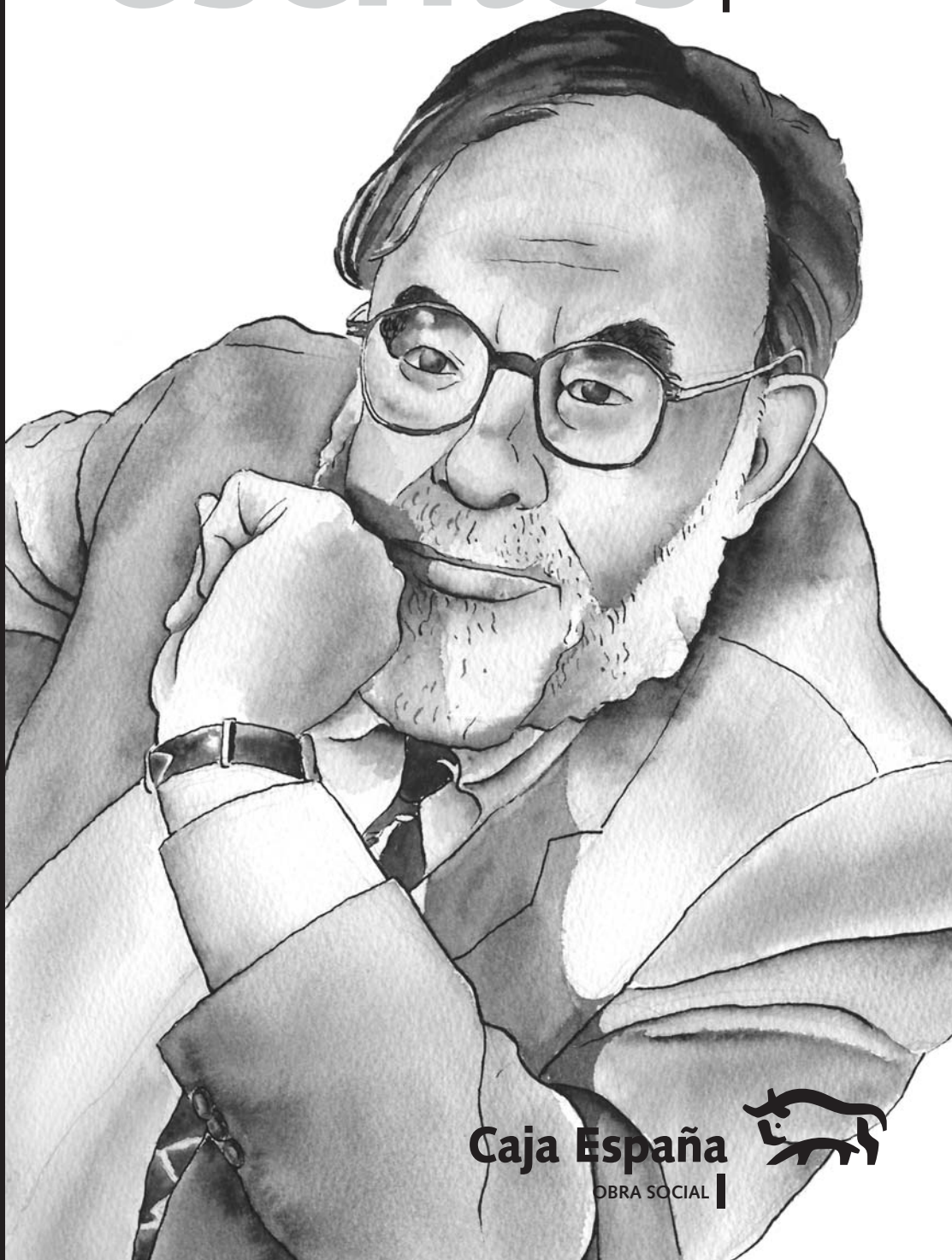


146

FRANCIS FORD COPPOLA

filmoteca  
de Caja España

escritos



Caja España

OBRA SOCIAL





F I L M O T E C A

# ESCRITOS - 146

FRANCIS FORD COPPOLA



## EL PADRE, LA FAMILIA, EL PADRINO Y LA MAFIA

La parte más fecunda de la extraña, irregular y fascinante filmografía de Coppola es sin duda la que comprende las dos primeras entregas de “El Padrino” (1972-1974) junto a “Apocalypse Now” (1979). Probablemente nunca volvió a alcanzar este cineasta semejantes cimas de madurez creativa, en las que supo combinar una indudable capacidad para la fluidez narrativa con historias tan densas en imágenes y sugerencias como, a la vez, marcadamente posmodernas en sus concepciones y planteamientos, digamos, éticos. De este modo, nos encontramos en estas magníficas películas con el placer de unas historias bien contadas, con excelente ritmo y cuidada -y calculada- disposición, siempre al servicio de la fluidez narrativa, de aquellos elementos de puesta en escena, desde la dirección de actores a la música o la fotografía que pueden contribuir a engrasarla; pero a la vez percibimos como toda posibilidad de sentido se escapa siempre, se pierde en la incapacidad de la narración para resolverse en tanto que relato, es decir, en tanto que trayecto que empieza y acaba, según una dirección evocable como digna y humana, a la par que sentida en toda su pasión.

Esa es la cuestión: la distancia que media entre narración, sin más, y relato. El relato como texto que permite articular la trama narrativa en instancia productora de sentido. Porque de eso se trata, finalmente, de saber si la historia, tan excelente y brillantemente narrada, tan gozosa desde el punto de vista visual, conduce a una producción de sentido (como ocurre en la narración clásica, esa que, precisamente, denominamos “relato”) o, por el contrario, se pierde en una circularidad inagotable o en la eterna repetición de lo mismo. De este modo, el trayecto, solo en apariencia

iniciático, de “Apocalypse Now” empieza donde va a acabar o acaba donde empezaba, y esto es así porque la misión que se le encomienda al protagonista (imposibilitándole con ella como héroe) es perversa y disgregadora de todo sentido: matar, asesinar, al que resulta molesto e inoportuno en sus excesivas trasgresiones, fuera de todo control burocrático; un control jerárquico generador de significados o normas (objetivos militares, estratégicos y políticos) a la par que creador incesante de un sinsentido absoluto (el absurdo ético en el que se empantanó la guerra de Vietnam). El destinador, autoridad militar de alto rango y emblema de un orden moral ajeno, por ello, a la ley simbólica, destina al protagonista una misión destructora y autoaniquiladora, sin promesa de un mundo mejor, de un “debe ser” alternativo al “es”.

