa que los modales y la apariencia de Daniel sean distintas en la bendición del pozo o la misa. En ambos casos, son performances pequeñas que apoyan la fachada social de Daniel, a pesar de no cumplir las expectativas abstractas. La sociedad tiene la expectativa de que Daniel en algún momento llegue a formar parte de ella, es por este motivo que el personaje no llega a cumplir esta expectativa, él nunca se siente parte de la sociedad, solo mantiene la performance de su fachada para obtener lo que quiere.

Al ser las fachadas sociales seleccionadas y no creadas por los mismos actuantes (Goffman, 1981) es razonable que puedan surgir problemas al realizar una tarea, es decir, que el individuo que mantiene una fachada no sea capaz de mantenerla ya que es considerada una segunda naturaleza y no su verdadero ser. Se entiende que Daniel va a defender su forma de trabajar y que Eli defienda los beneficios de la iglesia. Aun así, Daniel mantiene su fachada ya que es la herramienta fundamental que le permite lograr su deseo, el problema es que hay

momentos donde esta se pierde, como se ha visto en casos anteriores. Al mantener la fachada de hombre de familia empresarial, él obtiene una justificación que legitima las acciones que requiere desempeñar, como: crear la tubería para la compañía, o mantener el pozo en funcionamiento día y noche. Todas estas acciones están justificadas porque Daniel mantiene su fachada. Sin embargo, hay acciones que no, como por ejemplo mandar a su hijo a la escuela –y lograr así que deje de estorbarle en el trabajo–, esta acción no fue legitimada por la sociedad: fue vista como un abandono. Para Daniel, esta acción era necesaria igualmente para poder avanzar con la compañía.

En la escena del bautizo de Daniel, como he mencionado anteriormente, Daniel accede a ponerse en una situación en la que no quiere estar por obtener un beneficio económico. Daniel no quiere pertenecer a la iglesia de Eli y ser bautizado por él. Esto pone a su antagonista en una posición de poder en la asimetría de comunicación (Goffman, 1981).

Sin embargo, él es consciente de la importancia del bautizo para la comunidad. El bautizo representa una ceremonia religiosa importante para la sociedad de Little Boston, lo cual se aprecia en cómo los ciudadanos celebran este momento de la vida de Daniel a pesar de la confesión de sus pecados, parte necesaria de la performance del bautizo.

Lo que sucede en esta escena es un caso de idealización, que Goffman denomina como “una forma de “socializar”, moldear y modificar una actuación para adecuarla a la comprensión y expectativa de la sociedad en la cual se presenta” (1981, p. 45). Daniel modifica su actuación y muestra vulnerabilidad de tal manera que cumple con lo que se espera de él para ser bautizado. De esta manera, logra obtener el permiso para instalar la tubería de su compañía.

En el bautizo, Daniel se ve obligado a repetir las palabras que dice Eli. Como se ha visto en otras escenas, a Daniel no le gusta que le digan qué hacer –esto se observa, por ejemplo, en la bendición del pozo. Sin embargo, en esta oportunidad él no tiene escapatoria: necesita esa tubería para que su negocio no quede estancado y, para obtenerla, necesita bautizarse.

Truby (2009) explica que la necesidad es aquello que debe hacer el personaje para superar su debilidad. En este caso, el impulso que siente Daniel por su deseo –su avaricia y obstinación– es la debilidad en la que tiene que trabajar. Sin embargo, en vez de trabajar en ella, este personaje hace todo lo posible por conseguir su deseo ignorando esta debilidad, reafirmando así su acción dramática.

Una muestra clara de ello es que al final de la ceremonia, antes de ser abrazado y recibido por la sociedad, Daniel dice “There is a pipeline” [“Hay una tubería” Traducción propia], demostrando que toda su performance ha sido en el fondo una manipulación, que lo único que le interesaba era su beneficio económico. La humillación y rivalidad con Eli le dan igual porque ahora está más cerca de su meta. De esta manera, el protagonista reafirma su acción dramática para sí mismo y para el espectador del filme.

