

UNA APROXIMACIÓN A *THE MASTER* (PAUL THOMAS ANDERSON, 2012) A PARTIR DEL ANÁLISIS DE SU CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

AN APPROACH TO *THE MASTER* (PAUL THOMAS ANDERSON, 2012) FROM THE STUDY OF THEIR FILM REVIEWS

Juan Caravaca Mompeán

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España
juancaravacamompean@gmail.com

Resumen:

El presente trabajo es un acercamiento a la película *The Master*. Esta obra de Paul Thomas Anderson vio la luz en el año 2012 y tanto su estreno como su producción estuvieron unidas a un rumor: la película hablaba sobre un movimiento religioso, la Cienciología. Esta sospecha ha comprometido su recepción por parte de la crítica especializada y ha afectado a su mensaje final. Desde aquí planteamos acercarnos a la recepción crítica de la película y recoger las ideas que se han planteado en torno ella para, y a través de esas premisas, realizar un análisis fílmico.

Palabras clave:

The Master; Paul Thomas Anderson; crítica; medios; Cienciología

Keywords:

The Master; Paul Thomas Anderson; Critics; Media; Scientology

Abstract:

The work herein presented is an approach to the film *The Master*. This Paul Thomas Anderson movie released for the first time in 2012, and both, its premiere as its production, were joined by a rumor: the plot of the film was about a religious movement, Scientology. This rumor has committed its critical reception and its final message. In this paper, we approach to this media reception to collect the ideas that have emerged around the movie. And, from these ideas, we will propose a new view about this Paul Thomas Anderson work.

1. Introducción y marco teórico

Paul Thomas Anderson inició su carrera como cineasta a la edad de dieciocho años. En 1988, junto a un grupo de amigos con poca o ninguna experiencia profesional, dirigió y escribió un cortometraje, con una duración de 32 minutos, titulado *The Dirk Diggler Story*. Catorce años después, y con cinco largometrajes firmados, Anderson estrenó *The Master* (2012). Durante esos años, el realizador y su cine se han convertido en objeto de estudio y de crítica. Tanto el conjunto de su obra cinematográfica como, de forma individual, cada una de las piezas que la componen se han puesto a debate. La creciente importancia de su figura ha hecho que sea necesario contextualizar su trabajo con relación al cine norteamericano y al mismo tiempo se hace cada vez más vital empezar a discutir cómo discurre la historia de su propia obra. Vamos a plantear un breve recorrido sobre algunos textos, un pequeño estado de la cuestión, para proponer un acercamiento relacionado con la película objeto de este escrito: *The Master*.

Desde un punto de vista global, Anderson ha empezado a aparecer en obras con un carácter de mapa. Es decir, con vocación de trazar el camino que sigue el cine estadounidense, y podríamos decir que mundial, a inicios del siglo XXI. Textos en los que se le presenta unido a otros cineastas norteamericanos como Richard Linklater, Todd Haynes, David O. Russell, Wes Anderson, Charlie Kaufman, Spike Jonze, Michel Gondry, David Fincher, Sofia Coppola, Quentin Tarantino o Steven Soderbergh. Algunos trabajos que siguen estos patrones de estudio pueden ser *Post-pop Cinema*, texto en el que se presenta un amplio esquema de las cualidades de su obra (Mayshark, 2007, pp. 69-92). *Rebels on the Blacklot* (Waxman, 2005), en este caso, a propósito de su aparición dentro del Hollywood de los años noventa. *The Mind of the Modern Moviemaker* (Horowitz, 2006), donde a pesar de no ser uno de los realizadores entrevistados es citado en varias ocasiones por algunos de sus compañeros, por ejemplo Joe Carnahan o Neil Labute, como uno de los mejores realizadores del momento. Por supuesto, en obras monumentales como *The New Biographical Dictionary of Film* de David Thomson (2014), en trabajos en los que interesa resaltar cuestiones

de género dentro del cine moderno como *Gendered (Re)Visions: constructions of gender in audiovisual media* (Nungesser, 2010, pp. 45-58) o en libros que tienen como punto de partida incluir sus películas dentro del concepto de cine independiente que se desarrolla en EEUU, en este caso *Declarations of Independence* (2008) y *American independent* (2010), ambos de John Berra, son un buen ejemplo.

En lo relativo al interés por abordar la obra de Anderson en su conjunto, existen, a pesar de que su aparición como realizador es reciente, un número importante de trabajos. Como un pionero en este acercamiento podría estar Colin Root y su análisis fílmico de los tres primeros largometrajes de este realizador (Root, 2004), estudio que continuaría, aunque de forma más sucinta pero añadiendo *Punch Drunk Love* (2002), en un libro que intentaba caracterizar algunas continuidades y similitudes de su hacer como realizador (Root, 2010). El crítico italiano Diego Mondella también se interesó por viajar a los orígenes de su imaginario fílmico y desarrolló una monografía que incluía sus cinco primeros largometrajes (2008). Los análisis de Root y Mondella son cercanos en sus propuestas al único escrito que existe sobre el corpus Anderson en castellano: la obra de José Francisco Montero (2011). También es importante apuntar que hay aproximaciones a su cine que no lo analizan en su conjunto sino que se centran en un aspecto, ejemplo de ello puede ser la obra de Christopher Redmond (2010), donde se trabaja la representación del patriarcado masculino en su cine. En todos ellos, hay que entender los años en los que se publicaron, *The Master* se trata de forma somera, o directamente no está incluida. El que mejor expresa esta preocupación es Jason Sperb, autor a nuestro juicio del texto más completo sobre Anderson, que realiza un análisis muy amplio, desde varias perspectivas, de cada una de sus obras (2013). En él se esboza con más carácter que en el resto lo que está por venir¹. En este sentido, y a pesar de su proximidad en el tiempo, *The Master* ya está empezando a ser objeto de estudio de forma individual. Algo que observamos en trabajos como el de Scott Macleod (2013). En todos ellos, queremos resaltarlo aquí, su cine ha

¹ El propio Sperb se disculpa por no tener tiempo para desarrollar *The Master* en la parte final de su texto (2013, pp. 236-246). Aun así le dedica unas interesantes líneas sobre las posibles vinculaciones de la película con la obra previa del realizador.

sido visto cómo una reflexión sobre las relaciones humanas y especialmente las relaciones familiares². Destacando también el concepto y el rol de lo masculino dentro de esa familia y, por supuesto, dentro de la sociedad contemporánea.

