



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia

*Refined Oil!:*

Análisis del proceso de adaptación cinematográfica de la novela *Oil!* de Upton Sinclair

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

JESÚS ALEJANDRO FLORES PADUA

ASESOR: DR. JORGE ALBERTO ALCÁZAR BRAVO

Ciudad de México,

2018



SUA(y)ED  
Filosofía Letras



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

### Profesionales

A Antonio Saborit, por compartir sin mezquindad tu impresionante bagaje en las asesorías y enseñarme que la aristocracia emana del pensamiento.

A Emiliano Gutiérrez, Noemí Novell y Diego Sheinbaum, por sus valiosas observaciones al momento de revisar mi trabajo.

A Raquel Serur, por las facilidades otorgadas en este proceso.

A Mario Murgia, por ser el obstáculo que amplió los horizontes de este trabajo.

A mis cuatro fantásticas: Indira, Gabriela, Rebeca y Tania, mis amenas compañeras de pupitre durante ocho semestres.

A Victoria y Alfonso, mis severos revisores y críticos no oficiales, toda mi gratitud por su ayuda desinteresada.

### Personales

Alicia, mi matriarca, mi ejemplo de pasión y coraje en tiempos difíciles.

Gabriel, mi ejemplo de trabajador incansable y comprometido.

Jacob, mi silencioso ángel y maestro de la sinceridad sin palabras.

Lydia, mi amiga, mi confidente que conocí en el justo principio de esta aventura en la UNAM. Espero que mi trabajo te inspire para que continúes y concluyas tu propia aventura con el pequeño Santi.

**Jorge Alcázar**, mi respeto y gratitud por ser el primero en creer en este trabajo, por tu sabia guía y por tu invaluable amistad, te debo mucho, más de lo que tú imaginas.

**Augusto (†)**, va por ti, mi vengador azteca. Que esta sea la primera piedra de lo que un día soñamos construir juntos. Te quiero, hermano.

Finalmente, Upton Sinclair (†), Paul Thomas Anderson y Daniel Day-Lewis, infinitas gracias por haber nutrido esta tesis con su **arte**.

# Contenido

Introducción.....	1
I. La novela.....	5
Upton Sinclair.....	5
<i>Oil!</i> .....	8
La realidad en la ficción .....	10
Los alcances sociales y literarios de <i>Oil!</i> .....	12
Los personajes.....	17
Instrumentos del discurso.....	17
El petrolero diluido .....	18
Los hermanos Watkins: el idealista y el iluminado .....	19
El capitalismo y la religión .....	19
Las mujeres al margen .....	20
Bunny: un protagonista de la <i>Bildungsroman</i> .....	20
Primeras reflexiones.....	24
II. El Guion.....	26
Paul Thomas Anderson.....	26
De <i>Oil!</i> a la creación de <i>There Will Be Blood</i> .....	27
El título.....	27
Focalización y personajes .....	28
Estructura de la trama de <i>There Will Be Blood</i> .....	29
Análisis del guion.....	34
Aspectos de la tragedia clásica en el guion de Anderson .....	36
Los personajes según Lajos Egri .....	41
El protagonista.....	41
El antagonista .....	44
Personajes incidentales .....	55
Mary Sunday.....	55
Paul Watkins vs. Paul Sunday .....	56
El impostor.....	61
El terrateniente .....	62
El trabajador incómodo .....	63

Mckee & Snyder .....	64
Guion adaptado .....	73
Reflexiones con respecto al guion.....	81
<i>There Will Be Blood</i> : del guion a la filmación.....	83
III. La película.....	85
Los primeros quince minutos .....	85
La explosión encarnada .....	92
Los gemelos Sunday: un mismo rostro, actitudes opuestas.....	104
Intertextualidades cinematográficas.....	119
<i>There Will Be Blood</i> y su impacto tras el estreno.....	123
Conclusiones .....	126
Fuentes .....	136
Bibliografía .....	136
Recursos electrónicos.....	138
Recursos audiovisuales.....	138

## Introducción

El cine es una de las expresiones que más ha evolucionado durante el último siglo. Poco a poco se ha aceptado más su estatus de arte, además de ser una forma de entretenimiento. Sin embargo, para lograr el gradual reconocimiento del cine como manifestación artística, numerosos debates entre los diversos especialistas de las disciplinas estéticas que participan en la producción cinematográfica han tenido lugar. Entre los temas más debatidos se encuentra la posibilidad de que el guion sea considerado un género literario.

La naturaleza de esta clase de escritos se subdivide en guion original y guion adaptado. Este último rubro tiene una doble desventaja: por un lado, la literatura lo percibe como una copia menor de la obra original, y por el lado de la cinematografía, no representa una “pieza pura” en su concepción. Alejo Carpentier se quejaba de que los cineastas no recurrieran más seguido a la literatura en vez de confiarse a la magra imaginación de los argumentistas. Este autor destacó los afortunados trabajos de Lawrence Olivier, en su adaptación cinematográfica de *Hamlet* (1948), y de Orson Welles, en *Otelo* (1951); también ya reconocía que los intereses económicos de la industria cinematográfica limitan el proceso de adaptación al modificar aspectos de las obras literarias en favor de ciertos convencionalismos<sup>1</sup>.

Algunos escritores como Faulkner<sup>2</sup>, Scott Fitzgerald<sup>3</sup> o Theodore Dreiser<sup>4</sup> han relatado sus frustraciones al tratar de incursionar sin éxito como guionistas en Hollywood. El escritor español Arturo Pérez Reverte ha

---

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, “Cine y literatura”, en Gaziella Pogolotti (Ed.), *El cine, décima musa*, México, Lectorum, 2013, pp. 272-274.

<sup>2</sup> Faulkner narra en una entrevista para *Paris Review* en 1957 cómo fue despedido de un proyecto de la MGM.

<sup>3</sup> Fitzgerald escribió a su hija Frances en 1937 una carta donde le relata la frustración de sus dos primeros intentos como guionista porque ninguno de los dos proyectos llegó a filmarse.

<sup>4</sup> En un artículo de la revista *Liberty* publicado en junio de 1932, Dreiser se quejó del poco apego que sufrían las obras literarias al ser retomadas por el mundo de Hollywood.

declarado que para él ha sido preferible mantenerse al margen cuando sus novelas han sido llevadas al cine y la televisión, ya que reconoce que son lenguajes que poseen sus propias reglas con las que él no está familiarizado<sup>5</sup>.

El dramaturgo Juan Tovar sostiene que el guionista, como el primer espectador de la película, debe describir lo que ve, la obra futura en la que ha depositado sus esperanzas. Tovar indica que el guion es el sustento que la dimensión literaria ofrece para poder anticipar la poesía fílmica<sup>6</sup>. Posiblemente esta reflexión explique la razón por la que muchas de las películas exitosas en términos artísticos son aquellas donde el guionista también es el director, como lo ejemplifican los casos de Woody Allen, Martin Scorsese, Ingmar Bergman, Roman Polanski o Pedro Almodóvar. Sin embargo, existen escritores y dramaturgos que han logrado salir airoso en la realización de guiones cinematográficos. Por ejemplo, Harold Pinter realizó las adaptaciones de obras relevantes para la literatura del siglo XX como *The Go Between* (1971) de L. P. Hartley y *The French Lieutenant's Woman* (1981) de John Fowles, las cuales tuvieron un gran recibimiento por parte de los diversos circuitos de críticos de cine. También se tiene el caso de David Mammet, quien además incursionó en la dirección con su película *House of Games* (1987). A diferencia de Pérez Reverte, algunos escritores han decidido adaptar sus propias obras con resultados exitosos como John Winslow Irving y su novela *The Cider House Rules* que fue llevada al cine en 1999. Con lo anterior se quiere decir que poseer habilidades literarias es una condición necesaria mas no suficiente para poder ser guionista. El escritor que decida incursionar en este campo debe tener en cuenta que, en el caso del cine, la expresión escrita funciona como punto de conexión entre la imaginación y la imagen.

---

<sup>5</sup> Entrevista a Arturo Pérez Reverte por Leo Zuckerman y Javier Tello, en el programa *Es la hora de opinar* para ForoTV, Guadalajara, Jalisco, en diciembre de 2014.

<sup>6</sup> Juan Tovar, "La dimensión literaria del cine" en Armando Casas (Ed.), *Guion Cinematográfico*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM (Cuadernos de Estudios Cinematográficos, núm. 1), 2011, pp.83-87.

Surge entonces la inquietud por analizar un caso concreto de guion adaptado con el fin de identificar y diferenciar las virtudes entre la obra original y su versión cinematográfica. La novela que será objeto de este ejercicio es *Oll!*, del escritor estadounidense Upton Sinclair, publicada en 1927, la cual retrata la corrupción presente en la boyante industria petrolera a principios del siglo XX en Estados Unidos. Esta obra inspiró parcialmente al también estadounidense director y guionista Paul Thomas Anderson para realizar su película *There Will Be Blood*, estrenada en 2007. La cinta de Anderson desafía los parámetros de “fidelidad” hacia la obra original que demandan algunos de los críticos literarios y de cine. Es decir, no se trata de un tipo de adaptación iteracional, el cual, según Agustín Faro, mantiene con el texto original notables puntos de contacto puesto que el filme resultante es una translación argumental, de personajes y temática sobre el texto literario adaptado<sup>7</sup>.

Este trabajo monográfico se divide en tres partes:

Primero, se analizará la novela de Sinclair como obra literaria, se identificarán sus virtudes y flaquezas para determinar su relevancia en la literatura del siglo XX.

En un segundo capítulo se estudiará el guion de Paul Thomas Anderson. Se identificarán los cambios entre la novela y el nuevo texto cinematográfico. Posteriormente, se evaluará el guion de tres maneras:

1. A la luz de los estándares clásicos de la escritura dramática como los establecidos por Aristóteles en su *Poética* y Lajos Egri en *El arte de la escritura dramática*.
2. Con respecto a los estándares creados específicamente para la escritura de guiones cinematográficos, específicamente Robert McKee y Blake Snyder.

---

<sup>7</sup> Agustín Faro, *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006, p. 117.



3. Mediante la aplicación de algunos conceptos de adaptación desarrollados por Kamilla Elliott y Robert Stam, los cuales colocan en un segundo plano la fidelidad a la obra original como factor determinante en la calidad de la adaptación.

Por último, en un tercer apartado, se continuará el análisis de la adaptación ya como película y se evaluará si el guion fue determinante para el logro de los objetivos estéticos de Anderson, además de identificar los alcances estéticos de la película misma.

Este análisis intentará demostrar que el guion cinematográfico puede ser evaluado dentro de los parámetros de la literatura para determinar su calidad narrativa y se busca demostrar que los caminos posibles para ejecutar una adaptación son ilimitados y están en función de la capacidad y libertad creativa del realizador.

# I. La novela

So long as we are without heart, so long as we are without conscience, so long as we are without even a mind-pray, in the name of heaven, why should anyone think it worthwhile to be troubled because we are without a literature?

—Upton Sinclair, en su artículo “*Our Bourgeois Literature*”, *Collier's*, 1904

## Upton Sinclair

Los *muckrakers* fueron un grupo de escritores estadounidenses que aparecieron poco antes de la Primera Guerra Mundial. Se caracterizaban por sus reportes periodísticos detallados y precisos que ventilaban la corrupción política y económica, así como las adversidades sociales causadas por el poder de los grandes negocios en un periodo de acelerada industrialización en Estados Unidos. Esta generación estaba poseída por un sueño reformador de la sociedad estadounidense basado en el socialismo, corriente ideológica que gozaba entonces de gran aceptación y aumentaba en el número de sus seguidores. En contraste, esta misma generación se enfrentaba a una sociedad fascinada con la idea de “la supremacía anglosajona”. Upton Sinclair destacó en este grupo.

Originario de una familia aristocrática estadounidense venida a menos hacia finales del siglo XIX, Upton Sinclair aprendió a buscarse sustento económico a muy temprana edad escribiendo chistes y ficción gacetillera para algunas publicaciones de su época, lo que le permitió desarrollar una aproximación sistemática y directa hacia sus propios temas de interés y generar una vasta producción escrita durante su longeva carrera.

Los preceptos de la iglesia cristiana metodista a la que pertenecía su madre influyeron decididamente en la niñez de Sinclair. Durante su adolescencia y juventud, Sinclair buscó canalizar sus creencias religiosas e ideales morales hacia un arte que fuera digno de cada uno de sus ídolos, el

religioso, el ficcional y el humano: Jesús, Hamlet y Shelley, respectivamente. Uno de sus biógrafos señaló que, después de haber leído a autores como Shakespeare, Milton, Emerson y el mismo Shelley, Sinclair estuvo convencido de que era una especie de elegido para convertirse en un “artista-profeta” que ayudara a la humanidad a mejorar su condición.<sup>8</sup>

El entorno de Sinclair delineó en él una firme posición ideológica socialdemócrata; de hecho, su activa participación en la vida política de Estados Unidos lo llevó a ser candidato por el partido demócrata a la gubernatura del estado de California en 1934. Aunque su activismo más relevante lo ejerció con sus novelas.

Sinclair resaltó el contenido sobre la forma en sus trabajos. Esta característica le ganó la reputación de autor que exponía más entusiasmo en sus creencias que algún estilo literario definido: no fue considerado un gran escritor en términos de estilo y estructura, no se le catalogó como simbolista ni mucho menos como parte del modernismo – movimiento literario que floreció a principio del siglo. Mientras sus defensores lo miraban como un apasionado activista que atacaba la injusticia social en Estados Unidos, sus detractores señalaban que sus ideas liberales eran inconsistentes y que mantenía una actitud radical bastante ingenua. Sinclair no era autor directo de los ideales que promovía, sin embargo, tampoco se jactó de serlo.

Algunos críticos lo catalogan como un narrador que describía los hechos desde su muy particular punto de vista, aunque de manera bienintencionada para la humanidad. Este atributo no lo hacía un novelista, pero sí una singular especie de artesano del argumento que no debe ignorarse de manera tan tajante. Hay quienes le reconocen una capacidad de anteponer sus conflictos personales para lograr una narrativa de un asombroso grado de

---

<sup>8</sup> Ronald Gottesman, “Introduction”, en Upton Sinclair, *The Jungle*, New York, Penguin Books, 2006, pp. 17-40.

objetividad, por lo que se afirma que los historiadores sociales podrían ser los más interesados en su trabajo. Las novelas de Sinclair dirigen más la atención hacia los acontecimientos del exterior en lugar de centrarse en la psicología de los personajes.

La mayoría de los protagonistas de las novelas de este autor son poco complejos, más simbólicos que reales; sólo hay dos posibilidades: el héroe o el villano. Generalmente, el héroe de sus historias recae en la figura de un joven y noble representante del socialismo. Y sus villanos son la personificación de un vicio específico como la avaricia o la corrupción.

Revisemos un pasaje de la novela más exitosa a nivel comercial del autor, *The Jungle*, publicada en 1906, el cual corresponde a las primeras páginas donde se describe al protagonista Jurgis Rudkus, un inmigrante lituano que trabaja para la industria de la carne en la ciudad de Chicago:

Jurgis was like a boy, a boy from the country. He was the sort of man the bosses like to get hold of, the sort they may it a grievance they cannot get hold of. When he was told to go to a certain place, he would go there on the run. When he had nothing to do for the moment, he would stand round fidgeting, dancing, with the overflow of energy that was in him.<sup>9</sup>

Se observa una clara intención del autor por construir una percepción que favorezca a la clase trabajadora a través de Jurgis, un ser con la inocencia de un niño, un trabajador eficiente y lleno de vitalidad. Este perfil es una constante en todas sus obras de denuncia social.

En 1943, Upton Sinclair ganó el premio Pulitzer en la categoría de ficción por su novela *Dragon's Teeth*, la cual fue parte de una larga serie de novelas históricas cuyo protagonista es el personaje de Lanny Budd<sup>10</sup>, asociado directamente con las transformaciones ideológicas que el mismo Sinclair fue experimentando a lo largo de su vida: primero como socialista, después como

---

<sup>9</sup> Upton Sinclair, *The Jungle*, New York, Penguin Books, 2006, p. 22.

<sup>10</sup> La serie Lanny Budd se compone de once novelas publicadas entre 1940 y 1953, en las que se narran las peripecias de Lanny Budd, el hijo de un fabricante de armas estadounidense que llega a convivir con gente de distintos estratos culturales y socioeconómicos de la vida de Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX.

socialdemócrata, enseguida como antifascista y, finalmente, como un anticomunista casi paranoico.

*Oil!* (1927) es señalada por la crítica literaria, después de *The Jungle*, como la novela mejor lograda de Sinclair, ya que el protagonista, *Bunny* Ross, es considerado el personaje más multidimensional del autor. A decir verdad, *Bunny* resulta todavía un estereotipo de la época, pero transluce rasgos de complejidad: se trata de un estadounidense liberal quien ve enfrentados sus principios más preciados con aquellos que encierra el pragmatismo reinante a su alrededor. Por un lado, *Bunny* se da cuenta de cómo su padre, un *self-made-man*, sabe manejar la empresa familiar de manera efectiva. Pero por el otro lado, éste se ve deslumbrado por la retórica de Paul, el vocero de un grupo bolchevique. *Bunny* se propone que estas dos fuerzas opuestas puedan trabajar juntas.

## ***Oil!***

La novela de Sinclair consta de veintiún capítulos, es narrada en tercera persona y se focaliza en el personaje de *Bunny*, hijo varón de James Arnold Ross (también referido como *Dad* la mayoría de las veces a lo largo del relato), un magnate petrolero divorciado, quien empezara a construir su fortuna como arriero.

La historia comienza presentando la estrecha relación que el pequeño *Bunny*, de trece años, tiene con su padre, quien es su modelo a seguir, durante un viaje en carretera. De manera metafórica se presenta a *Dad* como un hombre pragmático que sigue sus propias reglas, lo cual se ve reflejado en su forma de conducir y sortear las curvas que se le presentan en el camino. *Bunny* quiere comportarse como su padre, sigue sus mismos ademanes y viste de la misma manera, lo cual resulta de primera impresión una especie de estereotípica caricatura del hombre adinerado y su heredero. En esta familia

ya fragmentada también están *Bertie*, hija mayor de *Dad*, y la tía Emma, personaje poco trascendente para el desarrollo de la historia.

*Bunny* es testigo de la ventaja que *Dad* saca de los convenios que logra con los propietarios de los terrenos que son prospectos de alojar yacimientos petroleros en los poblados de California. El vástago comprende el proceder de su padre como algo natural, ya que se ensancha la fortuna de su familia. Este lazo se va debilitando cuando aparecen en sus vidas los Watkins, una familia de granjeros que vive en condiciones muy precarias, cuyos miembros son, en su mayoría, iletrados y supersticiosos, y cuya propiedad alberga grandes cantidades de petróleo. *Dad* intentará aprovecharse de la ignorancia del patriarca de esta familia para sacar la mayor rentabilidad de *The Paradise*, la propiedad de los Watkins. Sin embargo, entre los miembros de esta familia aparecerán tres personajes cruciales: Paul, Ruth y Eli.

Paul es considerado el inadaptado de la familia Watkins, por ser un librepensador, su único apoyo es su hermana Ruth. Al comenzar la Primera Guerra Mundial, una serie de acontecimientos encadenados llevan a Paul a Siberia donde entra en contacto con grupos bolcheviques y simpatiza de inmediato con las ideas comunistas. A su vuelta, Paul se convierte en un líder sindical que defenderá los derechos de los trabajadores petroleros. Paul se vuelve una gran inspiración para *Bunny*, a través de él y su hermana Ruth verá una realidad totalmente ajena a la suya: la de la clase trabajadora; pero por otro lado, Paul representa un obstáculo para la productividad de la industria petrolera y los negocios de *Dad*. Eli Watkins es la contraparte de su hermano Paul: se aprovecha de la superstición de la gente para construirse la imagen de un ser elegido por un poder divino para dirigir las almas de los más desprotegidos.

Cuando *Bunny* crece, éste se distancia de la gente de *The Paradise* para entrar a la universidad. En estos años *Bunny* disfruta de los privilegios y excesos que le facilitan el pertenecer a una clase acomodada. Él es testigo

también de los excesos de su hermana *Bertie*, una joven que pretende figurar en la alta sociedad de su época. Sin embargo, dentro de la vida estudiantil conoce a Dan Irving, un profesor de ideas liberales y subversivas que ejercerá gran influencia en los ideales de justicia social de *Bunny*, lo que lo lleva a involucrarse en movimientos de protesta. Sin embargo, él es seducido por una actriz de cine mudo, la cual ha sido pagada por *Dad* para mantenerlo alejado del activismo.

Las maniobras ilícitas que realiza *Dad* para concretar sus negocios se ventilan en un estruendoso escándalo que involucra a las reservas navales de Estados Unidos y él huye hacia Europa, donde contraerá segundas nupcias y morirá. En contubernio con Mrs Olivier, viuda de *Dad*, Roscoe, socio principal de *Dad*, defrauda a *Bunny* y a su hermana al momento de repartir la herencia.

Finalmente, *Bunny* decide dedicarse al activismo social en favor de los derechos de la clase trabajadora. Junto con su esposa Rachel Menzies, otra activista, fundan una institución para difundir el socialismo con lo poco que recibe de la herencia de su padre. Paul encuentra un fatídico destino durante un duro enfrentamiento entre los socialistas radicales y las autoridades, de donde sale gravemente herido y fallece después de una amarga convalecencia, la cual es capitalizada por su hermano Eli, quien al final de la historia se vuelve un notorio guía espiritual, aunque con un comportamiento que contradice los valores que predica. A los ojos de *Bunny*, el funeral de Paul se convierte en un acto proselitista que sirve para enaltecer la imagen de Eli como líder religioso y se confinan al olvido los ideales por los que el joven socialista luchó durante su breve vida.

### **La realidad en la ficción**

Como parte de los *muckrackers*, Upton Sinclair se comprometió a ser preciso en los acontecimientos que se describen alrededor de los personajes con el objeto de hacer una denuncia fidedigna. En una nota al principio de la novela

se aclara que los hechos que se describen son verídicos, pese a que algunos nombres, fechas y lugares fueron ligeramente alterados. Sin embargo, se subraya que los únicos personajes claramente identificables son los presidentes de Estados Unidos en cuyas gestiones se desarrolla la novela.<sup>11</sup>

El escándalo que mueve al exilio a *Dad* está basado en el caso *Teapot Dome*, el cual salió a la luz en 1922 y consistía básicamente en el extraño y repentino enriquecimiento del secretario del interior Albert Fall, quien recibió sobornos por parte de compañías petroleras para facilitar las concesiones que permitieron la explotación de terrenos estatales ubicados en la zona de Wyoming y el suroeste de California, los cuales pertenecían a la reserva naval con la finalidad de asegurar el abastecimiento de combustible. Todo esto sucedió durante la gestión del presidente Warren G. Harding, y fue, hasta antes de *Watergate*, el escándalo de corrupción gubernamental más difundido por la prensa estadounidense. Los personajes de James Arnold Ross y Vertie Roscoe están basados en Edward Doheny y Harry Sinclair respectivamente, quienes fueron los magnates petroleros que protagonizaron este episodio.

El personaje de Eli Watkins coincide con la figura de Aimee Semple McPherson, una evangelizadora que cobró auge durante las décadas de 1920 y 1930 a través de su Iglesia del Evangelio Cuadrangular. Con su grupo religioso ella logró convocar a grandes masas y se apoyó decididamente en los medios de comunicación para difundir su discurso que atrajo a celebridades de la época. Su imagen pública decayó cuando fue puesto en tela de juicio un supuesto secuestro que ella sufrió. En realidad, Semple McPherson trataba de encubrir sus amoríos con un hombre casado<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> William Howard Taft (1909-1913), Woodrow Wilson (1913-1921), Warren G. Harding (1921-1923).

<sup>12</sup> Durante la misteriosa desaparición de Aimee Semple McPherson en 1926, las probabilidades de que ella hubiera muerto ahogada en la playa eran inminentes, por tal motivo el mismo Upton Sinclair escribió un poema para la ocasión: "An Evangelist Drowns".



Sinclair denuncia también la corrupción de la naciente industria de Hollywood. Mediante el personaje de Vee Tracy se evidencia la prostitución que ejercían algunas actrices que trabajaban en el mundo cinematográfico de aquella época. Sinclair es detractor de la industria cinematográfica al señalarla como aparato propagandístico, ya que los productores de su novela filman historias con una visión sesgada del sindicalismo laboral y de la Revolución rusa.

La idea de escribir *Oil!* surgió cuando se descubrieron yacimientos petroleros en los terrenos de la esposa de Sinclair, ubicados en las afueras de Los Ángeles. Él asistió con ella a una junta en donde sus vecinos, cuyas propiedades también albergaban yacimientos, discutirían una estrategia de negociación para vender sus terrenos a las compañías petroleras. La reunión resultó ser para Sinclair un auténtico espectáculo de ambición, ya que cada vecino anteponía sus intereses particulares al momento de intentar trazar un plan de venta. Esta anécdota fue la inspiración para escribir su novela.

### **Los alcances sociales y literarios de *Oil!***

La explotación de los trabajadores, la corrupción en los altos mandos gubernamentales, la ambición excesiva de la clase empresarial y la aparición de movimientos religiosos fundamentalistas son situaciones que se mantienen vigentes en las sociedades actuales, casi un siglo después de publicada la novela. Sinclair alteró sutilmente los hechos y protagonistas de su entorno para hacerlos reconocibles al lector de su época y que no tuviera problemas en establecer relaciones con los actores de la realidad cotidiana de aquel momento. A pesar de las duras críticas que Upton Sinclair recibió como escritor, es indudable la validez de su preocupación por la injusticia social en Estados Unidos durante el primer cuarto del siglo XX. La crisis de 1929 confirmaría las flaquezas del sistema capitalista y resaltaría las aparentes bondades del socialismo. Con *The Jungle*, Sinclair obtuvo gran notoriedad por la veracidad de los datos que se revelan en esta historia de corrupción en la

industria de la carne en Estados Unidos. Este éxito visibilizó el movimiento de los *muckrakers* y proveyó a Sinclair del renombre que necesitaba para ejercer su papel de reformador.

En un análisis literario de 1959 en *American Quarterly*, Van R. Halsey observa que buena parte de los novelistas de principios del siglo XX fueron considerados seriamente como “los críticos sociales”. Sus novelas se caracterizaron por atacar abiertamente los valores reinantes en el mundo de los negocios y a los empresarios. La falta de ética y el deseo monopolístico son cualidades típicas de las obras que retoman este arquetipo y que también están presentes en el personaje de J. Arnold Ross. La mayoría de estas novelas se preocupan por subrayar la ocupación del empresario sin adentrarse demasiado en la naturaleza del mundo de sus negocios, se enfocan en las flaquezas y vicios de estos personajes, su vida familiar y su protagonismo social. *Oil!* se distingue de las novelas de su época por la forma en la que se presenta el mundo de la industria petrolera.

En los capítulos iniciales Upton Sinclair logra retratar por momentos, con cierto mérito estético, los inicios de la industria petrolera. Hay dos pasajes que destacan. En el primero, el pequeño *Bunny*, todavía muy cercano a su padre, trata de informarse sobre el proceso de extracción del petróleo:

[...] No siree, here you had to be prepared to go six or seven thousand feet, which meant from three hundred to three hundred and fifty joints of pipe; also casing, for you could not leave this hole very long without protection. There were a strata of soft sand, with water running through, and when you got past these you would have to let down a cylinder of steel or wrought iron, like a great long stove pipe; joint after joint you would slide down, carefully, rivetting them together, making a water-proof job; and when you had this casing all set in cement, you would start drilling with smaller bit...<sup>13</sup>

Las líneas anteriores ofrecen una descripción del proceso de extracción de petróleo en yacimientos profundos. Este párrafo permite al lector construir una imagen de la industria que funge como escenario de la historia: un

---

<sup>13</sup> Upton Sinclair, *Oil!*, New York, Penguin Books, 2007, p. 66.

sistema que funciona con base en un método complejo de excavación donde deben tomarse numerosas precauciones y se utiliza maquinaria muy pesada y de enormes dimensiones. Con este párrafo Upton Sinclair logra ambientar su historia con trazos más tangibles. La fuente de riqueza de los protagonistas tiene un rostro, es el petróleo, y su obtención representa toda una proeza. J. Arnold Ross es más que un hombre de negocios, es un petrolero. Desde el comienzo de la novela se subraya cuan inmerso *Dad* está en la industria: su ocupación no son los negocios sin rostro, sino que es un petrolero preocupado por los procesos de extracción y la búsqueda de yacimientos.

El segundo pasaje, que es para muchos de los críticos literarios uno de los más emblemáticos y memorables de la novela, remite al momento en que por fin se logra encontrar petróleo en cantidades exorbitantes dentro del rancho de los Watkins.

[...] When this pipe-stem got too long, it broke off, and crashed over the sideways, taking part of the derrick with it; and out of the hole there shot a geyser of water, and then oil, black flood of it, with that familiar roaring sound—and express train shooting out of the ground...

[...] there was a tower of flame, and the most amazing spectacle—the burning oil would hit the ground, and bounce up, and explode, and leap again and fall again, and great red masses of flame would unfold, and burst, and yield black masses of smoke, and these in turn red. Mountains of smoke rose to the sky, and mountains of flame came seething down to the earth; every jet that struck the ground turned into a volcano, and rose again, higher than before, the whole mass, boiling and bursting, became a river of fire, a lava flood that went streaming down the valley, turning everything it touched into flame, then swallowing it up and hiding the flames in a cloud smoke. The force of gravity took down into the valley, and the force of the wind swept it over the hill-side; it touched the bunk-house, and swallowed it in the gulp; it took the tool house, everything that was wood; and when there came a puff of wind, driving the stream of oil and gas to one side, you saw the skeleton of the derrick, draped with fire!<sup>14</sup>

Utilizando elementos sonoros y visuales, Sinclair construye una secuela de imágenes que apela más a los sentidos que al intelecto de lector. El petróleo, codiciado tesoro de esta historia y motor de la ambición de una nueva clase capitalista, hace súbito acto de presencia mediante una explosión.

---

<sup>14</sup> Upton Sinclair, *Oil!*, New York, Penguin Books, 2007, pp. 160-161.