Pero, centrándonos ya en esa deslumbrante historia en dos partes que es “El Padrino” en tanto que componente de la filmografía de Coppola que a partir de ahora vamos a analizar (desde nuestro punto de vista la tercera entrega, de 1990, es mucho menos interesante e incurre en fallos y debilidades más que ostensibles) lo primero que debemos señalar es su aparente y engañosa proximidad a eso que constituye el núcleo de todo relato: el proto-relato o relato primordial que es la novela familiar que conforma la trama edípica, como estructura narrativa, con sus personajes (el padre, la madre y el hijo) y los conflictos que los atraviesan.

Pero sólo en apariencia es “El Padrino” algo que guarde relación con esa metahistoria fundante, de la familia edípica. En efecto, la historia, en forma de saga, de la familia Corleone se queda sólo en la superficie de la misma, tomando a sus personajes como modelos de unos conflictos narrati-

vos tan espectaculares como alejados de los núcleos esenciales, de los conflictos básicos, fundantes, de la trama edípica. Si, en efecto, “El Padrino” es, explícitamente, la historia de una familia, pero por eso mismo nos aleja de la inscripción simbólica, metafórica, implícita, del drama edípico familiar que lleva a cabo todo relato clásico.

La “familia” Corleone es eso, una “familia” degenerada o pervertida en su deriva mafiosa; alejada por tanto de la Sagrada Familia que constituye la referencia simbólica de un relato clásico. Pero para que la operación de camuflaje sea más elaborada, la máscara no ahorrará ninguna maniobra de ocultamiento o disfraz: la “familia” Corleone se define escenográficamente por sus ritos (bodas, bautizos, comuniones, funerales), que clásicamente han sido vehículos de inscripción social, de religamiento del lazo social (de ahí la acepción de religión en tanto que refuerzo de dicha relación con los otros, o entre unos y otros) pero que aquí aparecen como acontecimientos vacíos, como espectáculos exclusivamente escenográficos, sin sentido, que trascurren de manera paralela a los asesinatos y las acciones moralmente más despreciables que lleva a cabo dicha “familia”. O bien esos supuestos ritos son puestas en escena que tienen en realidad un significado perverso, ajeno al sentido simbólico del ritual, como el bautizo en el que en realidad se está confirmando como nuevo “padrino”, más violento y cruel, de la “familia” mafiosa, a Michael Corleone (Al Pacino).