Haciendo un breve repaso por sus trabajos de corta duración vemos que, desde *The Dirk Diggler Story*, Anderson también ha firmado obras como *Cigarettes and Coffee* (1993) o *Flagpole Special* (1998), cintas que no han tenido gran repercusión. Por el contrario, en sus trabajos de larga duración, el director ha ido modificando su punto de vista. En *Hard Eight* (1997), el objetivo se centraba en un cuarteto de jugadores y buscavidas. De difícil producción³, esta cinta lanzaba algunas tendencias del futuro Anderson como las familias sustitutas, la soledad, la culpa o el arrepentimiento. En lo que aquí nos interesa bastará con que veamos que su estreno difiere sobremedida con sus dos obras siguientes: *Boogie Nights* (1997) y *Magnolia* (1999). Películas de tratamiento coral, de extensa duración –más de dos horas y media– y con una apuesta por un estilo más identificativo⁴. A pesar de esto, con su siguiente proyecto, *Punch Drunk Love*, se iniciará un cambio en su cine. Centrado ahora en personajes solitarios, desquiciantes y problemáticos, el director empieza a caracterizar la sociedad que representa cambiando al grupo –*Boogie Nights, Magnolia*– por el individuo –*Punch Drunk Love, There Will be Blood* (2007)–. En esta última tendencia es donde se encuentra *The Master*.

Con esta película, Paul Thomas Anderson realizó una obra de 144 minutos de duración, rodada en 65 mm⁵, con un ratio de aspecto que recortaba ese formato (1:85), y que se estrenó oficialmente el 11 de septiembre de 2012 en

² Expresado con suficiente vehemencia en la obra de Mayshark (2007, p. 70) y sobre todo en el trabajo de Jordan Rossio (2013)

³ La productora, Rysher Entertainment, hizo un montaje distinto al del director porque había quedado descontenta con el resultado final y Anderson se planteó eliminar su propio nombre de los créditos. Al final pudo terminar su montaje gracias a que él mismo invirtió dinero. Aun así tuvo que ceder en algunos detalles como el hecho de que los títulos de crédito están al principio en lugar de al final, como en todas sus películas, y en el título de la obra, que pasó a llamarse *Hard Eight* en lugar de *Sydney* (Montero, 2011, p. 56).

⁴ Aquí nos referimos a que esos temas que aparecen en *Hard Eight* están ahora mejor desarrollados, en tiempo y en número de personajes, que en su primera obra. Además, al hacerlo por partida doble, y con un buen resultado de crítica y público, se le empezó a considerar como un director con una continuidad estilística.

⁵ Más de un ochenta por ciento de la película está rodada en 65 mm aunque una pequeña parte está filmada en 35 mm.

el marco del Festival de Venecia. La obra está protagonizada por Joaquin Phoenix, con quien el director no había trabajado hasta la fecha, y por Philip Seymour Hoffman, que había coincidido con el realizador en sus cuatro primeras películas. Además, la banda sonora volvía a estar compuesta por Johnny Greenwood, al igual que en *There will be blood*, y la fotografía era encargada a Mihai Malaimare Jr. Parte del material descartado para la película, y que por tanto no se pudo ver en salas, ha sido montado en un cortometraje titulado *The Master: Back Beyond*, que se ha podido visionar en el *Blu-ray* con el que se ha comercializado la película. Este uso del material desechado ya lo probó en *Punch Drunk Love* cuando, con algunos cortes que no entraron en la copia final de esa cinta, firmó el vídeo *Blossoms and Blood* (2003).

Dicho esto, queremos volver a reiterar su importancia gradual dentro de los estudios fílmicos, para unirla a la excelente acogida comercial de sus películas y al reconocimiento dentro de una industria cinematográfica que le ha otorgado múltiples galardones. En este sentido, y debido al progresivo interés, cada proyecto que cuente con su firma recibe una atención mediática extraordinaria que ayuda a preparar la recepción de crítica y público de sus películas.

2. Metodología

En este artículo proponemos un acercamiento a *The Master* siguiendo la metodología, basada en los textos de Sergei M. Eisenstein, que explica Santos Zunzunegui en su obra *La mirada cercana* (1996, pp. 13-14). Según este planteamiento existen tres maneras de mirar un film. La primera mirada correspondería a un plano general, definido como una idea global de la película extraída de la prensa diaria; la segunda mirada coincidiría con un plano medio, relacionado con los aspectos temáticos y emocionales de la obra; y la tercera mirada estaría unida a un primer plano que permitiría analizar el film a través de los pequeños fragmentos que lo componen; para, a partir de estas piezas, lanzar nuevas interpretaciones sobre la película.

Siguiendo estas premisas, nos acercaremos en primer lugar a las noticias aparecidas en la prensa diaria que hablaban sobre la producción de la película así como a las críticas cinematográficas que se publicaron de ella en algunos diarios. Para estas últimas hemos seleccionado artículos publicados en diarios estadounidenses -*Variety*, *Hollywood Reported*, *Rolling Stone*, *USA Today*, *New York Times*, *Chicago Tribune* y *New York Post*- basándonos en el gran número de lectores que tienen, en la posibilidad que tienen todos los usuarios de consultar de forma gratuita (on line) estos artículos, ampliando así su alcance, y en la popularidad de sus firmantes. Para contrastar estas críticas, también hemos seleccionado, siguiendo los mismos criterios que con sus homólogas americanas, los textos que sobre la película aparecieron en algunos diarios españoles -*El País*, *El Mundo*, *La Vanguardia*, *ABC* y *La Razón*-.

Una vez que tengamos esta visión global sobre la obra descenderemos a ese primer plano del que hablábamos para realizaremos un análisis fílmico sobre un fragmento del film. Nuestro objetivo es que el análisis de esa pequeña pieza se ponga en relación directa con las ideas que se ha extraído analizando la prensa diaria y además, que a partir de ese fragmento se pueda formular: primero, una mirada en plano medio sobre su aspecto temático, y segundo, una nueva mirada global sobre la película.

3. Recepción crítica de la película

En el año 2009, en concreto en diciembre, Michael Fleming publicaba en *Variety* una breve reseña sobre el próximo trabajo de Paul Thomas Anderson. En ella, la idea que había detrás de *The Master* empezaba a crecer de forma muy poderosa. En palabras de Fleming, el drama no exponía con exactitud la creación y expansión de iglesias como la Cienciología o los mormones, más bien, y en función de la información de la que disponía, *The Master* debía exponer la necesidad de creer en un poder superior (Fleming, 2009). Dos años después, el *National Post* canadiense se hacía eco de esta nueva aventura cinematográfica y lo que en un principio se exponía como un retrato sobre la necesidad de creer después de un grave conflicto bélico –IIª Guerra Mundial– se había convertido en la “Paul

Thomas Anderson's Scientology movie" (Hickman, 2011). A pesar de que en su texto se aclaraba que no era explícitamente una película sobre la cienciología, se citaba por primera vez la figura de L. Ron Hubbard – fundador de este movimiento– como fuente de inspiración.