La descripción sensorial construida con imágenes como “geyser of water”, “black flood” y “roaring sound” estimula al lector para visualizar los borbotones de aceite emanando de la tierra y el estruendoso sonido que provoca. La sensación de fuerza y violencia se prolonga con la aparición del fuego que se transforma en elemento animado que se expande y destruye lo que encuentra a su alrededor. Frases como “Mountains of smoke rose the sky”, “a lava flood that went streaming down the valley” o “you saw the skeleton of the derrick, draped with fire!” consiguen un efecto de lo colosal y destructivo de la explosión. La interacción de las flamas y el humo con otros elementos del entorno como el viento o la fuerza de gravedad dotan a la escena de movimiento, ayudando así a crear un efecto de tensión. Por otro lado, este pasaje de la novela puede interpretarse como una metáfora de la ambición desmedida en la especie humana y su fuerza destructiva. Sinclair se propuso ilustrar su particular percepción de un sistema capitalista voraz, contaminante y destructivo mediante este paisaje donde el petróleo es la riqueza material anhelada. Pero este episodio por sí mismo se convierte en una poesía universal, ya que puede dejarse de lado la etiqueta de algún sistema económico o ideología e interpretar esta descripción como una metáfora de la ambición humana: sentimiento destructivo que puede desembocar en la total ausencia de escrúpulos y en la temeridad.

Al finalizar este capítulo (VI “The Wild Cat”), la trama se enfoca más en la cuestión social y en la corrupción. El escenario de la industria petrolera se coloca al margen, desaprovechando así los recursos visuales que pudieran enriquecer más la dimensión estética de la obra.

Sinclair traslada la trama a los contextos de Hollywood y del activismo universitario para continuar explicando su discurso socialista; sin embargo, su crítica pierde fuerza al moverse entre los distintos planos. A diferencia de su elogiada denuncia retratada en *The Jungle*, donde el mundo de la industria de la carne está siempre presente, en *Oil!* la presencia de la industria petrolera

se vuelve menos que incidental, sólo se habla de la explotación laboral en las discusiones entre los personajes. Comparemos pasajes de cada novela.

En *The Jungle* se describe el primer día de trabajo de Jurgis en una planta carnicera:

It was so very businesslike that one watched it fascinated. It was pork-making by machinery, pork-making by applied mathematics. And yet somehow the most matter-of-fact person could not help thinking of the hogs; they were so innocent, they came so very trustingly; and they were very human in their protest— and so perfectly within their rights!<sup>15</sup>

Se puede observar que Sinclair logra ser menos literal en su denuncia al apoyarse en el escenario de la planta carnicera para construir una analogía con la situación de explotación a la que está entrando el protagonista, donde el trabajador es percibido como una cabeza de ganado porcino, es decir, primero es atraído a laborar en la planta, donde se le explotarán todas sus capacidades de manera similar como se aprovecha todo el cuerpo del cerdo, sin gozar ningún tipo de derecho laboral, al final, cuando ya se haya agotado su energía, encontrará la muerte y será olvidado como cualquier pieza de ganado.

Revisemos un pasaje de *Oil!* donde Paul discute con *Dad* la situación de los jornaleros de las plantas petroleras:

Paul pleased Dad by saying that if all the employers were as fair as Mr. Ross, it would be easy to deal with them; but the fact was plain that many of them would respect only power, and the workers had no power except as a group. Why was it the carpenters were working only eight ours? Because they were organized all over the country, you couldn't get a lot of good carpenters on any other terms. But the oil workers were poorly organized, so here was this two-shift arrangement, an inhuman thing, and the reason why Bunny couldn't get the men to make use of his reading room.<sup>16</sup>

En contraste con *The Jungle*, en *Oil!* se desaprovecha el escenario que ofrecen las plantas petroleras para recrear situaciones que ilustren la explotación laboral que sufrían los trabajadores de esta industria. El abuso de

---

<sup>15</sup> Upton Sinclair, *The Jungle*, New York, Penguin Books, 2006, p. 38.

<sup>16</sup> Upton Sinclair, *Oil!*, New York, Penguin Books, 2007, p. 169.

los patrones al trabajador se trata sólo como tema de conversación entre los personajes de la novela. Se habla de la poca organización que hay entre estos jornaleros en comparación con otros gremios de la época, pero no hay ningún pasaje que retrate esta situación de primera mano. Si bien se describen los procesos de extracción del hidrocarburo y sus riesgos, no hay pasajes que detallen los duros trabajos a los que se sometían los jornaleros en los yacimientos.

## **Los personajes**

### **Instrumentos del discurso**

Los personajes de Sinclair se asemejan a aquellos que solían protagonizar las *morality plays* de finales de la Edad Media. Este tipo de obras, escritas con finalidad didáctica, dramatizaban el conflicto entre el bien y el mal, los protagonistas eran personificaciones de los vicios y las virtudes humanas. Este tipo de escenificación buscaba crear un medio de instrucción moral. Como se señaló al principio de este capítulo, Sinclair se concebía a sí mismo como un “artista-profeta”, como un ser con una misión de iluminar la conciencia de la humanidad. A diferencia de las *morality plays*, Sinclair sustituye los preceptos cristianos por los ideales socialistas. Vicios como la avaricia, la lujuria o la vanidad encuentran fácilmente su equivalente en personajes como *Dad*, *Vee Tracy* y *Bertie* respectivamente; virtudes como sabiduría y buenas acciones, pueden relacionarse con el profesor *Dan Irving* y *Paul*. Personajes unidimensionales sustituyen las personificaciones y sus acciones son preconcebidas por el autor para que se perciban como buenas o malas, sin dejar lugar a discusiones sobre su proceder. Lo importante, desde la perspectiva de Sinclair, es promover una ideología para adoctrinar al lector, sin dejar cabida a juicios distintos que contradigan la intención del texto.

E.M Forster llamaría a este tipo de personajes “flat characters”, los cuales se construyen con base en una idea simple o cualidad, no suelen cambiar bajo ninguna circunstancia, y no representan un gran trabajo de

desarrollo para el escritor<sup>17</sup>. Estos personajes son fáciles de reconocer y recordar, además de dotar con una atmósfera particular e inalterable cada escena que aparecen, cualidades que resultan muy convenientes para fines didácticos. Según Forster, este tipo de personajes suelen funcionar mejor cuando tienen un perfil cómico; si son serios o trágicos, se corre el riesgo de que se vuelvan tediosos al lector.

El problema en el caso de *Oil!* es que Sinclair pretende construir un drama, donde convendría más que los personajes fueran, en términos de Forster, “round characters”, es decir, personajes que tiendan más a la complejidad. Como también indica Forster, se busca que los protagonistas de un relato sean o pretendan ser humanos. A diferencia de los “flat characters”, los “round characters” deben sorprender de una manera convincente.

### **El petrolero diluido**

J. Arnold Ross (*Dad*) resulta un personaje prometedor al principio de la novela: es un hombre que construyó su fortuna por propios méritos, aunque es ventajoso en sus tratos, muestra cierta sensibilidad al persuadir al patriarca de los Watkins de no golpear a su hija Ruth y desarrollar cierta empatía hacia Paul. Con todo, al igual que el elemento del petróleo, el personaje se diluye conforme avanza la trama. Casado, subordinado a su nueva esposa y débil en sus decisiones, su final es en el exilio, se trata de un ser muy distinto a las descripciones del capítulo inicial: “Dad understood that signs were for people who did not know how to drive...” o “The voice of his horn was sharp and military; there was in it no undertone of human kindness”; estas características corresponderían a un ser pragmático, firme en todas sus decisiones y de espíritu inquebrantable. El final de *Dad* provoca que el personaje pierda coherencia con el planteamiento que se hace del mismo al inicio de la novela. Su proceder no corresponde a un hombre cuya ambición, obstinación y astucia por salir de la pobreza, lo llevaron a construir una

---

<sup>17</sup> E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt Brace, 1927, pp. 65-82.

inmensa fortuna. El miedo al aparato político lo hace huir, lo que hace que éste sea percibido como un ser temeroso, cuando a lo largo de los capítulos precedentes se muestra a un ser inteligente capaz de apelar a las flaquezas de sus oponentes, así como anticiparse a los movimientos que se fraguaban en su contra. La transformación del personaje no sorprende de manera creíble.

### **Los hermanos Watkins: el idealista y el iluminado**

Eli, el hermano menor de Paul, todo superstición e idealismo, se desarrolla gradual y discretamente durante toda la novela para cobrar fuerza hacia el final. Este antagonista es la encarnación de algunos de los vicios de la sociedad estadounidense que el autor quiere denunciar. Eli se autoproclama como un iluminado que ha recibido la “tercera revelación” de su iglesia, un ser capaz de proveer paz y alivio a sus feligreses, pero que por lo mismo se siente autorizado para juzgarlos. Eli representa una religiosidad que no cabe en el ideal socialista, ya que es percibido como aliado del capitalismo destructor de los derechos del trabajador. Detrás del halo de divinidad que Eli construye de sí mismo y difunde, hay una vida de estafas y de vicios.

Paul es retratado como un mártir, un ser perfecto dentro de la utopía socialista, firme en sus convicciones y que ha sufrido los embates de una guerra, un librepensador sin flaquezas ni titubeos latentes, sus tribulaciones internas no son preocupaciones del autor quien sólo se remite a presentarlo como blanco fácil de los ataques de un capitalismo perverso.

### **El capitalismo y la religión**

Es peculiar la relación que guardan Eli y *Dad* dentro de la novela. Por una parte, el petrolero es consciente de la falsedad que encierra el autoproclamado profeta a lo largo de la trama, aunque esta antipatía se desarrolla a la distancia y no trasciende a otro nivel en la historia. Y por otro lado, el final de Eli es, aparentemente, el de un ser triunfante como producto de la fama que ha ganado mediante la fe que difunde por la radio, el medio



masivo de comunicación por excelencia de la década de 1920. Eli tergiversa la verdad sobre las convicciones de su hermano ya fallecido para favorecer a su iglesia y a los intereses de la clase empresarial. Sin embargo, la relación entre la religión y los capitalistas, encarnada en Eli y Dad respectivamente, no se desarrolla por completo.

### **Las mujeres al margen**

Mención aparte merecen las mujeres, cuya función es casi ornamental para el desarrollo de la trama: únicamente refuerzan las atmósferas de corrupción o de virtud que Sinclair ha creado. *Bertie* y *Vee Tracy* encarnan la frivolidad, vanidad, lujuria, promiscuidad e hipocresía de la clase burguesa. *Bertie* es una joven perteneciente a la naciente sociedad burguesa estadounidense, la representación de la veleidad y capaz de cometer un aborto con la finalidad de cubrir las apariencias del mundo en que se desenvuelve. *Vee Tracy* es el estereotipo perfecto de la actriz interesada, capaz de subordinar sus sentimientos a sus propias ambiciones. En contraste con los dos ejemplos anteriores, *Ruth* es simplemente una extensión del idealista *Paul*, alguien que cree ciegamente en él y que tendrá un fatídico final como ser desprotegido dentro del sistema económico predominante.

### **Bunny: un protagonista de la *Bildungsroman***

*Bunny* posiblemente sea una proyección del mismo Sinclair, un chico de clase acomodada venido a menos pero con un nivel educativo que le permite construir un juicio propio sobre su realidad social. Sin embargo, el resultado final puede percibirse como un *Bildungsroman*<sup>1819</sup> poco convincente. Las características de este género pueden identificarse en *Oil!*. Los primeros capítulos que describen la relación de *Bunny* y *Dad* en los yacimientos y la

---

<sup>18</sup> En este género novelístico se busca describir la evolución y el desarrollo físico, moral, psicológico y social de un personaje, generalmente desde su infancia hasta la madurez. Esta evolución generalmente se aborda en tres etapas: la primera es el aprendizaje de juventud (*Jugendlehre*), la segunda son los años de peregrinación (*Wanderjahre*) y por último el perfeccionamiento (*Läuterung*).

<sup>19</sup> Marías Isabel López Martínez, "Campo General: un peculiar ejemplo de Bildungsroman" en Ascensión Rivas (ed.), *João Guimarães Rosa: Un exiliado del lenguaje común*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, pp. 308-314.

convivencia con Paul Watkins pueden ser interpretados como la etapa de aprendizaje. Los capítulos que abordan la etapa de *Bunny* como universitario, donde vive su activismo y su romance con Vee Tracy, pueden enmarcarse en la fase de peregrinación. La última parte de la novela, donde se narra la ruina de la familia Ross y la decisión de *Bunny* de convertirse en difusor del socialismo puede ser referida como la fase de perfeccionamiento.

La novela puede leerse como la historia de un adolescente de clase acomodada que, después de vivir de cerca el mundo de la explotación laboral, adquiere conciencia social. Sin embargo, su contacto con el proletariado es muy superficial, no hay pasajes suficientes que le den al lector la impresión de que el joven adolescente se adentró en lo profundo de la vida del jornalero petrolero y que después de ello haya cambiado su perspectiva, su único contacto es un joven idealista que leía a autores como Huxley, Marx o Spencer, pero no hay mayor contacto con la vida del obrero. Después, *Bunny* se alejó al mundo de la comodidad en su vida universitaria y se acercó a un activismo más intelectual. Hacia el final de la historia, *Bunny* resulta ser sólo un consciente e impotente testigo de la tragedia de Paul, cuya conciencia expía a través de un papel de educador que aspira al cambio social de manera muy ingenua y sin buscar mayor complicación que inspire al lector a simpatizar con el personaje como un protagonista que alcanza la madurez.

No hay ningún momento en la vida de *Bunny* donde se perciba una toma de conciencia de su vocación que sea equiparable a los arquetipos del *Bildungsroman*, como por ejemplo aquella epifanía de Stephen Dedalus en la novela de James Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man*, en donde este joven irlandés descubre su vocación de poeta cuando contempla la belleza de una mujer que camina por la playa, ya que este instante detona la capacidad del personaje para verbalizar desde su interior todo lo que esta mujer le inspira. Este pasaje es uno de los momentos más poéticos y emotivos de la novela de Joyce, el cual posiblemente despierte la conciencia del lector con

respecto a su propia capacidad de apreciar el mundo que le rodea. Además, hacia el final de esta obra, Dedalus pone de manifiesto su firme convicción por defender su vocación como lo indican estas líneas:

[...] I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use— silence, exile and cunning.<sup>20</sup>

Esto es una declaración de libertad que ilustra la convicción de un alma rebelde. Al hablar en primera persona se percibe una actitud de independencia, de un deseo de emanciparse de aquello que puede coartar la plenitud del propio ser, en este caso: la familia, el nacionalismo y la religión. Hay que observar que en ningún momento se demeritan a estas instituciones; simplemente, se expresa un deseo de no pertenecer a las mismas por no ser afines a las propias creencias. *Bunny*, por el contrario, no puede experimentar un momento similar en la novela de Sinclair: en parte porque la ideología que intenta difundir el autor promueve la colectividad, y en parte porque la narración centra la atención en el desarrollo de situaciones externas, es decir, no se exploran con detalle los conflictos internos del personaje.

Pese a lo anterior, en su introducción de la novela *The Jungle*, Ronald Gottesman<sup>21</sup>, apunta que *Oil!* es la primera novela del autor en la que, más allá de ilustrar una posición ideológica, logra crear personajes multidimensionales cuyas acciones y pensamientos manifiestan sus naturalezas individuales. Es más, Gottesman sostiene que *Oil!* es lo más cercano que estuvo Sinclair de alcanzar el logro poético de Scott Fitzgerald con *The Great Gatsby*.

Pueden encontrarse algunas similitudes con algunos de los personajes de estas dos novelas, aunque con resultados muy dispares. Por ejemplo,

---

<sup>20</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Penguin Books, 2003, pp. 268-269.

<sup>21</sup> Ronald Gottesman, "Introduction", en Upton Sinclair, *The Jungle*, New York, Penguin Books, 2006, p. 38.

*Bunny* puede ser visto como un testigo de la desigualdad entre la clase burguesa y la clase trabajadora al igual que el personaje de Nick Carraway en la novela de Fitzgerald; sin embargo, este último, desde la perspectiva del texto, resulta un testigo que provee una narración más elocuente y retrata a un personaje misterioso y complejo. Mediante el testimonio de Nick, uno va descubriendo a Jay Gatsby, un hombre que amasó su fortuna gracias al propio esfuerzo, disciplina, algo de suerte, y, la verdad sea dicha, también echando mano de estrategias poco lícitas; sin embargo, Gatsby es un ser carismático: una especie de generoso mecenas que ofrece grandes fiestas que albergan a la comunidad artística neoyorkina, posee una gran biblioteca con libros que ha leído y tiene una visión progresista de la sociedad. El amor desmedido e idealizado de este protagonista por Daisy Buchanan lo conducen a una trágica muerte. El lector de la novela de Fitzgerald se queda con el retrato de un ser humano complejo y cuya historia despierta la reflexión sobre temas como la validez de la existencia de las clases sociales, la veracidad del sueño americano y la injusticia como constante en los estratos menos favorecidos. Se critican las flaquezas de la sociedad estadounidense de la época, pero sin emitir juicios absolutos ni imponiendo una visión ideológica. Por el contrario, tras leer *O!!!*, es claro que la preocupación central de Sinclair no es ser reconocido como escritor, sino denunciar los actos de corrupción de la clase capitalista de su época mediante una sátira muy forzada e inclinada de forma muy abierta hacia el socialismo. De hecho, el párrafo final de su novela es una declaración doctrinaria sobre la perversión del sistema capitalista, que no admite cuestionamientos.

You can see those graves, with a picket fence about them, and no derrick for a hundred feet or more. Some day all those unlovely derricks will be gone, and so will the picket fence and the graves. There will be other girls with bare brown legs running over those hills, and they may grow up to be happier women, if men can find some way to chain the black and cruel demon which killed Ruth Watkins and her brother—yes, and Dad also: an evil Power which roams the earth, crippling the bodies

of men and women, and luring the nations to destruction by visions of unearned wealth, and the opportunity to enslave and exploit labor.<sup>22</sup>

### Primeras reflexiones

En tono irónico, el escritor John Irving señala en su ensayo introductorio para la novela *Great Expectations* que una de las flaquezas reprochada a Charles Dickens es que mediante sus novelas quiere conmover, en lugar de estimular el intelecto. Mediante las emociones Dickens pretendía influir en el aspecto social. Sin ser un analista, su obra ha resultado didáctica a través de los años. El genio de Dickens radicó en que sus descripciones son tan vívidas que, tras ser leídas, no se mira de la misma manera el objeto descrito. Por ejemplo, es imposible adentrarse en las cárceles de las novelas de Dickens y sentirse completamente indiferente o considerarse mejor persona que los reos de una prisión. No se puede ver con los mismos ojos a los abogados después de conocer a Mr. Jaggers en *Great Expectations*, un jurista que, al mismo tiempo que defiende criminales, vela por el bienestar del protagonista Pip. Este segundo ejemplo permite caer en cuenta de que los personajes de Dickens presentan contradicciones cuyo juicio final depende de la percepción de cada lector<sup>23</sup>.

En contraste, Sinclair pretende influir a la sociedad a través del intelecto. Sus historias son una filosofía dramatizada para lectores concebidos como meros oyentes de un manifiesto. No hay nada que reflexionar, no hay personajes complejos que analizar ni situaciones que entender: los juicios expuestos en la novela son concluyentes. Al subordinar la novela a una ideología se limita el alcance de la obra como pieza de arte, ya que probablemente al ser leída se conmoverán únicamente quienes simpaticen con una determinada manera de pensar.

---

<sup>22</sup> Upton Sinclair, *Oil!*, New York, Penguin Books, 2007, p. 548.

<sup>23</sup> John Irving, "The King of the Novel: An Introduction to *Great Expectations*" en Charles Dickens, *Great Expectations*, Estados Unidos, Bantam Classic, 2003, pp. 6-30.

Como se puede observar, *Oil!* no es un *best seller* de su época como lo es la serie de libros de *Harry Potter* ni tampoco es un clásico de la literatura universal como *Great Expectations*. Más bien, ésta es una novela que fue creada con fines didácticos para promover el socialismo. *Oil!* es un ejemplo de muchas obras que buscaron retratar la vida estadounidense desde la perspectiva de una determinada facción ideológica que se preocupó por defender los derechos de la clase obrera. Este grupo de novelas suele tomarse como referencia para el estudio de la historia de los movimientos sociales en Estados Unidos y también son percibidas como parte de las manifestaciones artísticas que emergieron de los movimientos de izquierda<sup>24</sup>.

El guion cinematográfico que se analizará se ha inspirado en una obra de menor trascendencia con respecto a otros trabajos literarios de la misma época como *The Great Gatsby* de Fitzgerald o *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck; esta última novela presenta, al igual que *Oil!*, ideas abiertamente socialistas, y es considerada un clásico de la literatura estadounidense del siglo XX, asimismo fue adaptada al cine poco tiempo después de su publicación en 1939<sup>25</sup>. Al no tratarse de una novela profundamente arraigada en la cultura popular estadounidense surge la pregunta: ¿por qué hacer una adaptación cinematográfica de *Oil!*?

---

<sup>24</sup> Robert Morss Lovett, "Upton Sinclair", *The English Journal*, Vol. 17, No. 9 (Nov., 1928), pp. 706-714.

<sup>25</sup> La película *The Grapes of Wrath* fue dirigida por John Ford en 1940, época en que la industria cinematográfica estadounidense tendía a evitar las películas con realismo social. La película tuvo un final más optimista que la obra literaria en la que se basó.

## II. El Guion

Seriously, though, I don't think a writer stands much chance of imposing himself on a film unless he works in the warmest rapport with the director or is himself the director.

—Truman Capote, en entrevista para *The Paris Review*, 1957

### Paul Thomas Anderson

En 2006, casi ochenta años después de la publicación de la primera edición de la novela de Sinclair y casi veinte años de la caída del muro de Berlín, acontecimiento que simbolizó el predominio del capitalismo frente al sistema socialista, el discurso ideológico promovido en *Oil!* pareciera haberse desdibujado y perdido total trascendencia para las generaciones del siglo XXI. Sin embargo, Paul Thomas Anderson retomó esta novela para emprender su proyecto cinematográfico.

Este director y guionista de origen californiano se ha caracterizado por desarrollar proyectos poco convencionales. Nacido en 1970, Anderson empieza a escribir desde su adolescencia, influido por autores como David Mamet, J. D. Salinger o David Goodis<sup>26</sup>. Su niñez coincidió con la aparición de la videocasetera, lo que le permitió entrar en contacto con un gran número de películas contemporáneas y anteriores a su generación, además de intentar sus primeras ediciones a través de la mutilación y reconstrucción de videocintas. Sus temas recurrentes son la soledad, las relaciones de familia disfuncionales y el perdón. Las atmósferas que ha recreado en sus películas van desde la industria de la pornografía de la década de 1970 hasta el mundo del fanatismo religioso de la primera mitad del siglo XX.

Sus estudios formales en una escuela de cine se reducen a dos días. Estamos ante el caso de un director que ha preferido desarrollar su estilo de

---

<sup>26</sup> Autor de *Down There*, la novela en que se basa *Tirad sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, 1960), una de las películas predilectas de Anderson.

una forma autodidacta. Él reconoce a Martin Scorsese, Robert Altman, Jonathan Demme, Stanley Kubrick, Orson Welles y Max Ophüls como sus principales influencias en su formación de cineasta.

## **De *Oil!* a la creación de *There Will Be Blood***

Las alteraciones en el caso de *There Will Be Blood* son evidentes: el título, los personajes, la focalización y la trama.

### **El título**

En *Oil!* el título ayuda a contextualizar la historia. La utilización del signo de exclamación convierte esta palabra en una expresión de asombro. Sinclair utiliza la frase para referirse a la fascinación que este hidrocarburo produce al vérselo como una fuente de riqueza y también para expresar el asombro ante las conductas que se desencadenan al momento de querer obtenerlo.

*There Will Be Blood* o, traducido al español, *Habrà sangre* nos remite a un pasaje bíblico del Éxodo en el que Moisés lanza la primera plaga sobre Egipto ante la negativa del faraón de liberar al pueblo hebreo, la cual consistió en convertir en sangre el agua del Nilo<sup>27</sup>. Con base en lo anterior, el título puede percibirse como una especie de augurio. En un tono profético se anuncia que una tragedia advendrá en caso de que algún ser con poder no ceda en sus decisiones. Anderson utiliza una frase bíblica para aludir a las creencias religiosas sobre el castigo divino; quienes identifiquen la frase con este pasaje bíblico se formará una idea de confrontación entre dos percepciones opuestas del mundo. La rivalidad entre Moisés y el faraón de Egipto desencadena una serie de batallas y revanchas con trágicas consecuencias, como los soldados egipcios ahogados en el Mar Rojo o el extravío del pueblo hebreo en el desierto. Pero, más allá de la connotación bíblica, el título por sí solo sugiere tragedia y terror, lo que puede despertar

---

<sup>27</sup> La Biblia, Éxodo 7, 19.



expectativas por saber qué acciones ocurrirán para llegar a tan terrible anunciación.

### **Focalización y personajes**

Anderson focaliza la historia en el personaje de J. Arnold Ross en lugar de *Bunny*, lo que implica que se trabajó directamente sobre la perspectiva del petrolero y no sobre un testigo. Además, Anderson cambia los nombres de los protagonistas; ahora J. Arnold Ross es Daniel Plainview, y *Bunny* será conocido únicamente como H. W., quien en este guion ya no es hijo biológico del protagonista.

La familia Watkins es transformada también. El apellido cambia a Sunday, así como la relación entre los hermanos. En lugar de ser uno de los protagonistas, Paul tendrá una participación muy pequeña, pero trascendente dentro de la trama. En contraste, Eli se vuelve un personaje claramente antagónico. Por su parte, Ruth desaparece como la amiga incondicional de su hermano Paul tornándose un personaje poco más que incidental. Quien ahora cobra protagonismo es Mary, la hija más pequeña de la familia, ella desarrolla un lazo muy fuerte con H. W.

Desaparecen por completo los personajes de la etapa de la vida universitaria de Bunny (ahora H. W.) y del mundo de Hollywood, es decir, el profesor socialista Dan Irving, mentor de Bunny, y la actriz Vee Tracy, así como Rachel Menzies, la pareja definitiva del protagonista al finalizar la novela. Daniel y H. W. se vuelven seres solitarios, sin familia, únicamente se tienen el uno al otro. Por otro lado, Anderson añade dos personajes secundarios: Henry, hermano de Daniel Plainview, y un terrateniente, Bandy, cuyas participaciones son cortas pero determinantes para el final de la trama.

Luz Aurora Pimentel destaca la importancia de los nombres de los personajes dentro de un relato: en conjunción con su ser y hacer en

transformación, constituyen la base de identidad, el qué del personaje<sup>28</sup>. En *There Will Be Blood* el cambio de los nombres de los protagonistas permite definirlos mejor. El apellido Plainview da la impresión de poseer la facultad de poder ver un panorama completo sin grandes obstáculos y, por lo mismo, se tiene la claridad suficiente para fijar perfectamente el punto hacia dónde se desea llegar. Daniel es un nombre de origen hebreo que significa “Dios es mi juez”, es decir, no se necesitan intermediarios para acceder a un poder superior ni hay que rendir cuentas a los hombres sobre las propias acciones. El nombre del protagonista sugiere pragmatismo e independencia en las decisiones. Por su parte, Eli también es un nombre de origen hebreo que significa “El que ha ascendido”, lo que indica una condición de superioridad, este significado entra en conflicto con el nombre del protagonista. Por otro lado, el apellido Sunday nos remite al contexto religioso, ya que dentro de las iglesias cristianas el día domingo está reservado para los rituales, entonces esta familia es percibida como una que guarda costumbres extremadamente inflexibles. Finalmente, H. W. es un nombre simplificado y misterioso, ya que nunca se especifica cuál es el significado de estas siglas. A diferencia del relato de Sinclair, el hijo no se llama como su padre, no es un *junior*, de hecho, nunca es llamado como H. W. Plainview a lo largo del guion.

El escrito de Anderson establece claramente quién es su protagonista. Las indicaciones de los movimientos de cámara están en función de las acciones del personaje de Daniel Plainview, quien acapara también casi la totalidad de las escenas bosquejadas, así como de los diálogos.

### **Estructura de la trama de *There Will Be Blood***

De una novela de casi 500 páginas, Anderson crea un nuevo escrito, una nueva historia para filmar de 130 cuartillas. *There Will Be Blood* comprende, en el guion previo a la filmación, un total de 138 escenas. Éste es un escrito

---

<sup>28</sup> Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2008, pp.59-82.

esquemático con especificaciones muy técnicas para el manejo de la cámara. Sin embargo, al igual que los textos teatrales, el guion es un texto creado con el objetivo primordial de ser representado, es decir, es un instrumento de trabajo para poner en marcha el proceso de montaje, en este caso, el proceso de filmación.

### **Esquema del guion de *There Will Be Blood* (E. G.)**

**Introducción:** Paisaje del exterior de las minas en medio del desierto de Nuevo México

#### **Título: *There Will Be Blood***

#### **1. Los inicios de Daniel Plainview**

- a. Nuevo México 1898
  - i. Daniel trabaja de manera solitaria en las minas de Nuevo México.
  - ii. Daniel sufre un accidente dentro de las minas
  - iii. Daniel se encuentra vendiendo la plata que encontró en la agencia valuadora.
- b. California 1902
  - i. Daniel planea la perforación de un pozo con sus socios, Ailman entre ellos.
  - ii. Exploración y hallazgo de petróleo.
  - iii. Ailman muere en un accidente.
  - iv. Daniel se compadece de H. W. (hijo de un año de Ailman) y lo hace pasar como su propio vástago.