Esto está meridianamente claro ya en la secuencia inicial, la de la boda de Connie (Talia Shire), hija de Don Vito (Marlon Brando). Mientras las escenas del exterior son las de una boda lujosa y entrañablemente familiar, luminosa y alegre; el interior de la casa, oscuro y siniestro, es el escenario en el que se despliega ese poder del “padrino” en tanto que figura degenerada, ella también, respecto a la figura y el papel

del padre. Sentado en su trono, apoyado en todo su poder, este “Padrino” es un impositor que ocupa el lugar simbólico del Padre, modulando los flujos de violencia que configuran esa otra sociedad, la de los italo-americanos, dentro del gran puchero, mezcla de culturas, que han sido los EE.UU. Lógicamente, la instancia enunciativa hace que el espectador empaticé -y simpatice- con Don Vito o que, al menos, quede deslumbrado por su poder, que nunca se ejercerá de una manera exageradamente violenta o discrecional: la única muerte que le vemos ordenar o ejecutar con sus propias manos será la del despreciable extorsionador de Little Italy, cuando era joven; acto justiciero que le ensalza y que justifica en parte su posterior deriva mafiosa.



Foto 1

Volviendo a la escena de la boda, recordemos que ante Don Vito comparece un italo-americano que ha querido permanecer al margen de la deriva mafiosa, que ha querido ser un buen americano: pero la ley americana, común, le ha fallado, su hija ha sido violada y los culpables no han pagado por ello. Don Vito le hace doblegarse ante él, admitir su poder justiciero y vengador (Foto 1: vemos a Don Vito en el centro del encuadre, majestuoso, y al otro inclinarse ante él), demostrando así la eficacia de esa otra ley alternativa, de esa ley “nostra” fundadora de otro orden social, étnico y nacio-

nal en el desquiciado y corrupto mundo de la indiferencia estadounidense. Es esta, por supuesto, la excusa argumental más importante que justifica y hace admisible ante nuestros ojos la deriva mafiosa de los protagonistas: la ley y el orden estatales, modernos, se muestran demasiado blandos y totalmente ineficaces para proteger a la población emigrada de Italia, en los EE.UU., de igual modo que la ley y el orden antiguos y primitivos de Sicilia no les protegieron antes, tampoco, frente a los caciques locales. Frente a esa insuficiencia del Estado para regular la violencia aparece la familia Corleone como aquella que se resiste a ceder ante las imposiciones de un poder alternativo, violento y totalitario: el padre de Don Vito y toda su familia, su madre y su hermano, serán exterminados en Sicilia sólo porque el padre no quiso ceder ante un poderoso señor, casi feudal. Del mismo modo el joven Don Vito se negará a ceder ante las imposiciones del extorsionador de Little Italy. Y ahí comienza todo: en la insuficiencia de la ley.

Pero hasta ese momento todo trayecto posterior aparece como posible: recordemos a este respecto un relato simbólico fundamental en el corpus magnífico que configura ya el gran cine clásico de Hollywood: “El hombre que mató a Liberty Valance” (John Ford, 1962). El filme nos muestra un contexto histórico similar al de Little Italy a comienzos del siglo XX en Nueva York, el de los primeros poblados del lejano y salvaje Oeste en el siglo XIX. Territorio sin ley ni orden o donde estas resultaban insuficientes y débiles, la película gira en torno a la violencia fundadora y a su necesaria alianza con la palabra: Tom Doniphon (John Wayne) es el héroe que, al igual que Don Vito joven (Robert de Niro), cuando mata al extorsionador, salva al conjunto de lo social de la psicopatía pusional del pistolero Liberty Valance, pero su acto homicida es fundante de la Ley simbólica y su gesto llevará apare-

jada un pérdida narcisista (morirá pobre y olvidado por sus vecinos) pero un homenaje glorioso en el plano de lo simbólico: Hallie (Vera Milles), la mujer, será la que ejerza ese homenaje, pues ha sido su deseo el que ha sostenido ese acto homicida, generador de lo simbólico.

