

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Padres, padrinos y patrones

Autor/es:
Riambau, Esteve

Citar como:
Riambau, E. (1998). Padres, padrinos y patrones. Nosferatu. Revista de cine.
(27):32-34.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41069>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



El Padrino

Padres, padrinos y patronos

Esteve Riambau

*Lege Lehorra indarrean sartzearekin batera gangsterrek antolatutako taldeak eratu zituzten eta egunkarietako azaletan agertzen zitzaizkigun gizonen gidatutako gaizkile-taldeak sortu ziren. Ikusleen artean pareko gorrotoa eta bekaitza pizten zuten pertsonaiok ditugu Coppolaren **Aitabitxiaren** aurrekariak.*

La respetabilidad social que caracteriza a los *capos* de la Mafia hace de ellos unos peculiares personajes cinematográficos. Villanos con las manos limpias, constituyen una *famiglia* aparte dentro del cine negro. La trilogía de Coppola

elevaría, sin embargo, la figura del *padrino* hasta dimensiones míticas y haría de esta saga un verdadero reflejo de la sociedad norteamericana.

Desde que los gánsters elevados al estrellato por la Ley Seca pro-

mulgada en los años veinte se convirtieron en los protagonistas del auge experimentado por el cine negro a partir de 1930, la Mafia sería uno de los temas recurrentes del género. Un personaje como Al Capone accedió tempranamente a la pantalla a tra-

vés del retrato oblicuo que sobre él trazó Howard Hawks en **Scarface, el terror del hampa** (1930). El protagonista de este film interpretado por Paul Muni se llamaba Tony Camonte, pero tanto en su fisonomía como en sus maneras se percibían algunos de los rasgos característicos de uno de los más célebres reyezuelos del *underworld*.

Desde entonces proliferaron otros personajes similares, con diversos grados de vinculación con la realidad, pero, inevitablemente, se convirtieron en un quebradero de cabeza para los funcionarios del Código Hays. Se trataba de peligrosos criminales, identificables por el reguero de cadáveres que dejaban a su paso pero, sin embargo, eran percibidos por el público como héroes que desafiaban la impopular normativa que prohibía la circulación del alcohol. Eran apuestos, viriles y sí, finalmente, sucumbían bajo el peso de la ley era por estrictas exigencias de unos guiones que, de otro modo, no habrían recibido el visto bueno del código de censura autoimpuesto por los principales estudios de Hollywood.

El propio Al Capone, en la biografía cinematográfica protagonizada por Rod Steiger en 1959 y en el crucial episodio descrito por **La matanza del día de San Valentín** (1967), o el personaje ficticio interpretado por Kirk Douglas en **Mafia** (1968), completan un arco cronológico que recorre la edad de oro del género hasta que la irrupción de **El Padrino** (1972) varió por completo este paisaje. Proliferaron las secuelas más o menos oportunistas, como **El Don ha muerto** (1973), de Richard Fleischer, o los retratos de personajes históricos a través de la disección política de **Lucky Luciano** (1973) en manos de Francesco Rosi, la crónica de la delación perpetrada por Joe Valacchi en **Los secretos de la Cosa Nostra** (1972) o la mitifica-

ción épica de los orígenes sicilianos de la Mafia a través del personaje de Salvatore Giuliano retratado por Rosi en el film homónimo o por Michael Cimino en **El siciliano** (1986). Incluso en épocas muy recientes, Hollywood ha abordado las figuras históricas de infiltrados o traidores de esta organización, como Joseph D. Pistone en **Donnie Brasco** (1996), de Mike Newell, el agente del FBI que se hizo pasar por un fiel integrante de la Mafia hasta que dispuso de suficiente información para efectuar una importante redada, o como el desertor Henry Hill que Martin Scorsese -cronista oficial de *Little Italy* desde que dirigió **Malas calles** (1973)- abordó en **Uno de los nuestros** (1990).

La aparición del film de Coppola en el panorama del cine norteamericano de principios de los setenta cambió, sin embargo, la percepción del cine negro y, por extensión, los retratos de personajes de la Mafia efectuados hasta aquel momento. La asociación de diversas coincidencias producidas a lo largo de un laborioso proceso de gestación reunió el trabajo de un escritor -Mario Puzo- que conocía bien el tema con un realizador -Francis Ford Coppola- cuyo interés por las estructuras familiares y los personajes demiúrgicos no era fruto del oportunismo y un actor -Marlon Brando- que encajaba como anillo al dedo en un personaje tan tierno como implacable, tan poderoso como vulnerable pero, por encima de todo, patriarcal en el más estricto sentido de la palabra.