#### **2. 1908**

- a. Signal Hill, California
  - i. Daniel tiene una junta con los propietarios de Signal Hill sin llegar a ningún acuerdo.
  - ii. Daniel discute con Prescott.
  - iii. Segunda junta en casa de la familia Bankside.
  - iv. Paul Sunday visita a Daniel en casa de los Bankside y le vende información sobre los yacimientos en la propiedad de su familia en Little Boston.
- b. Little Boston, California
  - i. Llegada de los Plainview al rancho de la familia Sunday.
  - ii. Daniel y H. W. revisan la propiedad y descubren que es un gran prospecto de explotación petrolera.
  - iii. Daniel le hace una oferta a Abel Sunday para adquirir su propiedad y Eli Sunday contraoferta en nombre de su iglesia.
  - iv. Daniel se reúne con Al Rose para comprar las propiedades alrededor del rancho Sunday.
  - v. Mary Sunday y H. W. se hacen amigos.
  - vi. Empiezan a aparecer otros petroleros interesados en explorar Little Boston.
  - vii. Al Rose informa del éxito en la obtención de las propiedades cercanas al rancho Sunday, con excepción del señor Bandy. Daniel no otorga importancia a ese detalle.
- c. La construcción del pozo
  - i. Llegan los trabajadores a Little Boston.

- ii. Daniel y H. W. se instalan en un rancho abandonado.
  - iii. Eli Sunday comienza a edificar su iglesia.
  - iv. Eli solicita a Daniel bendecir el nuevo pozo en vísperas de su inauguración.
  - v. Daniel inaugura el pozo con ayuda de Mary y H. W. desairando a Eli.
  - vi. Daniel le promete a Mary en frente de su padre Abel que éste no la volverá a golpear nunca más.
- d. El accidente en el nuevo pozo
- i. Joe Gundha, trabajador de Daniel, muere a causa de un accidente en el nuevo Pozo.
  - ii. Eli Sunday ejecuta milagros en su templo.
  - iii. Daniel solicita a Eli presidir el funeral de Gundha.
  - iv. Las excavaciones continúan sin éxito.
  - v. Daniel y Abel discuten sobre los negocios y la fe.\*
  - vi. Emanan un poco de petróleo en el nuevo pozo.
  - vii. Daniel observa jugar a H. W. y Mary.\*
- e. La gran explosión
- i. Una gran explosión ocurre en el nuevo pozo de manera inesperada.
  - ii. H. W. se encuentra en medio de la explosión y recibe un severo golpe.
  - iii. El fuego es controlado después de horas de haberse iniciado el incendio.
  - iv. H. W. es atendido por el médico y descubren que ha quedado sordo.
  - v. Daniel y una especialista discuten sobre la educación de H. W.
  - vi. Eli reclama a Daniel la limosna que no se ha pagado para su iglesia. Daniel le recrimina la salud de H.W.
  - vii. Eli reprende a su padre por haber permitido la entrada de Daniel Plainview a sus vidas.
- f. La llegada de Henry
- i. Henry llega a la cabaña de Daniel y se presenta como su hermano, no sin antes ser sometido a un interrogatorio para comprobar su identidad.
  - ii. H.W. hurga en las pertenencias de Henry y encuentra un diario.
  - iii. Henry y Daniel visitan un bar en Little Boston.\*
  - iv. Daniel tiene un breve encuentro con una prostituta.\*
  - v. H.W. visita la casa de los Sunday y Eli le dice que su padre es el

---

\*Escenas eliminadas de la película.

- único culpable de su sordera.\*
- vi. H. W. incendia el cuarto de Henry.
  - vii. Daniel, con ayuda de su socio Fletcher, logra engañar a H. W. para llevarlo a una clínica para atender su discapacidad.
  - viii. Daniel confiesa a Henry su falsa paternidad.\*
  - ix. Ejecutivos de Standard Oil visitan a Daniel, hablan de negocios y un comentario personal por parte de uno de ellos irrita a Plainview.
- g. Visitando al señor Bandy
- i. Henry y Daniel emprenden el viaje al rancho Bandy.
  - ii. Los hermanos Plainview llegan a la casa del señor Bandy sin encontrarlo, y dejan recado con el nieto de que regresarán posteriormente.
  - iii. Los Plainview empiezan a trazar la ruta para la construcción de un oleoducto en el terreno de Bandy.
  - iv. Daniel y Henry conversan con los líderes sindicales de la industria petrolera.
  - v. Daniel y Henry se detienen a nadar y descansar en la playa, conversan y entre comentarios se despierta la duda en Daniel.
  - vi. En un bar Henry se embriaga y Daniel sólo observa.
  - vii. En la jornada de vuelta Henry le confía a Daniel que ha dejado dos hijos en Luisiana.
  - viii. En el bosque frente a la fogata, Henry pregunta a Daniel sobre los futuros planes para con su negocio.
  - ix. Daniel despierta a Henry con un revolver apuntándole y le hace confesar que es un impostor.
  - x. Henry es asesinado por Daniel, quien lo entierra clandestinamente.
  - xi. Bandy, testigo del asesinato, extorsiona a Daniel para que éste se convierta a la Iglesia de la Tercera Revelación, a cambio él podrá construir su ducto.
- h. La conversión
- i. Daniel es convertido a la Iglesia de la Tercera Revelación en un humillante ritual presidido por Eli.
  - ii. Un niño pasea en un bote dentro un lago de petróleo.\*
  - iii. Fletcher recoge a H.W. de su colegio y negocia con su instructor para que éste los acompañe a Little Boston.\*
  - iv. Daniel recibe afectuosamente a H. W.
  - v. En un restaurant Daniel muy altivo reclama a Tilford, el ejecutivo de Standard Oil los comentarios que este hizo previamente sobre su paternidad irresponsable.
  - vi. El instructor George enseña a H. W. los términos de la industria petrolera en el lenguaje de señas. Mary también toma las clases.
- 

\*Escenas eliminadas de la película.

- vii. Eli se marcha en una misión de fe y Daniel lo despide sarcásticamente en la estación de trenes.\*
- viii. Mary y H. W. juegan en los alrededores del rancho Sunday.

### 3. 1927

- a. Daniel Plainview ha prosperado y posee una enorme residencia.
- b. H. W. y Mary contraen nupcias.
- c. La separación
  - i. En el rancho Sunday, H.W. se reúne con Fletcher para comunicarle una decisión.\*
  - ii. H.W., acompañado de su traductor, visita a Daniel para comunicarle su decisión de abandonar la compañía para irse a México.
  - iii. Daniel rompe en ira y le confiesa a H. W. que él no es su verdadero padre.
- d. Salón de boliche
  - i. Daniel duerme en el salón de bolos de su residencia, tras varios días de beber alcohol.
  - ii. Eli visita a Daniel para conversar de negocios.
  - iii. Daniel humilla a Eli y lo persigue por todo el salón hasta que logra matarlo golpeando su cabeza con un pino de bolos.
  - iv. Llega el mayordomo de Plainview y lo encuentra sentado en el suelo junto al cadáver de Eli.

#### Créditos

Al terminar de leer el guion de *There Will Be Blood*, se percibe el relato acerca de un hombre que gradualmente va perdiendo los escrúpulos con tal de lograr la riqueza a través del negocio de la extracción y venta de petróleo. La obsesión de Daniel Plainview y la constante decepción que le causan las pocas relaciones que llega a cultivar le quitan cualquier esperanza que él pudiera albergar en la humanidad. Pese a que Daniel logra su cometido, éste queda relegado a la soledad y únicamente es capaz de atraer la atención de seres igual de ambiciosos como lo es Eli Sunday, personaje que representa muchos de los vicios que no soporta Daniel: la hipocresía, la superstición y el fanatismo. Daniel no siente el más mínimo respeto por Eli, por lo que no titubea al matarlo. Con base en esta sinopsis, se puede proponer que la premisa de la historia creada por Anderson es: la ambición desmedida conduce gradualmente a la deshumanización.

---

\*Escenas eliminadas de la película

## Análisis del guion

En su introducción al libro *Literature and Film*, Robert Stam utiliza la película *Adaptation*<sup>29</sup> (2002) para ejemplificar la infinidad de posibilidades que ofrece el mundo de la adaptación cinematográfica, la cual concibe como un proceso evolutivo que le permite a la obra original tener la oportunidad de sobrevivir no sin antes permitir ciertas alteraciones en su naturaleza. En esta película, el director Spike Jonze, a través de los personajes de unos gemelos, Charlie y Donald, ejemplifica dos actitudes diferentes para abordar el proceso de escritura de un guion. Mientras Charlie es un guionista atribulado en su búsqueda de la originalidad, Donald es un novato despreocupado que se apega a las fórmulas de escritura ya establecidas<sup>30</sup>. De esta situación se infiere que la tarea de adaptación enfrenta al guionista a tomar dos decisiones con respecto a asumir una actitud de “fidelidad”: una es hacia el texto original y la otra es hacia los estándares existentes en la escritura de guiones.

Por un lado, el guionista debe decidir si utilizará enteramente todo el material (personajes, acciones, escenarios, etc.) que ofrece el relato base o si se tomará libertades para realizar modificaciones del mismo al grado de que muchos de los componentes se vuelvan irreconocibles al momento de trasladarse al nuevo texto fílmico. Stam y otros teóricos de la adaptación cinematográfica como Kamilla Elliott han buscado métodos que permitan analizar las adaptaciones cinematográficas más allá de su “fidelidad” al texto fuente. Stam recurre a los conceptos de intertextualidad, de Bajtín, y de transtextualidad, de Genette, para analizar las diferentes maneras en que las películas han asimilado la obra base. Elliott, por su cuenta, ha desarrollado seis conceptos que puedan proveer caminos alternativos para abordar la adaptación apoyándose en herramientas tomadas nuevamente de las teorías

---

<sup>29</sup> Conocida en español con *El ladrón de orquídeas*.

<sup>30</sup> Robert Stam, “Introduction: The theory and practice of adaptation” en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Maiden, Blackwell Publishing, 2005, pp. 1-3.

de Bajtín, de la semiótica de Barthes, de la narratología y de la dialéctica. Los seis conceptos, los cuales no son mutuamente excluyentes, son: “Psychic”, “Ventriloquist”, “Genetic”, “De(re)composing”, “Incarnational” y “Trumping”.

Por el otro lado, independientemente del apego al texto original, está la estrategia con la que se construirá el guion mismo, es decir, decidir si se recurrirá a los métodos propuestos en manuales preestablecidos o si se buscará proponer un estilo narrativo propio. Al respecto, el guionista Marco Julio Linares sostiene que el guion se apega mucho a las reglas y normas del drama, casi siempre inviolables, y que al no respetarse las mismas se generan historias mal contadas o películas desestructuradas<sup>31</sup>. Uno de los textos que se han utilizado como referencia recurrente para la creación de guiones cinematográficos es *El arte de la escritura dramática* del dramaturgo y teórico húngaro Lajos Egri, quien argumenta que la escritura de una buena pieza dramática contempla la necesidad de tres elementos: una premisa, personajes profundos y un buen desarrollo del conflicto<sup>32</sup>. Para Egri, un personaje bien definido es lo que dará forma a la trama, lo cual difiere de Aristóteles, quien en su *Poética* privilegia las acciones sobre los personajes.

Para las grandes compañías productoras, una película debe ser rentable. Lo anterior ha dado lugar a la aparición de diversos especialistas que han dictado reglas específicas para la escritura de guiones que garanticen un alto nivel de público. Dos de estos especialistas son Robert McKee y Blake Snyder. Ambos coinciden en que es fundamental entender la forma clásica del teatro griego para poder escribir piezas efectivas.

José Francisco Moreno, uno de los estudiosos de la filmografía de Anderson, señala que el interés prioritario de este cineasta como escritor reside más en los personajes que en la trama argumental. En Anderson

---

<sup>31</sup> Marco Julio Linares, “¿Es literatura el guion cinematográfico?” en Armando Casas (Ed.), *Guión cinematográfico*, México, Centro de Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM (Cuadernos de estudios cinematográficos, núm. 1), 2011, pp. 89-91.

<sup>32</sup> Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática*, México, UNAM, 2009, p. 26.



conviven, no sin fricciones, dos tendencias: la que lleva a estructuras narrativas clásicas, ortodoxamente cohesionadas, y la que conduce a la dispersión, a la disgregación narrativa, a la destrucción de esas estructuras canónicas<sup>33</sup>.

### **Aspectos de la tragedia clásica en el guion de Anderson**

Milan Kundera indica que la literatura comprometida, como el caso de *Oll!*, suele ser maniqueista y simplificada. Para este escritor, los seres rebeldes ávidos de oponerse a todo realmente resultan obedientes; sólo se rebelan contra lo que ha sido preinterpretado como motivo digno de rebelión. Kundera agrega que la tragedia, al poner en evidencia la fatalidad de las verdades humanas, constituye un medio más capaz de liberar los grandes conflictos de la humanidad que la ingenua interpretación de la lucha del bien y del mal<sup>34</sup>.

El guion de *There Will Be Blood* resulta un texto que presenta más rasgos trágicos que la novela de Sinclair. El orden de las escenas establece claramente un tiempo lineal y se observa una estructura similar a la que propone Aristóteles en su *Poética* (principio, medio y fin)<sup>35</sup>, ya que se identifican tres fases en el relato: los inicios de Daniel Plainview como minero, Daniel como petrolero independiente y la vejez de este personaje en medio de la opulencia.

Aristóteles concibe la tragedia como la representación de una acción memorable y perfecta, donde lo más prioritario es la ordenación de los sucesos. Para este filósofo, en la tragedia, la imitación de las acciones es más significativa que la imitación de las costumbres. Si bien mediante las costumbres se califican a los hombres, son las propias acciones las que los

---

<sup>33</sup> José Francisco Montero, *Paul Thomas Anderson*, Madrid, Ediciones Akal, 2011, pp. 30-40.

<sup>34</sup> Milan Kundera, *El telón*, México, Tusquets, 2005, pp. 114-115.

<sup>35</sup> Aristóteles, *Arte poética* (Trad. José Goya y Muniain y de Francisco Samaranch), México, Porrúa, 2013, p. 27.

hacen felices o desdichados<sup>36</sup>. En el guion de *There Will Be Blood* se puede apreciar que Daniel Plainview va construyendo su destino como empresario, comenzando con duros trabajos en las minas de plata, después conforma sus primeras torres de extracción, con los años se vuelve un experto de la industria y, al mismo tiempo, se va convirtiendo en un negociante hábil y ventajoso. Al final logra amasar una inmensa fortuna. Sin embargo, este personaje también miente y asesina para lograr sus objetivos, acciones que le traen como consecuencia la soledad y la locura.

Aristóteles señala que aunque algunos acomoden discursos morales, cláusulas y sentencias bien torneadas, no por eso habrá satisfecho las exigencias de la tragedia. Con base en esta observación se puede inferir que la novela de Sinclair queda ya debilitada como obra trágica, puesto que es una narración que constantemente promueve un discurso flagrantemente moralizador. Agrega Aristóteles también que no es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino como pudieran o debieran haber sucedido<sup>37</sup>. En este sentido, las precisiones históricas de Sinclair resultan poco trascendentes al ser evaluadas como narración trágica. Por su parte, Anderson no especifica demasiado los detalles del contexto histórico de su propia historia, no retoma el escándalo *Teapot Dome* ni pretende que se asocie el personaje de Eli Sunday con Aimee Semple McPherson. Tampoco hay menciones directas de figuras políticas y sólo se mencionan algunas corporaciones de la época: Union Oil y Standard Oil, como parte del contexto del protagonista, las cuales tienen una participación limitada en la trama como sus principales competidores. *There Will Be Blood* narra nuevamente la historia del petrolero, pero se replantea el posible destino del personaje si éste, en efecto, hubiera alcanzado su objetivo de controlar la industria petrolera en la región californiana. Lo anterior

---

<sup>36</sup> Aristóteles, *Arte poética* (Trad. José Goya y Muniain y de Francisco Samaranch), México, Porrúa, 2013, pp. 25-27.

<sup>37</sup> Aristóteles, *Arte poética* (Trad. José Goya y Muniain y de Francisco Samaranch), México, Porrúa, 2013, p. 28.

permite al reconstruido relato explorar las consecuencias de la avaricia llevada al límite.

Los apuntes de Aristóteles indican que la representación de una tragedia no es sólo de acción perfecta, sino también de cosas terribles y lastimeras, es ahí cuando encierran un alto valor estético, en especial, si acontecen contra toda esperanza. Las acciones deben ser complicadas, es decir, deben terminar en un reconocimiento o mudanza de fortuna. Además, se requiere que los primeros acontecimientos avengan natural o verosímilmente para llegar al efecto deseado<sup>38</sup>. Al comparar la relación padre e hijo entre los protagonistas de la novela contra sus equivalentes en el guion, se observa que la relación entre *Bunny y Dad* en *Oil!* no sufre grandes cambios a lo largo de la novela, aunque se presentan diferencias de opinión entre estos dos personajes, el hijo termina lamentando la muerte del padre y decide fundar su escuela socialista con la esperanza de cambiar su entorno. En contraste, en *There Will Be Blood* la relación entre Daniel y H. W. es complicada desde el inicio de la historia al plantear el hecho de que en realidad no existe un lazo consanguíneo. Pese a lo anterior, los primeros años de relación son cordiales aunque dentro de una tutela muy severa por parte de Daniel; la inesperada discapacidad de H. W. y la aparición del hermano de Daniel comienzan a marcar el distanciamiento entre padre e hijo, lo que orilla a Daniel a tomar la decisión de mandar a H. W. a un internado sin avisarle previamente. Estos hechos van deteriorando la relación entre los dos personajes a lo largo de los años. Cuando H. W., siendo ya un hombre, decide romper la sociedad empresarial con Daniel, este último, envuelto en ira, decide revelar su falsa paternidad. Esta escena logra detonar un efecto más trágico en el guion de Anderson que el perseguido por Sinclair en su novela,

---

<sup>38</sup> Aristóteles, *Arte poética* (Trad. José Goya y Muniain y de Francisco Samaranch), México, Porrúa, 2013, p. 29.

ya que H. W. tiene un desencanto total de quien consideró por muchos años su padre.

Con lo anterior también se puede ejemplificar lo que Aristóteles llamaba anagnórisis, la cual consiste en que un personaje descubre datos esenciales sobre su identidad, sus seres queridos o su entorno que habían permanecido ocultos para éste hasta ese momento. La revelación altera la conducta del personaje y lo obliga a hacerse una idea más exacta de sí mismo y de lo que le rodea. Otro ejemplo de anagnórisis en *There Will Be Blood* se observa al momento en que Daniel descubre que Henry realmente es un impostor que ha usurpado la identidad de su verdadero hermano, hecho que produce lo que Aristóteles llama una “revolución”, que es más bien una peripecia, la conversión de una determinada situación de manera radical y verosímil<sup>39</sup>. Daniel pasa del afecto fraternal al odio, él deja de percibir a Henry como un hombre de confianza y, en un instante, éste se convierte en un mentiroso. Esta sensación de traición provoca la ira de Daniel que lo hace cometer homicidio contra su falso hermano.

Según Aristóteles, la tragedia resulta más compleja y estimable cuando las atrocidades se comenten entre personas amigas, como el hermano que mata o quiere matar al otro hermano, o el hijo al padre o casos semejantes<sup>40</sup>. Estas situaciones son más factibles de conducir a la audiencia a la compasión o al terror que si se dieran entre enemigos naturales o personajes neutrales. El guion de *There Will Be Blood* desarrolla una situación ambivalente en Daniel Plainview, quien es víctima y victimario del mismo pecado: fingir un supuesto lazo familiar. Por un lado, Daniel hace pasar a H. W. como su hijo biológico, como se revela en uno de los diálogos entre Daniel y la esposa de un terrateniente en el pasaje de Signal Hill (E. G. 2, a, iii).

---

<sup>39</sup> Aristóteles, *Arte poética* (Trad. José Goya y Muniain y de Francisco Samaranch), México, Porrúa, 2013, p. 30.

<sup>40</sup> Aristóteles, *Arte poética* (Trad. José Goya y Muniain y de Francisco Samaranch), México, Porrúa, 2013, p. 32.

**MRS. BANKSIDE**

Where is your wife?

**DANIEL**

She died at child birth, Mrs. Bankside.

It's just me and my boy.

En contraste, Daniel cree en las pruebas que en principio Henry le ofrece para validar su identidad de hermano y lo hace la mano derecha de todos sus negocios. Sin embargo, las reacciones al descubrirse ambas mentiras son distintas. Daniel no es capaz de perdonar al impostor y le castiga con la muerte. Por otro lado, H. W., al conocer la verdad de su origen, simplemente se libera de algún tipo de remordimiento y se aleja de Daniel. En este sentido Joseph Campbell hace la observación que tanto en la tragedia griega como en las novelas románticas modernas tiene lugar una especie de misterio del desmembramiento, en eso consiste la vida en el tiempo. Los finales felices representan una visión equivocada del mundo porque, en realidad, siempre se llega a un mismo final: la muerte, la desintegración o el desmembramiento<sup>41</sup>.

Con base en los parámetros de lo que debe ser el elemento de “carácter” de la tragedia, según la *Poética*, Daniel Plainview es un protagonista más trágico que Paul Watkins. Aristóteles indica que no es recomendable introducir personas muy virtuosas que pasen de buena a mala fortuna como es el caso de Paul Watkins en *Oll*, quien muere como mártir de su causa, puesto que eso no produce ni espanto ni lástima sino indignación. Tampoco es recomendable que sean personas malvadas que pasen de mala a buena fortuna, ya que esta situación no es humana ni lastimosa y menos terrible. Más bien, el temor en la tragedia es producido al percibir que el protagonista es un semejante

---

<sup>41</sup> Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, California, New World, 2008, pp. 19-22.

nuestro. En este sentido, el guion nos presenta a un personaje trabajador y tenaz, cuya flaqueza es ser sumamente ambicioso, pero quien también es capaz de mostrar compasión por quien lo merece, como los personajes infantiles del relato.

### **Los personajes según Lajos Egri**

Lajos Egri identifica tres dimensiones que deben poseer los personajes para que sean creíbles como seres humanos: fisiología, sociología y psicología<sup>42</sup>. Algunas obras de teatro indican las características de los personajes al margen del desarrollo de la obra, en otras, se dejan entrever en el desarrollo de la acción y de los diálogos, especialmente las sociológicas y psicológicas. El guion de Anderson hace muy pocas acotaciones sobre las características físicas de los personajes, sólo indica la edad y, esporádicamente, la vestimenta de algunos de ellos. El lector no sabe más con respecto a la complexión y fisonomía de los protagonistas. En cuanto a las otras dos dimensiones de los personajes, éstas se encuentran desarrolladas de manera eficiente, ya que gracias a los diálogos se traslucen el estatus social, las creencias y las frustraciones de los personajes.

### **El protagonista**

En la escena donde Daniel conoce a Henry, se da entre ellos una conversación reveladora acerca del pasado del protagonista y en la que éste manifiesta su perspectiva de la vida (E. G. 2, f, i).

**DANIEL**

I worked for Geological Survey and  
went to Kansas... I couldn't stay there.

I just couldn't ... I don't like to explain myself.

HOLD ON DANIEL

---

<sup>42</sup> Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática*, México, UNAM, 2009, pp. 65-75.

**DANIEL**

Are you an angry man, Henry?

**HENRY**

...about what?

**DANIEL**

Are you envious? Do you get envious?

**HENRY**

I don't think so.

BEAT<sup>43</sup>.

**DANIEL**

I have a competition in me.

I want no one else to succeed.

I hate most people.

**HENRY**

That part of me is gone... working and  
not succeeding – all my failures has  
left me –I don't care as much-

**DANIEL**

...if it's in me, it's in you

(beat)

There are times when I look at people  
and I see nothing worth liking.

[...]

**DANIEL**

You're been lazy, that's what it is,  
and you don't have to be.

I've worked people over and gotten what

I want from them and it makes me sick;

because I see that all people are lazy.

They're easy to take...

I want to make enough money that I  
can move far away from everyone.

Este diálogo delinea dos personalidades diametralmente opuestas:  
Henry es un hombre apático que ya no espera mucho de la vida; Daniel, por

---

<sup>43</sup> Término guionístico utilizado para indicar una breve pausa en los diálogos.

el contrario, es un ser sincero y duro, sin miedo a reconocer sus flaquezas, es francamente envidioso del éxito del prójimo. Pese a lo anterior, cuando Daniel hace hincapié en que no ve nada en la humanidad digno de valor, se sugiere que en este personaje hay ciertos parámetros del “deber ser” con respecto a la sociedad. Al especificar que trabajó en una empresa de estudios geológicos, el lector comprende que este personaje tiene una cierta formación científica que le ha permitido identificar las propiedades de la tierra y que de esta forma ha sido capaz de poner en marcha sus empresas de explotación de minerales e hidrocarburos. El diálogo funciona de manera eficiente para indicar cómo ha sido la juventud del petrolero. Asimismo, se revela la naturaleza misántropa del protagonista. De esta conversación, “I want no one else to succeed. I hate most people.” resulta por sí sola una frase poderosa para inquietar a quien la lea, ya que ésta encierra una controversia moral que despierta la introspección sobre la presencia de este oscuro sentimiento en uno mismo.

Anderson crea un personaje complejo con la clara ambición de amasar una fortuna para alejarse de una humanidad que desestima. Según Lajos Egri, un buen protagonista es un personaje pivote que crea conflicto y hace que la obra avance, que sabe lo que quiere y con tal de obtenerlo será destruido o destruirá a otros para alcanzar su meta<sup>44</sup>. Con base en lo anterior, el personaje de Daniel resulta un pivote aceptable para los parámetros de Egri. A diferencia de J. Arnold Ross, el guion de Anderson hace que Daniel sea percibido como un “Round Character”, es decir, un personaje que no se asocia a una simple cualidad o idea, como indica E. M. Forster, y también se acerca al protagonista trágico requerido por Aristóteles en su *Poética*, es decir, un personaje que no sea percibido como un ser extremadamente virtuoso ni completamente malvado.

---

<sup>44</sup> Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática*, México, UNAM, 2009, pp. 136-148.



## El antagonista

Egri describe al antagonista como el que detiene y recibe la embestida implacable del protagonista. Es contra quien el terrible personaje ejerce toda su fuerza, toda su astucia, todos los recursos de su poder de invención<sup>45</sup>. En *Oill!*, los protagonistas son *Bunny* y Paul Watkins, quienes buscan liberar a la clase obrera del yugo del capitalismo petrolero y del férreo conservadurismo religioso; sin embargo, ambas luchas se perciben muy débiles y caen en el lugar común de la crítica socialista. Anderson, por su parte, contrapone al capitalismo y la religión en su guion al cambiar a los personajes protagónicos.

En *Oill!*, Arnold Ross nunca muestra desagrado por Paul Watkins; simplemente ambos guardan diferencias ideológicas con respecto a los derechos laborales. Si hay alguien a quien realmente no estima Arnold Ross, es Eli Watkins como lo ilustra el siguiente pasaje:

The doctor had said that Dad must not think about business more than two hours a day; so Bunny would tempt him for a stroll, a very slow one, and perhaps they could hear a sermon of Eli's as they walked along the street, and that never failed to divert Dad's mind and set him to chuckling. He took a kind of malicious delight in watching the glory sweep of the Third Revelation; by proving that the masses were boobs, you made it all right to take their naval reserves! Dad subscribed to a little paper issued by one of the rival religious showmen of the town, full of denunciations of Eli and exposures of his trickery.<sup>46</sup>

Este sentimiento de antipatía que no logra trascender en la novela es revivido en el guion de Anderson donde el petrolero es una figura fortalecida como símbolo de la prosperidad económica, mientras el personaje de Eli Sunday se vuelve un claro antagonista al pretender sacar provecho del trabajo del empresario. Lo anterior se deja ver desde la escena en que Daniel negocia la compra del rancho Sunday con el patriarca de la familia y Eli interfiere abruptamente (E. G. 2, b, iii).

ELI

And what about the rock oil?

---

<sup>45</sup> Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática*, México, UNAM, 2009, pp 149 y 150.

<sup>46</sup> Upton Sinclair, *Oill!*, New York, Penguin Books, 2007, pp. 455-456.

**DANIEL**

... Well, yes, what...?

**ELI**

And what do you want to do about the rock oil?

**DANIEL**

What about it?

**ELI**

We have oil here. That's worth something.

**DANIEL**

Do you have someone who can drill for it?

**ELI**

...

**DANIEL**

Do you think there's oil here?

**ELI**

I know there is.

**DANIEL**

It's very expensive to drill... to get  
it up out the ground.

Have you ever tried that before?

[...]

**DANIEL**

What would you like, Eli?

**ELI**

I think that you should share  
the mineral rights with my Church.

You've given us the farming rights,

now why not share the mineral rights?

BEAT. Eli and Daniel hold a look on each other;

**DANIEL**

If we decide to drill for oil,  
if the well begins to produce  
I'll give your Church a five thousand  
dollar signing bonus.

**ELI**

That's not enough.

**DANIEL**

Do you want to find someone else  
that's gonna come up here and  
drill? Eli? Make the investment  
and do all the work that goes  
into it? I can hunt for a quail  
on another ranch just as easily  
as I can here.

A partir de este diálogo nace la rivalidad entre estos dos personajes. Al igual que en la novela, el personaje de Eli trazado por Anderson es un ser que se concibe a sí mismo como un iluminado a quien Dios le ha conferido la “Tercera Revelación”. Si Daniel persigue una fortuna a través del trabajo duro, Eli la busca con su iglesia, la cual está basada en un cristianismo maniqueo. El contraste entre Daniel y Eli se va acentuando en cada una de las escenas en las que interactúan a lo largo del relato.

Egri sostiene que el conflicto en un buen drama debe ser ascendente, lo cual se consigue a través de una premisa bien diseñada y de personajes tridimensionales, entre quienes está bien establecida la unidad de opuestos<sup>47</sup>. En un principio Daniel no otorga mucha importancia a la presencia de Eli y emprende la construcción del pozo en el rancho Sunday. El proyecto toma su curso, llegan jornaleros y se establecen en los alrededores; éstos representan

---

<sup>47</sup>Lajos Egri *El arte de la escritura dramática*, México, UNAM, 2009, pp 207-224.

también feligreses potenciales para la iglesia del joven líder, quien no duda en predicar entre ellos y poco a poco va sumando adeptos a su iglesia. Eli intenta acercarse a Daniel, pero sólo obtiene desaires, en especial al momento de inaugurar el primer pozo. La situación cambia cuando un jornalero muere en un accidente dentro del pozo, imprevisto que puede entorpecer el proceso de perforación. Al encontrar Daniel una cruz de tela y una biblia entre las pertenencias del jornalero fallecido, se le ocurre que Eli puede serle de utilidad para calmar los ánimos de la comunidad. Es en este punto del guion cuando el personaje de Eli comienza a adquirir más importancia y la tensión con Daniel comienza a ocupar un primer plano (E. G. 2,d, iii).