Nada de esto ocurre en “El Padrino”. El acto homicida de Don Vito es fundador, pero de una deriva perversa del orden social. Aparentemente sostiene a ese núcleo fundante de lo social que es la familia, pero de nuevo se trata de pura palabrería sin sentido. Así, su defensa a ultranza de los vínculos familiares ante sus hijos, que se expresa en frases como la siguiente:

*Don Vito: ¿Pasas mucho tiempo con la familia?... ¡Bien! Porque el hombre que no pasa tiempo con su familia no puede ser considerado un hombre de verdad.*



Foto 2

Pero esa familia, que aparece al principio del filme unida y con un futuro prometedor (Foto 2: Don Vito y sus tres hijos) será finalmente aniquilada, bien por medio de la violencia exterior de las otras “familias” (en el caso de Sonny, interpretado por James Caan) o bien autoaniquilada por su propia “familia”, como es el caso de Fredo (John Cazale). El “padrino” primero, quizá justificado en su acto homicida inicial, ha dado lugar a una violencia devastadora e impa-

nable, que se expande más y más en lo social y que autoaniquila aquello que, en principio, nació para proteger, a la propia familia. De este modo la saga de "El Padrino" deja de ser un relato para convertirse en la mera narración de una violencia tan imparabable como visualmente gozosa. La historia puede continuar indefinidamente (de hecho el final de la tercera entrega es totalmente abierto y abre esa posibilidad) impulsada por el encadenamiento imparabable e infinito de la venganza.

Así, ese Padrino en tanto que padre perverso se transforma en padre perversor, transmitiendo un legado de odio y violencia a su mejor hijo, aquel que parecía abrir la posibilidad de una salida del lado de la Ley Simbólica: Michael, al alistarse en el ejército de los EE.UU. y participar en la guerra como un patriota, vuelve como un héroe enamorado de una americana anglosajona y deseoso de continuar sus estudios universitarios, pero un policía, el único representante posible de esa otra ley que aparece en la historia, le romperá la mandíbula en un salvaje y despreciable



Foto 3

acto de corrupción que además persigue el asesinato de su padre, Don Vito. Esa castración brutal, que asemejará su barbilla a la de su padre será el catalizador de la transmisión perversa.

Michael hereda el sillón de su padre (Foto 3: el hijo ocupa el trono de jefe del clan mafioso, amplificando el registro psicopático que el mismo otorga). Este legado tenebroso le llevará hasta el sinsentido máximo, a aniquilar a su propia familia en defensa de esa otra "familia", tal y como anuncia ya su amenaza a su hermano mayor Fredo, ninguneado por su padre:

*Michael: Fredo, eres mi hermano mayor y te quiero, pero no te pongas nunca más de parte de alguien que va en contra de la familia. Nunca más.*

Pero es que Michael es sólo el ejemplo máximo de esa transmisión psicopática: ninguno de sus hermanos, ni siquiera su hermana Connie, serán capaces de construir su propia familia estable, todos ellos acaban arrastrados por la anomia de unas familias disfuncionales. El ejemplo máximo, de nuevo, es el de Michael: será abandonado por su querida y deseada Kay (Diane Keaton) al tiempo que esta realiza un acto brutal, al inducir el aborto de su tercer hijo. De este modo, Michael no es apoyado por el deseo de una mujer y realiza, en la más absoluta soledad, el trayecto psicopático hacia el horror y el vacío: esa es la diferencia esencial con el héroe clásico, con aquel Tom Doniphon que gozaba del deseo (en lo simbólico) y del homenaje absoluto de la mujer. Por el contrario, Michael Corleone acabará consiguiendo su desprecio y su miedo.

Y es que la deriva mafiosa, psicopática, de la familia (degenerada en cosa nostra, en familia étnica y sangrienta) y del padre simbólico (pervertido en padrino) se basa en un error garrafal: en supeditar todo a los lazos de sangre, a eso animal y carnal que es la consanguinidad, algo que en

absoluto asegura los lazos de amor, sino que puede propiciar la emergencia del mayor de los odios.