Como contrapunto a esa información, que había salido fundamentalmente para dar a conocer que el proyecto tenía luz verde para iniciar su rodaje, ese mismo día también apareció en la página web *Slashfilm* otra noticia que aseguraba que la siguiente película de Anderson sería un "religious drama" (Fischer, 2011), que podría estar influenciado por la Cienciología; colocando este hecho en un foco de importancia inferior en relación a la única información contrastable que se tenía en aquel momento. Un día después, el 10 de mayo de 2011, el *Vancouver Observer*, a pesar de citar las dos noticias anteriores y de exponer sus dudas sobre el verdadero argumento de la película, daba por sentado que la trama de la próxima obra de este director sería la cienciología: "Paul Thomas Anderson's film, *The Master* is inspired by the controversial religious movement, wich counts big Hollywood actors like Tom Cruise and John Travolta as its members" (Konjicanin, 2011).

Meses antes de su estreno oficial, el 11 de abril de 2012, el *New York Times* exponía, en el titular de un artículo firmado por Michael Cieply, que la película que Anderson había filmado quizá versaba sobre la cienciología, "May be about Scientology" (Cieply, 2012), a pesar de que la única información fiable a disposición del autor era la que Philip Seymour Hoffman le había contado personalmente. En pocas palabras, el actor le confesó: "trust me, it's not about Scientology". A pesar de ello, y tal y como se hacía eco *El País*, *The Master* ya se había convertido en la "película no autorizada" (Alandete, 2012) sobre la cienciología. Con estos precedentes se estrenaría la cinta, primero en Venecia y luego en el resto del mundo.

En lo que se refiere a la recepción crítica, vamos a exponer los textos seleccionados siguiendo una división simplemente territorial. Primero hablaremos de las impresiones que provocó en Estados Unidos y, en segundo lugar, en España.

En las críticas estadounidenses, y una vez vista la película, el pensamiento general sobre la temática de la obra cambió. En líneas generales, si *The*

Master trataba sobre la Cienciología lo hacía de forma indirecta. Para Lou Lumenick, del *New York Post*, “isn’t the Scientology exposé it was rumored to be” (Lumenick, 2012), una opinión que de forma similar expresaba en el *Hollywood Reported* su cronista, “is not the Scientology exposé everyone was expecting” (McCarthy, 2012). Ahora es más plausible, siguiendo a Scott, del *New York Times*, que la película sea un discurso íntimamente ligado con la Segunda Guerra Mundial, pero no un trabajo histórico, entendiendo esto último de forma literal (Scott, 2012). Para Scott, sería más bien un trabajo que bucea de una manera única en aquella imagen de la América liderada por Eisenhower. A pesar de la aparente distancia con la cienciología, la crítica seguía viendo paralelismos, más que con el movimiento religioso, con su fundador. De forma muy elocuente, Peter Travers explicaba en *Rolling Stone*, después de preguntarse “Scientology? You be the judge” (Travers, 2012), que Lancaster Dodd, personaje interpretado por Philip Seymour Hoffman, seguía ciertos pasos que Hubbard había dado en la realidad: llevar su movimiento a Inglaterra, viajar por un largo espacio de tiempo en un barco e incluso publicar y difundir un misterioso libro que encierra los secretos de esta creencia. Por lo demás, las vinculaciones o los recuerdos que suscitaron sus protagonistas en la crítica no se desviaban mucho de este argumento. De manera anecdótica leemos que Justin Chang, de *Variety*, vincula a Joaquin Phoenix y su papel, “a borderline sociopath” (Chang, 2012) según sus palabras, con el protagonista de *There Will Be Blood*, y a Michael Phillips, del *Chicago Tribune*, ver en el papel de Hoffman no solo a Hubbard sino a Charles Foster Kane (Phillips, 2012).

Estas palabras, vagas en su mayoría, están unidas por un pensamiento común: la dificultad de definir con exactitud el argumento de la película y, por tanto, el mensaje de la misma. Esto lo describe muy bien Michael Phillips al entender que *The Master* tiene muchas formas de ser procesada, “and hallelujah to that” (Phillips, 2012) termina diciendo. Según la recepción, la película deja al espectador que concrete en lo que buenamente desee porque el trabajo del director se ha centrado en mostrar, no en decir, “showing, not telling” en palabras de Phillips. Esto es algo que tienen en común todas las críticas que hemos seleccionado, lo que no significa que guste a la mayoría. Claudia Puig, por ejemplo, muestra serias dudas acerca

de la satisfacción o la frustración que puede obtener el espectador que se acerque a la película de Anderson, “too ambiguous to fully satisfy” (Puig, 2012) comenta. La cuestión, de forma general, es resaltar que la obra cuenta con puntos negros dentro de su exposición. Puntos negros entendidos como saltos que no se explican al público y situaciones que puede que únicamente sean comprensibles para el propio autor. Esto lo extenderemos después porque aquí no es el momento de contextualizarlo. Sin embargo, si es el momento de tenerlo en consideración porque esa ambigüedad, vaguedad o falta de desarrollo que, en teoría, es compensada por el trabajo visual, redundante en la idea de que, a pesar de poder ser interpretada de muchas maneras, la crítica ha unido, en todas y cada una de las apreciaciones que aquí tratamos, a *The Master* con la Cienciología; con independencia de que después hayan querido construir un discurso repleto de divagaciones sobre el hombre, la Segunda Guerra Mundial, el trauma, la religión o el amor. Por otro lado, estas apreciaciones también están dispuestas a coincidir en que, a pesar de todo, la película es un prodigio técnico. Y una base fundamental sobre la que se sustenta el discurso de Anderson⁶.

En EEUU, las críticas, resaltando las consultadas aquí, destacan por el hecho de reseñar una película contando en su mayoría todo el argumento. Es decir, desgranando punto por punto cada paso de su narración. En este sentido son muy minuciosas, algo que no podemos observar en las otras recepciones que hemos elegido, las españolas, centradas en no contar nada más que su interpretación de lo que han visto.