**DANIEL**

Hello Eli.

**ELI**

Daniel.

**DANIEL**

...we had the tragedy  
at the well last night.

**ELI**

Yes I heard...

Eli holds up his hand for silence, and makes a silent prayer to himself, then looks up:

**DANIEL**

Joe Gundha was a deeply faithful  
man and I was hoping you might  
speak at his burial.

**ELI**

...Daniel: This accident could have been  
avoided. It's terrible to think  
of that drilling well working  
away up unblessed-

**DANIEL**

Yes. It could have. These men work in twelve hours shifts and they need their rest. If they don't have it make stupid mistakes.

**ELI**

I've seen some of the men drinking alcohol – do you think that has something to do with it?

**DANIEL**

We need this men rested to bring this well in- some of them can't get it if they're are coming here for your gospel – and then the well can't produce and blow gold all over the place.

Es ya evidente un patrón de ataque y contrataque entre estos dos personajes. Como se había señalado previamente, el título de esta adaptación nos remite al pasaje bíblico del enfrentamiento entre Moisés y el faraón, es decir, entre un representante espiritual y un representante político; en este caso comienza un desafío entre el pastor y el empresario incrédulo, siendo este último un agente económico más que político. Daniel es diplomático y persuasivo al inicio del diálogo, sin embargo, Eli comienza el primer ataque al reprocharle que fue un error el no haberle dejado bendecir el pozo, ya que seguramente el accidente del jornalero fue un castigo divino por no habersele otorgado su lugar como autoridad espiritual dentro de la comunidad de trabajadores. Daniel contraataca con un argumento más racional al indicar que la causa del accidente fue un descuido causado por la fatiga de las largas jornadas de trabajo. Eli le contesta con un argumento moralista, pero razonable, al señalar el alcohol como un vicio presente en los trabajadores y que posiblemente afecta el desempeño de las labores. El petrolero conoce ya

la naturaleza ambiciosa de Eli, por lo que finaliza la discusión con un golpe contundente al insinuarle que dejar al pozo sin producir significa que no habrá ganancias económicas para nadie, así que en ese momento a Eli le conviene apoyar a Daniel. Se establece así una relación de conveniencia que perdura mientras sigan obteniendo beneficios de la misma, aunque no existen motivos para agradarse mutuamente. El que exista un acuerdo entre la iglesia local y Daniel, no significa que estrechen relaciones, simplemente las circunstancias obligan a la cordialidad, aunque hay tensión en el trasfondo del acuerdo.

Durante la primera mitad de la historia Eli muestra exagerados escrúpulos morales y religiosos en sus diálogos, pero él enseña otra parte de su personalidad cuando regaña a su propio padre por haber permitido que Daniel Plainview entrara al rancho de la familia Sunday (E. G. 2, e,vii).

**ELI**

You've let someone come in here  
and walk all over us.  
You've let him in and do his work  
here and you are a stupid man for  
what we could have had. Nothing  
but goats and rocks and all the time  
we were rich.

**ABEL**

I follow His word, Eli... I've tried

**ELI**

You didn't do anything but sit down  
you're lazy and you're stupid.

(beat)

Do you think God is going to come down  
here and save you for being stupid? He doesn't  
save stupid people, Abel.

En este diálogo Eli proyecta una insana megalomanía que le hace perder el respeto hacia su propio padre, actitud que es contraria a los valores cristianos que él dice representar ante su feligresía. Además, esta escena provoca sentimientos de antipatía hacia el personaje, ya que se revela la hipocresía del mismo. Lo más relevante de este pasaje es que define a Eli Sunday como un personaje complejo, con sus propias contradicciones; hacia el mundo exterior se proclama como el iluminado de un poder superior, pero en el fondo oculta una naturaleza ambiciosa y rapaz.

Lajos Egris indica que: “Dos fuerzas determinadas e inflexibles que entablan un combate provocarán un conflicto ascendente con fuerza vigorosa”<sup>48</sup>. En el caso de *There Will Be Blood* ya se han identificado estas dos fuerzas opuestas que representan Daniel y Eli. Ambos personajes tienen algo en común: la ambición, rasgo que, en efecto, los hace inflexibles en sus posiciones. El protagonista no podrá evitar encontrarse con Eli durante el resto de sus peripecias por lograr explotar los yacimientos petroleros de Little Boston. De hecho, Daniel tiene que bajar la guardia en este conflicto en el punto más crucial de la historia para lograr su objetivo cuando sus circunstancias lo obligan a adherirse a la iglesia de Eli por petición del personaje de Bandy.

La afrenta final entre estas dos fuerzas tiene lugar quince años después de la conversión del petrolero a la Iglesia de la Tercera Revelación. En apariencia, ambos personajes han logrado sus propósitos, Daniel ya es un opulento petrolero y Eli un líder espiritual que ha alcanzado la fama gracias a un programa de radio. El encuentro inicia de manera cordial, pero termina en destrucción. Egris señala que los personajes se dan a conocer a sí mismos durante el conflicto. Y en efecto, durante esta discusión el personaje de Eli transita de la soberbia a la desesperación (E. G.3, d, ii y iii).

---

<sup>48</sup> Lajos Egris, *El arte de la escritura dramática*, México, UNAM, 2009, p. 210.

Daniel stirs and sits up...Eli reaches for some glasses and pours TWO DRINKS...of which he drinks BOTH.

Daniel pours himself a drink.

[...]

**ELI**

Daniel, I'm asking if you'd like  
to have business with the Church  
of The Third Revelation in developing  
this lease of young Bandy's thousand  
acre track.

(beat)

I'm offering you to drill on one  
of the great undeveloped fields of  
Little Boston!

**DANIEL**

I'd be happy to work with you...

**ELI**

You would? Yes, yes of course. Wonderful.

Estas primeras palabras, aunque diplomáticas, vaticinan la reanudación del conflicto entre ambos personajes. La aparente visita de cortesía por parte de Eli tiene un propósito, que es vender a Daniel el terreno de Bandy, la única porción de tierra de Little Boston que todavía no posee el petrolero. El diálogo da a entender que Eli sigue influyendo en las decisiones de esta familia, lo que hace al antagonista suponer que todavía puede capitalizar esta situación para obtener dinero de Daniel. Por otro lado, la naturaleza inflexible de Daniel ya está más que entendida a estas alturas del guion, por lo que su rápida aceptación de la oferta de Eli resulta desconcertante.

**DANIEL**

But there is one condition for this work.

**ELI**



Alright

[...]

**DANIEL**

I'd like you to tell me that you are,  
and have been, a False Prophet... and that  
God is a superstition.

**ELI**

It's a lie. I cannot say it.

[...]

A partir de este momento comienzan los ataques por parte de Daniel, quien coloca la primera trampa para Eli al pedirle que se desprenda de su máscara de líder espiritual. La reacción natural de Eli es negarse, ya que esta petición implica admitir la falsedad de sus convicciones religiosas.

**ELI**

When can we begin to drill?

**DANIEL**

Right away.

[...]

**ELI**

I would like a hundred thousand dollar  
signing bonus plus the five that is owed  
with interest.

**DANIEL**

That's only fair

**ELI**

... I am a false prophet and God is a  
superstition. If that's what you believe,  
Then I will say it.

**DANIEL**

Say like you mean it. [...] Say it like your sermon.

[...]

**ELI**

“I AM FALSE PROPHET AND GOD IS A SUPERSTITION.”

Is that fine.

Eli no pone mucha resistencia para aceptar la condición de Daniel y deja ver su naturaleza codiciosa al exigir un bono de cien mil dólares por el trato. Daniel se mantiene condescendiente, lo que hace elevar la suspicacia de los lectores del guion. Eli termina mordiendo el anzuelo y se humilla ante Daniel, lo que puede considerarse como el inicio de la destrucción de este predicador, ya que ha quedado en evidencia lo endeble de sus convicciones ante la necesidad material.

**DANIEL**

Those areas have been drilled.

[...]

**ELI**

No they haven't.

**DANIEL**

It's called drainage. I own everything around it...

So I get everything underneath it.

[...]

Y he aquí la vuelta de tuerca que el personaje de Eli Sunday no anticipó. Al aceptar Daniel convertirse a la iglesia de Eli años atrás, el petrolero obtuvo la concesión de Bandy para permitir el paso de un oleoducto por su terreno, situación que el astuto empresario aprovechó para extraer el petróleo que había en ese lugar sin que nadie se diera cuenta, ni siquiera el propietario. Ante esta inesperada circunstancia, la oferta de Eli no representa ya interés

para Daniel. El poder de negociación de Eli queda anulado en este último encuentro.

**ELI**

Oh, Daniel... please...

I'm in desperate times... I need a

Friend ... I feel the walls closing it...

I'VE SINNED... I NEED HELP... I'am A SINNER

I've let the Devil GRAB hold on me in ways

That I never imagined! I'm so full of sin.

[...]

Precisamente en estas líneas del guion se percibe una transición en el personaje de Eli Sunday. De líder altivo y confiado, ha sido orillado por Daniel a aceptar que no es ese ser iluminado e intachable del que se ha jactado todo el tiempo. Daniel ha ganado la batalla, ha podido desenmascarar la hipocresía de Eli. Joseph Campbell señala que un patrón del arquetipo del tirano es que éste peca de orgulloso, y es allí donde encontrará su destrucción. El tirano es soberbio porque piensa que su fuerza sólo depende del él; sin embargo lleva, sin saberlo, el rol de patifño, ya que confunde la sombra con la sustancia, entonces, su destino es ser presa del engaño<sup>49</sup>. De estas dos figuras tiránicas, Eli es quien ha resultado el patifño.

**DANIEL**

DID YOU THINK THAT YOUR SONG AND DANCE

AND YOUR SUPERSTITION WOULD SAVE YOU?

I AM THE THIRD REVELATION! I AM

WHO THE LORD HAVE CHOSEN. BECAUSE I'M

SMARTER THAN YOU. I'M OLDER AND WISER

---

<sup>49</sup> Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, New World, 2008, p. 289.

AND I AM NOT A FALSE PROPHET, YOU  
SNIVELING BOY. YOU'RE DONE FOR. [...]

Después de este parlamento lapidario donde Daniel manifiesta su superioridad, o su delirio de grandeza, al haber demostrado ser más astuto que Eli para obtener una riqueza tangible de Little Boston, este protagonista asesina a su antagonista. El último parlamento de Daniel y también del guion es la frase "*I'm finished*", la cual no sólo indica el final de la historia, sino que también manifiesta la condición del personaje. Si bien Daniel consiguió su objetivo de convertirse en un ser opulento, su ambición y su actitud inflexible fueron destruyendo todos los afectos a su alrededor y es percibido como un ser monstruoso. Al final del conflicto, los dos ambiciosos personajes de la historia terminan destruidos: Eli es asesinado, pero Daniel está completamente deshumanizado.

### **Personajes incidentales**

Con respecto al resto de los personajes, se percibe un trabajo eficaz de orquestación por parte de Anderson, ya que partiendo del pivote que es Daniel, los personajes incidentales hacen resaltar alguna característica del petrolero, ya sea para confirmar su avaricia o para rescatar sus virtudes ocultas.

### **Mary Sunday**

Hay una escena en particular donde Daniel muestra la existencia de bondad y de compasión en su ser (E. G. 2, c, vi).

**DANIEL**

I like your new dress

**MARY**

Thank you

**DANIEL**

You're welcome. I knew you would like it.

Are you happy that I came here?

**MARY**

Yes

**DANIEL**

Daddy doesn't hit you anymore does he?

Does he now? He better not, right?

I'll take care of you.

He leans in and holds her shoulder's kindly;

**DANIEL**

No more hitting, right? No more hitting.

Now go. Go play some more and don't

Come back.

She runs off, HOLD. Daniel holds a look on Abel, who looks away.

Daniel gets up, walks off...

En este diálogo, aparece un Daniel protector de aquello que él cree que debe ser defendido, en este caso, la inocencia encarnada por el personaje de Mary Sunday, así como lo hizo con H. W. al momento de quedar huérfano. Por otro lado, la mención de la mirada desafiante de Daniel hacia Abel, el patriarca de los Sunday, da a entender una reacción de vergüenza ante una presencia justiciera que no necesita de palabras para hacerse latente, sino que queda en una advertencia tácita.

### **Paul Watkins vs. Paul Sunday**

Por otra parte, más que volverse un personaje secundario en la nueva historia, Paul define el rumbo de la misma. En *Oil!*, Paul Watkins realiza su primera aparición de manera silenciosa ante *Bunny*, a quien persuade de dejarlo entrar a la cocina de una casa, en la que el chico está de visita, para que éste pueda sustraer algo de comer. Paul es un joven que se encuentra huyendo de su hogar, hambriento y en harapos:

“Hey, kid! I'm Paul Watkins, and the lady what lives here is my aunt. I dassn't let her know I'm here, see 'cause she'll make me go back home... I live on a ranch up in the San Elido, and I run away from home...So I want to get somethin' to eat out

of the kitchen, and when I earn some money, I'll mail it to her. What I want you to do is to unlock the kitchen door."<sup>50</sup>

Bunny accede a ayudar a Paul y al encontrarse ambos en la cocina siguen conversando, Paul hace una pregunta muy particular a Bunny:

"What church do you belong to?"

"How do you mean?" countered Bunny.

"Don't you know what it means to belong to a church?"

"Well, my grandmother takes me to a Baptist church sometimes, and my mother take me to a 'Piscopal one when I visiting her. But I don't know as I belong to any"

"My Gosh!" said Paul. It was evident he was deeply impressed by this statement."You mean your father don't make you belong to no church?"

"I don't think Dad believes in things like that very much"

Paul Watkins no da crédito a lo que escucha y continúa hablando sobre la religiosidad de su familia y explica por qué está huyendo de su lugar de origen.

"That's one of the reasons. You can't get nowhere, livin' like we do. We got a big ranch, but it's mostly rocks, and we'd have a hard time anyhow; you plant things, and the rain fails, and nothin' but tweeds come up"

Paul Watkins es un chico de 16 años, cuya hambre le hace usar su inteligencia para huir de casa e incluso aprovecharse de la inocencia de un chico de 13 años. El personaje se percibe un tanto ignorante pero sincero y hasta algo ingenuo, ya que le revela a *Bunny* la existencia de petróleo en el rancho de su familia.

"Yes, we heard about the strike. We're supposed to have oil on our ranch — at least, my Uncle Eby used to say he'd come onto signs of it; but he's is dead, and I never seen 'em, and I never expected no luck for our family. But they say Aunt Allie here is a-goin' to be rich."

Paul Watkins no se contacta con *Dad* directamente, sino que *Bunny* funge en un principio como interlocutor entre estos dos personajes. Es de esta manera como *Dad* se entera de la existencia de petróleo en el rancho Watkins.

---

<sup>50</sup> Upton Sinclair, *Oil!*, Nueva York, Penguin Books, 2007, pp. 41-50.

Por el contrario, en el guion de Anderson, Paul Sunday llega a vender esta información directamente a Daniel. Paul es descrito como un chico de 16 años, delgado y desaliñado (E. G. 2, a, iv).

**PAUL SUNDAY**

Mr. Plainview?

**DANIEL**

Yes?

**PAUL SUNDAY**

Are you Daniel Plainview?

**DANIEL**

Yes

Beat.

**DANIEL**

What can I do for you?

**PAUL SUNDAY**

You look for oil?

**DANIEL**

Yes

**PAUL SUNDAY**

What do you pay for a place that has it?

**DANIEL**

That depends.

**PAUL SUNDAY**

What does it depend on?

**DANIEL**

Lots of things.

**PAUL SUNDAY**

If I told you I knew a place

that had oil, where land can be bought cheaply— what do

you think that would be worth?

**DANIEL**

I think you'd have to let me know  
what you now. And we would try  
and work something out.

**PAUL SUNDAY**

Can I sit down?

BEAT. He sits

What church do you belong to?

**DANIEL**

I...I enjoy all faiths...I don't belong  
to one church in particular— I like them all— I like  
everything. Where are you from?

**PAUL SUNDAY**

That would be telling you.

That's what I want to sell you.

El personaje de Paul ya no es un idealista preocupado por el bienestar de los trabajadores, sino una persona pragmática e individualista a quien parece no importarle el porvenir de su familia y desea alejarse de ésta. La astucia que mostraba el personaje de Sinclair al persuadir a un niño para poder obtener algo de comer se torna con Anderson en una inteligencia más arrojada que decide ir a tratar directamente con el dueño del negocio petrolero. Paul Sunday es lo suficientemente hábil para no regalar una información altamente rentable como lo hace Paul Watkins.

En este mismo diálogo del guion se conserva un elemento de la primera conversación que en la novela entablan Paul y *Bunny*; se trata de la pregunta "*What church do you belong to?*", la cual adquiere mayor profundidad cuando Daniel la responde directamente. Con su contestación, Daniel pone al



desnudo su desinterés personal en asuntos religiosos, pero entiende que se tiene que lidiar con las creencias de la gente.

Tanto en la novela como en el guion, Paul es el responsable de llevar al empresario al rancho de su familia en Little Boston. Se puede decir que es un rasgo que ambas historias comparten. Sin embargo, el guion cinematográfico economiza situaciones que hay en la novela, ya que se reduce la interacción entre el hijo del petrolero (H. W. en el guion) y Paul a un simple saludo. Este joven campesino también se encuentra huyendo de su casa al aparecer en la nueva historia.

**PAUL SUNDAY**

It's six now.  
I'm leaving my home for good,  
so I need this—I want six  
hundred dollars. Give to me  
or I'll go somewhere else.

Después de que Paul Sunday vende la información a Daniel Plainview en *There Will Be Blood*, el personaje no vuelve a aparecer en la trama, aunque se hace presente mediante diálogos clave del guion. El primero de ellos ocurre cuando Eli Sunday reprocha a su padre el haber dejado entrar a Daniel al rancho Sunday.

**ELI**

How did he come here? Do you want to know?  
I KNOW. I HAVE SEEN THIS IN A VISION.  
It was your stupid son. It was Paul who  
told him to come here. I know it. He told  
him to come here and he told him what he could  
take you for. He went to him and he said,  
“My stupid, weak father will give away  
his lots—go and take him—” and you

let it happen—from a stupid father  
to a stupid son.

El otro diálogo corresponde a la escena final donde Daniel le dice a Eli que si hay un ser “iluminado” en la familia Sunday, ese es su hermano Paul.

**DANIEL**

You're not the chosen brother, Eli.  
It was Paul who was chosen. He found  
me and he told me about your land.  
You're a fraud.

**ELI**

Why are you talking about Paul?  
Don't say this... don't say this to me, Daniel.

**DANIEL**

I did what your brother couldn't  
I broke you and I beat you.  
It was Paul who told me about you.  
He's the prophet. He is the smart one.  
He knew what was there and he found  
me to take it out of the ground.

La existencia de Paul Sunday sigue afectando la trama de la historia desde la lejanía.

### **El impostor**

En *Oili*, las relaciones de hermanos están directamente afectadas por la ideología. *Bunny* y *Bertie* son descritos como una hermandad lejana. La vida de excesos y el carácter caprichoso de *Bertie* hacen que ella se vuelva distante e indiferente hacia la vida de su hermano. Por otro lado, los Watkins son una familia numerosa, Sinclair no ilustra demasiado las relaciones entre todos los hermanos, sino que se enfoca en describir las personalidades opuestas de Paul y Eli, aunque nunca las confronta en ningún pasaje de la novela. El único

afecto de hermandad que es percibido como sincero es el existente entre Paul y Ruth, quienes comparten las mismas convicciones. Por su parte, J. Arnold Ross tiene una hermana, Emma, que vive en la ciudad y cuida de *Bertie*, pero esta relación tampoco fue profundizada por Sinclair, el personaje de esta mujer queda como ornamento en la novela y es apenas mencionado con otro nombre (Anabelle) en el guion de Anderson como un dato que Henry ofrece a Daniel Plainview para probar su identidad al momento de conocerse.

La aparición de Henry en *There Will Be Blood* es un contrapeso para la relación filial entre Daniel y H. W. Si bien Daniel es un ser duro y de palabras directas, al conocer a su hermano lo recibe con hospitalidad y confianza. El pequeño H. W., ya en un estado de sordera, se cree desplazado e intenta provocar un incendio que mate a Henry sin otra razón aparente más que los celos por el afecto de su padre. En un principio Henry representa una esperanza para Daniel, pero este mismo personaje provocará el desencanto que endurecerán de manera definitiva los sentimientos del protagonista. Henry hace resaltar tres características de Daniel: el privilegio que éste da a los lazos familiares, su vulnerabilidad ante la traición y su incapacidad de perdonar.

### **El terrateniente**

El terrateniente Bandy es toral para el desarrollo de la trama planteada por Anderson, ya que él posee un pedazo de tierra que es vital para concretar los negocios de Daniel; sin embargo, a diferencia del resto de la gente con la que suele tratar el petrolero, Bandy no tiene ningún interés en el dinero, más bien, es un ferviente creyente de la iglesia que Eli Sunday preside. Además, Bandy es testigo ocular del asesinato de Henry a manos de Daniel y aprovecha esta situación para chantajear al petrolero de convertirse a su iglesia y que, de esta manera, puedan hacer negocios. Daniel acepta y participa de una ceremonia en la que es humillado por Eli. Todo lo anterior revela que Daniel Plainview ha perdido sus escrúpulos con tal de conseguir sus objetivos. Bandy pone en conflicto al protagonista al mostrar indiferencia ante el objeto que ostenta su

poder, es decir, el dinero, y, además, le da una fuerza inesperada a Eli como antagonista.

### **El trabajador incómodo**

Un personaje incidental que comparten tanto la novela como el guion es Joe Gundha. En la novela este personaje aparece al final de la historia, él es un obrero que muere en el fondo de un pozo y quien es invocado en los lamentos de Ruth Watkins después de la muerte de su hermano Paul. En su delirio y desesperación por encontrar a Gundha, Ruth muere al tratar de buscarlo en el pozo donde este obrero también pereció. Las tumbas de Ruth y Paul son colocadas muy cerca de la de Gundha para ser presentados en la narración de *Oil!* como las víctimas de la explotación de la industria petrolera. En el guion de *There Will Be Blood*, Joe Gundha es el trabajador que muere en un accidente durante el turno de la noche en el primer pozo de Little Boston, hecho que obliga a Daniel a acercarse a Eli Sunday para pedirle que diga unas palabras en su funeral. Este incidente ocurre en un punto del relato en el que Daniel todavía no es un petrolero millonario, de hecho, vive en condiciones similares a la de sus empleados dentro una modesta cabaña, tampoco posee el poder social suficiente para ocultar el hecho ni evadir responsabilidades como propietario de la planta de extracción.

El cadáver de Joe Gundha adquiere significados distintos entre la novela y el guion. Mientras en la novela es concebido como una víctima más de la explotación ejercida por la clase empresarial y es confinado al anonimato; en el guion, su muerte representa un riesgo para la continuidad del proceso de perforación en un momento en el que todavía no se halla el petróleo en grandes volúmenes. Esta muerte puede sembrar escepticismo y miedo entre el resto de los jornaleros y provocar que ya no quieran seguir trabajando. Asimismo, abre la posibilidad para que el personaje de Eli Sunday adquiera importancia ante los ojos de Daniel Plainview.

Después de revisar a los renovados personajes de este guion, es evidente que el mundo que se ha creado sigue siendo, al igual que la novela, uno predominantemente masculino. Los personajes femeninos intervienen muy poco y de manera muy breve, de los cuales el personaje más trascendente para el desarrollo de la historia es Mary Sunday. H. W. es el personaje menos desarrollado del guion y será analizado en el siguiente capítulo, ya que es en la película donde se deja ver su verdadera relevancia en la historia.

### **Mckee & Snyder**

Retomando la película *Adaptation*, hay un momento en el que la desesperación de Charlie Kaufman de no poder adaptar la obra *The Orchid Thief*, de Susan Orlean, lo orillan a tomar la decisión de asistir a un curso impartido por el mismo Robert Mckee en persona (interpretado por Brian Cox). La obra de Orlean es un libro de no ficción<sup>51</sup> y Charlie expone a McKee su intención de no presentar personajes con grandes arcos dramáticos sino que su intención es mostrar las flores como milagros divinos. Mckee le contesta que esa idea no es adecuada para hacer una película y que debe alinearla en los parámetros del drama donde exista un final en el que los personajes experimenten un cambio sustancial después de haber confrontado sus problemas. En esta escena se observa que Charlie tiene una visión más poética de lo que debe ser un guion cinematográfico mientras que Mckee promueve un método de escritura muy acotado por reglas bien definidas que garanticen altas probabilidades de aceptación entre las grandes audiencias.

Para Mckee un buen guion consiste en una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo; esto debe desarrollarse a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada

---

<sup>51</sup> En este caso se entiende como novela de no ficción la novela testimonio, un género literario híbrido que mezcla la novela tradicional y el discurso testimonio. La novela de Orlean narra la obsesión de la misma autora por clonar una flor en peligro de extinción y se adentra en la singular subcultura de venta de flores de Estados Unidos de la mano de un excéntrico hombre llamado John Laroche.

para llegar a un final cerrado de cambio absoluto e irreversible. Al igual que Aristóteles, Mckee otorga al orden de las acciones una función crucial dentro del guion y su perfil del protagonista se acerca a aquel concebido por Lajos Egri. Adicionalmente, Mckee se detiene a subrayar la importancia de delimitar los elementos de ambientación que son el periodo, la duración y el lugar de la historia a desarrollar, así como definir el nivel de conflicto, es decir, si la historia se enfocará en las tribulaciones internas de algún personaje o si se va a privilegiar el contexto externo.

Dentro del guion de *There Will Be Blood*, Anderson especifica muy bien los elementos que Mckee requiere para lograr una adecuada ambientación: el periodo corresponde a los principios del siglo XX, la localización es California, Estados Unidos, y la duración de la historia abarca veintinueve años. Sin embargo, la esquematización que exige la naturaleza del guion impide detallar en demasía cada uno de los escenarios en los que tiene lugar la historia de Daniel Plainview. Por otra parte, Anderson no sigue la recomendación de Mckee de presentar un final cerrado y opta por dejarlo abierto. Después de que Daniel mata a Eli Sunday, ya no se especifica si el protagonista rinde cuentas de su crimen o si su poder y riqueza le permiten mantenerse impune. Tampoco el protagonista cambia de manera sustancial después de todas las vivencias presentadas en el guion, sino que se mantiene inflexible de principio a fin.

El modelo propuesto por Snyder en su manual *Save the Cat!* no se aleja mucho de lo señalado por Mckee y Egri en la necesidad de que la trama se desarrolle en etapas que contemplen la presentación de un conflicto, su desarrollo y su resolución, pero Snyder puntualiza los detalles que deben presentar cada una de estas etapas para lograr la atención constante del público. Con respecto a los personajes, Snyder define al protagonista como el “héroe” de la historia, el cual debe presentar un perfil muy específico para lograr empatía con los espectadores. Además, ha identificado diez géneros

de películas con características particulares con la finalidad facilitar al guionista los objetivos esperados de su escrito.

En el texto de Anderson se identifican algunas fases recomendadas por Snyder<sup>52</sup>. En primer lugar, se encuentra lo que este autor define como el “Opening image” que debe ayudar a definir la trama de la película y debe ser el momento para dar una primera impresión del “héroe”.

En *Oil!* hay muy pocas menciones sobre el pasado de *Dad* antes de llegar a Signal Hill. En el primer capítulo sólo se menciona lo siguiente:

[...] Dad had a big brown cigar, unlighted, in the corner of his mouth, a survival of the rough old days, when he had driven mules-teams and chewed tobacco.<sup>53</sup>

Anderson retoma estos renglones para reconstruir el perfil de su protagonista en las primeras seis páginas del guion. Daniel es un personaje más humanizado, ya que el guionista se ha preocupado por desarrollar los adversos comienzos del empresario. Las primeras escenas son descripciones escuetas de Daniel Plainview trabajando en las minas (E. G. 1, a).

**2 EXT<sup>54</sup>. NEW MEXICO DESERT DAY 1898**

DANIEL PLAINVIEW (late 30's here) is, with pick and ax,  
In the middle of the day, in 110 degree heat in New Mexico,  
searching for silver.

He has a shaft about fifteen feet Deep at this point. Nearby  
is a MULE and a CART. He digs and digs and digs.

FRONT ANGLE<sup>55</sup>. CU<sup>56</sup>. DANIEL'S FACE.

He continues.

CUT TO<sup>57</sup>

**6 OUTSIDE THE SHAFT, LATER.**

---

<sup>52</sup> Blake Snyder, *Save the Cat! The last book on screenwriting you'll ever need*, Michigan, McNaughton & Gunn, 2005, pp. 67-96.

<sup>53</sup> Upton Sinclair, *Oil!*, New York, Penguin Books, 2007, p. 2.

<sup>54</sup> La escena se desarrolla en un escenario exterior.

<sup>55</sup> La cámara está colocada de frente.

<sup>56</sup> Indicación de un acercamiento (close-up).

<sup>57</sup> Transición a otra escena.

He unleashes the dead mule from the CART. And begins to LOAD IN MASSIVE CHUNKS OF ROCKS, LEADED WITH SILVER ORE INTO THE CART. He catches his breath. He wipes his face and goes back into the SHAFT— but as he starts back down— somewhere between passing out and tripping— he plunges— losing all his balance, twists around and HEADS FEET FIRST STRAIGHT DOWN THE SHAFT WITH NO HOLD —AND LANDS AT THE BOTTOM— BOTH HIS ANKLES SNAP TOWARDS EACH OTHER. HOLD. He passes out.

**8 EXT. DESERT DAY**

Daniel is pushing the cart with the upper half of his body... then he drags himself to catch up with the cart — he does this over and over and over again across the desert floor—

No hay diálogos y las descripciones son muy elementales pero éstas logran comunicar quién es el protagonista: un hombre ya no tan joven que trabaja en la soledad de las minas en condiciones adversas. La escena número 8 hace inferir la fuerza de voluntad del personaje, ya que, después de un accidente que lo hace caer en la profundidad de la mina, éste logra salir del lugar herido y a rastras para disponerse a cruzar el desierto de la misma manera. En la segunda escena se menciona que Daniel busca plata, lo que hace inferir que el personaje persigue generar su propia riqueza.