Foto 4

Hay un personaje magnífico en “El Padrino” que apunta hacia esto: se trata de Tom Hagen (Robert Duvall), el hermano adoptivo de los Corleone, el hijo simbólico de Don Vito, siempre a la sombra de su padre adoptivo, detrás de él, sosteniendo la figura del padre cuando manifiesta dese-

ar un futuro diferente para Michael o bien cuando intenta sortear de algún modo la deriva hacia la autodestrucción de la familia (Foto 4: Tom sostiene la figura patriarcal de Don Vito cuando intenta llegar a un acuerdo y acabar con la guerra). Tom, siempre leal y sincero, llega a construir discretamente su propia familia, y en su polarización hacia la contención y la racionalidad es el ejemplo de que funcionan mejor los lazos simbólicos que los meramente sanguíneos.

Lo que importa en la Sagrada Familia es lo simbólico, no la sangre. Esto es lo determinante, por eso la familia simbólica sólo puede construirse con el deseo de un otro, extraño por completo a la familia original: ese podría haber sido el papel de la mujer, de Kay, que podría haber aportado un deseo no basado en la sangre, y por tanto totalmente simbólico. Pero el legado tenebroso de un padrino, que atrapa a Michael, su marido, no lo hará factible.

*LUIS MARTIN ARIAS*

# BIOFILMOGRAFÍA

## de FRANCIS FORD COPPOLA



Nació el 7 de abril de 1939 en Detroit, Michigan (EE.UU.), pero creció en Nueva York, en el seno de una familia italo-americana. Su padre Carmine Coppola era músico y compositor, y su madre, Italia Pennino, actriz. De pequeño pasó mucho tiempo a solas y entre los ocho y los nueve años sufrió la polio y permaneció un año en la cama. Tras graduarse en Arte Teatral por la Hofstra University a principios de los 60, se trasladó a Los Ángeles para estudiar en la Escuela de Cine de la Universidad de California (UCLA). Siendo aún estudiante comenzó a trabajar con Roger Corman, destacado realizador de películas de serie B y conoció en esa época a su amigo Martin Scorsese. En 1963 escribió y dirigió "Dementia 13" para Roger Corman y rees-

cribió la película de gran presupuesto "Reflejos en un ojo dorado" para el productor Ray Stark. Acto seguido terminó el guión de "¿Arde París?" (1966) y, en 1967, escribió y dirigió su primer gran largometraje, la deliciosa "Ya eres un gran chico". En 1968 realizó "El valle del arco iris", un catastrófico musical con Fred Astaire y, en 1969, "Llueve sobre mi corazón", una brillante road movie.

Comenzó así, casi a un tiempo, su polifacética carrera de director, guionista y productor. Antes que nada se convirtió en un reputado guionista, tras comenzar a trabajar para la Seven Artist Productions, hasta que con "Patton" (1970), dirigida por Frankin J. Schaffner, se consagró definitivamente como guionista obteniendo el Oscar

de la Academia. En cuanto a su faceta de productor, la inició cuando en 1969 funda, junto a George Lucas, la productora *American Zoetrope*. Desde entonces trabajó tanto para su propia productora como para Paramount o la Universal, y a lo largo de este periodo, siendo ya un renombrado realizador, continuó también trabajando como productor de obras tan importantes como "American Graffiti" (George Lucas, 1973), "El corcel negro" (1979), la reconstrucción del filme de Abel Gance "Napoleón" (1925), "El hombre de Chinatown" (Wim Wenders, 1982) o "Koyaanisqatsi" (1983), una película experimental, sin actores, con música de Philip Glass.

Como director su primer gran éxito fue quizá la mayor obra maestra de toda su filmografía. "El Padrino" (1972), que de inmediato se convirtió en una de las películas más aclamadas del cine norteamericano. Tras obtener con ella varios oscars, el año siguiente volvió a la carga con "La conversación" (1973). Asociado otra vez con el escritor Mario Puzo, ambos elaboraron otra joya, "El padrino II" (1974), que obtuvo varios oscars entre los que destacaron el de mejor director y mejor película, pero después de un período de descanso, decidido ya a dejarse llevar por su creatividad personal y por su propio estilo, dirigió en 1979 "Apocalypse Now", que le llevó a la quiebra financiera. Esta polémica película narra el fracaso de la guerra de Vietnam mediante una alegoría inquietante, que fue aclamada por la crítica como una magnífica y deslumbrante película que sabe articular el análisis con la tragedia y constituye una de las grandes obras personales de Coppola. No obstante, tras los problemas económicos de "Apocalipsis Now" vino el más sonado fracaso de Coppola, en 1981, cuando dirigió "Corazonada". Fue tal el desastre financiero que no le quedó más remedio que vender sus Estudios

Zoetrope. Sin embargo recuperó el favor del público con "Rebeldes" y "La ley de la calle" (1983) y sin perder su magistral elegancia como narrador, elaboró dos excelentes películas: "The Cotton Club" (1984) y "Peggy Sue se casó" (1984).

