

■ El Padrino de Francis Ford Coppola (1972). Análisis técnico y estético

Gema Godoy Navas
Antonio Simón Sánchez Fernández

Este artículo plantea un análisis estético y técnico de la película "El Padrino" (The Godfather, 1972) de Francis Ford Coppola en el 30 aniversario de su estreno. Coppola une tradición, modernidad y cine espectáculo en esta película considerada como el último ejemplo del cine clásico americano.

In this article, the authors make an aesthetic and technical analysis of this film The Godfather, from Francis Ford Coppola in the 30th anniversary of its premiere. Coppola joins tradition, modernity and spectacle cinema in this film, considered as the last example of classic american cinema.

FICHA TÉCNICA

DIRECTOR: Francis Ford Coppola. PRODUCCIÓN: Albert S. Ruddy para Paramount Pictures. PRODUCTOR ASOCIADO: Gray Frederickson. GUIÓN: Mario Puzo y Francis Ford Coppola, basado en la novela de Mario Puzo. FOTOGRAFÍA: Gordon Willis. MONTAJE: William Reynolds y Peter Zinner. MÚSICA: Nino Rota (música adicional de Carmine Coppola). DISEÑO DE PRODUCCIÓN: Dean Tavoularis. DIRECTOR ARTÍSTICO: Warren Clymer. DISEÑO DE VESTUARIO: Anna Gill Johnstone. SONIDO: Christopher Newman.

DURACIÓN: 173 minutos.

ESTRENO: 15 de marzo de 1972.

Ganadora de 3 premios Oscar:

Mejor Película, Mejor Actor (Marlon Brando), y Mejor Guión Adaptado.

REPARTO: Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), Diane Keaton (Kay Adams), Robert Duvall (Tom Hagen), James Caan (Sonny Corleone), John Cazale (Fredo Corleone), Talia Shire (Connie), Richard Castellano (Clemenza),

GODOY NAVAS Gema y SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Antonio Simón: "El Padrino de Francis Ford Coppola (1972). Análisis técnico y estético", en *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 533-564.

Richard Conte (Barzini), Al Lettieri (Sollozzo), Sterling Hayden (capitán McCluskey), Al Martino (Johny Fontaine), Gianni Russo (Carlo), Lenny Montana (Luca Brasi), Alex Rocco (Moe Green), Abe Vigoda (Tessio), Morgana King (Carmella Corleone), Simonetta Stefanelli (Apollonia).

Son numerosas las adaptaciones literarias llevadas a la gran pantalla en la historia cinematográfica, pero no todas han obtenido la fama y prestigio de *El Padrino* de Francis Ford Coppola. Mientras que la novela de Mario Puzo no pasa de ser un buen libro, la película está considerada como una obra maestra, que auna cine espectáculo, clasicismo y modernidad. En palabras de Francis Ford Coppola

La historia del Padrino es la historia de una personas en apuros. La primera película me costó mucho hacerla. Fue muy difícil sacar adelante el proyecto. Yo era un director joven, no había trabajado mucho y tenía la oportunidad de llevar a la pantalla esta novela. Me consideraba un director profesional haciendo la adaptación de una novela, y sabía que en la medida en que el libro se iba haciendo más popular este proyecto empezaba a desbordarme. No sería capaz de hacerlo. Cinco meses más tarde, el libro se convirtió en toda una sensación. En las primeras semanas de producción fui consciente de que no estaban contentos con lo que había hecho. El estilo clásico que había elegido en mis primera pruebas no les había impresionado. Pero soy un superviviente. Sabía que mis ideas respecto al reparto no iban a gustarles, y aquel no era el momento ideal para convencer al estudio de que mis ideas fueran aceptadas ¹.

EL DIRECTOR

Francis Ford Coppola siempre ha pretendido ser un realizador independiente; en muchos capítulos de su vida se ha enfrentado a la Industria del Cine por mantener lo que el considera *su libertad creativa*, pero en realidad siempre ha estado vinculado a esta industria en mayor o menor medida. En la década de los 60 inició su faceta como guionista, (*Gran Gatsby*, *Propiedad Condenada*), culminada con el guión de *Patton*, que le reportó un Oscar. Tras realizar títulos no muy destacados, en 1969 Coppola decide que es el momento de independizarse de la Industria y crea junto a Scorsese y George Lucas entre otros directores "América Zoetrope", con aspiraciones de recuperar el viejo sistema clásico de producción donde, además de servir de lanzadera para un sin fin de inventos audiovisuales (sistema de sonido THX), se produjeron los últimos proyectos de Akira Kurosawa. David Lynch recuerda su etapa en el estudio independiente: *En Zoetrope Studios, había el mayor potencial*

¹ PAYAN, M.J.: *Francis Ford Coppola*, Ediciones JC, Madrid, 1992, pág. 175.

*creativo que había visto en mi vida, pero no había nadie para decirnos lo que debíamos hacer*².

La carrera de realizador de Coppola plantea dos direcciones opuestas: la primera como director independiente, donde derrocha demasiado dinero y no consigue ningún éxito tanto de crítica como de público. La otra vía en Coppola, y a la postre la que le ha dado sus mayores éxitos, es como director de encargo, donde trabaja *como si fuese director de cine de autor con la virtud excepcional de ser al mismo tiempo cine de espectáculo*³.

ACTORES

En buena medida los excelentes resultados del proyecto se deben a una impecable elección del reparto. Coppola elige a sus actores, para éste los intérpretes, al contrario que para Hitchcock, no están a su disposición esperando cumplir los requerimientos del Director; tienen suficiente capacidad como para mejorar con su trabajo el resultado final de la película⁴. *Cuando un equipo de actores participan juntos en un proyecto eso los marca para siempre, y más tarde, cuando en una escena pasa algo, ese algo es una respuesta realista, porque la preparación ha sido muy intensa* (Coppola).

MARLON BRANDO (VITO CORLEONE)

Brando fue rechazado por el jefe de la Paramount debido a los numerosos problemas en todas las películas en las que había participado. La Mafia prefería a Paul Newman como jefe del clan familiar y Coppola era el único que creía en la posibilidad de contratar a Brando. Los ejecutivos de la Paramount dieron el visto bueno a Brando tras ver una prueba de cámara donde se transformó por completo, ya que se estiró el pelo con betún y se metió un trozo de queso en la boca para dar vida a su personaje.

AL PACINO (MICHAEL CORLEONE)

Los estudios también tenían reticencias a la hora de contratar a Al Pacino. Y es que los ejecutivos de la Paramount apostaron por Robert Redford o Alain Delon para el papel de Michael Corleone, incluso se obligó a Puzo a incluir una escena de amor

² *Id.*

³ *Ibidem*, pág. 51.

⁴ PAYAN, M.J.: *op. cit.*, pág. 182.

entre Michael y Kay para el comienzo de la película. Tras la negativa de Redford, el equipo de producción hizo numerosos casting, a los que se presentaron casi todos los actores de *Actors Studio*. Coppola apostó por Pacino, dijo en una ocasión *cuando leía El Padrino y me imaginaba al personaje de Michael Corleone veía la cara de Al* ⁵. Pacino recuerda su experiencia.

Durante el rodaje tenía la sensación de que no se me quería allí, la gente se reía cuando yo estaba ante las cámaras, y cuando las pruebas había comentarios como: "no se a mí este chico me resulta soso [...]" yo estaba allí hecho polvo, hasta que llegó la escena con Sollozzo. Esa escena les convenció. Quedó muy bien esa muerte a tiros. Querían que me impusiera y esa no deja de ser una buena forma de imponerse ⁶

Para el elemento femenino de la trama, además de su hermana Thalia Shire, a la que contrató arriesgándose a ser despedido, Coppola eligió a Diane Keaton: *la vi en una película titulada "Amantes y otros desconocidos" y pense en dos cosas: me gustaba mucho, era una mujer guapa, a mí me atraía y también era muy excéntrica, tenía una extraña forma de interpretar. Me dije que Diane le daría al personaje de Kay, que podía haber resultado aburrido, cierta excentricidad.*

Para el Papel de Sonny, Coppola eligió a James Caan, en detrimento de De Niro. Éste gustaba mucho a Coppola, dijo de él: *estuvo espectacular, era un asesino, era Sonny, nunca vi nada igual. Fue algo que nunca olvidare. Mas adelante pensamos en que podía hacer de joven Brando. Yo pensé que De Niro podría hacerlo pero la Paramount se negó en redondo* ⁷. Pero Coppola volvió a luchar y volvió a salirse con la suya, y De Niro fue elegido para interpretar al Joven Vito en la II parte. John Cazale encarna a Fredo y, a nuestro juicio, es uno de los mejores actores del reparto, al igual que Robert Duvall, que interpreta a Tom Hagen, *Consigliere* de la familia y que ya había trabajado con Coppola en *The Ran People (Llueve sobre mi corazón)*. Otros actores a destacar serían Richard Castellano (Clemenza), Lenny Montana (Luca Brasi) y Abe Vigoda (Tessio).