A lo largo del filme Daniel siempre se mantiene al margen de la sociedad: realiza lo mínimo necesario para obtener el consentimiento de la sociedad y aprovechar lo que le interesa de éste al máximo. Por este motivo, siempre busca mantener su fachada, la cual esconde sus verdaderas intenciones.

### 4.3 Representación por oposición y la lucha por el deseo

Las tres escenas analizadas en este capítulo tienen en común la manera en la que el protagonista de esta historia decide representarse en relación con la sociedad de Little Boston. Daniel no tiene problemas en marcar las diferencias que tiene con la sociedad, tanto en sus valores como en su manera de ejecutarlos. Este es un punto clave para entender la manera en la que interactúa con Eli, quien, como he mencionado anteriormente, es el antagonista del filme y representa los valores de la sociedad de Little Boston.

En la primera secuencia, la bendición del pozo, es evidente que Daniel no tiene ningún interés por el liderazgo religioso de Eli ni por participar de manera activa en las actividades de la comunidad. Daniel se representa como el “Otro” que Ubilluz (2012) denomina como un “los demás” abstracto al que el “Sujeto” (o “Yo”) ha otorgado la capacidad de decidir quién es o quién debería ser.

Esto quiere decir que, en algún momento de la historia, seguramente en la escena de la compra del pueblo, analizada en el capítulo anterior, se le otorga a Daniel el poder de autodenominarse “Otro” y, de esta forma, poder separarse de la comunidad.



Para recordar, en la escena de la compra en el pueblo Daniel está apartado de las personas y es encuadrado de tal modo para enfatizar en que está separado del resto. Lo mismo sucede en la escena de la bendición del pozo. Estas decisiones visuales permiten deducir que Daniel siempre es representado como el “Otro”.



En la secuencia de la bendición del pozo, Daniel reafirma su representación por oposición al no respetar su acuerdo con Eli de bendecir el pozo. Luego, esto le trae consecuencias que se pueden observar en la escena de la misa. En ésta, Eli le dice que la muerte de su trabajador se pudo evitar de haberse bendecido el pozo. Al respecto, se puede interpretar que las decisiones de Daniel lo reafirman como extranjero, incluso como invasor de Little Boston; pero en su representación como “Otro”, él desestima el impacto de sus acciones en la comunidad.

En la secuencia del bautizo de Daniel, él actúa según lo esperado por la comunidad y se bautiza. Él toma esta decisión, interesado en los beneficios económicos que esto le traerá. Para Ubilluz (2012), “el deseo implica la afirmación de “mi” singularidad en el espacio social” (p. 25). Al utilizar el bautizo para conseguir permiso para pasar por las tierras de Bandy y así, acercarse a cumplir su deseo, Daniel está manipulando su relación con la

sociedad; generando una falsa imagen de asimilación con ellos. Este engaño lo consolida nuevamente como un “Otro”.

Para Landowski (2007), en las interacciones entre el “Yo” y el “Otro”, si el “Otro” mantiene su alteridad no tiene lugar en la sociedad. El personaje del filme sabe esto, él no pertenece y no quiere pertenecer la sociedad de Little Boston, pero necesita aparentar que sí lo quiere para alcanzar su objetivo dramático. Es por este motivo que se aferra a su fachada social para no desvelar del todo su acción dramática.

En la secuencia de la misa, Daniel reafirma su posición de “Otro” criticando a Eli. Por su parte, la posición de Eli que es el representante del “Yo” en la comunidad, es la de aceptación de la heterogeneidad que Daniel representa.



Como he mencionado anteriormente, de manera visual, Daniel siempre es representado en el encuadre separado de la sociedad. Con esta elección visual, el filme transmite, a manera de subtexto, que Daniel se identifica como “Otro” y actúa su fachada social en base a esta identidad.