Para Snyder, las primeras escenas deben permitir conocer cuál es el tema principal de la película y quiénes son los protagonistas de la historia principal. De las escenas 10 a la 21 se cumple con ese cometido.

En las escenas 10 y 11 ya se describe a Daniel buscando petróleo:

**10 EXT. SOMEWHERE IN CALIFORNIA. DAY— A FEW YEARS LATER— 1902**

DANIEL is working again in a large field with some men.

There is: CANBURRY, (30s), an OLDER MAN (50s) and a YOUNG MAN (around 15) and a mining acquaintance: H.B. AILMAN (30s) and nearby , kept in the shade in a small bassinet, is a ONE YEAR OLD BABY, Ailman's son (H. W.)...



**11 CAMERA LOOKS DOWN INSIDE THE WELL**

They are at SIXTY FEET. Inside the well is DANIEL and AILMAN.

Under their feet is oil soaked SHALE ... it is emitting considerable quantities of gas and crackling like heated popcorn.

The FUMES are CHOKING. They have RAGS TO THEIR FACES.

After a few moments, DANIEL PASSES STRAIGHT OUT. AILMAN SMACKS HIM, SMACKS HIM, WAKES HIM.

Estos pasajes comunican al lector que Daniel ha logrado prosperar, ya que ha dejado de trabajar en solitario. Además, se indica que el objeto de su búsqueda ya no es la plata, sino el petróleo. También se debe resaltar la existencia de un recién nacido dentro del grupo de trabajadores que están laborando a la intemperie. El pequeño H. W., como lo indica el guion, es hijo de Ailman, pero de esta situación emerge una pregunta: ¿Dónde está la madre del pequeño? Lo que hace suponer que el niño es huérfano. Las siguientes escenas son también descripciones de situaciones en las que Daniel y sus socios ingenian sus propios métodos para perforar la tierra y encontrar el hidrocarburo. Inesperadamente, Ailman, durante uno de los procesos de extracción, sufre un accidente que le quita la vida.

Hasta la escena número 21 sólo hay bocetos de imágenes. No obstante, ya se ha dejado claro que Daniel busca prosperar económicamente a toda costa y encuentra en la extracción de petróleo el medio para conseguir su objetivo. También queda bien señalado que Daniel no es padre biológico de H. W. Con estas primeras escenas, se suscita la pregunta sobre los límites de los escrúpulos del protagonista y la autenticidad de los afectos que muestra hacia H. W.

La visita de Paul a Daniel en Signal Hill funciona como la fase “Catalyst” requerida por Snyder, la cual debe ser aquel momento que pone todo en movimiento. Esta visita es la anunciación para Daniel de dónde encontrar petróleo en abundancia antes que el resto de sus competidores, lo que significa una prometedora oportunidad para conseguir la riqueza que tanto ha buscado desde que era minero. Este momento provoca que Daniel viaje

acompañado de su hijo a Little Boston con el claro objetivo de poder perforar el terreno para extraer y comercializar todo el petróleo de esa zona.

Snyder señala la necesidad de crear historias periféricas para evitar que la trama principal tome un curso predecible. En este caso, se puede hablar de cuatro situaciones que se desarrollan paralelamente durante la empresa de Daniel en Little Boston. La primera es la relación de H.W. con Mary Sunday, la cual comienza con una amistad entre niños y culmina en matrimonio. La segunda es la predicación de Eli entre los jornaleros de Little Boston para sumar adeptos a su iglesia, acción que gradualmente le redituará en poder social al antagonista. La tercera es la aparición de Henry, hermano de Daniel, quien provocará en el protagonista una dolorosa decepción. Finalmente está el señor Bandy, un terrateniente que pide hablar personalmente con Daniel antes de venderle su propiedad y a quien el protagonista ignora hasta que se da cuenta que el terreno de Bandy es clave para la construcción de un oleoducto que le permitiría bajar sus costos de distribución.

El “Midpoint” es el término que Snyder utiliza para indicar un momento en el que el protagonista tiene un temporal triunfo o fracaso que lo llevará a cuestionar su situación y decidir el rumbo definitivo de su destino. En este caso, la escena de la explosión en Little Boston puede leerse tanto como éxito y como nuevo obstáculo. Se ha indicado en el capítulo anterior que este pasaje funciona como una metáfora de la ambición humana dentro de la novela. En el caso de *There Will Be Blood*, la explosión tiene una consecuencia adicional con respecto a la historia original: la sordera de H. W.

**66 EXT. SUNDAY DRILLING AREA. AT THE DERRICK. DAY**

DANIEL is talking with Fletcher... and working with his men. The men are working with “a jar”, which is a tool that strike HEAVY BLOWS and GETS THE CASING LOOSE, WHICH IS STONE DOWN

ANGLE, HW, ON THE DERRICK

Sitting with his legs strapped over the side of the derrick, near the hole—HW listens to these blows, far down in the earth...watching it very, very carefully...

SUDDENLY AND WITHOUT WARNING;

Out of the earth, like a rocket shoots—GAS—with a HIGH SQUEEL AND FORCE, IT IS THIS HIGH SOUND AND INVISIBLE FORCE THAT SMASHES HW'S EAR DRUMS and BLOWS HIM OFF THE SIDE OF THE DERRICK—

[...]SPRAY TOOL PIECES AND WOOD SHARDS from the Derrick that have been ROCKETED in the air come SLAMING INTO THE GROUND ALL AROUND HIM, LODGING DEEP INTO THE SURFACE.

The Derrick

It blows WATER FOR A QUICK BLAST, THEN, OIL IT IS SUDDENLY BLACK EVERYWHERE.

[...]In one, two, three: THE DERRICK CATCHES TO FIRE AND ALL THE OIL BECOMES A FLAME. It's as if a FLAME TOWER is coming up from underground.

[...]

**DANIEL**

You alright? You alright?

GODDAMIT TALK TO ME. WHAT'S WRONG?

WHAT HAPPENED? SPEAK. TELL ME.

The boy is crying now and can't seem to make a SOUND.

HE LOOKS AT DANIEL, AND WE HEAR NOTHING.

Este pasaje se ajusta a una necesidad del guion mencionada por el novelista Luis Arturo Ramos: “El guion debe tener la habilidad de transmitir con efectividad el sentimiento que entraña la historia.”<sup>58</sup> Al leer estas líneas se percibe a un H. W. indefenso ante una repentina catástrofe. A diferencia de Sinclair en *Oil!*, Anderson construye su escena colocando a los protagonistas en medio de toda la acción violenta del petróleo. Este evento trae consecuencias más significativas para el desarrollo de la nueva trama. Mientras en *Oil!* la explosión significa la aparición de petróleo en abundancia para ensanchar más la ya enorme fortuna de Arnold Ross, en *There Will Be Blood* la explosión representa la oportunidad para Daniel Plainview de volverse un hombre realmente opulento, y, al mismo tiempo, provoca la discapacidad de H. W., lo que coloca a Daniel en un dilema: ¿Actuar como empresario o asumir el papel de padre de alguien quien no es su hijo?

---

<sup>58</sup> Luis Arturo Ramos, “El guion cinematográfico: quizás otro género cinematográfico” en Armando Casas (Ed.), *Guion Cinematográfico*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (Cuadernos de estudios cinematográficos, núm. 1), 2011, pp. 109-112.

“All is lost”, según Snyder, debe ser el momento previo al final del guion, el cual debe ser un momento equivalente al Jesucristo agonizando en la cruz. Hacia el final del episodio de Daniel en Little Boston, el guion coloca al protagonista en una situación de adversidad después de haber asesinado a su falso hermano, ya que su crimen ha sido atestiguado por Bandy, de quien además necesita el permiso para construir el oleoducto dentro su propiedad. Además, en este punto del relato Daniel ya ha enviado a H.W. a un internado lejos de él, hecho que lo hace objeto de crítica social. Irónicamente, la salida a sus problemas es formar parte de la iglesia de Eli.

Para Snyder la imagen final del guion tiene que ser totalmente opuesta a la imagen de inicio, además que debe ser la síntesis de la historia principal con las historias periféricas que desemboca en el triunfo del héroe. Este patrón se cumple parcialmente en el guion de Anderson. La parte final de *There Will Be Blood* comienza describiendo a un Daniel que ha alcanzado la riqueza que tanto había perseguido.

**128A EXT./INT<sup>59</sup>. PLAINVIEW MANSION— DUSK.**

VARIOUS STATIC IMAGES OF DANIEL PLAINVIEW'S MANSION/ESTATE.  
GROUND, ROOMS, GOTHIC ROOMS, STONE, MARBLE, BOWLING ALLEY,  
ETC, UNPACKED BOX, ETC.

**128B INT<sup>60</sup>. KITCHEN, PLAINVIEW MANSION, DAY.**

Daniel is here and he is SINGNING CHECKS. AL ROSE is here,  
putting things in front of his.

A SERVANT cleans/works in b.g.<sup>61</sup>

Daniel eats a sandwich. END. CU, IMAGE. SIGNATURE.

Esta descripción de Daniel en su mansión contrasta completamente con la imagen del minero trabajando en condiciones precarias. Sin embargo, lo que permanece inmutable es la soledad del personaje. Por otro lado, si bien

---

<sup>59</sup> Combinación de escenarios exteriores e interiores.

<sup>60</sup> Escenario interior.

<sup>61</sup> La acción ocurre al fondo de la escena (background).

las historias de la periferia hacen conexión con la historia de Daniel, el resultado no puede ser interpretado como el triunfo del “héroe”.

El guion de Anderson no encuadra a cabalidad en ninguno de los diez géneros<sup>62</sup> enlistados por Snyder, sólo presenta coincidencias parciales con algunos de éstos. Tomemos tres ejemplos. El género “The Golden Fleece” consiste en que el protagonista emprenda la búsqueda de un objeto particular y que en el trayecto vaya descubriendo su propio ser, no sin antes haber encontrado algunos obstáculos en el camino, el resultado final es el crecimiento interno del protagonista. El objetivo de Daniel Plainview es construir riqueza a través del negocio petrolero, sin embargo, los obstáculos que va encontrando en su camino no lo hacen crecer como persona, al contrario, Daniel se vuelve un ser cruel. En las películas “Buddy Love” se tiene como finalidad mostrar la relación fraternal fortalecida entre dos seres después de haber compartido algunas peripecias. Al principio del guion de Anderson se aprecia una conexión de padre e hijo entre Daniel y H. W., pero, después de los obstáculos de la explosión y la aparición de Henry, la relación se va desgastando. Finalmente, las películas del género “Superhero”, según Snyder, no sólo se refieren a figuras fantásticas, sino también a seres humanos que asumen un enorme desafío dentro de un entorno totalmente adverso. Daniel Plainview es un hombre con una fuerza de voluntad poco convencional, un ser que es capaz de salir por su propia cuenta de las profundidades de una mina después de haber sufrido un aparatoso accidente y es lo suficientemente competente para echar a andar una empresa que impulse el progreso de toda una comunidad. Snyder agrega que el superhéroe tiene que lidiar en un mundo donde existe gente que envidia su punto de vista y su inteligencia superior, situación que coincide con la rivalidad entre el protagonista y Eli Sunday. Quien realmente es capaz de generar la riqueza en

---

<sup>62</sup> Los géneros que identifica Snyder son: *Monster in the house*, *Golden Fleece*, *Out of the Bottle*, *Dude with a Problem*, *Rites of Passage*, *Buddy Love*. *Whydunit*, *The Fool Triumphant*, *Institutionalized* y *Superhero*.

Little Boston es Daniel, mientras que Eli sólo ambiciona lo que el petrolero es capaz de obtener. Pese a lo anterior, el proceder de Daniel a lo largo de la trama degrada cualquier percepción del personaje que lo asocie con alguna virtud.

Con base en las diferencias identificadas, se puede decir que, con el guion de *There Will Be Blood*, Anderson se aleja de las recomendaciones hechas por los manuales de cine y asimila los cánones aristotélicos desde un enfoque muy personal en donde los personajes resultan tan cruciales como las acciones.

### **Guion adaptado**

Las diferencias entre la novela de Upton Sinclair y el guion de Anderson son evidentes, este último resulta una adaptación herética. Kamilla Elliott señala que la sola existencia de las adaptaciones implica que la forma es separable del contenido, lo cual desafía la inflexible posición de las teorías de la crítica que dominaron durante el siglo XX que afirmaban lo opuesto y que evaluaban las adaptaciones cinematográficas de acuerdo al grado de “fidelidad” con respecto a la obra original<sup>63</sup>. Elliott denomina su primer concepto de adaptación “Psychic”, el cual hace referencia a aquellas visiones que consideran que lo que debe permanecer intacto en la película es el espíritu del texto original. La relación forma/contenido es entendida como una relación forma/espíritu. Existe un proceso psíquico en el que el espíritu del texto pasa de la novela al lector (en este caso el cineasta), después a la película y de la película al espectador. El espíritu del texto se origina de manera pretextual (generalmente interpretado como la intención autoral, la personalidad o la imaginación) y termina como respuesta posttextual (algo que se queda en el lector o el espectador después de interactuar con la obra escrita o filmica). Elliott retoma de Hegel la idea de que el arte es más que una

---

<sup>63</sup> Kamilla Elliott, “Literary film adaptation and the form/content dilemma”, en Mary-Laure (Ed.), *Narrative Across Media*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2004, pp. 220 & 221.

percepción sensorial, sino que es un medio espiritual que toca la vida emocional. En este caso, la novela como la película son sólo dos cuerpos distintos que comparten un mismo espíritu. Es decir, el contenido predomina sobre la forma.

En una entrevista que Anderson concedió al crítico de cine Elvis Mitchell en 2007 por motivo del estreno de *There Will Be Blood*, el cineasta declaró que desde un principio no se propuso hacer una adaptación de la novela de Sinclair como tal, sino que simplemente tomó el texto como punto de partida para desarrollar unas cuantas buenas premisas y personajes<sup>64</sup>. El director reconoce públicamente que no le interesó preservar el “espíritu de la novela”, el cual está generalmente asociado con el espíritu del autor. Anderson no intentó replicar la misión de “artista-profeta” asumida por Sinclair. Las tres lecturas principales que se identifican en la novela: *Bildungsroman*, “novela de denuncia social” y “novela de propaganda comunista” son desplazadas por completo del nuevo texto.

Robert Stam argumenta que la lectura de una novela da paso a una infinidad de posibles interpretaciones por parte del lector, en este caso el adaptador<sup>65</sup>, cuya percepción inevitablemente resulta sesgada, ya que está en función de sus circunstancias e intereses personales. La adaptación es una especie de traducción, una especie de trasposición de signos en el que inevitablemente hay pérdidas y beneficios en el proceso. Anderson actúa como Daniel Plainview, ya que ha adoptado al hijo de otro autor y le ha inculcado sus propios valores para lograr sus objetivos estéticos. El guion retoma de manera mínima los capítulos I a VI de la novela *Oil!* para crear las secuencias de “Signal Hill”, “Little Boston” y “La gran explosión”. La imagen de un petrolero y su pequeño hijo en una industria en ciernes a principios del

---

<sup>64</sup> Entrevista a Paul Thomas Anderson por Elvis Mitchell en el programa *The Treatment* para la estación KCRW, Santa Monica, California, en enero de 2008.

<sup>65</sup> Robert Stam, “Introduction: The theory and practice of adaptation” en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Maiden, Blackwell Publishing, 2005, pp.25.

siglo XX parece ser el pequeño eslabón entre los escritos de Sinclair y Anderson, dos historias que parten de un mismo punto pero que se desarrollan de manera divergente, se focalizan en distintos personajes y dan sus propias prioridades a determinados espacios y puntos en el tiempo. Lo anterior coincide con el concepto *Ventriloquist* de adaptación propuesto por Elliott, en el que el espíritu autoral ya no es parte central del proceso. Lo que comparten la novela y la adaptación son los significantes, es decir, las formas, pero no los significados o contenidos. Elliott se apoya en la teoría del metalenguaje de Barthes que sostiene que lo que en la obra de origen (*first signifying system*) es un símbolo (concretamente todo lo relacionado a un concepto o una imagen), se convierte en un mero significante para la nueva obra (*second signifying system*), es decir, el símbolo se convierte en mera forma y sus significados se evaporan. Elliott retoma de Barthes las siguientes dos ecuaciones para explicar el proceso:

The Novel's Signs – The Novel Signifieds= The Novel Signifiers

THE NOVEL'S SIGNIFIERS+THE FILM'S SIGNIFIES= ADAPTATION'S SIGNS<sup>66</sup>

Si aplicamos a este sistema de ecuaciones en las obras del presente caso:

Símbolos de *Oil!* – Significados de *Oil!* = Significantes de *Oil!*

SIGNIFICANTES DE *OIL!*+ SIGNIFICADOS DE *THERE WILL BE BLOOD* =  
SÍMBOLOS DE LA ADAPTACIÓN

En estas ecuaciones la adaptación y la película son dos entes distintos, ya que la adaptación es un compuesto de novela y película más que una película "pura".

---

<sup>66</sup> Kamilla Elliott, "Literary film adaptation and the form/content dilemma", en Mary-Laure (Ed.), *Narrative Across Media*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2004, pp. 226-229.



Se ha señalado previamente que el petróleo fue un símbolo que se diluyó en *Oil!* conforme avanzó el relato de Sinclair. De tener una protagónica presencia en el título, otros escenarios fueron desplazando a los pozos petroleros, los cuales fungieron únicamente como el hostil escenario de una injusta condición social que fue el tema principal de la historia. Anderson prescinde del petróleo en su título pero le da un mayor protagonismo dentro de la totalidad del nuevo relato. A continuación se revisan algunas escenas descriptivas presentes a lo largo del guion de *There Will Be Blood*.

**13 EXT. DRILLING SITE-DAY**

This crew of men has erected a very CRUDE TWENTY FOOT TALL

DERRICK. They have fashioned a drill by attaching a cross shaped bit to a three inch rod. They've got a pump, driven by horse power.

DANIEL operates the drill that's essentially a 20ft eucalyptus tree. The large apparatus drives deep into the ground— the first hit is very successful.

**23 EXT. SIGNAL HILL**

DANIEL and H. W. keep walking, THEY JUMP OVER THE OIL THAT FLOWS IN THE GUTTER, IF THIS SUBURBAN TRACK COMMUNITY/UNDER CONSTRUCTION. PEOPLE IN THE STREET, BUYING, SELLING, ETC. WE CAN SEE THE TOP OF A DERRICK IN THE DISTANCE OF A HILL.

**75 INT. A GIANT RESERVOIR UNDER CONSTRUCTION –DAY.**

Daniel, Fletcher, et al, standing in the middle of a GIANT RESERVOIR that's essentially a large DUG IN THE GROUND.

TEAMS OF HORSES PULL PLOWS to grade it flat...They have torn into The land as a place to dump the oil.

**100 EXT. BANDY'S LAND. MORNING**

DANIEL and HENRY ride up through a dry canyon— DRIVING WOOD STAKES WITH RED MARKERS INTO THE GROUND AS THEY GO, SIGNALING A ROUTE FOR THE PIPE LINE.

**124 EXT. FIELDS NEAR THE SUNDAY RANCH. DAY.**

It's weeks later. THE CONSTRUCTION OF THE PIPELINE IS UNDER WAY.

ANGLE, DANIEL.

Out here, sweating in the sun, working/supervising.

El petróleo es pieza medular de las acciones de los personajes en *There Will Be Blood*. Se identifica la intención de ilustrar la evolución del proceso de extracción de este recurso natural, desde los primeros métodos rudimentarios que recurrían al uso de animales de carga e improvisadas estructuras de madera hasta la construcción de los primeros oleoductos. El petróleo se percibe ya en el guion como el constante objeto del deseo del protagonista, es un claro símbolo de la riqueza y del poder, por lo mismo, también es el detonante de la discordia entre el protagonista y sus adversarios como lo son sus competidores de la industria petrolera y Eli Sunday. Anderson utiliza el escenario de la naciente industria petrolera para dar su propio punto de vista con respecto a la idea del “sueño americano”, ya que muestra a un hombre de clase obrera que asciende en la escala social a través de su trabajo, de su tenacidad y de su astucia, sin embargo, cuando el protagonista alcanza su objetivo, esto no se percibe como una situación deseable.

La posesión del petróleo en manos de los Sunday se potencializa en el guion. En *Oil!* el capitalismo arrebató el petróleo a los dueños de las tierras, es una presencia cruel y destructiva. En contraste, como lo indicó el crítico de cine David Denby, el capitalismo que proyecta Anderson es uno capaz de crear y destruir<sup>67</sup>. Anderson retoma y reinterpreta la visión maniquea que Sinclair expresó del capitalismo en la novela. Las negociaciones ventajosas de Daniel Plainview plantean ciertos dilemas éticos. Por un lado, el rancho Sunday alberga un recurso que simboliza una fuente de enorme riqueza, pagar poco por los mismos es un abuso; sin embargo, sustraer el petróleo implica una gran cantidad de trabajo e inversión que los propietarios no están dispuestos a realizar por su cuenta, entonces, esa riqueza se vuelve estéril. Más allá de

---

<sup>67</sup> David Denby, “Hard Life”, en *The New Yorker*, diciembre 17, 2007.

una ideología, se cuestionan los parámetros económicos que rigen al ser humano. Si Daniel Plainview no hubiera llegado a Little Boston, la comunidad no hubiera prosperado ni hubieran llegado más feligreses a la iglesia de Eli. Sin embargo, la nueva industria trae consigo explotación humana y una concepción del éxito que implica destruir al oponente.

Anderson asume una actitud subversiva en muchos sentidos. En primer lugar retoma una novela en la que se critica duramente a Hollywood como un lugar donde hay prostitución y los productores de películas favorecen los discursos anticomunistas, sin embargo, este episodio fue descartado de la nueva historia. También es subversivo con respecto a la novela misma, al no asumir la posición ideológica del autor y cambiar la sustancia y el destino de los personajes. El concepto *De(re)composing* de Elliott contempla la posibilidad de ver las adaptaciones como una oportunidad de sublevarse al texto original, lo cual implica dislocar sus elementos para redistribuirlos en un nuevo orden que es la adaptación. Se da una interacción entre la novela y la película de manera similar en que la materia se descompone debajo de la tierra a la cual nutre al mismo tiempo y permite el nacimiento de algo nuevo. Entonces, cabe la posibilidad de que el lector, en este caso el guionista, coloque en el plano principal un subtexto de la obra original<sup>68</sup> como lo ha hecho Anderson con la rivalidad entre petrolero y el pastor que era una situación periférica en la obra de Sinclair. Anderson realiza con su adaptación algo similar a lo que hace Daniel Plainview con Eli Sunday cuando el petrolero le dice al pastor en la escena final: "I did what your brother couldn't. I broke you and I beat you", es decir, mientras en la novela Eli Watkins logra ocultar su hipocresía y sigue predicando entre la gente, en el guion Eli Sunday encuentra su destrucción a manos de Daniel. Ya en la película, Anderson

---

<sup>68</sup> Kamilla Elliott, "Literary film adaptation and the form/content dilemma", en Mary-Laure (Ed.), *Narrative Across Media*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2004, pp. 233 & 234.

agrega parlamentos a este encuentro final, uno de ellos para explicar cómo Daniel extrajo el petróleo del rancho Bandy:

**Daniel**

It's called drainage, Eli.

I own everything around there,  
so, of course, I get what's underneath.

**Eli**

But there are not derricks there.

This is the Bandy tract. Do you understand?

**Daniel**

Do you understand Eli?

I drink your water. I drink it up every day.

I drink the blood of lamb from Bandy`s tract...

If you have a milkshake and I have a milkshake  
and I have a straw, and there it is.

Watch it.

and my straw reaches across the room

and starts to drink your milkshake

I drink your milkshake.

I drink it up.

Con la frase "I drink the blood of the lamb" y el ejemplo de los popotes Daniel hace ver a su contraparte como un ser torpe, incapaz de haber previsto la astucia de su enemigo.

La otra adición en esta última confrontación es que Daniel especifica lo que ocurre con el personaje de Paul Sunday después de haberle comprado la información sobre la ubicación de Little Boston.

**Daniel**

Listen, listen. I paid him [Paul] ten thousand dollars in cash.

He has his own company now. A prosperous little business.

Three wells producing five thousand dollars a week.

Anderson está dándole claramente un mejor destino a Paul con respecto al que éste sufre en la novela, el personaje se vuelve más pragmático que idealista. También, Daniel le hace ver a Eli que la ambición debe estar acompañada de inteligencia y trabajo duro. La charlatanería espiritual de Eli es puesta en evidencia, aunque no de la manera en que Upton Sinclair posiblemente hubiera deseado. El juicio hacia Eli no proviene de alguien que represente una ideología en particular o de otro líder espiritual, sino de un ser con una naturaleza tan tóxica y siniestra como la suya. Además, el enfrentamiento queda en lo privado. Con respecto al espíritu idealista de Sinclair, el guionista español Julio Llamazares señala que el artista debe tener un compromiso de lealtad con la gente de su época, pero éste no se reduce a un compromiso de tipo político, es más bien un compromiso humano que implica interpretar los sentimientos del común de los mortales<sup>69</sup>. Al igual que Sinclair, Anderson hace una denuncia con su obra, pero ésta traspasa el terreno de la política. Anderson hace una crítica frontal a la humanidad. Los personajes de Daniel Plainview y Eli Sunday ponen al desnudo dos vicios que las sociedades actuales siguen padeciendo y que ya había identificado Sinclair: la ambición y la superstición como remedios ilusorios a la fragilidad del espíritu. Sinclair, al retratar a sus personajes como culpables o víctimas, logra un efecto parcial en los lectores en su intento de concientizar sobre la crisis de valores que padecía la sociedad de su tiempo, ya que estos problemas se perciben desde la lejanía, los lectores pueden asociar estos vicios como flaquezas exclusivas de determinados sectores. Anderson, al delinear personajes complejos, obliga a los espectadores a verse reflejados en éstos y cuestionarse hasta qué grado estos vicios se encuentran presentes en ellos mismos.

---

<sup>69</sup> Declaración registrada en Joaquín Rodríguez (Coord.), *Cine y literatura (Reflexiones a partir de Flores de Otro Mundo)*, Madrid, Ed. Páginas de espuma, 2000, p. 67.

## Reflexiones con respecto al guion

Una de las escenas iniciales de *There Will Be Blood* (imagen 1) muestra a Daniel Plainview haciendo un boceto para construir una de las primeras torres de extracción de petróleo. Inmediatamente después, se hace un corte a esta estructura de madera ya construida y funcionando (imagen 1.1). El guion tiene una función similar dentro del cine a la de aquel boceto, ya que su adecuada realización es fundamental para concretar las aspiraciones estéticas de la película. Si bien no es una obra autónoma, la existencia del guion es tan necesaria como los planos para un arquitecto o las partituras para un director de orquesta.

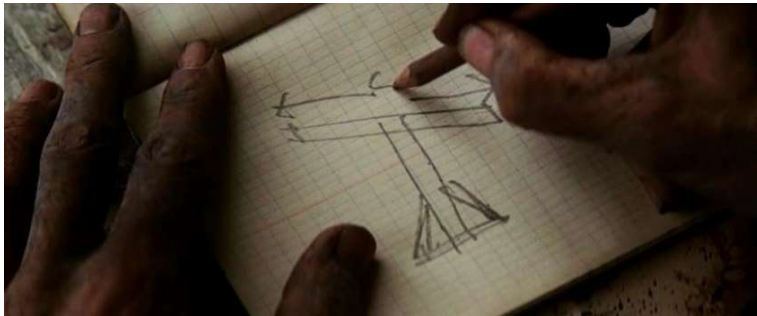


Imagen 1



Imagen 2

La relevancia del guionista la señala David Mamet:

Someone has to make the scene dramatic. It is not the actor's job (the actor's job is to be truthful). It is not the director's job. His or her job is to film it straightforwardly and remind the actors to talk fast.

Aunque el director sea el guionista, su función al escribir el libreto es crear el efecto dramático de la película. Añade Mamet:

How does one strike the balance between withholding and vouchsafing information? That is the essential task of the dramatist.<sup>70</sup>

La misión del guionista es generar expectativas sobre lo que ocurrirá con cada escena. Cada una de éstas debe revelar información que haga avanzar la trama de manera adecuada, patrón que refuerza la vigencia de la *Poética* de Aristóteles. La línea argumental debe estar presente desde el primer borrador hasta la escena definitiva.

El texto de Anderson resulta ambiguo en las descripciones de los escenarios, pero el argumento permanece casi inalterable desde el guion hasta la película, los detalles de ambientación son delegados a la cámara porque este elemento es una decisión que depende totalmente del cineasta. Con base en su experiencia como guionista, Julio Llamazares argumenta que un guion no tiene razón de existir si no se realiza la película. A diferencia del teatro donde los diálogos, una vez ya escritos, son definitivos, en el guion existe la particularidad de que el guionista escribe y punto, los adjetivos los pondrá el director, quien es el verdadero autor de la película, ya que es su mirada la que se impondrá al momento de la filmación<sup>71</sup>. Sin embargo, la naturaleza del cine obliga a que el guion sea un escrito destinado a dar los lineamientos de una pieza que al grabarse es definitiva. A diferencia del teatro, en la que una obra puede montarse un gran número de veces y derivarse así un enorme mosaico de versiones, una película, por el contrario, permanece inalterable como las páginas de un libro, por lo que sus valores narrativos tienen un mismo punto de partida. Las escenas siempre son las mismas, los personajes tienen la cara y cuerpo de un mismo actor, es decir, es una obra inalterable. Por esta razón es que la función del guion es crucial,

---

<sup>70</sup> David Mamet, "Master Class Memo to the Writers of The Unit" en Movieline.com, 19 de octubre de 2005.

<sup>71</sup> Declaración registrada en Joaquín Rodríguez (Coord.), *Cine y literatura (Reflexiones a partir de Flores de Otro Mundo)*, Madrid, Ed. Páginas de espuma, 2000, p.22-24.

y el dominio de las habilidades literarias por parte del escritor aumenta las probabilidades de una ejecución acertada en el proceso de montaje.