⁵ Entrevista: COPPOLA, F.: *Presentación de El Padrino III*, Canal +, emitida el 14-01-1991.

⁶ Entrevista: PACINO, A.: *Presentación de El Padrino III*, Canal +, emitida el 14-01-1991.

⁷ PAYAN, M.J.: *op. cit.*, pág. 22.

EL PADRINO. ANÁLISIS TÉCNICO

PUESTA EN ESCENA Y ENCUADRES

El Padrino está compuesto por 34 secuencias; con 15758 pies, 6 fotogramas. En el guión original había 50 escenas divididas en 5 partes. **I.** Verano 1945, **II** Invierno 1945, **III** Invierno 1946, **IV** Sicilia 15 de Marzo-15 de Abril 1946.

1. En primer lugar debemos referirnos a la **planificación**. El 47% de los planos que aparecen en la película son medios, el 28% cortos, seguidos por los planos generales y los americanos o 3/4, con un 15 y un 10% respectivamente. Los planos medios son utilizados en cualquier caso, no tienen un carácter narrativo restrictivo, le bastan para mostrar lo desea. Los planos cortos son utilizados en las escenas de tensión dramática, jugando generalmente con la profundidad de campo para restringir la vista. Los planos generales son muy corrientes para el anclaje espacial. Casa Corleone (Fig. 3), Genco oil, Catedral de San Patricio, Puerta de los juzgados (Fig. 15) etc.

Los ángulos de encuadre suelen ser normales, horizontales y a la altura de los ojos, destacando como excepción la escena del atentado del Don, donde aparecen, para indicar la idea de movimiento, las piernas de los asesinos encuadradas desde el pie a la rodilla. En esta misma escena también destaca el plano cenital de Vito tras el atentado. Encontramos algunos picados como el plano donde se presenta la casa del Don fuertemente fortificada tras el atentado (Fig. 3).

El Padrino I se caracteriza por combinar la puesta en escena con el montaje, sin que ninguno de los dos se superponga al otro. Centrándonos en la **puesta en escena**, comenzaremos analizando las **localizaciones y los decorados**.

2. Uno de los objetivos de Coppola fue, sin duda, lograr el mayor realismo posible, aunque para ello tuviese que alterar el presupuesto impuesto por la Paramount. De ahí, la masiva utilización de localizaciones en lugares muy distintos; sólo en Nueva York se emplearon 120. El rodaje se inició delante de los grandes almacenes *Best & Co*, con la escena de Michael y Kay comprando regalos de Navidad (Fig. 6). En la ficción era el 22 de diciembre de 1945, por lo que los escaparates lucían adornos navideños y precios de ese año. Desgraciadamente, la nieve que tenía que caer no llegó a materializarse y no hubo otro remedio que utilizar cañones de nieve artificial⁸. También se rodaron escenas en la puerta del *Radio City Music Hall* (cuando Michael recibe la noticia del atentado contra su padre), delante de la tienda de juguetes *Polks*, en la Quinta Avenida. La boda de Connie fue rodada en State Island, haciéndolo pasar por Long Beach (Fig. 16). La reunión de familias se rodó en el salón de reuniones del edificio Penn Central. La muerte de Luca Brasi en el Hotel Edison (Fig. 8). La muerte

⁸ BISKIND, P: *La trilogía de El Padrino*, Ixia, Barcelona 1993, pág.27.



1. Vito Corleone en su despacho

de Sollozo y Mc Clawsky (Restaurante Louis, en la película) en el restaurante Lanza's (conservado en la actualidad prácticamente igual) en el Bronx (Fig. 4). La muerte de Sonny Corleone en una pista de aterrizaje del aeropuerto Floyd Bennet Field (Fig. 5). La casa del productor Woltz era en realidad la finca Guggenheim, en Long Island. La escena del hospital se rodó en tres hospitales de Nueva York⁹. Después del rodaje neoyorquino se trasladaron a Sicilia, donde rodaron las escenas del exilio de Michael Corleone.

3. En relación a los **decorados** utilizados, consta que el 10% de la película se rodó en los estudios Film Ways. Entre los decorados más impresionantes que construyó Dean Tavoularis, diseñador de producción, se encuentra la casa del *Don*. Tenía dos pisos, con escalera, comedor, cocina y despacho y estaba totalmente amueblada.

4. Comentar el **vestuario** de El Padrino es hacer referencia a la tipificación de la ropa de Ganster en todo el cine posterior. Anna Gill Johnstone, diseñadora de vestuario, se basó en las películas de cine negro y las fotografías de los años 40 de la verdadera Mafia. Hizo que los personajes vistieran de manera muy clásica y

⁹ *Ibidem*, pág. 29.



2. Vito Corleone en la funeraria de Bonasera

sosegada. Sólo algunos personajes se salen de la línea impuesta para los demás. Son, curiosamente, los que, aún estando en la familia, permanecen al margen. En primer lugar Carlo Ricci, cuñado de Michael Corleone, se presenta a la manera de los bajos fondos con una ropa bastante estridente, como el traje naranja que calza en la escena de la pelea con Sonny. El otro personaje con un vestuario diferente es Kay Adams, que viste de manera desenfadada, a la moda. En la boda de Connie, aparece con un vestido rojo y una pamelita abierta, un estilo que no pasa inadvertido en la celebración¹⁰.

Michael Corleone es el mejor ejemplo de un vestuario rígido. Siempre luce trajes oscuros con chaleco y corbata. Un complemento característico es el sombrero que, además de imprimir una mayor altura a Pacino, denota la nostalgia que siente por su padre, pues éste fue el primero en usarlo. Vito viste de manera muy diferente a lo

¹⁰ Con el paso del tiempo Kay empieza a vestir a la manera de "La Familia", aspecto que acentúa la falta de libertad a la que es sometida en el clan.

largo de la película, en parte porque Coppola dejó a Brando bastante libertad para que escogiera vestuario. En la escena del atentado se puso un sombrero ancho y un traje de rayas de color marrón con una camisa y un abrigo muy grandes. El nudo de la corbata estaba mal hecho y el cinturón estaba colocado por debajo de la cintura, aspecto que molestó bastante a los mafiosos presentes, que entendían que el jefe de la Familia no podría vestirse con ese estilo tan poco italiano¹¹ (Fig. 7). Este ejemplo pone en cuestión la creencia, muy extendida, de que el estilo de *El Padrino* es el estilo de la Mafia; copiado y parodiado en numerosos films posteriores sin tener en cuenta la época de la historia. La película gustó mucho a la Mafia, buen ejemplo de ello es que se retoma la costumbre de besar la mano del Don.

5. El **atrezzo** de la película también está muy estudiado. Se tuvo un cuidado especial a la hora de reproducir el ambiente de la época, y como Puzzo, que escribió *El Padrino* basándose exclusivamente en la documentación que había conseguido, el equipo de producción artística de Coppola llenó un gran tablón de anuncios con fotografías e ilustraciones de hechos destacados y relacionados con organizaciones criminales de los años cuarenta y cincuenta. Además, los diseñadores y decoradores consultaron fotografías de viejos ejemplares de la revista *Life* para documentarse sobre el aspecto que ofrecían las calles de Nueva York en aquel tiempo; también verificaron el mobiliario que se utilizaba por aquel entonces mediante catálogos de subastas. Sin dejar de mirar escenas de filmes producidos en los cuarenta¹².