En España, la palabra cienciología o el nombre de Hubbard se cita en todas ellas. No se le da tanta importancia pero está presente en tanto que es necesario contextualizar los rumores que circulaban en torno a *The Master*. Así lo entiende O.R. Marchante cuando al inicio de su escrito expone que cualquier vinculación con esos dos nombres es solo un cebo (Marchante, 2013). El más radical en este sentido es Luís Martínez, cronista de *El Mundo*, que remata en varias líneas este aspecto religioso para decirnos que,

⁶ Al hablar de prodigio técnico está presente la realización de la obra en 65 mm, ya lo hemos comentado, algo que algunos vinculan con las grandes producciones del Hollywood de los años 50 y 60. Junto a esta característica es muy habitual encontrarse con alabanzas, siempre con adjetivos grandilocuentes, a la fotografía, la composición o los movimientos de cámara. Esto es lo que la crítica reconoce a grandes rasgos como prodigio técnico.

más o menos, *The Master* es una película sobre un borracho y un mal mesías (Martínez, 2012). El que más se extiende en este apartado es Salvador Llopart. En *La Vanguardia*, este crítico llega a asumir que Paul Thomas Anderson no solo se ha inspirado en Hubbard sino que su obra es una aproximación apócrifa a su vida (Llopart, 2012). Al igual que sus compañeros americanos, todos estos textos dejan espacio para lanzar ideas que después nunca se desarrollan y que se quedan en simples discursos huecos: la película es un reflejo del estado de ánimo americano, una reflexión sobre las falsas promesas de la tierra de las oportunidades, una crítica a la necesidad de aprender para sobrevivir,... además, todos perciben la existencia de matices que deben ser completados dentro del discurso de la película. Carlos Boyero nos explica que Paul Thomas Anderson decide sugerir en lugar de mostrar, al igual que hacía Phillips (Boyero, 2012), es decir, Anderson decide trabajar lo que la crítica entiende como elipsis. Sergi Sánchez sigue esta línea y comenta que no solo *The Master* sino toda la obra del director supone un gran enigma a descifrar. La descripción más precisa sería la de Salvador Llopart, que dice haber encontrado un hueco dentro de la película. “Como si tuviera un vacío en medio” (Llopart, 2012). Alentando perfectamente esa interpretación abierta que el espectador debería, en teoría, completar.

Lo más novedoso de estas recepciones es otorgarle a la película, en función de ese punto negro o de esa carga elíptica, un carácter complejo. Es decir, la película es complicada porque no se expresa por sí sola, porque debe ser completada por el espectador. Eso es lo que se extrae de adjetivos como retrato abstracto (Marchante, 2013), profundidad (Martínez, 2012), enigma (Sánchez, 2012), reconocible forma autoral (Boyero, 2012),... que se van repitiendo.

Para terminar con esta revisión sería bueno comprender el posible origen de estas opiniones. En primer lugar, hay que remitirse a la breve historia sobre el inicio del rumor que hemos comentado al empezar este epígrafe; en segundo lugar, a la obra anterior de Anderson que invita a recibir la película con un bagaje previo en tanto que como autor se le supone una cierta continuidad estilística, sobre todo en el caso de la elipsis; y, en tercer lugar,

el más influyente de todos, a las declaraciones que el director expresó en la rueda de prensa de presentación de su película en el Festival de Venecia: “I really don’t know a whole hell of a lot about Scientology, particularly now [...] but I do know a lot about the beginning of the movement and it inspired me to use it as a backdrop for these characters.” (Post Staff Report, 2012). Es decir, la Cienciología sería un decorado, un telón de fondo, que según el director, sirve para contar la historia entre los dos personajes principales de la obra: Lancaster Dodd y Freddie Quell.

Esta polémica que giró en torno a *The Master* es, en cierta manera, similar a la que ocurrió con *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999). Similar por la expectativa generada y la recepción obtenida; y similar por la aparente decepción de algunos críticos, medios y espectadores. Recordemos, según los textos que hemos repasado, que la película de Anderson a veces no ha sido muy apreciada y se ha puesto en duda el trabajo del director. En este sentido, Celestino Deleyto ha estudiado la recepción y los resultados que *Eyes Wide Shut* tuvo tras su estreno (Deleyto, 2005, pp. 93-108) y se ha mostrado sorprendido ante las expectativas que puede generar en el público una película que se vendió a través de un tráiler que consistía en ver como Tom Cruise y Nicole Kidman –por aquellos años pareja en la vida real– protagonizaban una escena de sexo. Al final, la cinta del director inglés era mucho más recatada de lo que se vendió y su interpretación sobrepasó el del debate generado en torno al sexo, hablando más de amor y de deseo que de sexo. Comparando ambas obras vemos que lo que genera más nervio e interés es hacer creer que una película gira en torno a un tabú: el sexo y la cienciología –o la religión–⁷, más que promover conceptos abstractos como el deseo, la necesidad de creer, la soledad y un largo etcétera.

Una vez que hemos visto cómo ha sido su recepción crítica podemos obtener una conclusión sobre la mirada global acerca de la obra. A pesar de aproximarnos a textos de dos países con tradiciones culturales, políticas, sociales y cinematográficas muy distintas los resultados no han variado demasiado, dando lugar a que los escritos estudiados giran alrededor de dos

⁷ Haciendo referencia directa al libro donde se encuentra inscrito el texto de Deleyto. Aquí podemos intentar tomar “Tabú”, de una forma muy general, como algo sobre lo que no se debe hablar.

conceptos: *Cienciología* y *elipsis*. Al primero de ellos lo relacionan con su temática y el segundo lo vinculan con su aspecto formal.

4. Análisis filmico

Como hemos expresado en la introducción, la metodología de análisis escogida para estudiar esta película sigue los parámetros propuestos por Santos Zunzunegui en su trabajo *La mirada cercana*. En él se plantea la necesidad de mirar un filme, siguiendo los trabajos de Sergei M. Eisenstein, a través de pequeños fragmentos, *microsecuencias*, “en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa” (Zunzunegui, 1996, p. 15). Gracias a esta propuesta se puede analizar un film en primer plano, desarmando los pequeños fragmentos que lo componen. En este sentido, y en primera instancia, vamos a recoger un determinado número de planos que, dispersos dentro de la narración de la película, nos permitirían explicar lo que en la sección anterior la crítica ha denominado como *elipsis*. Partiendo desde aquí formularemos una propuesta conceptual, a nuestro juicio, más acorde para entender esta obra. Obviamente, nos vemos en la necesidad de proyectar sobre estos fragmentos una contextualización relativa al lugar que ocupan en el conjunto de la obra⁸.

El primer momento que deseamos explicar está cercano a la mitad del metraje, en el minuto 64. En este instante de la película, el grupo religioso que dirige Lancaster Dodd -conocido como *La causa*- llega a la ciudad de Filadelfia. En ella se hospedarán en la casa de Helen -Laura Dern-, también miembro de ese colectivo. Al iniciar su estancia, la anfitriona realizará un acto de presentación para los asistentes. Dentro de esta escena, se desarrollarán una serie de planos que tendrán como protagonistas a Freddy Quell y a Elizabeth Dodd -hija de Lancaster Dodd-.