Sin embargo, Daniel no es del todo rechazado por la sociedad. Él representa un liderazgo económico que genera expectativa de abundancia en la sociedad en la que se encuentra. Ésta motiva a que la sociedad intente aceptarlo dentro de su heterogeneidad. Esta aceptación de la heterogeneidad es importante para la representación por exclusión (Landowski, 2007). No se puede excluir al “Otro” sin primero aceptar que es diferente al “Yo”. Por ese motivo, Daniel es aceptado dentro de la comunidad a pesar de ser diferente. Esto le permite mantener su singularidad, a la que él es fiel por su deseo y por la falta de interés de pertenecer, como se ha visto a lo largo del filme.



Esto se puede observar en el uso de la cámara en la secuencia del bautizo. En esta escena, la cámara sigue a Daniel manteniéndose a su nivel visual. Luego, se posiciona en ángulo contrapicado mientras Eli lo bautiza. Finalmente, cuando Daniel se pone de pie y la población lo rodea, la cámara los posiciona a todos al mismo nivel, frente la cámara. De manera visual, Daniel es visto y aceptado como igual frente a la población, a pesar de que en secreto él mantenga su identidad como “Otro”

Debido a la expectativa generada por Daniel a nivel económico en la población, que hace que ésta no lo rechace por completo pese a sus diferencias, es que Daniel encuentra cierto

margen de tolerancia que le permite tomar acciones que divergen de lo esperado. Es por esto que pudo tomar la decisión de no bautizar el pozo y podía no asistir a misa.

Sin embargo, como se ha explicado, Daniel siempre se mantuvo al margen de la sociedad y, las acciones que llevó a cabo supuestamente para integrarse solo buscaban mantener las apariencias. Esto lleva a que, al final del filme, cuando Daniel ya ha obtenido todo lo que quería, él se encuentra solo, aún al margen de la sociedad. En ningún momento se había integrado realmente con la comunidad.

En una relación por oposición el “Otro” se define por diferencia del “Yo”. El “Otro” en este caso es Daniel, quien irrumpe el orden social de Little Boston al empezar la industria petrolera. Pese a que ofrece una expectativa de trabajo y progreso a la población, él solo busca su propio beneficio. De esta manera, Daniel se mantiene en condición de invasor.

En las tres secuencias analizadas queda clara la manera en la que el protagonista se identifica con la sociedad por relación de oposición y utiliza su fachada social para obtener lo que quiere. Sus acciones generan consecuencias en la comunidad. En el mundo social él tiene definido un rol que está dentro del dominio de la antiestructura, ya que lo lleva a luchar por su deseo y no por el bien social de Little Boston.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo he descrito y analizado principalmente siete secuencias del filme *There will be blood* para analizar cómo el sueño americano es representado en esta película.

A partir del este análisis, he llegado a las siguientes conclusiones:

- ◇ En la película, el sueño americano deviene en pesadilla en el momento en que el personaje principal logra su acción dramática. Este devenir se expresa en la cinematografía, la cual crea el subtexto necesario que permite comprender la profundidad del personaje principal y sus interacciones con la sociedad que le rodea.
- ◇ Con respecto a la representación del protagonista, hay cuatro estrategias con las que la cinematografía contribuye a producir el subtexto necesario para darle profundidad al personaje. En primer lugar, Daniel Plainview siempre es representado en la sombra, lo que transmite al espectador que el personaje tiene intenciones ocultas. En segundo lugar, siempre es encuadrado separado de la sociedad, lo que resalta su desintegración con la sociedad de Little Boston. En tercer lugar, en más de una ocasión, en la composición del encuadre se le representa incluyendo al fondo la imagen el pozo de petróleo. Esto recuerda al espectador el deseo que el personaje siempre tiene presente. En cuarto lugar, la cámara se mueve a partir de sus movimientos o del nivel en el que se encuentra en relación con los demás personajes, esto nos marca su punto de vista lo cual es vital para el desarrollo del subtexto en el filme.

Estos detalles han sido observados en las secuencias analizadas, especialmente, en aquellas en las que el protagonista discute con Eli Sunday, en la secuencia del accidente de la perforación del petróleo y en la última escena del filme en la mansión. Las variables de análisis pueden encontrarse en el Anexo A.