El guion de *There Will Be Blood* es una buena partitura o boceto filmico que permitió dar oportunidad a la improvisación durante su ejecución como se ha ejemplificado con los cambios en los parlamentos de la escena final para conseguir efectos dramáticos más contundentes. Desde el guion se deja ver el potencial dramático del protagonista, el cual puede ser comparado con personajes como Kurtz en *Heart of Darkness*, otro aventurero que ve corrompida su alma ante el espejismo del poder y cuya frase “The horror!, The horror!” resulta tan terrorífica como el “I’am finished” de Daniel Plainview. El guion de Anderson presenta ya parlamentos que ayudan a hacer a la película memorable como “I’m a false prophet and God is a superstition” o “I want no one else to succeed”, las cuales resultan inquietantes porque mueven a la reflexión sobre ciertos aspectos de la condición humana como la espiritualidad y el poder.

### ***There Will Be Blood*: del guion a la filmación**

Comparando el guion antes del proceso de filmación con la película ya terminada, se observa que Anderson eliminó algunas escenas de su propio escrito, de las que destacan dos: la primera es una discusión que protagoniza Daniel con una aspirante a institutriz de H. W. (E. G. 2,e, v), al eliminar esta escena y al personaje queda una visión predominantemente masculina en la película, la cual es coherente con la idiosincrasia de las sociedades rurales de principios del siglo XX, más allá de que se pueda insinuar algún tipo de prejuicio misógino por parte del director; la segunda escena eliminada corresponde a la imagen de un niño, que no es H. W., navegando en un bote sobre un lago de petróleo (E. G. 2, h, ii). Esta escena resulta más propia de un relato fantástico y desentona con la atmosfera realista que se percibe al leer el resto del texto.



El análisis de esta adaptación se continúa en el siguiente capítulo, ya que el resto de los conceptos de Kamilla Elliot se explican mejor con las cualidades audiovisuales de la película.

### III. La película

I think it is good if young people want to express themselves and take a video camera and go out. They are going to find that they have to frame the image, and in framing the image, they are going to find that they have to interpret what they want to say to an audience.

IV. —Martin Scorsese, en entrevista para la revista *Edutopia*, 2006

#### Los primeros quince minutos

El cuadro inicial de la película muestra el título en letras blancas y en tipografía gótica sobre un fondo negro: *There Will Be Blood* (imagen 3). Al mismo tiempo, se escucha una música estridente producida por los *glissandos* de instrumentos de cuerdas que disuenan entre sí. Súbitamente, aparece una toma panorámica del paisaje del desierto en Nuevo México (imagen 2.1). Aparentemente no ocurre nada; sin embargo, de inmediato, esa pasividad se ve interrumpida por la imagen de un hombre no muy joven (Daniel Day-Lewis) quien se encuentra vigorosamente picando piedra en la oscuridad de las profundidades del subsuelo. Su aspecto es el de una figura escuálida pero fuerte, cuyo rostro está cubierto por una barba abundante. Este hombre se encuentra trabajando en soledad, sin nadie a muchas millas a la redonda como lo indica la toma panorámica inicial (ver imagen 2.2). Un subtítulo indica que es el año de 1898.

Tras minar con explosivos el terreno, al querer descender, un escalón se fractura y hace caer a este hombre en las profundidades del hoyo en el que ha estado escarbando. En seguida, se hace un corte al momento en que el minero recupera el conocimiento y su primera reacción es gemir de dolor, pero eso no le impide darse cuenta de que ya ha encontrado lo que aparentemente andaba buscando: plata. La escena resulta angustiante: él se encuentra solo y herido. La siguiente toma es nuevamente una panorámica de los áridos terrenos con este mismo personaje saliendo a rastras de la excavación donde estaba atrapado (ver imagen 2.3). En este momento se

vuelven a escuchar las cuerdas disonantes con la intención de acentuar la sensación de adversidad.

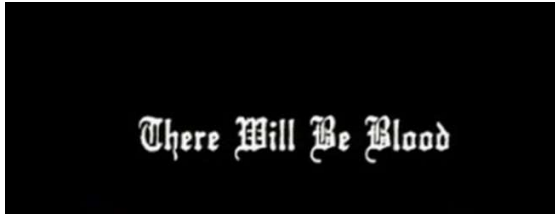


Imagen 2



Imagen 2.1



Imagen 2.3



Imagen 2.4

Inmediatamente, hay un traslado de escenario con este mismo personaje. En el guion sólo se realiza la siguiente descripción de la escena número 9:

**9 INT. SILVER ASSAY OFFICE/LEASE OFFICE-DAY**

DANIEL, laying on his back on the floor of the office.

CU's of watching the assay process and calling up the value of

The silver... He will sell this lease and move on...

Estas tres líneas fueron llevadas al celuloide en una secuencia de imágenes que dura menos de un minuto, pero ofrece muchos más detalles. La escena comienza con un acercamiento hacia unos trozos de plata. El minero ya está vendiendo el producto de su trabajo en un establecimiento especializado. Con la pierna vendada y postrado en el suelo, observa cómo su producto es colocado en un mortero e introducido en un horno. Al firmar el certificado de valuación de su plata, el espectador puede enterarse del nombre del minero que ha estado observando durante cinco minutos: Daniel Plainview

(ver imagen 3). Se hace un acercamiento al certificado mientras se disuelve esta imagen para regresarnos al desierto.

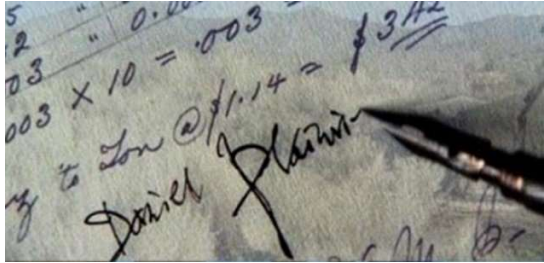


Imagen 3

Los siguientes diez minutos de la película proyectan el crecimiento económico del personaje, recrean los inicios de la industria petrolera, donde todavía la tecnología es rudimentaria y los accidentes son recurrentes (ver imágenes 3.1 y 3.2). La música estridente continúa ambientando las escenas de trabajo de Daniel y su equipo, manteniendo así una sensación de adversidad que se complementa con las imágenes de duros esfuerzos. En estas primeras escenas, el público no ha sido expuesto a ningún diálogo, sino a una cadena de acciones, en las que se incluye la muerte de Ailman, padre de H. W. (ver imagen 3.3).



Imagen 3.1



Imagen 3.2



Imagen 3.3

Los primeros quince minutos de la película han condensado trece años de la vida de Daniel Plainview antes de que el personaje emita su primer parlamento ante la comunidad de Signal Hill:

[...] So—Ladies and Gentlemen — if I say I’m an oil man,  
You will agree.

You have a great chance here—but bear in  
mind: you can lose it if you’re not  
careful. Out of all men that beg for a chance  
to drill your lots, maybe one in twenty will be  
oil men; the rest will be speculators...

I do my own drilling and the men that work  
for me, work for me and they are men I know.

I make it my business to be there and see to  
their work. I don’t lose my tools in the hole  
and spend months...

Estas líneas se encuentran en la novela y se mantienen en el guion con algunas pequeñas variaciones. Pero, además, ya en el proceso de rodaje se agregó lo siguiente:

I am a family man. I run a family business.

This is my son and my partner H. W. Plainview...

El concepto “Genetic” de adaptación de Kamilla Elliott se apoya en la narratología, disciplina para la cual el contenido es “lo que es contado” y la forma es el “cómo es contado”. Lo que se transfiere de la novela a la película es una estructura narrativa que opera de manera similar a una estructura genética. Tanto la novela como la película pueden llegar a compartir la misma historia y su materia prima (personajes, escenarios y eventos), sin embargo, se manifiestan de diferente manera porque cada medio cuenta con recursos distintos. Thomas Leitch apunta que el cine es mucho más rápido en su capacidad expresiva que la narración del texto literario. El cine, y en

consecuencia la adaptación filmica, muestra los detalles con ayuda de las imágenes. La cámara puede mirar un objeto tridimensional y, en cuestión de segundos, aportar datos que en una novela requieren varias páginas de descripción. El relato fílmico es multiseccional, puesto que las informaciones se superponen en la pantalla de modo que de una sola vez se puede conocer al personaje: cómo es, qué dice, dónde está, quién está con él, qué le rodea, qué hace. El cine actúa por condensación<sup>72</sup>.

Este primer diálogo de Plainview cobra más trascendencia dentro de la película que su equivalente en *Oil!* con Arnold Ross gracias a las primeras escenas. Cuando Daniel dice “I am an oil man”, el espectador tiene ya certeza de sus palabras, pues ha sido testigo de las fuertes experiencias en las que este individuo ha aprendido todo lo que sabe sobre la industria de extracción del petróleo. La película profundiza con imágenes la escueta descripción “a survival of the rough old days” que la novela hace de Ross. Al presentar Daniel a H. W. queda claro que este petrolero ha hecho pasar por su hijo biológico al bebé de su socio, entonces, el público también ya sabe que Daniel guarda un secreto. Arnold Ross y Daniel Plainview son dos hombres que comparten la característica de haber comenzado desde un bajo estrato social pero son presentados de manera distinta en la novela y la película respectivamente.

Otra frase de este primer parlamento que se potencializa en la cinta es “Out of all men that beg for a chance to drill your lots, maybe one in a twenty will be oil men; the rest will be speculators...”; en estas líneas que comparten Ross y Plainview, se pone de manifiesto la antipatía hacia los especuladores, personas que sólo se basan en suposiciones sin poner nada en la práctica, no sólo en el trabajo, sino también en otros aspectos de la vida como la espiritualidad. Mientras en la novela Arnold Ross da señales de su desagrado por Eli Watkins al expresarse en tono burlón de los sermones embusteros que

---

<sup>72</sup>Thomas Leitch, “Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory”, en *Criticism*, Vol. 45, No. 2 (Primavera 2003), pp 149-171.

este pastor ofrece en su programa de radio, Anderson decide trasladar este desagrado colocando a Daniel Plainview dentro del templo de Eli Sunday (Paul Dano) en un par de ocasiones. En la primera de ellas, Daniel asume una actitud contemplativa: observa un rito de sanación que Eli efectúa a una anciana con artritis. Más que un acto curativo, Eli realiza la burda escenificación de un exorcismo donde los asistentes actúan más como fanáticos que como feligreses de una iglesia (imagen 4). La cámara hace un acercamiento al rostro de Daniel Plainview, quien con un gesto expresa incredulidad y menoscabo ante lo que está presenciando (imagen 4.1). Al terminar la ceremonia, Daniel trata con Eli el asunto de Joe Gundha y concluye la conversación con la expresión: “Well, that was one goddamn hell of a show!”, refiriéndose al evento del que acaba de ser testigo.



Imagen 4

Imagen 4.1

La segunda experiencia es menos agradable para Plainview, ya que se trata de su ceremonia de conversión en donde Eli toma revancha de las humillaciones que ha recibido por parte de Daniel haciéndole reconocer ante los seguidores de su iglesia que el petrolero ha sido un mal padre y un pecador, además de propinarle algunas bofetadas. Al preguntar Eli a Plainview si ha aceptado a Jesús como su salvador, Daniel contesta: “Yes, I do.”, con un tono de voz que claramente se percibe como condescendiente y burlón. La ceremonia culmina con el bautizo del Daniel, quien se sacude el agua haciendo un gesto similar al relincho de un caballo y susurrándose hacia él mismo “There’s my pipeline”. Más que un acto solemne, la escena se percibe como una simulación donde sale a relucir la hipocresía entre los personajes

de Eli y Daniel, sentimiento que está presente desde la novela pero ha quedado expresado ahora en un lenguaje cinematográfico.

Una constante que Sinclair hace en *O!!* es la denuncia de la negociación ventajosa que realizan las empresas con respecto a la remuneración del trabajo de la clase obrera. Daniel Plainview toca este tema al momento de negociar el precio de sus terrenos en Little Boston con Tilford (David Warshofsky), uno de sus competidores:

**Daniel**

If you were me and Standard offered me  
to buy what you had for a million dollars... Why?  
So why?

**Tilford**

You know why.

**Daniel**

You guys should scratch around and find it  
like the rest of us instead of buying up  
someone else's hard work...

**Tilford**

What do you want?

**Daniel**

Are you gonna change your shipping cost?

**Tilford**

We don't dictate shipping costs.  
That's railroad business.

**Daniel**

You don't control railroad?

Of course you do... Of course you do.

La explotación del trabajador es un tema en común entre la novela y la adaptación. Sin embargo, Anderson ofrece una visión más individualista del



obrero a través de Daniel Plainview que es introducido en la historia como un incansable trabajador, quien no responsabiliza a nadie de su pobreza y está dispuesto a mejorar económicamente aunque su escenario sea adverso. Daniel representa otra forma de pensar para el obrero explotado. Más allá del sindicalismo o la resignación de una salvación espiritual, el personaje de Daniel viene a proponer que la fortaleza de voluntad puede ser el elemento clave que lleve al individuo a mejorar sus condiciones de vida. En este diálogo de negociación, Daniel hace valer las vicisitudes de sus inicios, de las que ha sido testigo el espectador, y, hábilmente, pone en evidencia la actitud monopólica de los grandes corporativos petroleros.

### **La explosión encarnada**

El cineasta ruso Sergei Eisenstein sostuvo que, además de dominar los elementos de la dicción fílmica, la técnica del cuadro y la teoría del montaje, había una necesidad adicional que poner en la lista para poder hacer cine: el valor de los lazos profundos con las tradiciones y la metodología de la literatura. Para él, la trama constituía un recurso sin el cual uno no es aún capaz de decirle algo al espectador. Eisenstein indicó que la herencia que deja la literatura al cine es la que nos permite hallar métodos que faciliten la asimilación y transformación de procedimientos de composición como, por ejemplo, de la metáfora<sup>73</sup>. Al respecto, el cineasta mexicano Emilio “El Indio” Fernández declaró en una entrevista que él hallaba en la naturaleza suficiente material para crear con la cámara un efecto capaz de alcanzar el virtuosismo artístico. Fernández afirmaba que él sabía interpretar poesía, es más, que con un verso él tendría material suficiente para hacer una película. En esa misma entrevista, el director mexicano hizo alarde de haber inspirado al historiador cinematográfico Georges Sadoul la idea de que el cine alcanzaría el estatus de

---

<sup>73</sup> Sergei M. Eisenstein, *La forma del cine* (Trad. Maria Luisa Puga), México, Siglo XXI, 2013, pp. 11-71.

arte cuando en éste incursionara el poeta<sup>74</sup>. El reto de trasladar al cine la explosión de Little Boston fue encarnar frases de la novela como “Mountains of smoke rose the sky” o “a lava flood that went streaming down the valley”, tarea que requirió del director la sensibilidad poética a la que se refería Fernández.

El concepto “Incarnational” de Elliott propone que lo trascendental en el proceso de adaptación no son los significados, sino los significantes, es decir, las formas<sup>75</sup>. Robert Stam agrega que se debe desplazar el prejuicio de la “iconofobia”, ese menosprecio hacia las artes visuales que comparten diversas culturas que privilegian lo verbal sobre el mundo de las apariencias. Stam apoya a Elliott en retomar la concepción del cristianismo de que el verbo, en este caso la novela, debe hacerse carne (la película), es decir, materializarse. Stam desmitifica la creencia de que hacer cine es fácil, de que sólo consiste en el mero registro de apariencias, sin tomar en cuenta de que se requiere una gran diversidad de talentos para la concreción de una escena<sup>76</sup>.

Para recrear el episodio de la gran explosión fue necesario un trabajo de investigación sobre el aspecto de los poblados estadounidenses en los que se levantaron las primeras torres de extracción de petróleo. Al ver algunas fotos de estas primeras torres (imagen 5), se observan que eran estructuras muy sencillas, hechas de madera, material que es altamente flamable, por lo que era recurrente que estos armazones se incendiaran con facilidad. Al apreciar otra fotografía de una de estas torres incendiándose, quienes no vivieron aquella época ni están familiarizados con la historia de la industria petrolera pueden hacerse de una imagen más tangible cuando en la novela se

---

<sup>74</sup> Entrevista a Emilio “El Indio” Fernández por Joaquín Soler Serrano en el programa *A fondo* para RTVE, 1978.

<sup>75</sup> Kamilla Elliott, “Literary film adaptation and the form/content dilemma”, en Mary-Laure (Ed.), *Narrative Across Media*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2004, pp. 234-237.

<sup>76</sup> Robert Stam, “Introduction: The theory and practice of adaptation” en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Maiden, Blackwell Publishing, 2005, pp. 3-8, 24.

lee la frase “you saw the skeleton of the derrick, draped with fire!” (ver imagen 5.1).

Cambridge Roughnecks 1914.  
Foto: historicphotography.com



Imagen 5



Controlando un incendio.  
Foto: historicphotography.com

Imagen 5.1

La secuencia cinematográfica comienza con un día de trabajo en la torre de Little Boston, el pequeño H. W. (Dillon Freasier) se encuentra jugando por los alrededores de la misma y Daniel está trabajando en su oficina sin paredes, lo que le permite ver desde lejos la torre. La cámara hace acercamientos a esta estructura de madera. H. W. está en el techo de la base, cuando, súbitamente, como un volcán en erupción, emerge violentamente un torrente de agua que destruye la torre y derriba a H. W., quien al caer se golpea la cabeza. La cámara sigue el dinamismo del derrumbe de la torre, proyecta la abrupta dispersión de los pedazos de madera y al cuerpo de H. W. confundido entre los mismos. En ese momento, la mezcla del sonido se torna opaca, lo que anuncia la

sordera que este accidente ha provocado en el niño. El petróleo empieza a emanar a borbotones y de manera incontrolable. Daniel se da cuenta del accidente y rescata a su hijo con la ayuda de su asistente. Con el niño en brazos, Daniel se aleja ya bañado en petróleo de la torre. Daniel coloca al pequeño sobre una mesa en su oficina y se da cuenta de que ha perdido el sentido del oído, pero decide dar prioridad a la explosión que ha comenzado (ver imagen 6). Con estas primeras acciones se puede decir que se están encarnando frases de la novela como “gayer of water”, “black flood” y “roaring sound”.



Imagen 6

Se comienza a escuchar una música compuesta por distintos tipos de percusiones que producen una gran gama de matices sonoros. Este arreglo consigue dar un efecto que se asemeja al sonido producido por el engranaje de una maquinaria pesada. Al mismo tiempo, hace su aparición un fuego incandescente acompañado por una cortina de humo negro que oscurece el cielo despejado del árido paisaje. La interacción del fuego y el humo logra el mayor efecto estético de la película, como lo hace el pasaje de la novela de Sinclair con la frase “Mountains of smoke rose the sky” (ver imagen 7). Las tomas del humo negro opacando el azul del cielo son una metáfora de que

una presencia maligna ha llegado al lugar y puede asociarse también con la ambición destructiva de los personajes.

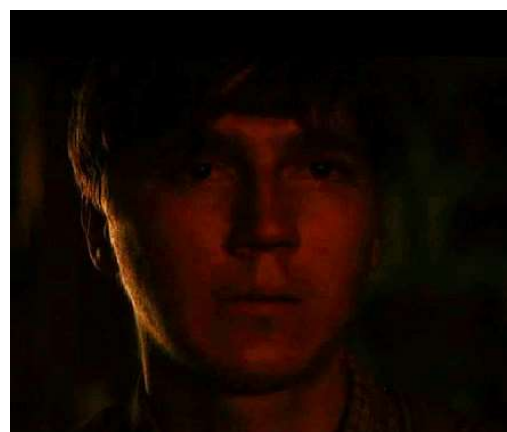


**Imagen 7**

El manejo de la iluminación logra dar la sensación al espectador de que está presenciando el incendio desde su interior, el fuego parece cobrar vida y los tonos rojizos de las flamas se reflejan sobre los rostros de Daniel y Eli, quien mira el incendio desde su ventana. Mientras el rostro de Daniel está completamente ensuciado por el petróleo, el de Eli se encuentra totalmente limpio, detalle que acentúa el contraste entre estos dos personajes (imágenes 8 y 8.1).



**Imagen 8**



**Imagen 8.1**

La trascendencia dramática de esta escena se deja sentir a través de los diálogos entre Daniel y su asistente Fletcher Hamilton (Ciarán Hinds).

**Daniel**

What are you looking at so miserable above?

We got an ocean of oil under your feet.

La explosión significa que por fin se ha encontrado el codiciado petróleo en grandes cantidades. En el guion se indica que Daniel pide un cigarro para prenderlo con el fuego del incendio. Sin embargo, este parlamento presenta cambios. Daniel sigue hablando:

**Daniel**

And nobody can get at it, except for me.

Esta frase es una variación de las palabras que *Dad* dice a *Bunny* en la novela durante el incendio "...it's all ours—not a soul can get near it but us!". En contraste, con esta frase de la película Daniel reafirma su orgullo de haber sido capaz de conseguir lo que buscaba y manifiesta el poder que ha conseguido. Al cambiar el pronombre "us" por "me", se acentúa la actitud ególatra de Daniel. Este éxito es contrastado cuando su asistente le pregunta:

**Fletcher**

Is H. W. ok?

**Daniel**

No, he isn't

Estos breves parlamentos tampoco se encontraban en el guion, pero ya en la película dan al personaje de Daniel Plainview una mayor actitud de frialdad ante la nueva adversidad familiar que se le presenta.

Sinclair narró este incendio en cinco páginas, Anderson lo esquematizó en su guion en dos cuartillas para después montar una secuencia que dura aproximadamente siete minutos. El guion simplemente fue una referencia, ya que no permitió visualizar con detalles las imágenes de la torre y el fuego.

Como lo señaló Emilio Fernández: “quien está al frente del manejo de la cámara es quien decide el contenido de las imágenes a las que estará expuesto el espectador”.

Aristóteles indicaba en su *Poética* que la “perspectiva”, de la que sólo se limita a decir que es “un gran recreo a la vista”, es el menos esencial de los elementos requeridos por la tragedia para determinar su calidad y significado, ya que ésta depende del encargado del aparato escénico y no del poeta<sup>77</sup>. De igual forma, uno de los primeros detractores del cine fue el novelista estadounidense James Farrell quien señaló: “The rise of Hollywood to the realm of culture is a phenomenon somewhat analogous to that of the triumph of the machine production during the industrial revolution”<sup>78</sup>. Para Farrell, el cine corrompía la cultura, volviéndola un objeto mercantilista que alineaba al escritor de manera similar a como ocurría con el obrero en el mundo industrial. Farrell acusó al cine de Hollywood de compensar el vacío interior de la sociedad por la espectacularidad externa. Para él, la cultura no debía considerarse un mero ornamento, un pasatiempo o una forma de diversión, ya que ésta es la vida, la reflexión y la conciencia de una civilización. Pese a lo anterior, Anderson no utiliza la cámara para hacer alardes de una producción ostentosa. Este director hace uso de un lenguaje visual austero, la sobriedad de su lente no abusa de la multiplicidad de ángulos. El cineasta aprovecha los paisajes desérticos que le brinda la trama para resaltar la presencia de las primeras torres de extracción hechas de madera, así como del petróleo.

La colaboración entre la dirección de arte y la fotografía de *There Will Be Blood* puede resultar poco espectacular para las miradas pasivas. Pero al observar con detalle cada cuadro se puede valorar la labor de los

---

<sup>77</sup> Aristóteles, *Arte poética* (Trad. José Goya y Muniain y de Francisco Samaranch), México, Porrúa, 2013, p. 27.

<sup>78</sup> James T. Farrell, “The Language of Hollywood”, en Gelduld, Harry (Coord), *Authors on Film*, Indiana University Press, 1972, pp. 225-246.

escenógrafos, quienes recrearon un Little Boston hundido en la pobreza. La percepción de este pueblo es una visión alternativa de los arquetípicos pueblos de las películas del género *Western*, las cantinas y burdeles no son el escenario principal de la acción ni tampoco los establos.

El uso de la madera contribuye al lenguaje estético de la película. Las modestas casas y la torre hechas de este material hacen creíbles los duros inicios de la industria de extracción petrolera, cuyas escuálidas estructuras son retratadas por la cámara con sórdido realismo. Mención aparte merece la nueva iglesia en Little Boston. La cruz del templo se logra a través de un hueco en el muro principal por donde se filtra la luz del sol, lo cual produce un efecto de siluetas que la cámara supo capitalizar para los méritos estéticos y metafóricos del filme: la religión no es más que una simple ilusión creada por el hombre (ver imágenes 9 y 9.1).



Imagen 9





Imagen 9.1

Hacia el final de la película, la madera sigue presente en los pisos de la mansión Plainview, ésta ha sido transformada y ahora refleja opulencia. Para ilustrar la bonanza económica, Anderson realiza un plano general<sup>79</sup> del salón de boliche de Daniel Plainview, un cuarto con pisos de madera y paredes blancas, un lugar lujoso, iluminado y vacío que transmite una sensación de soledad como en la escena inicial del desierto. A través de esta imagen que dura menos de diez segundos en pantalla se sintetiza el mensaje de que el esfuerzo del protagonista rindió sus frutos. El salón de boliche representa un lujo, pero el que este lugar esté vacío significa que no hay nadie que lo utilice, se infiere entonces que el protagonista está aislado del mundo exterior.

Los dos significantes (formas) más representativos de la película son el petróleo y la sangre, los cuales están sobrepuestos a lo largo de toda la historia. La sangre suple al petróleo en el título, pero el petróleo cubre la sangre durante toda la trama. Al igual que la novela, en el relato cinematográfico el petróleo funge como una especie de oro negro, su brillantez y las constantes tomas a los pozos abundantes simbolizan la riqueza ambicionada por el protagonista. Por otro lado, el petróleo también

---

<sup>79</sup> Es la toma realizada con la cámara que tiene el ángulo de corte más grande posible; con él se puede mostrar y describir un paisaje, gran parte de una localización o cualquier espacio amplio.

proyecta suciedad, la cual se percibe en el aspecto de los trabajadores, en el humo de la escena de la explosión y en las caras manchadas del protagonista y de su hijo. En los accidentes ocurridos en la película, incluyendo el percance de H. W., la sangre queda opacada por el intenso color negro y la viscosa textura del petróleo, patrón que se puede interpretar como una metáfora visual de la subordinación de la desgracia del hombre ante el interés económico (ver imagen 10). La sangre que es producto del disparo que Daniel propina a su falso hermano apenas es mostrada por la cámara; ésta queda oculta al igual que el crimen de Daniel. En contraste, la sangre de Eli es la única que es expuesta en toda la película para cumplir con la anunciación hecha en el título, la cual queda regada como los charcos de petróleo que ambientaron los escenarios película (ver imagen 11).



Imagen 10



Imagen 11

El enfrentamiento final es un paralelismo con la escena de la explosión, ya que ambos presentan una abrupta transición de la calma a la acción, a la violencia con un resultado trágico. Cansado y totalmente alcoholizado, Daniel duerme profundamente sobre el piso de su sala de boliche cuando recibe la inesperada visita de Eli Sunday vestido con un elegante traje negro y con una ostentosa cruz de plata pendiendo de su cuello, un aspecto que comunica total pulcritud, nada que ver con el humilde predicador de Little Boston que Daniel conoció dieciséis años atrás. En contraste, el aspecto de Daniel es desaliñado, su cabello está seboso de días sin bañarse y tiene su comida en el suelo. Estos personajes con aspectos opuestos confrontan al espectador a cuestionar las relaciones entre apariencia y poder, entre el “ser” y el “parecer” (ver imagen12).



Imagen 12

La explosión es una analogía de la ira que Daniel Plainview descarga sobre Eli Sunday. Al igual que el petróleo en el subsuelo, las pasiones de Plainview permanecen ocultas y se manifiestan de manera agresiva. La obstinación de Eli por obtener dinero de Daniel, le trae como respuesta la humillación y el ataque físico que culmina en el derramamiento de su propia sangre sobre el suelo.

Una visión positiva que se puede establecer de la relación entre la sangre y el petróleo es la virtud que tienen en común de ser fuentes de energía. La sangre no sólo significa muerte, sino que es esencial para que exista la vida. Por su parte, el petróleo es un recurso energético que también

ha permitido el progreso de las civilizaciones actuales. En la película hay una toma en la que Eli Sunday camina hacia un estanque de petróleo sobre el cual se refleja el cielo. Esta imagen puede interpretarse como la esperanza prometida por la existencia de este recurso en Little Boston (ver imagen 13).



Imagen 13

Además de la perspectiva, otro elemento de la tragedia en el que no profundiza mucho Aristóteles en su *Poética* es la melodía, de la que el filósofo griego se limita a indicar que esta debe ser “suavísima”. Algunos estudiosos asocian directamente la melodía al coro. Gilbert Murray indica:

El coro era un instrumento para expresar una emoción compleja y última ante hechos terribles o notables. Traducía el sentimiento del autor a un medio diferente. Llevaba al auditorio emociones que los personajes de una comedia no siempre podían comunicar en toda su intensidad con palabras ordinarias.<sup>80</sup>

Una función similar se puede encontrar en las bandas sonoras empleadas en el cine. En el caso de esta película, Anderson utiliza piezas ya existentes como el *Concierto para violín en Re mayor* de Brahms y una partitura especialmente compuesta para *There Will Be Blood*, la cual fue realizada por el músico británico Johnny Greenwood. La música refuerza la ambientación de confusión y lucha que persigue el director como se identifica en los violines disonantes que ayudan a crear la sensación de adversidad al principio de la película o el arreglo de percusiones que amplifica la situación

---

<sup>80</sup> Citado en Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 40 & 41.

de caos durante la explosión, la partitura que se escucha en esta segunda secuencia produce el efecto de que una maquinaria ha sido puesta en marcha, un aparato no sólo industrial, sino también económico, y del cual nadie prevé sus alcances<sup>81</sup>. El sonido creado por Greenwood se apoya primordialmente en la ejecución de instrumentos de cuerda con tonalidades predominantemente graves y que consiguen melodías perturbadoras que, al combinarse con las imágenes, se logra arropar de atmósferas que producen efectos de tensión, melancolía y tribulación.