En el primero de ellos (min. 64:41) tenemos un plano medio de Freddy Quell. Su mirada se dirige a nuestra izquierda –en el contraplano

⁸ La copia de la que vamos a hablar es la que Paramount Pictures distribuyó en DVD en el año 2013. Con una duración aproximada de 137 minutos. Cuando hagamos referencia al tiempo será siguiendo esa copia.

encontraremos a Helen– y su figura está separada del resto del espacio. Únicamente hay foco en primer término. La cámara se mueve ligeramente en la dirección hacia la que mira Freddy y aparece Elizabeth (F1). Freddy la mira, no muestra interés y corrige su postura a la posición inicial. Después de un breve inserto de Helen, volvemos a Freddy y Elizabeth. En este caso, a la entrepierna de ambos (min. 64: 58). Elizabeth coloca su mano izquierda en la pierna derecha de Freddy (F2). Acto seguido, regresaremos al plano medio inicial de Freddy pero corregido, es decir, el encuadre se ha cerrado. En este caso la mirada de Freddy y Elizabeth ha cambiado. Ambos sonríen, Freddy con más sorna. Justo en ese momento, el montaje impone la inclusión de un inserto, la del marido de Elizabeth, al que apreciamos acompañado, a su derecha, por Peggy Dodd –madre de Elizabeth–. En el min. 65:09 el inserto hace afecto y, bajo el mismo plano corregido del que hablábamos antes, Freddy quita de su pantalón la mano de Elizabeth. Otra vez el montaje incluye un inserto de Helen, que en esta precisa escena es sinónimo del contexto en el que se mueven Freddy y Elizabeth. Esa aparición –min. 65:22– se corta para pasar a un primer plano de la hija de Dodd, donde únicamente se hace foco en su rostro. En este plano, Elizabeth mira hacia nuestra derecha buscando la complicidad de Quell. En ese instante hay un cambio de plano hacia la posición de Freddy –con el mismo foco que Elizabeth–. Este no le devuelve la mirada, sino que la amplía hacia la derecha del campo. Es decir, gira sus ojos en la misma dirección que Elizabeth. A continuación, Helen termina su discurso. Podemos observar cómo Dodd, su mujer y el marido de Elizabeth lo aprueban aplaudiendo gracias a la inclusión de sus planos de escucha, para acto seguido regresar a Freddy y Elizabeth en el mismo plano corregido de antes –65:51– y comprobar que ella se levanta, toca la espalda de Freddy y desaparece por el lado contrario al que ha entrado en la escena (F3). En este momento, Helen ya ha desaparecido del contexto y es Dodd el que toma el mando de su plano para iniciar un discurso sobre el amor. Dice exactamente, "I'm in love" –min. 66:06– para asegurar que cuando amamos sentimos placer y sufrimiento. En su discurso se vuelve a introducir a Freddy –min. 66:24–, en este caso con el plano medio anterior pero aún más cerrado, mostrando una sonrisa.

Sin embargo, en el mismo encuadre Freddy cambia de expresión y enseña una mirada perdida (F4).



F1, F2, F3 y F4

Este es la primera y única interacción física entre ambos personajes en la película. La puesta en escena es meridiana. Elizabeth requiere la atención de Freddy. Él lo rechaza pero la desea. En ese momento, el padre de ella le recuerda que el afecto trae placer y sufrimiento y Freddy entiende lo que comportaría seguir con esa actitud.

El segundo momento que queremos resaltar se inicia en el minuto 79:54. Dodd acaba de salir de la cárcel tras ser acusado de una presunta estafa. Dodd no está solo en el presidio, Freddy también ha sido arrestado por intentar defenderle ante la policía de forma violenta. En la cárcel, Freddy y Dodd discuten y su relación, en este instante de la película, está rota. Tras el paso por la cárcel de los dos, se produce una cena entre Dodd, su mujer, su hija Elizabeth y el marido de esta. En la cena, el único tema de conversación, entre los silencios, es Freddy y su compromiso con *La causa*.

En el minuto 80:15, el yerno de Dodd toma la palabra para intentar convencer a los presentes de que Freddy es un espía que intenta robar el

trabajo de Dodd. En ese mismo plano, que se trata de un encuadre a la altura del pecho, está incluida la presencia de Elizabeth. Su personaje aparece ligeramente fuera de foco mientras su marido habla. Ella cambia su gesto dentro del plano. De incredulidad, mirando a su padre, pasa a la sumisión, bajando la mirada (F5). Tras una intervención de Peggy Dodd, Elizabeth toma la palabra. Dice que Freddy le pone nerviosa. Ahora, cuando el montaje regresa a su plano, ella, y no su marido, es la que está inclinada hacia adelante y además ahora es ella la que está enfocada y su marido no. Acto seguido mira a su madre y dice que él la desea. Para finalmente advertir, bajo un gesto que requiere aprobación, que él está enamorado de ella (F6).



F5 y F6

Este único plano en el que aparece Elizabeth implica la negación de su primer comportamiento hacia Freddy, la búsqueda de la aprobación de su familia y el miedo a que alguien descubra que es ella la que ha iniciado el acercamiento hacia él.

El tercer encuentro vuelve a contar con la presencia de Freddy y Elizabeth y tiene lugar en el minuto 106. Freddy ya está nuevamente integrado dentro de *La causa*. Dodd acaba de presentar su nuevo libro, a modo de biblia, para sus seguidores. En esta tesitura, Lancaster decide realizar una prueba, un estudio psicológico, en el desierto. En ella estarán presentes Lancaster Dodd, Elizabeth, Freddy y el marido de Elizabeth.

El juego consiste en señalar un punto en el horizonte, conducir hasta él con una moto y regresar al lugar de inicio. Primero lo realiza Dodd y después es el turno de Freddy, que señala su objetivo y comienza la conducción. Durante su trayecto, veremos un plano general en donde aparecen

Elizabeth, su marido y su padre –min. 109:29–. Los tres están presentes de cuerpo entero, integrados con el desierto. De repente, Elizabeth decide, desde muy lejos, dar ánimos a Freddy. Provocando la sorpresa de su marido (F7). La secuencia finalizará sin el regreso de Freddy. Ha huido.

En este plano, Elizabeth puede volver a retomar la confianza en Freddy debido a que ha regresado a *La causa*. Algo que sorprende a su marido, cuya única información sobre esta relación procedía de la conversación que hemos explicado en la secuencia anterior.