Algunos datos significativos del verismo que quiere alcanzar Coppola son, por ejemplo, el empleo de unos cincuenta coches de época, con ruidos auténticos, que fueron grabados en un museo de coches de San Francisco. O la cabeza -real- del caballo que se encuentra Woltz en la cama; escena que produjo algunas protestas por parte de ciertas personas que recriminaron la crueldad ejercida sobre animales, aunque según Coppola, la cabeza de escayola que creó Dick Smith -maquillador-, *no parecía real*.¹³

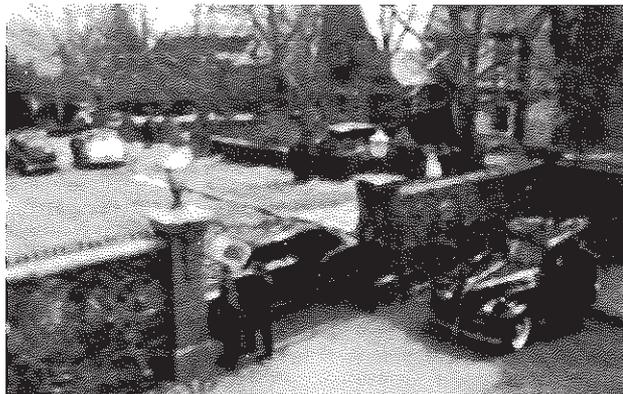
El sillón del despacho de Vito Corleone merece un escueto comentario. En primer lugar, resaltar su presencia en las tres entregas de la saga, es un sillón de piel muy corriente, pero con grandes connotaciones simbólicas. En la primera escena Vito está sentado en él, denotando su posición dentro de la Familia. Michael está en él en la escena donde decide matar a Sollozo y Mc Clawsky, prefigurándose lo que luego será realidad. También aparece en la última escena atrás de Michael cuando este es nombrado "Don" de la familia. Podríamos entender este objeto como un trono auténtico para los elegidos.

¹¹ BISKIND, P: *op. cit.*, pág. 80.

¹² *Ibidem*, pág. 59

¹³ *Ibidem*, pág. 60.

3. Casa de los Corleone. Muro exterior fuertemente defendido



6. Mila Canonero (diseñadora de vestuario *Padrino III*) comentó que la fotografía de Gordon Willis le recordaba a Velázquez y Caravaggio. Teniendo en cuenta este comentario, con el que estamos completamente de acuerdo, podemos afirmar que en *El Padrino* la **iluminación**¹⁴ combina magistralmente una luz completamente naturalista con una muy artificial, compuesta a base de claroscuros. La luz natural, siempre en los exteriores, con tono alto, es empleado en aquellos momentos de celebración, o al menos no hay ningún síntoma de tragedia. Al mismo tiempo este tipo de luz es expresiva, ya que Willis cuidaba exhaustivamente la hora en la que tenía que grabarse la escena; con frecuencia medía la luz cuando empezaba a atardecer, aunque esto conllevaba el riesgo de que oscurecía pronto, y no había tiempo para muchos cambios. Un ejemplo de ello es el contraste lumínico, y cromático, que se produce entre las escenas de Nueva York, con una luz suave y gris, y las de Sicilia, con una luz dura y un color tierra. En los interiores predomina lo artificial, la luz es dura, tiene tono bajo y, como es propio, las sombras inherentes están muy acentuadas. Debemos señalar como peculiaridad el empleo de la luz cenital. Esta crea un efecto fantasmagórico en los personajes pues acentúa la intensidad lumínica en sus cabezas quedando los orificios de los ojos muy oscuros. El mejor ejemplo es la primera escena con Bonasera (Fig. 1), pero nosotros preferimos destacar la escena donde Vito pide a Bonasera que "arregle" a su hijo para que no se le noten los agujeros de bala. (Fig. 2)

7. En general, el **color** que se emplea es naturalista, aunque en algunas escenas, sobre todo en aquellas donde se están tratando asuntos mafiosos de la familia Corleone, se acentúa de forma expresiva el tono dorado, que contrasta con el negro, ayudando a crear el ambiente dramático.

¹⁴ BORDWELL, D y THOMPSON K.: *El cine clásico de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1985, pág.6.



4. Michael Corleone en el momento de disparar a Sollozzo

El despacho de Vito Corleone merece desde el punto de vista lumínico un análisis pormenorizado. La película arranca completamente en negro, en unos segundos somos conscientes de que nos encontramos ante una habitación muy oscura. El único punto luminoso se encuentra en el techo (fuera de campo) iluminando el rostro de Bonasera de manera parcial. En el contraplano aparece don Vito Corleone y apreciamos otros dos focos de luz, unos ventanales semicerrados que crean un efecto de contraluz y unas pequeñas lámparas en la pared que sirven para definir el espacio (Fig. 1). En este claroscuro las sombras son más potentes y numerosas que la luz, lo que ayuda a crear un ambiente claustrofóbico, contrastando (gracias al montaje alternado) con la intensa iluminación en el exterior de la casa (Fig. 16). La influencia de Caravaggio es patente.

8. Si son dos los tonos aparecen en la película, están muy en relación con el espacio. Por lo general en los exteriores el **espacio** es diáfano, con un carácter expansivo. Los interiores son, sin excepciones, espacios opresivos, véase por ejemplo el despacho del Padrino (Fig. 1), la funeraria de Bonasera (Fig. 2), el bar donde muere Luca Brassi (Fig. 8), y el Restaurante donde Michael mata a Sollozzo y Mc Klawnsky (Fig. 4). Algunas escenas en exteriores cuentan con un espacio simbólico; cabe señalar los planos de la casa de don Vito (Fig. 3), una fortaleza inexpugnable, o la escena donde Sonny es asesinado, donde el paisaje circundante adquiere un protagonismo absoluto, produciendo una sensación inquietante, pues sólo aparece el coche donde es asesinado en un lugar sin referencias topográficas, donde hay

5. Asesinato de
Sonny Corleone



más cielo que tierra, indicando la idea de la soledad ante la muerte (Fig. 5). Otro escenario que llama nuestra atención se encuentra en la escena del atentado de Vito Corleone. El espacio pasa de ser apacible y expansivo a intranquilo y opresivo, gracias a la utilización del montaje y la posición de la cámara (Fig. 7).

9. Las lentes más utilizadas por Willis es la de 50 mm., por lo que la perspectiva suele ser lineal con una gran profundidad de campo, todos los objetos se ven nítidos. Un ejemplo muy correcto de un buen uso de profundidad de campo es la escena donde Neri mata a Barzini, contando con cuatro campos visuales, por lo que no le hace falta mover la cámara (Fig. 15). La utilización del foco selectivo también es usual, destacando la escena del asesinato de Carlo Ricci, donde la suela del zapato queda en primer término enfocando sólo el cristal del coche; el revolver en primer plano, borroso, en la escena del restaurante Louis (Fig. 4), y el primer plano de Michael en el bautizo, profundidad restringida a su rostro (Fig. 10).

10. El Padrino es una película que consigue una gran acción, con muy pocos movimientos de cámara. Aparecen algunas panorámicas, poco destacables, como el cabeceo hacia arriba para encuadrar a Clemenza en la escena del bautizo cuando ha terminado de subir las escaleras. El *travelling* lateral es empleado en cualquier reunión para recorrer toda la mesa e ir mostrando poco a poco todos los personajes. Es destacable el *travelling* lateral en la escena donde Kay y Michael compran regalos de Navidad (Fig. 6). El *travelling* hacia atrás, suele ser muy lento, como el paseo de Michael y Kate a la vuelta de Sicilia y la boda con Apollonia. Hay un *travelling* hacia delante, en la escena en que Tom va hacia los estudios de Holliwood. El *travelling* óptico, o Zoom que aparece es bastante destacable, tanto por su efecto como por la técnica utilizada en él. La película empieza con un lento movimiento de zoom hacia atrás desde la cara de Bonasera en plano corto hasta detrás de la cabeza de Don Vito, este plano dura 120 segundos aproximadamente, y se filmó con unas lentes dirigidas por ordenador que, hasta entonces, sólo se habían utilizado en publicidad. Por una parte en la escena de la primera paliza que Carlo Ricci propina



6. Michael y Kay de compras en Navidad

a Conie se usa por única vez en la película la cámara al hombro, siendo una escena rodada sin cortes, con constantes panorámicas y *travellings* a la vez.