En su composición de Vito Corleone, Puzo, Coppola y Brando dieron a luz a un personaje de resonancias mitológicas. La primera secuencia de la primera parte de la trilogía lo canoniza como oráculo de un empleado de pompas fúnebres de origen italiano que certifica su devoción por América. A continuación, al presidir la boda de su hija, asume la perso-

nalidad del Rey Lear, aunque su verdadera Cordelia será Michael, el hijo menor que lo sucederá tras su muerte. Demiurgo que mueve los hilos del poder -tal como muestra el cartel publicitario de la película- y controla a todos cuantos le rodean, Vito Corleone es un tirano inflexible con sus enemigos pero también un nostálgico de los viejos tiempos que está a punto de pagar con su vida el rechazo de involucrarse en el narcotráfico. Es, todavía, un héroe romántico que paga el precio del poder con el asesinato de uno de sus hijos y la canonización de otro como su heredero.

Michael, el nuevo Padrino interpretado por Al Pacino, es coronado cuando asume personalmente la venganza contra quienes han atentado contra su padre. Antes de ocupar definitivamente el trono debe atravesar, sin embargo, una dolorosa ceremonia iniciática que incluye un viaje a los orígenes -Sicilia- y una pérdida de su primera esposa que, como en el caso de Drácula -un futuro personaje coppoliano-, le convierte en una bestia sanguinaria y sedienta de poder. Si su padre moría tras asustar a su nieto con unos dientes postizos hechos con piel de naranja, él necesitará, en una escena de la tercera parte, un zumo de esta misma fruta para evitar un coma diabético. La necesidad compulsiva que Michael tiene de la sangre le aproxima al vampiro de Bram Stoker pero también a los personajes shakespearianos de *Macbeth* y *Ricardo III*. Su perpetuación en el poder -desde el momento que apadrina a su sobrino- se edifica sobre el exterminio de sus enemigos y, posteriormente, también del asesinato de su cuñado y de su propio hermano.

Michael, ya en la segunda parte de la trilogía, recibe a sus vasallos tal como lo hacía su padre pero, a diferencia de éste, no morirá. Es una bestia solitaria y acorralada dispuesta a conservar el poder a toda costa. En cambio, los *flash-*

backs que se remontan hasta principios del siglo para explicar los orígenes de Vito Corleone, acentúan el contraste entre ambos personajes a la vez que los inscriben en un retablo donde se refleja la historia de América. La tierra prometida de la igualdad de oportunidades sólo lo será en términos de un capitalismo salvaje, donde las nociones de aparente respetabilidad se descomponen progresivamente bajo la dictadura de padres convertidos en padrinos y estos, a su vez, en verdaderos patrones de un imperio del crimen.

No obstante, huérfano y exilado, el joven Corleone encuentra en la Mafía una figura sustitutoria de la

familia y de las raíces ancestrales que ha perdido al abandonar Italia, a cambio de asesinar a quienes le han impulsado a ello. Michael, en cambio, se ve obligado a pagar un precio cada vez más alto para mantenerse en el poder durante el período comprendido entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el preámbulo a la crisis cubana. Todo cuanto le rodea apesta a muerte -el aborto de su mujer, el asesinato de su hermano tras la muerte de su madre- y ésta asume un carácter progresivamente ritual. La tragedia griega y las referencias al Imperio Romano complementan, en su determinismo, los matices shakespearianos de la saga de los Corleone.

Éstos vuelven a hacerse evidentes en la tercera entrega de la serie. La línea sucesoria que iba de Vito a Michael Corleone desemboca ahora en Vincent, el sobrino bastardo interpretado por Andy García. Michael, a su vez, inicia un desesperado proceso de redención que comienza cuando es condecorado por el obispo de Nueva York y culmina con el asesinato de su hija cuando ésta se interpone en la trayectoria de una bala que iba dirigida a él. La verdadera Cordelia muere, pues, para salvar a su padre, sólo entonces plenamente consciente de estar atrapado en una tupida telaraña tejida por la fatalidad del destino, la naturaleza vinculante de la familia, la renuncia del amor o el bautismo de un nuevo Padrino a quien predice: *"No podrás volverte atrás. Serás como yo"*.

Esta sucesión, incitada por la hermana de Michael, convertida en una reencarnación de Lady Macbeth, se produce en una escena cuya puesta en escena anticipa la de la llegada de Jonathan Harker al castillo del conde Drácula. Navaja en mano, mientras afeita a su tío, Vincent es condenado a propagar eternamente el mal que Michael ya recibiera en herencia por parte de su padre. Desde entonces ha sido un muerto viviente, condenado a viajar por la historia del siglo en busca de una felicidad imposible que, en su día, le fue injustamente negada. Sus debilidades -acceder a las súplicas de su mujer para organizar el estreno de la ópera protagonizada por su hijo- son fuente de nuevas catástrofes y él mismo morirá cuando, protegido por unas gafas oscuras, cae fulminado bajo los intensos rayos del sol de Sicilia. Desposeído definitivamente de su trono, el joven idealista forzado a convertirse en un despótico villano sólo encontrará el eterno reposo en contacto con la tierra de sus antepasados.



El Padrino III