- ◇ Con respecto a la representación del sueño americano, el uso de la luz y sombra y la composición son herramientas fundamentales con la que la cinematografía contribuye a la producción de subtexto en la película. Como se ha mencionado en el tercer capítulo, la cinematografía del filme tiene una propuesta estética realista. En todo momento utiliza luz diegética. Asimismo, las fuentes de luz utilizadas tienen sentido con respecto a la época en la que está ambientada. Esto aporta verosimilitud a la narrativa y reafirma el género de la película, el cual es un drama de época.

La cinematografía expresa el camino hacia el sueño americano –la lucha por el alcance del éxito, la opulencia y desarrollo económico– como un camino de luz. Al inicio se aprovecha de manera diegética la luz natural o las lámparas de gas o de vela para iluminar a los personajes. Las zonas de sombra no son tan profundas excepto en Daniel.

Luego, cuando el sueño americano empieza a transformarse en pesadilla, este cambio se expresa con la oscuridad, la cual resalta los peores momentos del personaje. Esto se observa, por ejemplo, en la secuencia de la perforación del pozo, que es una escena de quiebre en el que empieza vislumbrarse tanto el éxito económico del personaje como su resquebrajamiento personal. Una vez producido el incendio, la luz del fuego

ilumina el rostro de los personajes en escena. Esta luz, contrasta intensamente con la oscuridad de la noche naciente, lo cual transmite una sensación que asocia el acercamiento al sueño con el devenir en pesadilla que se verá más adelante, anticipando al espectador a la soledad y la muerte. De igual manera, el recurso de mantener a Daniel en alto contraste y en penumbra se utiliza de manera recurrente en el filme: cuando habla con Henry sobre sus objetivos y en la discusión con H.W en la mansión. Los momentos donde se ve representada su necesidad, más no su deseo, son momentos lumínicos de clave alta y de bajo contraste.

El protagonista, al lograr el sueño americano, encuentra que este deviene en pesadilla: en medio de su prosperidad económica, Daniel se encuentra solo a nivel social y familiar, lo que lo deja en la miseria y el alcoholismo. En el fondo es lo que buscaba pero al no satisfacer sus necesidades (Truby) este sueño deviene en pesadilla y es representado de manera visual con un cambio dramático en el uso de la luz. Esto puede observarse incluso cuando aparece por primera vez la electricidad al final del filme: se trata del momento más próspero económicamente en la vida de Daniel y; sin embargo, es uno de los momentos más oscuros a nivel lumínico; lo que resalta la oscuridad que experimenta el protagonista.

- ◇ A partir de un análisis socio-semiótico, se ha encontrado que la construcción del personaje de Daniel en el guion se desarrolla en relación con los otros miembros de la sociedad de Little Boston y, en particular, con su antagonista, Eli. A lo largo de la película Daniel está enfocado en conseguir su deseo. Para ello, mantiene una fachada

social que le permite conseguir el consentimiento de los miembros de la sociedad para trabajar en obtener lo que quiere: el negocio del petróleo.