II. En cuanto a los **actores**, casi todos han sido maquillados de forma neutra, aunque cabe destacar la caracterización realista de Vito Corleone (*Fig. 1*), para la que Brando tuvo que llevar pesas en los pies y un cojín en el abdomen. El experto en efectos especiales Dick Smith le diseñó, además, una prótesis bucal, parecida a una brida, que le fijaba la mandíbula y le inflaba los pómulos. El efecto se completó con unas arrugas de látex. Además Copola entregó a Brando una grabación con la voz ronca y grave del gángster Frank Costello. En el film Brando imitó este tipo de voz. Hacia el final de la película la voz se hace un poco más grave, para dar a entender que Don Corleone había recibido un tiro en el cuello durante el atentado; una prueba más del detallado trabajo que exige Coppola.

Predominan los movimientos horizontales, los personajes entran en cuadro por la izquierda y salen por la derecha. Son escasos los movimientos verticales



7. *Vito Corleone es tiroteado*

destacando, por analogía simbólica, la escena de la boda en Sicilia, cuando Michael y Apollonia salen de la iglesia y la escena de Kay y Michael, cuando éste intenta convencerla para que lo acepte otra vez en su vida. En ambas van caminando hacia el eje visual de la cámara.

La utilización del fuera de campo no es generalizada en *El Padrino*, es una película muy directa, se podría decir que casi todo lo relevante aparece en pantalla. Por ejemplo de las veintitrés muertes de la película tan sólo dejamos de ver los asesinatos de Bruno Tataglia y Tessio. La muerte de Stracchi en el ascensor tampoco aparece en cuadro (Fig. 11).

MONTAJE

Esta película tiene 34 secuencias más cuatro suprimidas en la sala de montaje (tres de ellas pueden advertirse en *El Padrino Épico*, un montaje cronológico de las tres películas)

1. Willian Reynolds y Peter Zinner utilizan todos los recursos existentes para **pasar de un plano al otro**. El corte normal se usa lógicamente en los planos contra planos, o en la misma escena viendo diferentes puntos de vista, pero el corte normal

8. Asesinato de
Luca Brassi



también es empleado de manera expresiva, por ejemplo se usa cuando se quiere contrastar dos secuencias muy diferentes, llegando incluso a interrumpir la música diegética de manera brusca para pasar de una secuencia a otra. Este tipo de corte también se utiliza cuando la cadencia va pasando a ser más fuerte y el ritmo es más rápido, como por ejemplo en las escenas de asesinato. Cabe destacar, a nuestro juicio, el empleo de este tipo de unión de planos cuando Coppola decide mostrar todos las víctimas de manera continua, donde no existe ningún *raccord*, pero esta vez conectados por el sonido. El fundido encadenado es el recurso más utilizado por Coppola para unir diferentes secuencias, le sirve tanto para conectar tiempos distintos como espacios distintos, y es muy frecuente que se use cuando la unión entre secuencias muestra personajes diferentes. El fundido en negro no es un recurso muy utilizado por Coppola, pero no por ello menos importante. Su empleo puede entenderse como una pausa en la narración, ya que suelen durar lo suficiente para que el público se percate de ellos. Es más frecuente su uso para hacer un salto temporal grande (elipsis), en la que la secuencia anterior y posterior suelen ser los mismos personajes.

2. *El Padrino* sigue las reglas del montaje de continuidad narrativa a rajatabla¹⁵. Los cortes entre planos no se hacen muy evidentes; para ello no suele usar los *raccord* de figuras geométricas parecidas; sino un montaje unido de manera magistral por la banda sonora. Nunca rompe con el eje de los 180°. Para la sucesión de planos sin

¹⁵ BORDWELL, D y THOMPSON K.: *op. cit.*, págs. 61-65.

gran contraste utiliza bastantes *raccord* de mirada. Es frecuente también el empleo del plano contra plano, con la típica estructura, el primer personaje mira a la izquierda, y el segundo mira a la derecha. El corte en movimiento suele usarse también soliendo los personajes y entrando casi siempre en cuadro de izquierda a derecha. Por último el *raccord* en el eje suele usarse con asiduidad, ya que Coppola siempre prefiere introducir las secuencias con un plano general, que sirve para ayudar al espectador a percatarse de la ubicación espacial. Así sucede en la escena del bautizo iniciada con un plano general interior y terminando con otro exterior. Otro aspecto que amortigua la secuencialidad de los cortes es la casi total ausencia de movimientos de cámara; por lo que los planos pueden guardar entre sí la misma composición del plano y encuadre, así como la misma posición de la cámara con respecto al suelo y ángulo de encuadre.

3. El montaje también es determinante en la narración. Esta película, como en casi todas, no se sigue una única línea de acción, sino que suelen mostrarse a la vez una gran alternancia de acciones, por tanto el empleo del **montaje alternado** es muy común, como por ejemplo en la Boda de Connie donde nos encontramos con un claro ejemplo de montaje alternado convergente, viéndose alternativamente las acciones de la fiesta y las reuniones de Don Vito en el interior, hasta llegar al exterior de la casa, integrándose en la celebración. Otra clara muestra de la utilización de este tipo de montaje son las secuencias de Michael en Sicilia mientras en Nueva York matan a su hermano Sonny (Fig. 5) y su padre se recupera del atentado¹⁶.

4. Pero si algo destaca el montaje de *El Padrino* es por su **montaje paralelo**¹⁷, aspecto que marcará profundamente todos los filmes de Coppola a partir de aquí. La secuencia del bautizo del sobrino de Michael está compuesta con este montaje. Es el auténtico clímax de la película compuesto de manera poética.

SECUENCIA DEL BAUTIZO: 4'49"

Se trata de una secuencia con montaje paralelo, con uniones entre planos por corte normal, que tiene seis escenas simultáneas (una de ella compuesta por un montaje alternado convergente) conectadas con el sonido diegético del bautizo (sacerdote, Michael y llanto de su sobrino), sumando un sonido no diegético (música de órgano) propio de escenas de tensión dramática. Para estructurar el comentario posterior describimos las diferentes situaciones asignando a cada escena una letra.

Primeramente, tenemos la escena que transcurre en la Catedral de San Patricio: el bautizo de Michael Francis Ricci, ahijado de Michael Corleone (A). Otra escena la formarían las imágenes referentes al asesinato de Phillip Tataglia (B); el asesinato

¹⁶ No lo consideramos paralelo porque Michael vuelve a Nueva York.

¹⁷ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *op. cit.*, págs. 53-54.

9. *Bautizo del sobrino de Michael Corleone (Michael Francis Ricci)*



de Stracchi en el ascensor por parte de Clemenza (C); el asesinato de Cuneo en las puertas giratorias (D); Neri matando a Barzini (E y E') y el asesinato de Moe Green (F), completan todas las acciones que transcurren al mismo tiempo.

A continuación haremos un recorrido por los 36 conjuntos de planos que forman todas las escenas:

A). Plano interior de la iglesia de San Francisco:

Plano general de iglesia, la luz procede de las vidrieras, el altar y unas lámparas que sirven para definir el espacio de las naves, los demás motivos quedan oscuros. Plano largo de Michael con Kay y el sacerdote, para pasar a un plano medio del sacerdote Kay y Michael con el Obispo de Nueva York al fondo (también en plano medio) y la pila bautismal en primer término (Fig. 9). Contraplano en plano corto de Michael con foco selectivo. Plano corto del niño. Paso de plano en corte normal unido por la música de órgano y la liturgia del bautizo.

B). Rocco Lampone prepara un arma. Ésta está en plano corto, luz procedente de ventana que da un efecto de contraluz. Plano largo de Rocco, se deja ver la habitación.

C). Plano general de la casa de Clemenza cuando se dispone a salir de ella.

A). Plano corto de Michael. Plano corto del recipiente de las especias. Panorámica lateral que llega a un plano corto del niño.

D). Primer plano de unas manos que cogen espuma de afeitador de un recipiente cromado, con foco selectivo. Panorámica lateral derecha hasta llegar a un plano

10. Michael
*Corleone en el
 Bautizo de su
 sobrino*



corto de Willy Cicci mirando la hora. Plano General de la Barbería desde el exterior, anteponiéndose, entre la cámara y los personajes, una cristalera.

E). Al Neri (plano americano) deshace su maleta sobre una cama de un hotel. La habitación está oscura, con unas ventanas con persianas bajas. Neri está vestido de negro (en planos posteriores entenderemos de que está vestido exactamente).

A). Plano corto de recipientes de especias y manos del sacerdote, con una panorámica lateral se pasa a un primer plano del niño.