La película finaliza como empezó: con el título en letras blancas y fondo negro, acompañado con música de cuerdas, pero estas ya no son disonantes, sino que se trata de la pieza de Brahms, la cual se caracteriza por el protagonismo del violín sin que el resto del acompañamiento quede relegado a un segundo plano, sino que interactúan constantemente con el violín principal. Esta misma pieza se utilizó para la escena de la inauguración de la torre en Little Boston, la cual armonizaba con la imagen de la planta funcionando bajo la tutela de Daniel. Mientras en la inauguración esta partitura funciona como una especie de fanfarria, en el final resulta una ironía con respecto al destino de los personajes.

El cine no es únicamente una pieza visual sino también auditiva, es un medio que ofrece la posibilidad de que los elementos de la melodía y la perspectiva tengan una función más determinante dentro de la tragedia y que ésta se vea enriquecida como lenguaje artístico.

### **Los gemelos Sunday: un mismo rostro, actitudes opuestas**

Una de las alteraciones más notables que realizó Anderson al filmar la película con respecto a su propio guion es la personificación de los hermanos Sunday. Mientras el texto sólo especifica que Paul tiene 16 años y Eli 18, en la película

---

<sup>81</sup> Esta pieza, titulada "Convergence", ya había sido creada previamente por Greenwood para la banda sonora del documental *Body Song* (2003) de Simon Pummell.

el director utilizó al mismo actor (Paul Dano) para interpretar ambos personajes, lo anterior hace inferir al espectador que se trata de gemelos. Esta variación también funciona para que se perciban las marcadas diferencias entre los dos personajes (ver imágenes 14 y 14.1). En la escena final de la película, Daniel agobia a Eli refiriéndose a su hermano Paul como el auténtico profeta: “He is the prophet. He is the smart one. He knew what was there and found me”; Daniel hace ver a Eli que Paul tomó una mejor decisión al vender la información a alguien realmente capacitado para explotar los yacimientos de Little Boston y le redituó en beneficios económicos, en cambio, la actitud de Eli, quien también sabía de la existencia de petróleo en el rancho de su familia, no fue la más afortunada. Miembros de una misma familia, manejaron una misma situación de manera distinta: uno es pragmático, vende información hábilmente y no vuelve a interponerse en los planes de Daniel, sino que prospera por su cuenta; el otro, oculta a un ser ávido de poder tras una máscara de redentor espiritual. Dos seres con la misma apariencia y origen emanan actitudes diametralmente opuestas ante la vida.



**Imagen 14**

**Paul Sunday**



**Imagen 14.1**

**Eli Sunday**

El sexto concepto de adaptación propuesto por Elliott es “Trumping”, el cual consiste en confrontar los aspectos compartidos por la novela y la película para determinar si éstos fueron mejor manejados en la nueva versión. En este concepto, más que preguntar cuáles son las fallas de la adaptación,



se cuestiona qué es lo que no funciona bien en la novela original<sup>82</sup>. Ya en el concepto “De(re)composing” Elliott propone que la lectura entre la novela y la película no debe darse de manera unilateral, sino que tiene que existir el derecho de réplica para la nueva obra con respecto a su fuente. El concepto “Trumping” pone en tela de juicio la adecuada correspondencia entre la forma y el contenido en la novela original. Se cuestiona la legitimidad de los signos de la novela para representar de manera adecuada los significados que supuestamente ésta se propuso alcanzar.

En el primer capítulo de este trabajo se señaló que las flaquezas de la novela de Sinclair fueron un desarrollo poco creíble de los personajes y que el escenario de la naciente industria petrolera se desaprovechó para ilustrar la miseria en la que vivía inmersa la clase obrera, así como una intención más doctrinaria que reflexiva por parte del autor.

Una escena que no estaba en el guion es el discurso de presentación que Daniel Plainview ofrece ante los habitantes del Little Boston.

**Daniel**

Ladies and gentlemen,  
thank you so much  
for visiting with us this evening.  
I have travelled across half state  
to be here and to see about this land.  
I guess some of you have heard some of the  
most extravagant rumors about what my plans are.  
I just thought you would like hear it from me.  
Face to face, no great mystery.  
I'm an oil man, ladies and gentlemen.

---

<sup>82</sup> Kamilla Elliott, “Literary film adaptation and the form/content dilemma”, en Mary-Laure (Ed.), *Narrative Across Media*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2004, pp. 237-239.

I have numerous concerns  
ready across this state.  
I have many wells flowing many thousands barrels a day.  
I like to think of myself as an oil man...  
I work side by side with my wonderful son...  
I encourage my men to bring their families as well...  
Families mean children, children mean education,  
so wherever we set our camp education is a necessity...  
so let's build a school in Little Boston...  
I have something else and please don't be insulted  
If speak about it. Bread.  
Let's talk about bread...  
It's an abomination to consider that any man, woman or child in  
This magnificent country of ours should have to look upon a ...loaf of bread  
as luxury.  
We can dig some water wells here.  
Water wells means irrigation, irrigation means cultivation.  
We are going to raise crops here...  
New roads, agriculture employment, education.  
These are of the few things we can offer.  
I assure you, ladies and gentlemen, if we do find oil here  
And I think there's a very good chance we will.  
This community will not only survive, it will flourish.

Mientras Daniel Plainview pronuncia estas palabras, varias escenas van desarrollándose en la pantalla, las cuales muestran la llegada en tren de los trabajadores de Daniel Plainview a Little Boston, así como la creación de sus campamentos y la construcción de la primera torre de extracción (ver imágenes 15, 15.1 y 15.2). Daniel es un personaje parco y directo, pero ha aprendido a vender sus ideas a las comunidades donde ha llegado a arrendar terrenos. El discurso muestra a un hombre de negocios que sabe ser elocuente



cuando la situación se lo demanda, además de que se pone de manifiesto la visión que el personaje tiene sobre el progreso social, uno de los temas principales de la novela de Sinclair, sin embargo, Anderson deslinda este discurso de alguna ideología o religión en particular, simplemente presenta una concepción del progreso basada en el trabajo, la educación y la creación de infraestructura.



Imagen 15



Imagen 15.1



Imagen 15.2

Robert Stam recurre al concepto de transtextualidad de Genette para explicar las adaptaciones que se alejan de la aporía de la fidelidad. La transtextualidad se define como todo aquello que relaciona, explícita o secretamente, a un texto con otros. La transtextualidad tiene diversas variantes, una de ellas es la intertextualidad, la cual se entiende como la copresencia de dos textos, ya sea en forma de cita, plagio o alusión<sup>83</sup>. En el caso de la película, desde su título, este relato evoca constantemente el libro bíblico del Éxodo. Hay una analogía entre el peregrinar del pueblo hebreo con el pasaje que muestra la formación de las primeras comunidades cuya

---

<sup>83</sup> Robert Stam, "Introduction: The theory and practice of adaptation" en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Maiden, Blackwell Publishing, 2005, p. 27.

economía empezaba a depender de la explotación de los yacimientos petroleros. Al igual que los hebreos al llegar a Egipto, la nueva mano de obra que llega a Little Boston tiene que interactuar con los lugareños y sus costumbres. El intercambio cultural entre los migrantes y los habitantes ya establecidos es inevitable.

La figura de Moisés está presente en más de un personaje. Eli Sunday es la relación más evidente al ser un líder religioso que se contrapone a la figura de Daniel Plainview, sin embargo, el mismo Plainview representa a un líder de la clase trabajadora quien es capaz de mover a grandes grupos de obreros hacia lugares donde hay trabajo, el petrolero es la figura de un profeta económico capaz de concretar el verdadero progreso material en un lugar donde “sólo crece la maleza” como describe Paul Sunday a su aldea. Pero es H. W. el que muestra más características afines a este personaje bíblico.

En la primera parte de la cinta, Ailman toma a su hijo H. W. en brazos para untar en su frente un poco de petróleo, lo cual puede interpretarse como símbolo de que el pequeño está predestinado a ser parte de una nueva era donde la industria petrolera signifique prosperidad. Al desairar Daniel a Eli para bendecir e inaugurar el primer pozo de Little Boston, el empresario cede este privilegio a su primogénito junto con la pequeña Mary Sunday.

Tras la explosión del pozo, H.W. es quien realmente debe enfrentar la adversidad, no sólo de su discapacidad, sino también la que representa la actitud evasiva de Daniel, de alguna manera padece un destierro. La película no detalla cómo es el resto de la niñez y adolescencia de H. W., únicamente se muestra que, después de regresar al lado con su padre, recibe la asistencia de un tutor particular que le enseña el lenguaje de los sordomudos en compañía de Mary Sunday (Sydney McCallister). Después de estas imágenes, hay un corte abrupto a otra escena en donde H. W. (Russell Harvard) y Mary (Colleen Foy) ya han crecido y están contrayendo nupcias en una iglesia. Se puede inferir que, a diferencia del personaje de *Bunny* en *Oill*, H. W. no se ha

vuelto socialista, sino un hombre con creencias religiosas. La imagen de la boda de H. W. con Mary Sunday, una ceremonia que es oficiada por un ministro diferente a Eli, representa la esperanza de un futuro con una visión del cristianismo que resulte más sensata ante la condición humana. La visión de H. W. sobre la vida se ve reflejada en el diálogo que entabla, ya siendo un hombre, con Daniel.

**H. W.**

This is very hard for me to say, but  
I will tell you first: I love you very much.  
I have learned to love what I do because  
of you. I am leaving here. I'm going to  
Mexico. I am taking Mary and I am going to  
Mexico. I miss working outside. I miss the fields.  
It will only be for a time. For me to do my own drilling  
and start my own company.  
It's time to make a change.

Cabe señalar que entre Daniel y H. W. hay un intérprete de por medio (Robert Hills), lo que acentúa el distanciamiento entre los dos personajes y crea una atmosfera de tensión.

En los parlamentos de H. W. se percibe a un ser agradecido con Daniel. A diferencia de *Bunny*, H. W. ha preferido vivir de cerca el trabajo en los campos de petróleo, prefiere convivir con la clase trabajadora directamente. Tanto *Bunny* como H. W. son personajes que manifiestan el deseo por un cambio, aunque en H. W. no puntualiza si este cambio está relacionado con la manera de manejar el negocio del petróleo. La reacción de Daniel Plainview es iracunda:

**Daniel**

This makes you my competitor

**H. W.**

No, no, it's not like that.

**Daniel**

You're not my son.

**H. W.**

Please don't say that. I know you.

Don't mean that.

**Daniel**

It's the truth, you're not my son.

And you never have been. You're an orphan.

And you operated here today like one...

I took you for no other reason than I

needed a sweet face to buy land. You're lower

than a bastard....You're a bastard from a basket,

bastard from a basket.

Daniel termina por revelar a H. W. su falsa paternidad. Destacan del parlamento de Plainview las palabras "bastard from a basket!", las cuales se asocian directamente a la figura de Moisés. Al igual que este redentor, H. W. es un hijo adoptivo que no descubre su verdadero origen hasta que ya ha crecido. Al igual que Moisés, quien era originario de una clase oprimida y fue criado por la hija de un faraón para después salvar a su pueblo, el pequeño H. W. es adoptado por un hombre que tiene cierto poder material y crece con mayores ventajas que los hijos de otros obreros. Al abandonar a Daniel, H. W. representa una esperanza para poder construir un futuro con una visión más optimista hacia la humanidad. En el guion, el enfrentamiento termina con una actitud retadora de H. W. hacia Daniel diciéndole "If you want to fight me...it will be the fight of your life." En contraste, ya en la película, H. W. sólo termina la discusión diciendo "I thank God I have none of you in me", frase que hace que el personaje sea percibido como un ser más espiritual.

Anderson reinterpreta la condición migratoria del Éxodo y la lleva a un pasaje de la cultura estadounidense donde la situación de los obreros puede ser entendida como una especie de esclavitud moderna similar a la que vivieron los hebreos en Egipto, la esclavitud moderna que condenó el socialismo que luchó por los derechos de la colectividad. Sin embargo, Anderson retrata una colectividad distinta a aquella de las películas de Sergei Eisenstein y de la novela de Sinclair, ya que no es una colectividad iracunda ni contestataria ni victimizada. Anderson recrea la colectividad rural de California, la cual tiene sus propios valores sobre la familia y sobre el cristianismo; si bien Daniel es proveedor del trabajo, no puede controlar la vida espiritual de su comunidad poco letrada y en la que la mujer tiene un protagonismo nulo, como lo ilustra la familia Sunday, donde la madre y las hijas se mantienen al margen de las conversaciones de los personajes masculinos. El episodio de Little Boston tiene lugar en una época en la que todavía no aparecen formalmente los sindicatos de trabajadores petroleros en Estados Unidos<sup>84</sup>. En la historia de Anderson todavía no tienen cabida ciertos temas del derecho laboral como la duración de la jornada de trabajo ni los días de descanso ni la seguridad social. En la escena del accidente de Joe Gundha, este personaje se encuentra fumando un cigarrillo mientras está trabajando sin tener conciencia de que su acción involucra un alto riesgo de provocar un incendio. En las primeras extracciones de petróleo, la producción se concentraba en estanques improvisados, ya que todavía no se creaban los grandes contenedores industriales. Con todo lo anterior, se quiere decir que Anderson trató de crear un escenario más preciso sobre los orígenes de esta industria con respecto al creado por Sinclair, quien se ocupó más en precisar los casos de corrupción.

Las primeras escenas con Daniel en la mina también pueden ser interpretadas como una especie de génesis llevado al contexto de los orígenes

---

<sup>84</sup> Plainview llega a Little Boston en 1908 y el sindicato más antiguo que apareció en Estados Unidos fue Oil Workers International (OWIU), el cual fue creado en 1917.

de la sociedad estadounidense. Daniel es el arquetipo del hombre con espíritu emprendedor y gran fuerza de voluntad que ayudó a construir a Estados Unidos como nación. Así como algunas civilizaciones explicaron su nacimiento en la materia del barro, otras en el maíz, Anderson utiliza al petróleo para explicar que su civilización está basada en las industrias.

Otra variante de la transtextualidad es la metatextualidad, la cual busca establecer una relación crítica entre las obras<sup>85</sup>. La adaptación resulta una posición particular del cineasta basada en la lectura que ha hecho de la novela original. La comparación puede ser realizada de manera explícita, ya sea citando directamente las obras en cuestión, o puede ser mediante evocaciones silenciosas. Hay temas que pueden cambiar de enfoque debido al contexto sociopolítico en dos puntos distintos de la historia en la que imperen valores también dispares. No es lo mismo hablar de la obediencia de la mujer hacia su marido en un contexto machista que a la luz del feminismo. La crítica también puede surgir privilegiando la visión de algún personaje secundario de una obra al hacerlo protagonista en la adaptación. *Oil!* fue escrita en una época en la que el socialismo era una ideología en boga entre gran parte de la clase intelectual estadounidense que se preocupó por señalar las fallas del sistema capitalista y de advertir sus posibles desastres sociales. A principios del siglo XXI el socialismo ha perdido popularidad pero el neoliberalismo, una variante del capitalismo que favorece al sector privado, domina la economía mundial; por otra parte, la aparición de doctrinas religiosas como la Cienciología, cuyos preceptos promueven actitudes de fanatismo, han ido proliferando dentro de Estados Unidos. Anderson hace una crítica de estos dos problemas sociales de la actualidad al reescribir la historia de Sinclair desde la perspectiva de dos personajes secundarios que desempeñaron una posición antagónica en la novela original. Sinclair está dando derecho de

---

<sup>85</sup> Robert Stam, "Introduction: The theory and practice of adaptation" en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Maiden, Blackwell Publishing, 2005, pp. 28-30.

réplica a Arnold (en la película Daniel) y Eli al volverlos protagónicos y proponer una visión menos maniquea de los mismos con la que los concibió Sinclair. *There Will Be Blood* resulta una narración que no intenta dar respuestas, sino que provoca en el espectador hacerse muchas preguntas. La cinta hace que el público se conecte desde su inicio con el protagonista para que sea capaz de emitir un juicio propio sobre las acciones del mismo. Al final de la historia se puede o no estar de acuerdo con el proceder de Daniel Plainview, pero uno no queda indiferente ante las emociones que provoca. Las nuevas situaciones y los personajes que ha creado Anderson pueden extrapolarse a la realidad inmediata para evaluar la naturaleza de estos actores sociales desde un punto de vista más sensato que los reconozca como seres humanos, en vez de juzgarlos desde el lugar común con los arquetipos de héroes y villanos que son recurrentes en el mundo del cine comercial e, incluso, en el periodismo sensacionalista.

Kamilla Elliott identifica una tendencia del cine de los años noventa de utilizar el nombre del escritor en las adaptaciones cinematográficas para validar que éstas están respetando el espíritu autoral, como lo ejemplifican: *Bram Stoker's Dracula* (1992), *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) o *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996)<sup>86</sup>. En contraste, Anderson sólo se limita a indicar en los créditos de la película y los anuncios promocionales la leyenda "Based on *Oil!* by Upton Sinclair". Con lo anterior Anderson se distancia de la obra de Sinclair, al decir "Based" se desmarca de toda intención de "fidelidad" con la novela. Más que evitar algún problema con asuntos de propiedad intelectual, Anderson, al dar crédito a la obra que lo inspiró, ha propiciado el debate sobre las coincidencias y discrepancias entre la película y la novela.

El concepto de paratextualidad de Genette toma en cuenta el material que no está propiamente en el texto (título, prefacio, dedicatorias, epígrafes,

---

<sup>86</sup> Kamilla Elliott, "Literary film adaptation and the form/content dilemma", en Marie-Laure Ryan (Ed.), *Narrative Across Media*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2004, p. 225.

etc.) cuyo significado puede ampliar el análisis de la obra literaria. Stam entiende la paratextualidad de una película como el material adicional producido alrededor de la misma como el póster, los avances o *trailers*, las reseñas, las entrevistas al director y al elenco, entre otros<sup>87</sup>.

Uno de los carteles promocionales de *There Will Be Blood* presenta la silueta de la estructura de una rudimentaria torre de extracción cuyo balancín también puede ser percibido como una enorme cruz, todo esto enmarcado en un trasfondo en tonos rojizos; este diseño comunica la estrecha relación entre la industria y la religión que representan también los personajes de la historia, el trasfondo da la sensación de una atmósfera infernal (ver imagen 16).



Imagen 16

También el título se contempla en la categoría de architextualidad, la cual se refiere a las categorías sugeridas por el título o subtítulos de la obra. Aunque pueda parecer irrelevante, en el caso de la adaptación, el título puede ser utilizado para indicar la intención de desmarcarse de la obra original y alejarse de algún patrón genérico de adaptación o marcar algún contraste<sup>88</sup>. En el caso de *There Will Be Blood*, se trata de una frase bíblica que puede

---

<sup>87</sup> Robert Stam, "Introduction: The theory and practice of adaptation" en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Maiden, Blackwell Publishing, 2005, p. 28.

<sup>88</sup> Robert Stam, "Introduction: The theory and practice of adaptation" en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Maiden, Blackwell Publishing, 2005, p. 30.



provocar la percepción de un sentido religioso, pero en el mundo cinematográfico, como ya se había mencionado, este título sugiere una película de terror. En este caso, no se trata de un terror provocado por monstruos ni asesinatos fortuitos.

James Joyce describe el terror en la voz de Stephen Dedalus en *A Portrait of the Artist as a Young Man*: “Terror is the feeling which arrests the mind in the presence of whatsoever is grave and constant in human suffering and unites it with the secret cause.”<sup>89</sup> El espectador de *There Will Be Blood*, tras ver las peripecias de Daniel Plainview, se ve forzado a reconocer la existencia de la ambición como parte de la naturaleza del ser humano y, por ende, de uno mismo. Daniel es un retrato grotesco de la codicia llevada a los límites, la cual puede ser capaz de construir grandes empresas pero, al mismo tiempo, de destruir de manera inconsciente los lazos afectivos. La imagen del rostro de Daniel Plainview asesinando a Eli es aterradora, ya que sin darse cuenta, el espectador ha sido testigo de la gradual deshumanización del personaje. La expresión del actor Daniel Day Lewis es comparable a la de Jack Nicholson en la película *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick o de Anthony Hopkins en *The Silence of the Lambs* (1991) de Jonathan Demme; los tres actores logran materializar con sus gesticulaciones una naturaleza siniestra y la completa pérdida de escrúpulos de sus personajes (ver imagen 17). Tras atestiguar los orígenes de Daniel emergiendo del subsuelo, este puede ser entendido como una especie de demonio que ha ascendido del infierno. El espectador puede llegar a sentirse perturbado al ver el destino de Daniel Plainview hundido en su megalomanía que lo hace decir “I’m the Third Revelation”. La destrucción de Daniel Plainview no es la muerte, sino quedar en un estado de demencia.

---

<sup>89</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, 2003, p.221.



Imagen 17

Daniel Day Lewis en  
*There Will Be Blood*

Anthony Hopkins en  
*The Silence of the Lambs*

Jack Nicholson en  
*The Shining*

Otro aspecto visual a destacar del relato cinematográfico es el uso de la tipografía gótica en el título que nos remite a un estilo artístico que surgió a finales de la Edad Media, época que es percibida como un periodo de profundo oscurantismo. El poeta y crítico Herbert Read señaló que el artista gótico se caracterizó por haberse limitado a ilustrar deliberadamente los conceptos intelectuales y dogmas religiosos de la época que no habían entrado en la conciencia de ellos mismos como sensación o sentimientos, pero que estaban presentes en sus conciencias como ideas ya recibidas, como fórmulas inertes. En tales circunstancias la corrupción de la conciencia se hace endémica. Herbert agrega que sólo se puede regresar a un estado saludable por el impulso revolucionario de uno o más individuos<sup>90</sup>. Al utilizar una tipografía gótica, Anderson prepara al espectador para adentrarse, junto con el protagonista, en un mundo en el que imperan dogmas religiosos preestablecidos e interpretados de manera literal y maniquea en los inicios del siglo XX, los cuales son representados por la figura de Eli Sunday. Sin embargo, en la actualidad, el arte gótico ha sido retomado por algunas manifestaciones artísticas que utilizan la oscuridad para expresar

---

<sup>90</sup> Herbert Read, *Imagen e idea* (Trad. Horacio Gómez Sánchez), México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 138-139.

sentimientos melancólicos, característica que está presente en el protagonista petrolero.

Ya en el guion se hace énfasis en el estilo gótico que debía poseer la mansión Plainview, un estilo en el que la arquitectura maneja gran amplitud de espacios con escasa luz en los interiores. En el último encuentro que Daniel tiene en su estudio con H. W., la tenue presencia de la luz acentúa la soledad en la que vive inmerso el protagonista (ver imagen 18).



Imagen 18

James Joyce también da su definición de compasión a través de Stephen Dedalus: “Pity is the feeling which arrests the mind in the presence of whatever is grave in human suffering and unites it in the human sufferer.”<sup>91</sup> El momento de ruptura entre Daniel y H. W., es la única parte de la película que irrumpe con el patrón lineal de los hechos, ya que se hace un *flashback* hacia un instante en el que el pequeño H. W. juega con su padre antes de la explosión de Little Boston. Posiblemente, éste es el último momento auténticamente feliz entre Daniel y su hijo. La utilización del flashback contrasta con la frase que Daniel pronuncia momentos previos a H. W.: “I had taken you for not other reason that I needed a sweet face to buy land”. La contradicción entre el parlamento y las imágenes hace inferir al espectador que el personaje está mintiendo y que realmente le duele la partida de su hijo adoptivo. Daniel ha destruido por completo el último rasgo de humanidad que le quedaba. Al ver

---

<sup>91</sup>James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Estados Unidos, Penguin Book, 2003, p. 221.

a Daniel Plainview recordando la niñez de H. W. mientras desciende unas escaleras, el espectador también comprende la gravedad de la ruptura de este lazo y puede llegar a sentir un fugaz momento de simpatía por el protagonista, ya que la soledad es uno de los miedos más constantes del ser humano. Este momento también se complementa con la escena en la que Daniel rompe en llanto al leer el diario de su verdadero hermano. La sangre adquiere otro sentido, ésta también es símbolo de los lazos familiares que, dadas las reacciones del protagonista, son los únicos que pueden anteponerse al dinero.

Todo este análisis ilustra el concepto de hipertextualidad de Genette quien llama hipertexto al texto resultante del proceso por el que pasa un texto preexistente llamado hipotexto en el que éste es transformado, reelaborado, modificado o extendido<sup>92</sup>. En el presente caso, *There Will Be Blood* es el hipertexto derivado de que el hipotexto *Oil!* haya sido reelaborado en su trama. Este proceso involucró la reducción de personajes y escenarios; también se hizo protagonistas a los personajes antagónicos y se les dotó de rasgos trágicos<sup>93</sup>. Además, se enriquecieron los significados del petróleo, agregando el símbolo de la sangre y recurriendo a otros hipotextos como los libros bíblicos del Éxodo y el Génesis para que Anderson ofreciera sus inquietudes sobre los temas de la ambición, las relaciones filiales, la espiritualidad, el perdón y la soledad.

## Intertextualidades cinematográficas

Si bien la adaptación cinematográfica guarda algún tipo de relación con la obra original, la película por sí misma puede establecer relaciones críticas con

---

<sup>92</sup> Robert Stam, "Introduction: The theory and practice of adaptation" en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Maiden, Blackwell Publishing, 2005, p. 30.

<sup>93</sup> A diferencia de la tibia rivalidad entre J. Arnold Ross y Eli Watkins en *Oil!*, Daniel Plainview y Eli Sunday resultan personajes con profundos claroscuros, ambos tienen ambición de poder, aunque van por rumbos diferentes; los dos intentan manipular las circunstancias a su favor pero encuentran un destino con reveses inesperados y de fatales consecuencias para cada uno.

otras piezas cinematográficas. Hasta antes de *There Will Be Blood*, quizás la película más recordada del siglo XX que recrea un escenario parecido sea *Giant* (1956) de George Stevens, la cual también fue una adaptación de la novela homónima de Edna Ferber. La historia está ambientada en Texas, en un periodo posterior a los inicios de la industria petrolera (después de 1930) y presenta la transición de una economía ganadera a una nueva basada en la explotación de yacimientos en las haciendas de este territorio. En esta película el petróleo es retratado de manera periférica y el relato se concentra más en mostrar el impacto que tuvo la riqueza del petróleo en la vida de las viejas familias ganaderas.



Imagen 19

#### James Dean en *Giant*

Se puede encontrar un personaje similar a Daniel Plainview en Jett Rink (James Dean), el empleado de una de estas familias, quien es algo conflictivo pero termina heredando un terreno que alberga yacimientos de petróleo, hecho que lo vuelve muy rico. Este personaje, como Daniel, también termina en la soledad, ya que su amor hacia la esposa de uno de los hacendados nunca es correspondido (ver imagen 19). *Giant* se enfocó en el aspecto de la discriminación hacia los obreros de origen mexicano, quienes durante esa época vivían ya una condición crítica en los territorios del sur de Estados Unidos. La película de Anderson, por su parte, se enfoca más en hacer consciente la verdadera trascendencia de los inicios de la industria petrolera.

Al retratar a Daniel primero como minero y después como petrolero, el espectador puede darse cuenta de que ese momento significó la sustitución del oro y la plata por el petróleo como principal motor de la economía moderna.

Una tendencia que han mostrado los críticos de cine ha sido comparar el personaje de Daniel Plainview con Charles Foster Kane (*El ciudadano Kane*, 1941), cuya riqueza fue producto de un golpe de suerte al descubrirse oro dentro de un terreno que pertenecía a su familia. Daniel Plainview, en cambio, es introducido en la historia como un incansable trabajador. Ambos personajes son seres solitarios y evidencian que la promesa del “sueño americano” de que el dinero conduce a la felicidad es un mero espejismo.

Al despedirse H. W. de Daniel, le hace saber a su padre sus intenciones de migrar a México. El momento histórico de esta escena coincide con aquel de la película mexicana *La Rosa Blanca* (1961) del director Roberto Gavaldón, la cual narra la llegada de los inversionistas petroleros estadounidenses al territorio mexicano años antes de la presidencia de Lázaro Cárdenas y muestran gran interés en comprar una finca que alberga importantes yacimientos en el estado de Veracruz (ver imagen 20). A diferencia de la familia Sunday en *There Will Be Blood*, el dueño de la finca no está interesado en vender a ningún precio puesto que de su propiedad depende la economía de muchas familias. Las corporaciones estadounidenses asesinan al dueño de la finca quedando impunes y manipulan el aparato legal para arrebatar la propiedad a los herederos. Este proceder delata la naturaleza ventajosa del capitalismo que también muestra el personaje de Plainview. Por otra parte, al final de la película se muestra el triunfo de los sindicatos mexicanos al lograr que el presidente Lázaro Cárdenas decida expropiar el petróleo a los corporativos extranjeros, lo cual resulta una situación ideal ante la visión con la que Sinclair escribió *Oil!*

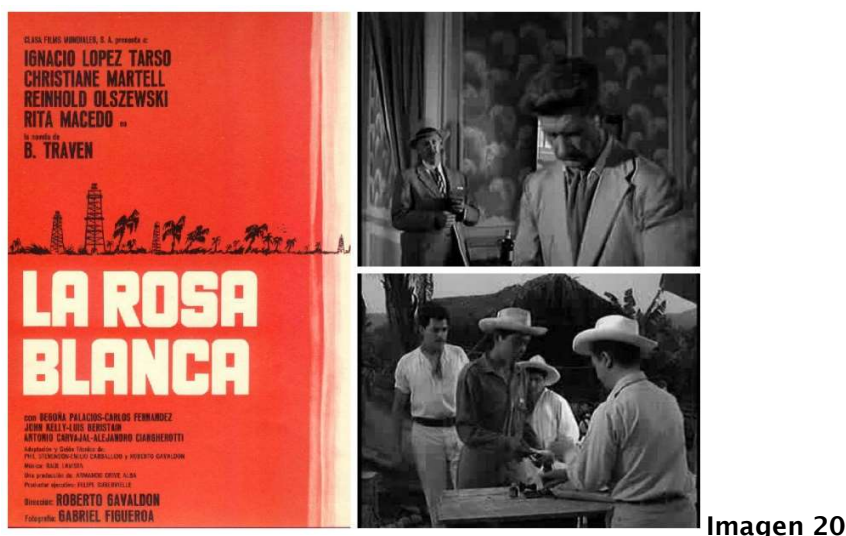


Imagen 20

Cartel promocional de la película *La Rosa Blanca*

Algunas miradas más audaces han encontrado similitudes de la película de Anderson con *2001: Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick.<sup>94</sup> La toma inicial que se hace de Daniel Plainview padeciendo las inclemencias de trabajar a la intemperie se asemeja a la toma panorámica de los primates en la película de Kubrick (ver imagen 21). En ambos casos, el único medio de supervivencia es el cuerpo. En el caso de los primates, estos todavía no están conscientes del uso que le pueden dar a su existencia, a sus energías. En el caso de Plainview, él ya sabe que sólo logrará su objetivo a través del trabajo y está dispuesto a emplear todas las energías de las que dispone.