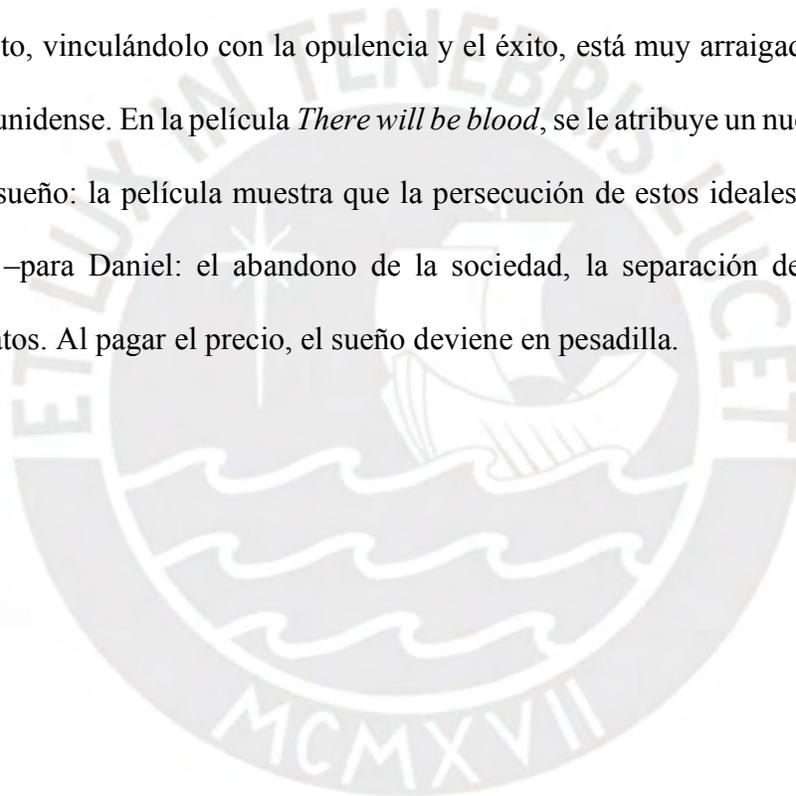
Sin embargo, Daniel se representa constantemente en oposición a la sociedad en la que se encuentra. Esto se observa en sus interacciones con Eli, su antagonista, quien representa los valores de la sociedad, los cuales contrastan ampliamente con los de Daniel. A nivel narrativo, esta oposición se expresa en una lucha constante entre ambos lados, en la cual Daniel lucha por alcanzar su sueño y la sociedad de Little Boston por hacer respetar sus valores.

Esta oposición resalta de manera particular en tres secuencias. En primer lugar, en la bendición del pozo, cuando Daniel desafía a la sociedad, negándose a cumplir su palabra y actuar según lo esperado. En segundo lugar, en la misa, cuando Daniel se enfrenta a su antagonista y se rehúsa a aceptar su punto de vista. Finalmente, en el bautizo, cuando Daniel finge adoptar los valores de la sociedad con fines económicos egoístas.

A lo largo del filme, Daniel demuestra que no tiene interés en adoptar los valores de la sociedad de Little Boston y que su único interés es alcanzar el sueño americano. Cuando el protagonista logra esta meta, consigue el poder económico suficiente para poder alejarse de la sociedad. Esto le permite dejar atrás la fachada social que le había servido como herramienta hasta el momento para relacionarse con sus miembros y trabajar en su objetivo. La manera en la que Daniel se ha representado siempre como un “Otro”, cómo se han generado los dramas sociales entre él y Eli, y ha aprovechado

la performance de la fachada social a su favor para obtener su deseo, a través de la manipulación de la sociedad, son características muy importantes para este análisis socio semiótico y para entender cómo ha devenido el sueño americano en pesadilla al final de la película.

El sueño americano ha sido interpretado en otros trabajos (Martausová, 2015; Cantor, 2013) como la lucha por el éxito profesional y económico. Esta forma de entender el concepto, vinculándolo con la opulencia y el éxito, está muy arraigada en la cultura estadounidense. En la película *There will be blood*, se le atribuye un nuevo significado a este sueño: la película muestra que la persecución de estos ideales tiene un coste oculto –para Daniel: el abandono de la sociedad, la separación de su hijo y los asesinatos. Al pagar el precio, el sueño deviene en pesadilla.



## Bibliografía

- Almendros, N. (1982). *Días de una cámara*. Seix Barral.
- Alton, J. (1995). *Painting with light*. University of California Press.
- Anderson, P. T. (Director). (2007). *There will be blood*. Paramount Vantage. Miramax.  
Ghoulardi Film Company.
- Bordwell, D, y Thompson, K. (1996). *El arte cinematográfico*. Paidós
- Brown, B. (2012). *Cinematography. Theory and practice*. Focal Press
- Cantor, P. A. (2013). The Apocalyptic Strain in Popular Culture: The American Nightmare Becomes the American Dream. *Hedgehog Review*, Vol 15 Número 2. 23-33.
- Castillero, O. (18 de enero del 2022). *El modelo dramaturgico de Erving Goffman*.  
Psicología y mente. <https://psicologiymente.com/social/modelo-dramaturgico-erving-goffman>
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores.
- Kenneth White, J. y Hanson S. (2011). *The American Dream in the 21st Century*. Temple University Press.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal.
- Landowski, E. (1993). *La sociedad figurada*. Universidad Autónoma de Puebla. Fondo de Cultura Económica.
- Landowski, E. (2007). *Presencias del otro*. Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.
- Landowski, E. (2009). *Interacciones arriesgadas*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Loiseleux, J. (2005). *La luz en el cine*. Ediciones Paidós Ibérica.