E). Plano corto de un revólver que Neri saca de una bolsa de papel, ligero cabeceo de la cámara hacia abajo, para mostrar los otros elementos que saca de la bolsa, una placa y una identificación de policía. Plano corto de Neri con gorra de policía, se está limpiando el sudor con un pañuelo blanco.

C). Clemenza sube por las escaleras, iluminadas con un ventanal con cortinas que crean un efecto de contraluz. Hay un claro picado, Clemenza avanza hacia la cámara y pasa de plano largo a plano medio.

A). Plano largo (frontal) de la Catedral, se aprecia bastante bien el contraste tonal y cromático entre los invitados de espaldas completamente oscuros y el altar muy iluminado. Plano corto del niño. Plano corto de Michael. Plano medio del sacerdote con Kay en plano corto y Michael en el borde derecho de la pantalla. Plano corto del niño. Plano corto de Michael diciendo: *-Sí, creo-*.

E). Plano General de una habitación muy oscura, donde se puede apreciar muy bien la perspectiva lineal. Es Barzini que avanza hacia la cámara, saliendo de cuadro por la derecha. Plano General con mucha profundidad de campo de la escalera del



11. Clemenza en el momento de disparar a Stracchi

juzgado, en este plano aparece Neri vestido de policía reprendiendo a un coche que está mal aparcado.

C). Clemenza sigue subiendo por las escaleras. Hay un picado, al que sigue una panorámica lateral para seguirlo en su recorrido y un ligero contrapicado cuando empieza a subir las escaleras.

B). Un potente contraluz, debido a un ventanal con arco de medio punto, deja ver la silueta de Rocco Lamponi en plano americano. Una panorámica lateral lo sigue por la estancia dejando al descubierto que porta una metralleta, con el movimiento de cámara ha entrado en cuadro otro hombre, en plano medio, está sentado en la cama. Éste se agacha y desaparece de la pantalla, mientras que Rocco se acerca a la cámara hasta completar un plano medio.

D). Plano de la Barbería por fuera, Cicchi en plano medio abre la puerta y se dirige hacia la cámara, saliendo de cuadro (en plano corto) por la izquierda.

A). Plano corto del niño y plano interior general de la Catedral.



12. Moe Green muerto tras un disparo en el ojo

E'). Plano general de Barzini, en ligero contrapicado, con una clara aplicación del *telex*. Tiene un poco de aire en la parte baja donde se deja ver la escalinata, con la barandilla dividiendo simétricamente el centro de la pantalla. Plano General de la escalera, con gran profundidad de campo. Hay varios campos visuales. El primer término lo ocupa la parte trasera de un Cadillac (primer plano). El segundo, Neri con el Chofer de Barzini (plano entero). El tercero, lo ocupa parte de la escalera, con Barzini apareciendo en cuadro por arriba y su escolta dirigiéndose hacia Neri con bastante prisa.

D). Plano largo de una escalera, en picado, dispuesta diagonalmente desde el borde inferior izquierdo hasta el borde superior derecho. Tono muy bajo, iluminación procedente del fondo, da un efecto de contraluz, y de las barandillas, que produce unos tonos azulados. Cicchi avanza por la escalera, empezando en un plano largo, se detiene a esperar en plano americano.

C). Clemenza termina de subir las escaleras, la cámara está colocada en picado, para captar la entrada en cuadro por abajo, acompañando el movimiento del personaje con un suave cabeceo hacia arriba que sirve para encuadrar mejor al personaje. Este se detiene en plano americano y llama al ascensor.



13. *Willi Cicchi dispara a Cuneo*

F). Moe Green en un salón de masajes, recostado, con las extremidades inferiores fuera de campo, de derecha a izquierda.

A). Plano corto del niño. Plano corto de Michael, en el momento de preguntarle el sacerdote: *-¿Renuncias a Satanás?- (Fig. 10)*

En este momento la música sube en intensidad, y se acelera el ritmo de los planos.

C). Plano de un ascensor que se abre, apareciendo Stracchi y dos hombres más (uno el ascensorista) en plano medio, con expresión de sorpresa. Se pasa a un plano americano del perfil de Clemenza dando una patada en la rodilla a un hombre (*Fig. 11*); saca una escopeta de caza y dispara dos veces a la izquierda y otras dos veces a la derecha (no se ve en ningún momento el blanco de los disparos).

A). Plano corto de Michael diciendo: *-Sí, renuncio-*.

F). Plano medio de Moe Green, entrando en cuadro un hombre de espaldas. Moe coge las gafas. Plano medio poniéndoselas. Primer plano de Moe en el momento en que recibe un impacto de bala en el ojo, sangrando abundantemente a continuación (*Fig. 12*).



14. Rocco Lampone dispara a Phillip Tataglia

A). Plano corto de Michael oyendo al sacerdote decir *-¿Y a sus pompas y sus obras?.*

D). Cicchi, que esperaba en la escalera, sigue avanzando. Contraplano de tres hombres (plano americano) en fila india que se dirigen a una puerta giratoria. Los dos primeros salen del edificio, pero en el momento en que el tercer hombre (Cuneo) está en el interior de la puerta aparece en cuadro el mafioso y deja bloqueada la puerta. Toda la iluminación es muy oscura contrastando el traje blanco con un clavel rojo en la solapa del personaje encerrado, y una voluta dorada de la barandilla de la escalera que equilibra la composición del encuadre al acentuar bastante el peso visual de la parte derecha de la pantalla. Plano medio de Cuneo encerrado, una pistola aparece en pantalla por la derecha, contraplano del mafioso (plano medio). Plano del hombre recibiendo dos disparos (*Fig. 13*), contraplano del Chicci disparando otras dos veces.

A). Plano corto de Michael diciendo: *-Sí, renuncio-.*

B). Plano desde el interior de una habitación de una puerta que es rota por dos hombres que avanzan en la dirección del eje visual armados con metralletas. Contraplano de una cama entre las espaldas de los hombres anteriores que está siendo acibillada (*Fig. 14*). Plano mas cercano de la cama, iluminada con dos



15. Al Neri asesina a Barzini

ventanales en los laterales del cabezal. Los personajes muertos son Philip Tataglia y una mujer.

A). Plano corto de Michael escuchando las palabras del sacerdote: *-¿Y a todas sus seducciones?-* y contestando: *- Sí, renuncio-*.

E). El escolta de Barzini llega hasta Neri. Éste saca un arma y le dispara a bocajarro dos tiros, hace lo mismo con el chofer (un tiro), mientras Barzini huye escaleras arriba.

Plano picado (Grúa) de los dos asesinados tumbados con un charco de sangre y Neri en plano frontal, cortado en un principio, que se agacha permaneciendo centrado en el encuadre. Éste deja el bloc de notas en el suelo y, con una rodilla en tierra, apunta a Barzini. Plano General con Cadillac en primer plano, los dos hombres tumbados y Neri de espaldas, con la rodilla en el suelo, dispara dos veces a Barzini (Fig. 15). Plano medio de Barzini con el traje agujereado de donde emana numerosa sangre, se vuelve hacia la derecha y sale de cuadro. Plano general de la escalera con Barzini al fondo cayendo por ellas, mientras que Neri recoge el bloc de notas del suelo (no tira la pistola) y avanza hacia un coche, situado en primer plano, que entra atraviesa el cuadro de derecha a izquierda.

A). Plano corto de Michael. Le preguntan: *-¿deseas ser bautizado?*. A lo que él responde: *-deseo-*. Primer plano de concha bautismal y niño.

A continuación Coppola inserta unos planos donde se ven los resultados de los actos anteriores. Esto es una constante en toda la película y están cargados de simbolismo y esteticismo visual.

B). Plano de la cama con un bulto entre las sábanas ensangrentadas.

D). Cuneo abatido en la puerta giratoria. Todo está oscuro menos el torso, donde se ve el clavel rojo y el agujero de bala en el pecho, simétrico a la flor.

E). Plano general de la escalera. Cadillac en primer término, hombres en segundo y Barzini al fondo.

A). El sacerdote da por terminada la ceremonia diciendo: *-Michael Francis Ricci, ve en paz y que el Señor esté contigo. Amén-*.

A). Plano General del exterior de la iglesia.