Otra analogía que se puede establecer entre estas dos cintas es aquella entre la escena de la puesta en marcha de la nueva torre de extracción con la música de Brahms de fondo en *There Will Be Blood* y la puesta en órbita de un transbordador en el espacio exterior en *2001: Odisea del espacio* mientras se escucha la pieza “Danubio azul” de Johann Strauss II. Ambas escenas se

---

<sup>94</sup> Como ejemplo se encuentra el videoensayo *2001/The Dawn of Blood*, realizado por el cineasta estadounidense Nelson Carvajal para el sitio electrónico de la revista *Indie Wire* en abril de 2012.

perciben como odas a los alcances de materialización que puede tener el ingenio humano (Ver imagen 21.1).



Imagen 21

*2001: A Space Odyssey*

*There Will Be Blood*

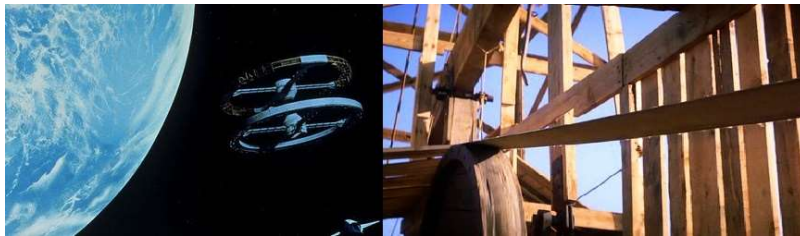


Imagen 21.1

*2001: A Space Odyssey*

*There Will Be Blood*

Finalmente, Anderson presenta personajes similares a Eli Sunday en otras de sus películas como Frank T.J. Mackey (Tom Cruise), un gurú que promueve la superioridad del género masculino en *Magnolia* (1999), o Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman), el líder de un movimiento doctrinario en *The Master* (2012). Como ya se mencionó al hablar de la metatextualidad de la película, a principios del presente siglo doctrinas como la Cienciología, cuyos preceptos promueven actitudes de fanatismo, han ido proliferando dentro de Estados Unidos y resulta evidente que es una de las preocupaciones de este director señalar insistentemente en su filmografía este fenómeno social.

### ***There Will Be Blood* y su impacto tras el estreno**

José Francisco Moreno indica que la obra de Anderson surge en una década en que los cineastas más inquietos tienen que encontrar su sitio después de



las interesantes contribuciones realizadas por el cine estadounidense en la década de los sesenta y setenta. A partir del enorme éxito en taquilla de *Star Wars* del director George Lucas (1977) y del fracaso económico de *Heaven's Gate*, de Michael Cimino<sup>95</sup> (1980), una película del género *Western*, surgió un predominante infantilismo del cine en las décadas posteriores<sup>96</sup>. El predominio del cine comercial con tramas predecibles ha provocado que se le estigmatice con la etiqueta de entretenimiento intrascendente.

Sin embargo, Anderson demuestra con *There Will Be Blood* que, al haber libertad para el artista, se pueden rescatar escenarios y premisas de manifestaciones literarias casi olvidadas para crear películas con argumentos que den continuidad a la tradición reflexiva de las tragedias clásicas y, al mismo tiempo, ofrezcan una propuesta visual que amplíe el horizonte expresivo del cine. El poeta César Fernández Moreno indicó que el cine se irá afirmando como arte a medida que sus creadores vayan conquistando la libertad. Cuando esto ocurra, lo más probable es que éste devore a la poesía, la música, la danza y demás artes, englobándolas en su híbrida pero realizadora unidad. Fernández Moreno hizo notar que la poesía cada vez encuentra más dificultades para comunicarse con la colectividad. Para él, la poesía, el teatro y la novela se han acercado al cine para que éste les reelabore y puedan llegar al público. Fernández Moreno también sostuvo que, a cierto nivel cualitativo, se ha dado en el cine la dosificación precisa de la poesía, diálogo y música para constituirlo como el gran arte del presente (por su adecuación a las masas) y del futuro (por su progresiva bonificación)<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> La cinta significó graves pérdidas para la compañía productora United Artists que la llevaron a la quiebra. La película aparece con frecuencia en las listas de las peores películas de la historia, aunque a veces se considera una película de culto maldito, cuya flaqueza, según el consenso de las críticas, fue intentar erosionar los fundamentos culturales del "sueño americano".

<sup>96</sup> José Francisco Moreno, *Paul Thomas Anderson*, Madrid, Akal, 2011, p. 150-153.

<sup>97</sup> César Fernández Moreno, *Introducción a la poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 122-133.

Tras el éxito de *There Will Be Blood* en diversas premiaciones y reseñas cinematográficas alrededor del mundo<sup>98</sup>, la editorial Penguin decidió reeditar la novela *Oil!* a finales de 2007, también para conmemorar los ochenta años de su primera publicación. La película logró despertar un renovado interés hacia la obra de Upton Sinclair, un autor francamente olvidado dentro de los diversos catálogos editoriales.

---

<sup>98</sup> Entre los reconocimientos que obtuvo esta película destacan dos Óscares (mejor actor y mejor fotografía), los premios a mejor director y mejor banda sonora en el festival de cine de Berlín, y está incluida en la lista de las diez películas más importantes de la primera década del siglo XXI de la Asociación de Críticos de Los Ángeles (LAFCA).

## Conclusiones

El cine es relativamente joven con respecto al resto de las artes plenamente reconocidas, sin embargo, su producción es ya muy extensa y diversificada. *There Will Be Blood* es una película que no sólo dialoga con su obra fuente sino con otras producciones cinematográficas precedentes y posteriores. El cine pone ya de manifiesto las diversas formas en que un arte audiovisual puede abordar un mismo tema. Anderson fue capaz de identificar en *Oil!* el potencial de una explosión, de una planta petrolera y de áridos paisajes, escenarios que resultan poco atractivos a las miradas comunes, para crear metáforas sobre la soledad, la ambición y la decepción, temas que son constantes en el resto de las manifestaciones artísticas. T. S. Eliot decía en su ensayo *Tradition and the Individual Talent*:

The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all.<sup>99</sup>

Al final de la película *Adaptation*, Charlie Kaufman ha decidido no seguir al pie de la letra las recomendaciones de Robert Mckee, ya que la trama de su adaptación no se apegó a un patrón lineal y sus personajes presentaron abruptos e insólitos cambios de conducta. De manera simbólica, Donald, el hermano gemelo de Charlie que ya ha escrito un exitoso guion siguiendo las recomendaciones de Mckee, muere en un aparatoso accidente automovilístico. Robert Stam explica esta película como una sublevación al “aesthetic mainstreaming” de los manuales para escribir guiones y los califica como “the recycled suburbanized Aristotelianism” que consiste en promover únicamente la creación de estructuras de tres actos con personajes agradables al público y con un final catártico o feliz. La desventaja que identifica Stam en esta tendencia es que los guionistas se subordinan a una especie de teleología

---

<sup>99</sup> T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” en Frank Kermode y John Hollander (Ed.), *The Oxford Anthology of English Literature, Major Authors*, Vol. II, New York, Oxford University Press, 1975, p. 1441.

tan inflexible como lo es el papel del destino en la tragedia clásica<sup>100</sup>. El guionista es un mero artesano en este proceso de escritura. Eliot advirtió esta situación en la poesía de su tiempo en su ensayo antes citado: “We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than tradition.”<sup>101</sup>

El guion de *There Will Be Blood* demuestra que es posible dar una interpretación propia de los elementos aristotélicos de la tragedia. En este relato no sólo las acciones son importantes, sino que también fue crucial el haber profundizado en la humanidad de los personajes al mostrarlos, ya desde el libreto, con sus contradicciones. Si bien hay actos lastimeros entre seres de una misma familia, los lazos son ficticios, H. W. realmente no es hijo de Plainview, sin embargo, al crear esta circunstancia, Anderson cuestiona la importancia de los lazos familiares sobre los afectivos. El protagonista trágico de Anderson se rebela ante su destino, Daniel es quien guarda secretos, pero también el mismo destino le hace ver que no es omnipotente al no darse cuenta de que no es inmune al engaño.

Retomemos la idea de que la adaptación cinematográfica es la traducción de una obra literaria a un lenguaje de imágenes y sonidos. El cuento “Pierre Menard”, de Jorge Luis Borges, es interpretado como una metáfora de lo que, idealmente, una traducción debería ser en el que Borges plantea una serie de reglas para la reescritura de una obra ya existente: “La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto ‘original’ y a razonar de modo irrefutable esa aniquilación...”<sup>102</sup>, estas dos reglas son aplicadas en el cuento de Borges al

---

<sup>100</sup> Robert Stam, “Introduction: The theory and practice of adaptation” en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Maiden, Blackwell Publishing, 2005, pp. 43.

<sup>101</sup> T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” en Frank Kermode y John Hollander (Ed.), *The Oxford Anthology of English Literature*, Major Authors, Vol. II, New York, Oxford University Press, 1975, p. 1436.

<sup>102</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard” en Jorge Luis Borges, *Ficciones*, México, Planeta, 2006, p. 58.

*Quijote* y nos damos cuenta de que la novela de Cervantes no necesitó ser alterada en absoluto. No ha sucedido lo mismo en el caso de *Oil!* La narratología, la semiótica, la dialéctica y el dialogismo han ofrecido en este análisis herramientas eficaces para tratar de explicar las adaptaciones que, de primera impresión, no muestren una relación evidente con la obra original en los distintos puntos del proceso de la creación cinematográfica. Ya desde el guion de *There Will Be Blood* se pudo identificar que no fue la intención de Anderson conservar el espíritu autoral de la novela de Sinclair al no abordar ninguno de sus intertextos principales. Además, la teoría del metalenguaje de Barthes permitió explicar que la estrategia de Anderson fue vaciar los signos de la novela para llenarlos con sus propios significados, de los cuales algunos se contrapusieron a los significados del autor y otros más fueron enriquecidos.

A través de “Pierre Menard” Borges hace notar que una obra puede ser leída de distintas maneras en diferentes momentos de la historia, además, el autor de la obra y el de la traducción (o rescritura) siempre poseerán diferentes visiones en función de su bagaje y sus vivencias. Borges subraya que Cervantes opuso las ficciones caballerescas a la pobre realidad provinciana de su país al escribir el *Quijote*, mientras Menard eligió como “realidad” la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y Lope; además, Menard ha leído a autores posteriores a Cervantes y se ha dejado influenciar por los mismos como Edgar Allan Poe<sup>103</sup>. Pese a lo anterior, Cervantes y Menard terminan escribiendo novelas idénticas pero que fueron movidas por diferentes intenciones y que desembocan en distintas maneras de ser percibidas. En el caso de nuestra comparación entre novela y película, el resultado es mucho más asimétrico. Sinclair escribió su novela con una clara intención activista y de denuncia social a principios del siglo XX, con Shelley, Cristo y Hamlet como fuentes de inspiración; en contraste, Anderson

---

<sup>103</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard” en Jorge Luis Borges, *Ficciones*, México, Planeta, 2006, p. 55-61.

contempla, sin explícito afán de denuncia, el oscurantismo religioso y la visión empresarial en California, su estado natal; de hecho, en una entrevista ofrecida a Charlie Rose, el cineasta declaró que él creció cerca de donde se montaron las primeras torres de extracción petroleras y sintió curiosidad por reconstruir aquel periodo de la historia estadounidense<sup>104</sup>. Además de estar acompañada de la influencia de Mamet, Salinger y Godis, la reescritura de Anderson cuenta con la visión cinematográfica de Kubrick, Demme, Welles, Ophüls, Altman y Scorsese, cuyas obras cinematográficas se caracterizaron por presentar historias, imágenes y personajes que inquietaron la percepción de sus espectadores por transgredir los cánones estéticos de sus días como lo ejemplifican *Clockwork Orange* (1971), *The Silence of the Lambs* (1991), *Citizen Kane* (1941), *Liebelei* (1933), *M\*A\*S\*H* (1970) o *Taxi Driver* (1976).

“El *Quijote* fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y quizá la peor”<sup>105</sup>, dice Menard en el cuento de Borges. Al otorgar el rango de canónica a una pieza artística, esta misma corre el riesgo de ser una pieza incuestionable, un monumento petrificado que obliga a la alabanza permanente en detrimento de un análisis recurrente que legitime su vigencia. Cada obra literaria ofrece una amplísima gama de interpretaciones entre sus lectores, interpretaciones que están en función de sus circunstancias particulares y que detonan emociones igual de diversas. Cada nuevo artista emite un juicio propio ante la obra y es libre de decidir hasta qué grado influirá en su propia creación. También el artista debe ser capaz de identificar la belleza donde sus predecesores no lo hicieron con el fin de que las expresiones artísticas sigan evolucionando y amplíen sus horizontes. La lectura que Paul Thomas Anderson realizó de la novela *Oii!* de

---

<sup>104</sup> Entrevista a Paul Thomas Anderson y Daniel Day-Lewis por Carlie Rose para Bloomberg TV, New York, en febrero de 2008.

<sup>105</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard” en Jorge Luis Borges, *Ficciones*, México, Planeta, 2006, p. 61.

Upton Sinclair fue virtuosa al identificar al petróleo como un símbolo para representar la prosperidad material prometida por el ideal del “sueño americano” en medio de un relato con fines propagandísticos. La literatura proveyó al cineasta del principal elemento visual para su obra cinematográfica. Además, la relación entre Arnold Ross y Eli Watkins, dos personajes antagónicos, fue el detonante para que Anderson decidiera desarrollar una nueva trama que profundizara en dos problemas de la sociedad estadounidense: la agresiva competitividad del espíritu individualista y el fundamentalismo religioso.

La misma sensibilidad y capacidad analítica con la que uno lee una novela, un poema o una obra de teatro, también es requerida al momento de contemplar una película. Las emociones y reflexiones que produce cada expresión artística deben interactuar para enriquecer los horizontes estéticos y espirituales de cada individuo. El cine es un arte que sigue evolucionando hasta nuestros días, además de que éste y otras variantes audiovisuales cada vez son más accesibles gracias a las innovaciones en la telecomunicación. Las siguientes generaciones posiblemente tendrán un primer contacto con autores como Shakespeare, Dickens o Fitzgerald a través de la adaptación audiovisual de alguna de sus obras. Sin embargo, en el caso del cine, en más de una ocasión este primer contacto ha llevado a los espectadores a acercarse a los libros para rescatarlos del olvido.

La interacción entre la literatura y el cine no es una rivalidad. La situación ideal entre ambas expresiones debe ser de mutua cooperación. El cine es la posibilidad de reducir la abstracción de las ideas y emociones plasmadas en la literatura para influir en la realidad. El cineasta francés Georges Méliès se inspiró en *De la Tierra a la Luna*, de Julio Verne, y *Los primeros hombres en la Luna*, de H. G. Wells para crear su película *Viaje a la Luna* (1902), sesenta y siete años después, el hombre llegó a la luna en una nave muy similar a la que Méliès mostró en su película, tarde o temprano el

artista influye en la realidad. Herbert Read apuntó que la conciencia humana es como un pulpo de dimensiones inimaginables con tentáculos que se extienden constantemente. En el extremo de cada tentáculo se halla la percepción sensitiva del artista. Esta criatura se dirige a una meta no totalmente avizorada y se ha trasladado a un nuevo hábitat que ya no es de caballos y carruajes, sino un mundo de energía eléctrica y de relatividad, de vidrios y hierro... El artista ha contribuido a la creación de este nuevo mundo y se desplaza hacia otro más audaz. Herbert nos recuerda también que antes que la palabra fue la imagen, y los primeros esfuerzos registrados del hombre son esfuerzos pictóricos, imágenes raspadas, picadas o pintadas en las superficies de las rocas o de las cavernas<sup>106</sup>. Sin embargo, con lo anterior no se quiere denostar a la literatura, por el contrario, al igual que la pintura, la arquitectura y demás artes, constituye uno de los grandes tentáculos de la percepción sensitiva del artista. La literatura es uno de los grandes refugios de la conciencia humana, cuyo acervo es incuantificable. Dice Eliot:

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity<sup>107</sup>.

Extrapolando esta concepción de la tradición en la poesía al cine se puede decir que este último constituye un poderoso aliado del artista de nuestros días para ampliar los horizontes de las expresiones estéticas predecesoras, de hecho, el cine necesita recurrir constantemente a esta

---

<sup>106</sup> Herbert Read, *Imagen e idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 206-210.

<sup>107</sup> T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" en Frank Kermode y John Hollander (Ed.), *The Oxford Anthology of English Literature*, Major Authors, Vol. II, New York, Oxford University Press, 1975, p. 1436.



herencia para sobrevivir y seguir evolucionando. El cine no solamente es un medio visual, sino también auditivo. Estas dos cualidades permiten también enriquecer dos elementos que Aristóteles consideró secundarios en su concepción de la tragedia y en los que profundizó poco: la perspectiva y la melodía. La secuencia inicial de *There Will Be Blood* no recurre a más recursos que la imagen y el sonido, con excepción del título en tipografía gótica, en estas escenas se consigue un efecto narrativo y dramático sin recurrir todavía a la utilización de diálogos o sin una voz sobrepuesta que explique los acontecimientos que ocurren en pantalla. Este momento es comparable con los primeros instantes de *2001: A Space Odyssey* (1968) que recrean la evolución de los primates, una película anterior a la de Anderson, y con los primeros minutos de *Wall E* (2007), una obra posterior, en los que un robot realiza tareas de limpieza en el planeta Tierra que se encuentra lleno de escombros y abandonado por la especie humana. Las tres películas privilegian los recursos audiovisuales para tratar de comunicar eficazmente una historia. El cine tiene sus propias estrategias narrativas, las cuales demandan del espectador habilidades analíticas que le permitan asimilar las escenas a las que está siendo expuesto. Las mismas imágenes validan o desmienten el proceder de los personajes y obligan a una constante reinterpretación conforme avanza la trama.

Las transtextualidades que propone Genette permitieron analizar el palimpsesto creado por Anderson, quien ha raspado la novela de Sinclair y ha rescrito sobre la misma un relato fílmico que fusiona los pasajes bíblicos con un escenario más cercano a la joven sociedad estadounidense para reflexionar sobre los valores que la han llevado a ser la civilización más influyente del mundo durante el último siglo y, al mismo tiempo, señalar las flaquezas que la pueden conducir hacia su propia decadencia. Eliot explicaría que:

The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever

so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new<sup>108</sup>.

Anderson como guionista y cineasta realizó un repaso de la propia literatura local y la confrontó con otras manifestaciones culturales que rigen el imaginario colectivo. De esta manera se creó una propuesta que reinterpreta un momento determinado de la historia estadounidense para reflexionar sobre su repercusión en la realidad del tiempo en que nos ha tocado vivir.

Con respecto al dilema de la “fidelidad”, en el mismo cuento de “Pierre Menard” Borges destaca que el método confiable para alcanzarla es colocarnos en el contexto histórico del autor de la obra original, dominar el idioma de su época, adoptar su idiosincrasia y eliminar por completo nuestras vivencias y bagaje personal. En el caso del *Quijote* uno tendría que recuperar la fe católica, guerrear contra moros y olvidar la historia de Europa después de 1602. Todo esto resulta imposible para cualquier artista de nuestros días. En este supuesto, la fidelidad sería posible sólo en la adaptación de las novelas contemporáneas. Eliot señalaría que esto mermaría el valor de la tradición, ya que sólo se contemplarían el legado y los estándares de la generación inmediata.

Por otro lado, Borges califica como parasitaria la práctica de ciertos anacronismos como colocar a Don Quijote en Wall Street o a Hamlet en Cannebière para señalar las semejanzas o diferencias entre épocas<sup>109</sup>. En este caso, la adaptación de *Romeo y Julieta* de Baz Luhrmann (1996) no hubiera resultado del agrado de Borges, ya que la obra de Shakespeare fue trasladada a una playa de California en el siglo XX con los parlamentos en el inglés de la

---

<sup>108</sup> T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” en Frank Kermode y John Hollander (Ed.), *The Oxford Anthology of English Literature*, Major Authors, Vol. II, New York, Oxford University Press, 1975, pp. 1436 y 1437.

<sup>109</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard” en Jorge Luis Borges, *Ficciones*, México, Planeta, 2006, p. 54.

época isabelina. Sin embargo, Eliot señala que en el caso de la poesía se pueden dar un gran número de combinaciones y que lo importante no es la grandeza del material utilizado ni de las emociones, sino el proceso. Al igual que el poeta, cualquier artista, en este caso el cineasta, es un catalizador, un receptáculo para acopiar innumerables sentimientos, frases e imágenes que permanecen allí hasta que logran combinarse todas las partículas indispensables para constituir una nueva aleación. Eliot señala que “Ode to a Nightingale” de Keats contiene una cantidad de sentimientos que nada tienen en especial que hacer con el ruiseñor, pero que el ruiseñor, en parte quizá por su nombre atrayente y en parte por su reputación, obliga a asociar<sup>110</sup>. En el caso de la película de Luhrmann, *Romeo y Julieta* es identificada como el arquetipo de la historia de amor frustrado por los prejuicios que le rodean, aunque su trama es más que predecible, el contraste entre el parlamento isabelino y los escenarios anacrónicos hacen resaltar el rencor y la venganza como constantes en la humanidad, las fiestas de máscaras veronesas se han transformado en fiestas de disfraces y las espadas han sido sustituidas por pistolas, pero la hipocresía y la violencia permanecen. En el caso de Anderson, el petróleo y la sangre son utilizados como símbolos de la economía y la religión; el petróleo es fuente de poder, de abundancia, de esperanza y de discordia, mientras que la sangre es símbolo de filiación, de vida y de tragedia. Ambos elementos encierran claroscuros como la naturaleza humana y son combinados de manera tal que delinean a un protagonista inquietante cuyos actos detonan sentimientos encontrados en el espectador. Las acciones y vivencias de Daniel Plainview no hubieran conseguido la emoción artística si no hubieran estado acompañadas del manejo contrastante de imágenes de cielos azules opacados por el humo o de sangre opacada por petróleo. Moisés y el faraón fueron llevados a Little Boston, California, pero en este caso su presencia ha quedado implícita para poner en tela de juicio el papel de estos

---

<sup>110</sup> T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” en Frank Kermode y John Hollander (Ed.), *The Oxford Anthology of English Literature, Major Authors*, Vol. II, New York, Oxford University Press, 1975, pp. 1439 y 1440.

arquetipos de héroe y villano en la idiosincrasia actual. Los vicios y las virtudes conviven cotidianamente y de manera orgánica en la existencia del ser humano al grado de confundirse entre sí.

El cine que antepone los propósitos artísticos sobre los comerciales tiende por naturaleza a buscar la originalidad, sin embargo, el espíritu creador de los cineastas debe recurrir prontamente a todo el legado artístico al que le sea posible tener acceso para confrontarlo con sus propios valores estéticos. El arte debe ser sometido constantemente al análisis para legitimar su estatus. Las adaptaciones cinematográficas que se nutren de este análisis logran resignificar la obra original y, al mismo tiempo, ocupar su propio lugar dentro de un nuevo orden artístico.

## Fuentes

Sinclair, Upton, *Oil!*, Nueva York, Penguin Books, 2007.

Anderson, Paul Thomas, *There Will Be Blood (screenplay)*, Los Angeles, Paramount Vantage, 2006.

*There Will Be Blood* [Película], Dir. Paul Thomas Anderson, Miramax Films, 2007.

## Bibliografía

Aristóteles, *Arte poética* (Trad. José Goya y Muriam y de Francisco Samaranch), México, Porrúa, 2013.

Bordwell, David y Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 1990.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, México, Planeta, 2006.

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, California, New World, 2008.

Carpentier, Alejo, "Cine y literatura", en Gaziella Pogolotti (Ed.), *El cine, décima musa*, México, Lectorum, 2013, pp. 272-274.

Casas, Armando (Ed.), *Guion cinematográfico*, México, Centro de Estudios Cinematográficos UNAM (Cuadernos de Estudios Cinematográficos, Núm. 1), 2011.

Denvy, David, "Hard Life" en *The New Yorker*, diciembre 17, 2007.

Dondis, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Egri, Lajos, *El arte de la escritura dramática*, México, UNAM, 2009.

Eisenstein, Sergei, *La forma del cine* (Trad. María Luis Puga), México, Siglo XXI, 2013.

Eliot, T.S., "Tradition and the Individual Talent" en Frank Kermode y John Hollander (Ed.), *The Oxford Anthology of English Literature*, Major Authors, Vol. II, New York, Oxford University Press, 1975, pp. 1435-1441.

Elliott, Kamilla, "Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma", en Ryan, Mary-Laure (ed.), *Narrative Across Media*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2004, pp 220-243.

Faro, Agustín, *Películas de Libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.

Fernández Moreno, César, *Introducción a la poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

Forster, E.M., *Aspects of the Novel*, Nueva York, Harcourt Brace, 1927.

Geduld, Harry M. (Coordinador), *Authors on Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1972.

Halsey, Van R., "Fiction and the Businessman: Society Through all its Literature", *American Quarterly* Vol. 11 (No. 3, 1959), pp. 391-402.

- Irving, John, "The King of the Novel: An Introduction to *Great Expectations*" en Dickens, Charles, *Great Expectations*, Bantam Classic, 2003, pp 6-30.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Penguin Books, 2003.
- Kazin, Alfred, *On Native Grounds*, New York, Doubleday Anchor Books, 1942, pp. 69-98.
- Kundera, Milan, *El telón*, México, Tusquets, 2006.
- Kunitz, Stanley (ed.), *Twentieth Century Authors, First Supplement*, Estados Unidos, The H. W. Wilson Company, 1967, pp. 917-918.
- Leitch, Thomas, "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory", *Criticism* Vol. 45, No. 2 (Primavera 2003), pp. 149-171.
- López Martínez, María Isabel, "Campo General: un peculiar ejemplo de Bildungsroman" en Ascensión Rivas (ed.), *João Guimarães Rosa: Un exiliado del lenguaje común*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, pp. 308-314.
- Lovett, Robert Morss, "Upton Sinclair", *The English Journal*, Vol. 17, No. 9 (Nov., 1928), pp. 706-714.
- Macgowan, Keneth, y Melnitz, William, *Las edades de oro del teatro* (trad. Carlos Villegas), México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- McKee, Robert, *El guion: sustancia, estructura, estilo y principio de la escritura de guiones*, (traducción Jessica Lockhart), Barcelona, Elba Minus, 2009.
- Montero, José Francisco, *Paul Thomas Anderson*, Madrid, Ediciones Akal, 2011.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2008.
- Read, Herbert, *Imagen e idea* (trad. Horacio Flores Sánchez), México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Rodríguez, Joaquín (Coordinador), *Cine y literatura: Iciar Bollain y Julio Llamazares (Reflexiones a partir de Flores de otro mundo)*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000.
- Ryan, Bryan (ed.), *Major 20th Century Writers, A Selection of Sketches from Contemporary Authors*, Volume 4: R-Z, Estados Unidos, Gale Research Inc., 1991, pp. 2761-2767.
- Sinclair, Upton, *The Jungle*, New York, Penguin Books, 2006.
- Snyder, Blake, *Save the Cat! The last book on screenwriting you'll ever need*, Michigan, McNaughton & Gunn, 2005, pp. 67-96.
- Stam, Robert y Raengo, Alessandra (eds.), *Literature and Film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Maiden, Blackwell Publishing, 2005.
- Yoder, Jonathan A., "Sinclair, Upton" en Serafin, Steven R. (ed.), *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, Volume 4: S-Z, Estados Unidos, St. James Press, 1999, pp.112-113.
- Zanger, Martin, "Politics of Confrontation: Upton Sinclair and the Launching of the ACLU in Southern California", *Pacific Historical Review*, Vol. 38 (No. 4, 1969), pp. 383-406.

## Recursos electrónicos

“Reading Guides: Oil” en Penguin Books (DE, 25 de noviembre, 2013: <http://www.us.penguin.com/static/rguides/us/oil.html>)

“Kidnapping and Scandals” en Aimee Mcpherson (DE, 01 de diciembre, 2013: <http://www.aimeemcpherson.com/foursquare-church.html>)

“David Mamet's Master Class Memo to the Writers of The Unit” en Movieline(DE, 15 de September, 2016: <http://movieline.com/2010/03/23/david-mamets-memo-to-the-writers-of-the-unit/>)

## Recursos audiovisuales

*2001: Space Odessey* [película], Dir. Stanley Kubrick, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

*The Shinning* [película], Dir. Stanley Kubrick, The Producer Circle Company, 1980.

*The Silence of the Lambs* [película], Dir. Jonathan Demme, Strong Heart/Demme, 1991.

*La Rosa Blanca* [película], Dir. Roberto Gabaldón, Clasa Films Mundiales, 1961.

“Emilio ‘Indio’ Fernández entrevistado por Joaquín Soler Serrano 2 de 2”. Youtube (DE, agosto 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=voaqL3MVSog>).

“Entrevista a Arturo Pérez Reverte”. Noticieros Televisa (DE, septiembre 2014: <http://noticieros.televisa.com/foro-tv-es-la-hora-de-opinar/1412/entrevista-arturo-perez-reverte-1/>).

“Paul Thomas Anderson and Elvis Mitchell on ‘There will be blood’ (The Treatment)”. Youtube (DE, septiembre 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=fKp3iBA5wPk>).

“Charlie Rose - Daniel Day Lewis and Paul Thomas Anderson Part. 1”. Youtube (DE, enero 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=6tTw24jt4AY&t=3s>).

“VIDEO ESSAY: 2001/The Dawn of Blood”. Youtube (DE, mayo 2017: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=118&v=-7xhADCHdrI](https://www.youtube.com/watch?time_continue=118&v=-7xhADCHdrI)).