- Martausová, M. (2015). Hollywood Perpetuation of American Mythology: The American Dream and American Adam Synthesis. *Caietele Echinox*, Vol 28. 240-252.
- Martínez Abadía, J. y Serra Flores, J. (2000). *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Grupo Planeta.
- McKee, R. (1997). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. EpubLibre.
- Murphet, J. (2008). P. T. Anderson's Dilemma: The Limits of Surrogate Paternity. *Sydney Studies in English*, Vol 34. 63-85.
- Phipps, G. A. (2015). Making the milk into milkshake: Adapting Upton Sinclair's Oil! into P.T. Anderson's There Will Be Blood. *Literature-Film Quarterly*, Vol 43, número 1. 34-35.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2016). The crisis of the American Dream in new century independent cinema: Indiewood and the recovery of the ordinary citizen (2002-2015). *Communication & Society*, Vol 29, número 1. 21-34.
- Turner, V. (1974). Dramas sociales y metáforas rituales. En V. Turner, *Dramas, Fields and Metaphors* (pp. 23-5). Cornell University Press.
- Truby, J. (2009). *Anatomía del guión: El arte de narrar en 22 pasos*. Editorial Aba.
- Ubilluz, J. C. (2006) Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea. IEP.
- Ubilluz, J. C. (2012). *La pantalla detrás del mundo. Las ficciones fundamentales de Hollywood*. Fondo Editorial PUCP.
- Wilson, C. M. (6 de diciembre del 2021). *Antropología, teoría e historia*. Teorías antropológicas. <http://teoriasantropologicas.com/2011/02/20/victor-witter-turner/>

## Anexo A

Unidades de análisis		Unidades de observación			
Escenas		Compra del pueblo	Reunión con la familia Sunday	Perforación del petróleo	Conversación con Eli
Tiempo		14:57-17:31	32:55-36:28	59:45-1:08:05	2:16:47-2:31:07
Sueño americano	Deseo	-Daniel muestra interés por comprar el pueblo para extraer el petróleo del subsuelo	-Daniel ofrece comprar el rancho a precio de caza y no de petróleo. -La familia no se deja engañar y logran hacer un trato	-H.W se accidenta y queda sordo. -Daniel corre a salvarlo y una vez lo logra, vuelve al campo a contemplar el fuego del mar de petróleo que sale del subsuelo.	-Daniel ha sucumbido al alcoholismo y se encuentra solo y sin familia -Se nota la necesidad del personaje, que no corresponde a su deseo
	Fachada social	-Daniel establece asimetría de comunicación: Se establece la fachada social de hombre de	-Asimetría de comunicación al controlar información distinta: Daniel quiere dar la impresión que	-La fachada social de Daniel cae: Cumple rol de padre para luego mantener su rol de empresario	-Se rompe completamente la fachada social

		familia empresario	tiene los valores de la comunidad		
Cinematografía	Iluminación	-Luz de carácter natural y realista. -Bastante cálida -Da una atmósfera acogedora -Sombra en la cara de Daniel	-Representa luz de gas, de la época. -Natural y verosímil para el espectador -Zonas de sombras	-Es de tratamiento naturalista -Revela el verdadero ser de Daniel -El fuego funciona como única fuente de luz diegética al final de la secuencia	-Luz de carácter naturalista y con contraste en los rostros. -Diferencia de tratamiento ya que es la primera vez que vemos una casa iluminada de manera eléctrica
	Movimientos de cámara	-Travelling in de plano conjunto a primer plano. -Cámara a la altura de los ojos del personaje. -Profundidad de campo medio.	-Planos estáticos, sin movimiento. -Ángulo de la cámara en picado. -Cámara alejada hasta cerrar el trato.	-Seguimiento a modo de plano secuencia. -Travelling in a primer plano de Daniel. -Zoom out al final de la secuencia.	-Movimientos de cámara en mano, tensión al operar. -Cámara de ángulos picados y contra picados.
	Cuadro	-Uso de planos laterales para	-Ángulos picados.	-Complejidad de cambio de tamaño de plano.	-Planos cambian con la corporalidad de la actuación.