El montaje de esta secuencia está cuidado hasta el extremo. Nos atrevemos a compararlo con un esquema poético, porque, al menos, sigue unas normas internas muy coherentes. Hemos agrupado las imágenes en grupo de tres (hasta la segunda imagen de Clemenza subiendo la escalera) resultando el esquema siguiente: ABC, ADE, AEC, AEC, AEC. A continuación hay un conjunto de siete escenas con un esquema libre: B, D, A, E', D, C, F. Las escenas donde se cometen los asesinatos forman grupos binarios. Arranca con Michael, volviendo una y otra vez a este cada vez que se dispara: AC, AF, AD, AB, AE. Después de los asesinatos Coppola vuelve a mostrar los cadáveres entrelazando imágenes del final de la ceremonia. Estas imágenes no tienen esquema prefijado permaneciendo libres: A, B, D, E, A.

Esta secuencia es sólo un ejemplo más de una película realizada con una gran maestría, donde cualquier detalle tiene detrás un trabajo muy elaborado.

En el libro, y posteriormente en el montaje para la televisión, aparecen algunas escenas que en la película han sido suprimidas a pesar que algunas fueron rodadas: Vito y Michael Corleone visitando a Genco Abbandan antiguo *consigliere del Don*¹⁸. Don Corleone escuchando la explicación de Tom Hagen sobre el fracaso de su misión para convencer a Woltz de dar el papel a Johnny Fontane, Paulie con otros dos matones pegando una paliza a los agresores de la hija de Bonasera. Al Neri expoliada, entrando en la familia. La fiesta de cumpleaños de la actriz protegida por Woltz. Kay poniendo velas en una iglesia, auténtico final del libro. Esta escena está rodada pero se prefirió la escena de la puerta para un final mas cerrado.

EL TIEMPO

1. El **tiempo real** abarca desde 1945, tras el final de la 2ª guerra mundial, hasta 1955, El **tiempo de la representación** se son 164 minutos,.

2. En toda la película hay un escrupuloso **orden cronológico**, no hay ningún salto temporal. Coppola nos narra una historia que va desde 1945 hasta 1955, centrado en breves momentos desde 1947 a 1951 (tiempo real), contada en 2 horas y 56 minutos (tiempo fílmico)¹⁸.

3. El tiempo se ha condensado, por el empleo muy eficaz de las **elipsis**²⁰. Estas por lo general sólo eliminan tiempos muertos, pues lo importante suele salir en pantalla, pero hay un empleo de la contracción temporal de forma indefinida, ya que vemos como Michael se reconcilia con Kay, y posteriormente vemos ya a esta pareja con hijos, Coppola, ha suprimido la boda de ambos, aspecto muy interesante, ya que se trata del sucesor de Don Vito, y considerando la importancia que tanto Coppola como Vito conceden a la familia es bastante insólito que no se nos muestren estas imágenes²¹.

4. Algunos efectos temporales dignos de mención serían: En la escena del bautizo, aunque tiene un tiempo perfectamente ajustado, llegamos a la conclusión de que se produce un efecto de **dilatación temporal**, ya que aparentemente resulta más lento de lo que es en realidad. En la escena en que Vito decide reunirse con Tataglia, vemos dos tiempos a la vez (**simultaneidad temporal**), ya que mientras que éste está narrando lo que va a pasar empezamos a ver el comienzo de la reunión, hasta llegar definitivamente a ésta.

5. En cuanto al **ritmo y cadencia**. En *El Padrino*, como apuntamos anteriormente, hay una mezcla de cine de puesta en escena con cine de montaje, pues existen con escenas un ritmo más lento, con una cadencia débil, como por ejemplo en las reuniones que el Don va teniendo en su despacho durante toda la película, o el momento de su muerte, donde incluso se puede hablar de monotonía. Pero también escenas donde el ritmo es muy rápido, con la cadencia muy fuerte, como en todas las muertes del bautizo, donde los planos pasan de una cadencia débil y un ritmo lento, a unos planos con una cadencia muy fuerte y una duración muy corta, produciéndose un gran bombardeo icónico.

¹⁸ Genco se llama la empresa de importación de aceite de los Corleone, la que Michael quiere cerrar para iniciar sus negocios en las Vegas.

¹⁹ BORDWELL, D y THOMPSON K.: *op. cit.*, págs. 47-48.

²⁰ *Ibidem*, pág. 48.

²¹ Algunas escenas han vuelto a ser incluidas, respetando en la versión española el inglés, en el montaje que se hizo para la televisión.

LA BANDA SONORA

1. Coppola emplea si no todos, al menos la mayoría de los recursos propios de este campo. Así, como **efectos sonoros**, encontramos encabalgamientos de planos conectados por la música, más alegre en aquellos planos que nos muestran de forma descriptiva Sicilia, por ejemplo; y más triste y misteriosa en aquellos en los que va a acontecer una muerte o algún síntoma de desgracia. Otro de los recursos empleados es el *raccord* sonoro, señalando la magnífica unión de dos planos: la secuencia del bautizo.

2. Los **diálogos** suelen estar solapados en las conversaciones donde se recurre al plano/contraplano. Entre otros ejemplos, la reunión entre Vito y Bonasera, o en cualquier reunión de las "Familias". Zatsa, Vincent y Michael en el despacho de éste, al igual que en la conversación entre Mary y Vincent cuando este último le anuncia el final de la relación.

3. Toda la **música** de *El Padrino*, es un elocuente ejemplo de música empática y narrativa²², ya que ésta, siempre está en conexión con las imágenes a la que acompaña. En cuanto a la narración y que aunque la película carece de leit motiv, la música original, compuesta por Nino Rota, puede verse como si lo fuera, ya que se repite en numerosas ocasiones, y siempre acompaña a un tipo de imágenes determinadas, las que tienen que ver con los temas familiares, no apareciendo jamás en los asesinatos, o en los negocios de la familia Corleone. La música de ambiente es fundamental también en la película, al marcar de forma relevante aspectos tales como la ubicación geográfica, siendo muy diferentes en las escenas italianas, que en las escenas americanas, la dimensión dramática de las imágenes, contrastando la música de las celebraciones, muy alegre, con la música empleada en los asesinatos, que se puede englobar en la categoría estética de lo tétrico. La música de las fiestas (diegética), está compuesta por una gran variedad de bailes (vals, mazurca, etc.) y de música popular italiana²³. Hay algunas escenas donde la utilización de los sonidos extradieгéticos son incuestionables. De esta manera, en la escena del atentado de don Vito, sólo se oye una trompeta hasta la llegada de los sicarios de Barzini. En la referida escena del bautizo, el sonido del órgano se constituye como un protagonista, cuando éste sube en intensidad, las imágenes lo acompañan en progresión aritmética. Inquietante, sería el calificativo para referirnos a los silencios, mejor dicho, el clamor del silencio, por cuanto en *El Padrino* se puede "oír" la ausencia de sonido. De hecho, cuando tenemos unas imágenes van

²² BORDWELL,D y THOMPSON K.: *op. cit.*, pág. 37.

²³ Coppola proviene de una estirpe de músicos. Su abuelo, emigrante a Estados Unidos, fue escritor de folletines y teatro, y su padre era músico. Carmine Coppola compuso *Connie's Wedding*, (interpretada por la Mamma en la boda de Connie) basada en música popular siciliana.

acompañadas de su música pertinentes las vemos de manera orquestada, con frecuentes cambios rítmicos, pero cuando la ausencia total de música y diálogos provoca que los efectos sonoros cobren importancia auditiva, la interpretación de las imágenes es mucho más libre. Podríamos citar numerosos ejemplos en la película, pero nos quedamos con el silencio total que se produce después de la muerte de Sonny Corleone.

4. En cuanto a la **dimensión espacial del sonido** la película apuesta por la utilización de un sonido casi siempre diegético y externo, y dentro del mismo recurre sobre todo al *sonido in*, son numerosas las orquestas que aparecen en pantalla y en los asesinatos vemos y oímos los disparos. El *sonido off* no es muy corriente, pues no suele haber demasiados fuera de campo, y carece por completo de *voz over*.

5. Un recurso muy utilizado es la **perspectiva sonora**, que depende de la posición de la cámara, que se supone que es la misma que la del espectador, el sonido se escucha con un volumen o nivel más alto o más bajo, pero en este aspecto tenemos que hacer una salvedad, ya que en el atentado de Vito Corleone, a éste se le escucha con el mismo volumen, en un plano medio y en el plano cenital posterior, mucho más alejado.