F7 y F8

Finalizando, el último momento de la película que incluye a ambos personajes coincide con el encuentro final entre Dodd y Quell y con la penúltima secuencia de la película –minuto 119–. En ella únicamente aparecerá Quell. Elizabeth está físicamente ausente. Freddy visita, un tiempo después de huir, a Dodd en Inglaterra. Allí ha trasladado su movimiento religioso. En su visita, lo primero que recibe son reproches de Peggy. No obstante, cuando él tiene la oportunidad de hablar -min. 121- lo primero que hace, en un plano medio donde él destaca sobre el entorno, es preguntar por Elizabeth. Su mirada se pierde hacia nuestra izquierda y su gesto es contrariado. Si comparamos su estado, en este momento, con el primer plano medio en el que aparecía con la hija de Dodd constataremos una gran diferencia. En el primero primaban los colores cálidos y en este los oscuros. En el primero no encontrábamos interferencia entre Freddy y la cámara y aquí la mesa de Dodd nos obliga a observar su gesto desde una distancia mayor. Lo único que se conserva del primer encuentro es su mirada hacia nuestra izquierda. Buscando a una Elizabeth ahora ausente.

Peggy le contesta que ella está en tratamiento. La reacción de Freddy es consecuente con la noticia: agacha la mirada (F8).

Entendemos que entre la escena del desierto y este momento, es posible que Elizabeth no se haya vuelto a comportar como en la segunda escena. No ha renegado de Freddy y ha recibido sus consecuencias, como se auguraba en el discurso que, en el primer momento que destacamos, Dodd pronuncia sobre el amor. Efectivamente, en un instante inicial provoca placer pero en él también está incluido el sufrimiento.

Estos planos que hemos resaltado encierran una relación sentimental entre la hija de Lancaster Dodd y Freddy Quell, un idilio que es únicamente expresado a través de estas instantáneas. Por el minutado que hemos realizado también podemos comprobar que su posición dentro del largometraje es alterna. Nunca uno de los momentos destacados está a continuación de otro, por lo que es una imagen de aquello que en la prensa venía descrito como elipsis, una figura de estilo que, en su versión más utilizada, se define como una supresión de algún acontecimiento dentro de la linealidad temporal de la historia.

En este sentido, entendemos que aquí tal concepto no funciona. Intuimos que existe un matiz diferente centrado en la necesidad de condensar partes de la trama pero no de omitirlas o eliminarlas de forma deliberada. Por tanto, vemos una capacidad de abreviar, de sintetizar, con el objetivo de sugerir una expansión a través de unos elementos a su disposición –en el caso de la relación Quell-Elizabeth, el número de planos descritos–. Es decir, habría que sustituir la elipsis, la zona oscura o el vacío que se empleaba en el segundo apartado, por una nueva noción. La noción de *etcétera*. Una idea que explicaría la virtud de ofrecer un contexto complejo – y completo– desde solo un par de, lo hemos dicho antes, planos e imágenes⁹.

Este microanálisis de algunos planos de la película explica la forma en la que se construyen el resto de tramas que presenta *The Master*. Como expresábamos al hablar del trabajo de Zunzunegui (1996), una película se

⁹ Este concepto es también utilizado por Rosalind Krauss para explicar las variaciones de cubos incompletos del artista Sol LeWitt (Krauss, 1985, p. 268). Esta obra consiste en mostrar cubos de los que deliberadamente se eliminan algunas de sus aristas. A pesar de esta ausencia el espectador puede completar perfectamente el cubo en su cabeza.

puede analizar desde un plano general, un plano medio y un primer plano. En este sentido, desde el plano que acabamos de describir, el plano corto, que ha sido explicado como ejemplo de los cimientos que edifican la obra, podemos hablar del segundo concepto que nos planteábamos discutir aquí, la Cienciología, desde ese plano medio que se preocupaba por la temática.

En ningún momento de la película se nombra la palabra Cienciología, ni siquiera el concepto de movimiento religioso, solo una persona ajena al entorno de Lancaster Dodd cita la palabra secta para explicar su comportamiento y el de los que le siguen; en este sentido, la pertenencia a este movimiento vendría a través de la construcción fragmentaria que hemos planteado. Dodd viaja a Inglaterra, pasa largas temporadas viviendo en un barco y la creencia que ha desarrollado permitiría curar algunas enfermedades. Aspectos que pueden estar unidos a la propia historia del fundador de la Cienciología, L. Ron Hubbard, porque el planteamiento de la película así lo sugiere. Sin embargo, no tiene ningún tipo de fundamento si revisamos estrictamente las imágenes de la cinta.

Por tanto, creemos que la temática que sugiere la película se debe completar y matizar. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, recordemos que ese era el fondo que veían algunos críticos, se vivió en EEUU un cierto giro conservador en los mandatos de Truman y, sobre todo, Eisenhower, en lo que a religión, política y derechos civiles se refiere. En todo ese periodo (1945-1961) se incubó el germen liberal que explotaría en los años sesenta, encabezándolo John Kennedy y lo que se conoció como el movimiento por los derechos civiles. En lo relativo a las creencias, y alentados por unos hechos –Iª y IIª Guerra Mundial– que no habían apenas sentido, los jóvenes empezaron a mostrar “interés por las creencias ocultas y por la brujería, así como por nuevos movimientos religiosos como la cienciología [...], el budismo zen, la meditación trascendental, y la Sociedad Internacional para la Conciencia Krishna (los llamados Hare Krishna). Y otros adoptaron métodos psicológicos y terapéuticos seculares para afrontar sus preocupaciones existenciales” (Wilson, 1999, p. 82). Es decir, creció la necesidad por cuestionar las creencias de sus padres y en definitiva por buscar su propia verdad. Todo ello en el marco de una sociedad que se

suponía económicamente próspera. La película, que bebe de este ambiente, se centra, fundamentalmente, en la América inmediatamente vencedora de la IIª Guerra Mundial. En ella, un antiguo soldado empezará un camino hacia estos nuevos movimientos religiosos. Empezará una búsqueda.