		descubrir el espacio. -Plano conjunto de padre e hijo. -Uso de la regla de tercios	-Utiliza la regla de tercios.	-Planos de ubicación para dar contexto.	-Uso de ángulos picados y contrapicados para representar poder. -Planos cerrados al principio, luego abren a generales.
--	--	--	-------------------------------	---	--



## Anexo B

Unidades de análisis		Unidades de observación		
Escenas		Bendición del pozo	Misa	Bautizo como transacción
Tiempo		44:22-50:51	54:33-58:55	1:47:00-1:57:00
Acción dramática	Deseo	-El deseo de Daniel es hacer fortuna con el negocio petrolero. -El deseo del antagonista es mantenerse como profeta autodenominado y llevar el liderazgo religioso del Little Boston.	-Diferencia de argumentos en la discusión: uno tiene propósitos económicos, el otro sociales, de valores de la comunidad.	-Bautizo como performance para obtener su deseo.
	Rol (Definición del "Yo")	-Rol ejecutado por motivación propia. -Dará prosperidad y trabajo a la sociedad -Eli cumple rol de profeta y líder religioso. -Ambos son ambiciosos con objetivos distintos.	-Se demuestra la importancia que tiene Eli en Little Boston -Daniel es el único que lo ve como un fraude.	-Rol ya definido de Daniel. -Bautizo representa integrarse a la comunidad.
Interacciones en sociedad	Dramas sociales	-Eli impone liderazgo religioso sobre económico al proponer la bendición. -Daniel le da falsas promesas.	-Creencias culturales separan a Daniel de la comunidad.	-Interacción de carácter antiestructural.

		-Fase de la quiebra (proceso inarmónico).	-Segunda fase del drama social.	-Temporalidad de los eventos del drama importan.
	Fachada social	-Performance por parte de protagonista y antagonista.	-Mantienen fachada ambos.  -Performance para reforzar esta fachada.	-Daniel mantiene la performance para un bien económico propio.  -Eli aprovecha para vengarse de la humillación sin romper su fachada.
	Representación del “Yo” y el “Otro”	-Daniel no tiene interés real por participar activamente en las actividades con valor de comunidad.  -Se denomina por relación opuesta como “Otro” y la comunidad como el “Yo” representado en Eli.	-Daniel se representa por oposición como el “Otro”.  -Se marca contexto y se reafirma rivalidad.	-Relación por asimilación, manipulada por Daniel.  -Se bautiza por beneficio económico, no por creencia.

## Anexo C

Perforación del petróleo		
Aspectos técnicos (denotativo)	Valor de plano (min)	Aporte narrativo (connotativo)
Plano de ubicación del personaje.		Ubicación del personaje, nos pone en contexto.
Plano de ubicación del personaje.		Ubicación del personaje, de fondo la torre de perforación: ubicación del deseo.
Plano travelling in de plano general a plano detalle de la cuerda.	 	Anticipar que algo va a suceder con la torre de perforación.
Travelling out de los personajes.		Plano prolongado, perturbar al espectador con la duda de si H.W está bien.

Plano general.		Personaje en referencia con su deseo (torre de petróleo en llamas)
Plano general de incendio Anochecer		Admiración del personaje hacia el hallazgo de petróleo.
Plano medio conjunto		Ubicación de valores y prioridades del personaje.
Plano zoom out de personaje dirigiendo al equipo para apagar el incendio	 	Ubicación de valores y prioridades del personaje.