6. En relación a la **dimensión temporal**, el sonido de *El Padrino* es sincrónico, con sonido simultáneo, pues vemos y oímos al mismo tiempo en casi todas las escenas de la película²⁴.

7. Dentro del tema del sonido no simultáneo, hay que destacar a partir de esta película, un aspecto que se repite como una constante en los otros dos *Padrinos*, el **solapado de imagen**; ya que en numerosas ocasiones el sonido se adelanta a la imagen (títulos de créditos). El empleo del **solapado de sonido**, no es muy habitual, pero encontramos algunos ejemplos, como por ejemplo en la reunión con Sollozzo, se comienzan a ver las imágenes, cuando aún está hablando Don Vito Corleone en la secuencia anterior.

NARRACIÓN

1. En cuanto a las figuras que intervienen en la narración. la **instancia narradora** Superior generalmente no se percibe demasiado, si bien se detectan pequeños detalles en los que se puede percibir la presencia de alguien "manejando los hilos", como consecuencia del uso del Montaje alterado y paralelo, el empleo de la música no diegética, utilizada en forma de *leit motiv* y la iluminación en los interiores.

²⁴ BORDWELL, D y THOMPSON K.: *op. cit.*, pág. 50.

Los **personajes** también participan en la narración. Los Corleone son unos *gansters* políticamente "correctos". Sólo trafican con el juego y la prostitución. Don Corleone no quiere meterse en el negocio sucio de la venta de droga porque sus amigos de las altas esferas no podrían hacer la vista gorda; pero la tajante negativa del *Don* a traficar con narcóticos provoca una guerra entre las familias del crimen. Al ver que su familia está en peligro, la actitud de Michael cambia: asesina con sus propias manos a dos enemigos de su padre a quienes la sorpresa impide reaccionar. Ese episodio cambiará completamente el rumbo de su vida, pues al cabo de poco la corrupción ya se ha adueñado de su persona. Decide tomar las riendas de la familia y, muy pronto, los métodos que utiliza para eliminar a sus enemigos ya son equiparables en crueldad a los que su padre usara antes que él. Al parecer, el nuevo Padrino se siente cada vez más cómodo en su papel.

Don Vito Andolini Corleone, nació a finales del Siglo XIX en Sicilia, es un inmigrante forzoso a la América de principios de siglo; donde huérfano y desamparado no le queda más remedio que vivir en los bajos fondos²⁵. Comenzó en el mundo del crimen organizado en 1917, al ver lo fácil que era delinquir e incluso asesinar; pasando en muy poco tiempo a convertirse en el Jefe de la Mafia en su "barrio", a quien la población italoamericana pide consejo y ayuda para salir de cualquier problema. Este aspecto es el que hace cimentar su doble reputación. Por un lado, amigo de sus amigos, declarando enemistad manifiesta a los enemigos de sus protegidos. Por otro lado, es un personaje que consigue todo lo que tiene debido a que no tiene ningún escrúpulo ni remordimientos. Esta situación está provocada a causa del trauma infantil causado al ver cómo el Jefe de la Mafia de Corleone, su pueblo, asesinaba fríamente a toda su familia. Debido a este hecho no es extraño que Don Corleone sea un hombre muy familiar, cabeza de "las dos familias".

MICHAEL CORLEONE. PARA AL PACINO:

Michael siempre ha sido un personaje que tomó una decisión precipitada cuando dijo que iba a estar junto a su padre para protegerle. A partir de este momento empezó a pagarlo.[...] Siempre he pensado que Michael sentía cierto desdén por los gánsters. Estaba buscando un camino que lo cambie todo; quiere que la vida vuelva a ser como era antes de que se metiera en líos. Creo que mordió el anzuelo, y eso es para toda la vida. No se puede volver atrás. Hay mucho miedo en Michael, y creo que empieza a ser consciente de ello en la tercera parte, donde intenta encajar todo lo que ha pasado y pavimentar el camino para la tercera generación²⁶.

²⁵ Datos aportados en *El Padrino II*.

²⁶ PAYAN, M.J., *op. cit.*, págs. 181-182.

A nuestro juicio, el tratamiento fílmico de Coppola sobre Michael en la primera parte es muy esclarecedor para conocer a este personaje. Al principio de la película es muy claro el distanciamiento existente entre Michael y su familia. Es el americano de la familia, aspecto que está más presente en la Novela de Puzo, tiene una novia estadounidense y acaba de llegar de la guerra, luchando por un país que los Corleone no consideran como suyo. Coppola hace evidente el cambio de Michael Corleone en el momento en que su padre es disparado. No quiere separarse de su cama, y se juega la vida para protegerlo. El giro definitivo se produce cuando decide matar al capitán de policía, Mc Klawnsky, y a Sollozzo; motivo por lo que tiene que irse a Sicilia. En Italia se anuncia otras de las constantes de Michael: formar una familia. Apollonia es la mujer perfecta y, muerta, Kay la sustituye para jugar el mismo papel en la vida de Michael. Es un personaje con el talento de su padre, frío y calculador, muy diferente al carácter violento y fogoso de su hermano Sonny (motivo por el que éste pierde la vida), pero sin el carisma necesario para mantener unida a la familia.

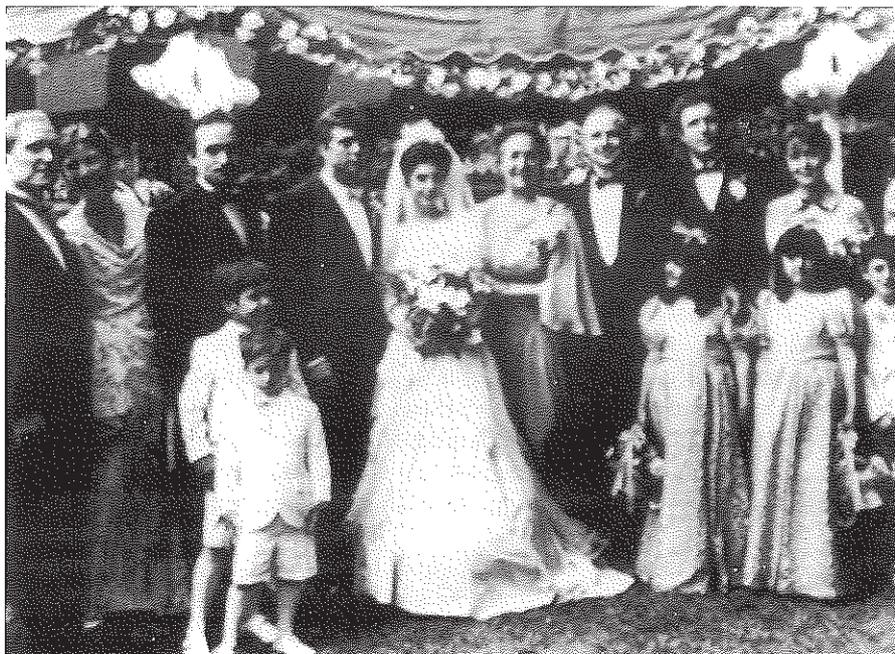
2. La **estructura narrativa** sigue un planteamiento de búsqueda de un objetivo: no perder el poder familiar, organizada en una estructura causa-efecto: todo lo que a la familia le afecta es la motivación para la actuación posterior de los personajes²⁷.

3. Es lógico que de entre los **temas** que aparecen, el central sea la familia, Vito dice *quien no vive con su familia no es un hombre*, el tema de la Familia una constante. Primero está la familia carnal, a la que hay que atender y proteger y luego está la otra "Familia", la Mafia, con una estructura claramente patriarcal heredada de padres a hijos. En esta familia las mujeres no cuentan, no saben o no quieren saber. Michael encontró en Apollonia todo aquello que su educación le requería, una mujer y una madre para sus hijos. Tras su muerte buscó de nuevo a Kay, aquella novia americana que le servía de distracción para seguir con el objetivo de perpetuar la familia²⁸. Este tema nos conduce a otro no menos importante: el paso de las generaciones. En la boda podemos ver a Vito con sus hijos y nietos (Fig. 16). Michael, que en un principio era reacio a los negocios familiares, se convierte en el sucesor natural de don Vito, e intenta buscar un heredero para su legado. La necesidad de venganza tras la traición es un tema capital para otro tema que subyace en toda la película: el destino, pudiéndose entenderse aquí como el "Fatum" clásico. De hecho, Michael vive en la alucinación de que él es el títere que maneja la vida de otros, en tanto que la realidad demuestra que incluso él es también un títere en otras manos más altas, aspecto que también introduce ciertas ideas religiosas, al tiempo que otorga al destino un papel importante en la película²⁹. La violencia es otro tema destacable

²⁷ BORDWELL, D y THOMPSON K.: *op. cit.*, pág. 14.