La película habla de esa búsqueda. No obstante, también hablará de la juventud que ha visitado la guerra, no solo de aquella que la toca de forma colateral. Una juventud que representa Joaquin Phoenix -Freddie Quell-. El papel de Phoenix no es el de un hombre ajeno, sino el de un hombre tocado por los avatares de un conflicto bélico. Sin embargo, ninguno de los textos que aquí citamos ha acertado a contextualizar mejor aquello que veían. Han mencionado que la alucinación de Phoenix puede estar vinculada con la que proporciona Kurt Vonnegut en *Matadero 5* (Martínez, 2012) y también han sacado a la luz algunos casos como el de Van Morrison¹⁰. Sin embargo, no se ha mencionado la película de John Houston, *Let There Be Light*, documental filmado en 1945 en un hospital militar y que narra la historia de unos soldados traumatizados psicológicamente tras la guerra¹¹. Sus escenas, reales según nos dice la advertencia inicial de la película, son similares, idénticas en algunos casos como la prueba del test de Rorschach, al principio de *The Master*. *Let There Be Light* muestra a soldados destrozados anímicamente por el conflicto: un hombre que no puede caminar consigue hacerlo con terapia, otro hombre que no puede hablar, habla después de ser tratado. El gobierno de EEUU, que había pagado la película, la censuró, en teoría, por dos motivos: “Houston se había pasado de la raya [...] [y] el Departamento de Guerra deseaba evitar que se suscitasen falsas esperanzas en casos incurables” (Barnouw, 1993, p. 149). La película no se estrenaría hasta 1981¹² y solo sería vista hasta entonces en ámbitos psiquiátricos.

¹⁰ Van Morrison militó en la Cienciología y después se marchó huyendo de ella para dar a la luz su trabajo discográfico *No guru, no method, no teacher* (Boyero, 2012)

¹¹ Aquí queremos hacer una matización. Este documental si aparece citado y contextualizado de manera precisa en el análisis que se hace de la obra en *Caimán. Cuadernos de cine* (Herederó, 2013, p. 18-19; Quintana, 2013, pp. 14-16) y además es un trabajo que Anderson ha tenido en cuenta al realizar *The Master* como demuestra el hecho de que la película de John Houston haya sido publicada junto a la edición de la obra en *Blu-ray*. En este sentido, queremos expresar que el análisis de la prensa seleccionada presenta las características que describimos pero que otros medios, que no tienen las características que hemos descrito en la introducción, como el citado *Caiman* o *Dirigido por...* (Casas, 2013, pp. 64-73) presentan otra serie de análisis más profundos y también más acordes al tipo de prensa especializada al que representan.

¹² Comercialmente salió a la luz el 16 de enero de 1981. Antes, el 8 de noviembre de 1980, había sido proyectada en Los Ángeles County Museum y en mayo de 1981 se pasó por el Festival de Cannes

Si ahora unimos estos dos planos de análisis, el corto y el medio, deberíamos obtener un concepto global más adecuado que las conclusiones generales sacadas del acercamiento a la recepción crítica de la película.

5. Conclusión

Para trazar las conclusiones debemos situarnos en el inicio de esta investigación sobre *The Master*. Nos hemos acercado a una serie de textos publicados en la prensa diaria que, en primer lugar, hablaban sobre la producción de la película y extendían un rumor sobre su argumento; y en segundo lugar, hemos expuesto el pensamiento de una serie de críticos cinematográficos tras el estreno de la obra. Gracias a este acercamiento hemos podido ver que existían dos conceptos repetidos por la prensa: *cienciología* y *elipsis*. El primero de ellos era el punto de partida que se utilizaba para hablar sobre el argumento de la obra, y el segundo era reiterado para hablar del trabajo formal de Anderson. Para verificar estas proposiciones hemos realizado un análisis filmico centrado en pequeños fragmentos del film. Estas piezas nos han llevado a otros dos conceptos distintos de los que se trazaban en plano global de análisis representado por la prensa. Hemos sustituido la palabra *elipsis* por la noción de *etcétera*, un concepto que definiría de forma adecuada los aspectos que dentro de *The Master* no aparecen de forma explícita, y esta nos ha llevado a una nueva visión sobre su temática, es decir, sobre el análisis de su plano medio: la búsqueda religiosa y el encuentro de un lugar en el mundo para los jóvenes; tanto los que han sufrido la guerra como los que se ven lejos de ella.

Estas conclusiones implican que el punto de vista expuesto en el plano general es incompleto, tan bien hay que tener en cuenta que el análisis general de cualquier obra lleva a imprecisiones; sin embargo, entendemos que aquí no hay una inexactitud sino un error de interpretación. Equivocación influenciada, bajo nuestro punto de vista, por un motivo: los rumores que circulaban sobre la película antes de su estreno y que hemos explicado al inicio del segundo apartado. En base a esto, queríamos resaltar

(Michalczyk & Michalczyk, 2003, p. 76).

la necesidad de realizar análisis fílmicos que huyan de implantar cualquier tipo de idea que no esté convenientemente justificada. Nosotros planteamos aquí una diferencia, entendemos que importante, entre cómo se ha explicado *The Master* y como creemos que realmente actúa su estructura formal y su temática. Esta diferencia ha supuesto encasillar la obra antes de su estreno y por tanto restringir sus interpretaciones.

Igualmente veríamos interesante, y puesto que parte de nuestro objetivo era plantear una propuesta de trabajo, si en la obra anterior de este realizador se ha utilizado esta dinámica y si en su obra posterior, puesto que sigue en activo, se continúa usando. Tampoco podemos obviar que es más que probable que este modo de presentar los cimientos de una película no sea exclusivo de este realizador sino propio del cine contemporáneo. Un cine muy propenso a huir de los argumentos y las presentaciones de corte clásico.

Referencias bibliográficas

- Alandete, D. (1 de junio 2012). Hollywood disecciona a la Cienciología. *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/elpais/2012/06/01/gente/1338572527_062767.html
- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Berra, J. (2008). *Declarations of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production*. Chicago: Intellect Books.
- Berra, J. (2010). *American Independent*. Chicago: Intellect Books.
- Boyero, C. (1 de septiembre 2012). Tortuoso, complejo y fascinante Paul Thomas Anderson. *El País*. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/01/actualidad/1346526933_146537.html
- Casas, Q. (2013). Paul Thomas Anderson. Una panorámica americana. *Dirigido por...*, 429, pp. 64-73.
- Chang, J. (1 de septiembre 2012). Review: The Master. *Variety*. Recuperado de: <http://variety.com/2012/film/reviews/the-master-1117948152/>
- Cieply, M. (22 de abril 2012). Filmmaker's newest work is about ... something. Paul Thomas Anderson film may be about Scientology. *New York Times*. Recuperado de: http://www.nytimes.com/2012/04/22/movies/paul-thomas-anderson-film-may-be-about-scientology.html?_r=3&pagewanted=all&