²⁸ En la segunda parte Kay Adams abandona a Michael e incluso tiene un aborto provocado. En la tercera entrega somos conscientes de lo que sentía por él: Temor.

²⁹ Michael dice en *El Padrino III*: "Kay, yo no elegí este camino, simplemente era mi destino, tenía que estar al lado de mi padre"



16. Boda de Connie Corleone y Carlo Ricci

en el film. Basada en Kurosawa, es el contrapunto ideal para la historia, es como el complemento del drama, un elemento esencial para la narración. Pero la violencia en *Los Padrinos* nunca es gratuita, es por donde escapa la tensión, completa el tema del crimen de los Corleone y sirve de marco para su drama shakesperiano.

4. El relato mantiene las características del cine clásico en Holliwood, con el esquema de **planteamiento, nudo y desenlace**, pero no como la tradicional forma de la novela; sino que tiene la dimensión trágica de la tragedia griega, y el drama shakesperiano, unido a la hirviente impronta estética del carácter mediterráneo³⁰. Con la tragedia griega comparte la capacidad de la película de transmitir lástima y terror; actuando en ella personajes ilustres y un desenlace funesto. Coppola se inspira en el teatro de Shakespeare para el film, ya que ésta como *El Rey Lear* se sitúa en un mundo dominado por el paganismo, lo cual le permite analizar la condición humana desasistida del consuelo de la revelación divina. De esta obra adquiere el tema de la traición familiar. De *Ricardo III* procede, en cambio, la idea de configurar los hechos históricos hasta lograr amoldarlos a la forma propiamente

³⁰ PAYAN, M.J.: *op. cit.*, pág. 191.

dramática y la ambición criminal. El ansia de poder es un tema que ya aparece en *Macbeth*. Y de *Hamlet* retoma el tema de la venganza familiar.

5. El punto de partida de *El Padrino*, es la boda de la hija de Vito Corleone (Fig. 16), Connie, donde se nos presentan a los personajes en una actitud normal; en un montaje alternado vemos la celebración de la boda y las entrevistas que concede el "Don" a la vez, *donde como buen siciliano atiende la peticiones de sus ahijados (Hagen)*. Tras mostrar los negocios de la familia Corleone, Coppola verifica una exposición del conflicto, que, en este caso, viene anticipado con la negativa de Vito Corleone de participar en el negocio de las drogas, poniéndose así en contra del resto de las familias. El conflicto de la película lo causa el intento de asesinato de Vito Corleone; que actúa de factor desencadenante de la violencia en la película, pues la familia Corleone entra en guerra con las demás familias para intentar no perder el poder que tenía Don Vito. El clímax de la película se produce en la secuencia del bautizo, donde con un uso magistral del montaje paralelo se asiste a la eliminación de todos los personajes que podían interferir en la poderosa marcha de la familia.

6. En relación al **punto de vista**, *El Padrino* tiene un relato no focalizado³¹. El **alcance** es claramente omnisciente, puesto de manifiesto por el empleo de montaje alternado y la **profundidad** es objetiva, todas las escenas son presentadas con la cámara objetiva, sin ningún grado de subjetividad³².

7. Refiriéndonos al **grado de identificación entre personaje-espectador**,³³ cabe recordar las numerosas críticas que recibió Coppola por tratar a la Mafia de una manera tan ambigua, no condena a los personajes e incluso consigue que nos identifiquemos con ellos. La narración da un giro de rosca y convierte al antihéroe, Vito Corleone, en héroe, donde todas sus acciones están justificadas. Con Michael el espectador se siente identificado, al menos, en que no quiere parecerse a su padre, desea seguir su propio camino, pero en un momento determinado ha de coger las riendas de la familia. Coppola no entendió esta reacción del público, creía que la escena final cuando Neri cierra las puertas en las narices a Kay era lo suficientemente explícita para explicar la actitud de Michael, por esta circunstancia en la II parte hace todo lo posible para dejar a Michael en un mal lugar.

8. En relación con el espacio y el tiempo, Coppola utiliza en *El Padrino* un **tratamiento elíptico**, tanto elipsis visuales como temporales, lo que no quiere decir que altere el orden del tiempo pues es exclusivamente cronológico.

³¹ El público sabe más que el personaje pues vemos diferentes acciones al mismo tiempo.

³² BORDWELL, D y THOMPSON K.: *op. cit.*, pág. 33.

³³ *Ibidem*, págs. 8-10.

Las **elipsis visuales** son escasas, ya que hay un gran número de escenas con violencia, pero ésta no es gratuita, y siempre que aparece se justifica para la narración. Contrasta el hecho de que Coppola muestre la muerte de manera explícita, como los disparos al Turco y Barzini, dejando ver incluso el orificio de la bala. Otras veces, en cambio, prefiere no mostrar los hechos directamente (elipsis visual), dejando la cámara fuera de campo, y sólo oímos lo que sucede, como la paliza de Carlo Rizzi a Connie donde no quiere que el espectador contemple algo desagradable, que a la postre no resulta determinante para la historia. Las **elipsis temporales** sí abundan; casi siempre se conectan dos planos, en fundido encadenado o en negro, que indican un gran paso de tiempo (diegético). Incluso una elipsis visual como la utilización de los periódicos, constituye, por otro lado, un homenaje al cine clásico, que sirve para realizar una elipsis temporal de tres meses (secuencia de montaje).

SIMBOLISMO

Se palpa un claro simbolismo que alude a la muerte o a la desgracia, basado, como afirma Coppola *en el drama shakespeariano*. Son detalles que podrían pasar inadvertidos si no fuera por la huella característica de un director con una forma muy peculiar de narrar. Tales elementos simbólicos se repiten inexorablemente antes de cualquier escena de asesinato o de violencia, que sirve, como no, de complemento al drama y a la liturgia del crimen. Según Coppola *siempre había un detalle raro antes de que estallara la violencia [...] Son cosas que luego recuerdas, aunque sean insignificantes*. Por ejemplo los llantos de los niños prefiguran la muerte. En la secuencia del bautizo, Michael Francis Ricci empieza a llorar justo antes de que se cometan los crímenes. La muerte de Sonny está precedida de una escena donde Connie llama por teléfono a la casa Corleone, su madre no le puede oír porque hay un niño llorando. Asimismo, la aparición de algún objeto anaranjado, o una naranja en la película puede asociarse con la premonición de algún acontecimiento desgraciado para los Corleone.. Algunos de los ejemplos más representativos son:

- Tessio, que al final traiciona a Michael, aparece jugando con una naranja en la escena de la boda.
- Hay un bol de naranjas sobre la mesa de Woltz, justo ante él,
- Carlo Ricci luce un traje naranja en la escena que Sonny le da una paliza y,
- En la escena de la muerte de Sollozzo, los focos de los coches que preceden el de Michael tienen los focos anaranjados.
- En la escena del atentado, don Corleone compra dos naranjas en un pequeño comercio de *Little Italy*; además cuando intenta huir tropieza con un cesto lleno de naranjas. Cuando su hijo Fredo, se sienta en la acera tiene como fondo círculos naranjas que cubren toda la pantalla.
- En la cumbre de las Cinco Familias de la Mafia de Nueva York vemos siempre en

el encuadre cuencos de naranjas delante de los enemigos del Don, Philip Tattaglia y Barzini.

- Cuando Barzini es abatido, puede verse una mujer vestida de naranja a su izquierda (Fig. 15).

- Justo antes de morir, Vito Corleone se pone una cáscara de naranja en la boca para asustar a su nieto.

Este protagonismo, tanto del color como de la fruta resulta bastante misterioso, y se preparará hasta el final de la historia de *El Padrino*, pues en la tercera parte Michael Corleone deja caer una naranja³⁴ de la mano en el momento de la muerte.

³⁴ Este hecho puede ser entendido como un homenaje en las dos primeras partes, al recurso que utilizó Welles en *Ciudadano Kane*: la naranja es a Coppola lo mismo que Rosebud es a Welles.