- Deleyto, C. (2005). Abre los ojos/cierra los ojos. Sexo, representación y recepción en *Eyes Wide Shut*. En V. J. Domínguez García (Coord.), *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Madrid: Festival Internacional de Cine de Gijón, Ocho y Medio, EdiUno, pp. 93-108.
- Fischer, R. (2011). *Slashfilm*. Recuperado de: <http://www.slashfilm.com/paul-thomas-andersons-the-master-joaquin-phoenix-confirmed-weinstein-distributing/>
- Fleming, Michael (2009): "Anderson working on "Master", en *Variety*, diciembre de 2009. Disponible en internet (30.06.2014): <<http://variety.com/2009/film/news/anderson-working-on-master-1118012101/>>
- Guerra, M. (2013). *Cadena Ser*. Recuperado de: <http://blogs.cadenaser.com/la-script/2013/01/02/p-t-anderson-the-master-no-ha-gustado-la-gente-se-pregunta-quien-cono-es-ese-loco/>
- Herederó, C. (2013). La guerra vuelve. *Caimán, cuadernos de cine*, 12, pp. 18-19.
- Hickman, A. (30 de junio 2011). Paul Thomas Anderson's Scientology movie gets a green light. *National Post*. Recuperado de: <http://arts.nationalpost.com/2011/05/09/paul-thomas-andersons-scientology-movie-gets-a-green-light/>
- Horowitz, J. (2006). *The Mind of the Modern Moviemaker: Twenty Conversations with the New Generation of Filmmakers*. New York: Penguin.
- Krauss, R. E. (1985). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- Konjicanin, A. (10 de mayo 2011). Paul Thomas Anderson's Scientology film back on track. *Vancouver Observer*. Recuperado de: <http://www.vancouverobserver.com/blogs/artsbeat/2011/05/10/paul-thomas-anderson%E2%80%99s-scientology-film-back-track>
- Llopart, S. (1 de septiembre 2012). Venecia, el escándalo esquivo. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/cine/20120901/5434555405/venecia-escandalo-esquivo-salvador-llopart.html>
- Lumenick, L. (11 de septiembre 2012). Cult hiti. *New York Post*. Recuperado de: <http://nypost.com/2012/09/11/cult-hit/>
- Macleod, S. (2013). Through the mind: Paul Thomas Anderson's "The master". *Kill Your Darlings*, 13, pp. 153-160.
- McCarthy, T. (1 de septiembre 2012). Paul Thomas Anderson's extraordinary character study, with a career-defining performance from Joaquin Phoenix, is not the Scientology exposé everyone was expecting. *Hollywood Reporter*. Recuperado de: <http://www.hollywoodreporter.com/movie/master/review/367129>
- Martínez, L. (1 de septiembre 2012). Un soldado desnudo y triste. *El Mundo*. Recuperado de:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/09/01/cultura/1346515089.html>

- Mayshark, J. F. (2007). *Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film*. London: Greenwood Publishing Group.
- Michalczyk, J. J., & Michalczyk, S. A. (2003). Troubled Silences: Trauma in John Houston's Film *Let There Be Light*. En M. J. Matelski & N. L. Street (Eds.), *War and film in America. Historical and critical Essays*. Jefferson: McFarland, pp. 67-78.
- Mondella, D. (2008): *Piovono rane dal cielo: il cinema di Paul Thomas Anderson*. Roma: Associazione Culturale Il Foglio.
- Montero, J. F. (2011): *Paul Thomas Anderson*. Madrid: Akal.
- Nungesser, V. S. (2010). Ways of Reclaiming Masculinity: Reactions to the "Crisis of the White Man" in Paul Thomas Anderson's *Magnolia*, Sam Mendes' *American Beauty* and David Fincher's *Fight Club*. En M. Gymnich, K. Ruhl & K. Scheunemann, *Gendered (Re) Visions: Constructions of Gender in Audiovisual Media*. Goettingen: V&R Unipress, pp. 44-58.
- Phillips, M. (20 de septiembre 2012). 'The Master' is too much, but just right. *Chicago Tribune*. Recuperado de: http://articles.chicagotribune.com/2012-09-20/entertainment/sc-mov-0918-the-master-20120920_1_american-films-floor-lamp-lancaster-dodd
- Post Staff Report (1 de septiembre 2012). Scientology founder inspired title character in 'The Master,' director says. *New York Post*. Recuperado de: <http://nypost.com/2012/09/01/scientology-founder-inspired-title-character-in-the-master-director-says/>
- Puig, C. (16 de septiembre 2012). 'The Master' mesmerizes, but misses the mark. *USA Today*. Recuperado de: <http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/story/2012/09/16/the-master-mesmerizes-but-misses-the-mark/57778808/1>
- Quintana, A. (2013). El trauma y la hipnosis. *Caimán, cuadernos de cine*, 12, pp. 14-16.
- Rodríguez, O. (1 de abril 2013). Críticas de los estrenos del viernes 4. *ABC*. Recuperado de: <http://www.abc.es/cultura/cine/20130104/abc-criticas-estrenos-viernes-201301031839.html>
- Redmond, C. (2010). *Reconsidering the male: representations of patriarchal masculinity in three films by Paul Thomas Anderson*. [Tesis doctoral inédita]. University College Cork, Department of Film Studies, Irlanda.
- Root, C. (2010): *Paul Thomas Anderson: From Hard Eight to Punch-Drunk Love*. London: Lambert Academic Publishing.
- Root, C. (2004). *A textual analysis of the films of Paul Thomas Anderson*. Boston: Boston University.

- Rossio, J. (2013). *God Only Knows: Family in the films of Paul Thomas Anderson*. [Tesis doctoral inédita]. Western Michigan University, The Lee Honors College, EEUU.
- Sánchez, J. (4 de enero 2013). The Master / Dos enigmas, una obra maestra. *La Razón*. Recuperado de: http://www.larazon.es/detalle_normal/noticias/575488/cultura+fin/de/the-master-dos-enigmas-una-obra-maestra#.Ttt1Qj39YLXFed1
- Scott, A.O. (13 de septiembre 2012). There Will Be Megalomania. *New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2012/09/14/movies/review-the-master-from-paul-thomas-anderson.html>
- Sperb, J. (2013). *Blossoms and Blood Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. Austin: University of Texas Press.
- Thompson, D. (2014). *The New Biographical Dictionary of Film*. New York: Alfred A. Knopf.
- Travers, P. (1 de septiembre 2012). The Master. *Rolling Stone*. Recuperado de: <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/the-master-20120910>
- Waxman, S. (2005). *Rebels on the Backlot: Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System*. New York: Harper Collins.
- Wilson, B. (2001). *Cristianismo*. Madrid: Akal
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Cómo citar: Caravaca Mompeán, J. (2015). “Una aproximación a *The Master* (Paul Thomas Anderson, 2012) a partir del análisis de su crítica cinematográfica”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 11, pp. 146-169. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>