Después de otras películas más comerciales, recuperó su estilo con "Tucker: Un hombre y su sueño" (1988) y propició la vuelta a la pantalla de la familia Corleone en "El padrino III" (1990) con la que estuvo nominado a siete oscars de la academia, aunque se trata de una película de inferior calidad que sus dos predecesoras sobre el mismo tema. Posteriormente, se decidió por adaptar famosas novelas al mundo del cine, como "Drácula" (1992), "Jack" (1996) o "Legítima defensa" (1997). Desde 1978 es el dueño de unos viñedos en California y en la actualidad compagina el cultivo de dichos viñedos con la dirección de una compañía de alimentación. Hermano de Talia Shire y tío de Nicolas Cage, está casado con Eleanor Neil, con la que ha tenido 3 hijos: los actores Gian-Carlo (1963-1986), Roman (1966) y la actriz, guionista y directora de cine Sofia Coppola (1971). En 1986 falleció su hijo Gian-Carlo en un accidente en Annapolis (Maryland) mientras conducía una lancha deportiva. Su novia estaba embarazada de tres meses de Gia, la primera nieta de Coppola.

Francis Ford Coppola forma parte de aquella generación de cineastas de distinto origen pero igual vocación, entre quienes se encontraban Scorsese, Ashby, Lumet, Schatzberg, Lee, Singleton, que nos han brindado un cine "distinto" sin salirse del marco de Hollywood, donde lo que importaba era la búsqueda de un estilo o de una obra personal. Y en este sentido, Coppola representa uno de los empeños más genuinos por hacer cine de autor dentro de la maquinaria de los grandes estudio, lo cual ha dado lugar a una filmografía complicada en la que se encuentran obras muy impor-

tantes y algunos otros intentos menores, incluyendo algunos fracasos. Además, cuando tuvo que dirigir películas mediocres para recolectar fondos para futuros proyectos lo hizo sin dudarlo; e incluso se prestó a mantener ante los medios de comunicación una imagen, impostada, de creador personal, rebelde y exuberante. A cambio de estas concesiones, Coppola ha logrado plasmar en algunas obras importantes su visión, en la medida en que pudo controlar las condiciones de producción, creando así un cine innovador e inquietante, marcada con lo que constituye su seña de identidad por excelencia: su enorme capacidad de narrador.

El éxito de "El padrino" le convirtió, tal como afirmara en cierta ocasión, "en un joven que se hizo rico de la noche a la mañana". Pero el dinero se fue de sus manos con tanta rapidez como llegó. Excesivamente entusiasta, esto le condujo a grandiosos proyectos, a nuevos Estudios que adquirir, a gigantescas fiestas que celebrar. Para muchos, su megalomanía se hizo galopante. "No cabe duda de que yo era un maníaco, pero lo que ellos juzgaban no era más que un cierto tipo de entusiasmo". En 1979, al director le tuvieron que recetar litio para tranquilizarle, tratamiento que siguió durante cuatro años. Con "Apocalypse Now" se excedió de una manera descomunal, tanto en la duración del rodaje (que estuvo paralizado durante meses por un tifón) como en el presupuesto (todos los días le enviaban por avión pasta fresca desde Italia), y acabó sufriendo un infarto. "Corazonada", su excéntrico y bello musical sobre Las Vegas, también rebasó el presupuesto previsto y tras el estrepitoso fracaso de este proyecto, se vio obligado a declararse en bancarota. En 1987 se encontraba tan arruinado que dejó de declarar el impuesto sobre la renta los tres años siguientes. Fue entonces cuando aceptó dirigir "Drácula" por una retribución

fija. Empleó el dinero para comprarse una parcela de más de 800 hectáreas en Napa Valley, California, convertida hoy en las Bodegas Niebaum-Coppola. Su empresa vitivinícola vende anualmente más de 60.000 cajas de vino y su imperio alimentario (Mammarella, en honor a su madre) proporciona empleo a 400 personas. Los beneficios de estos negocios están fuera de su alcance: se ingresan en una fundación. "Ese dinero supone un seguro para mi familia, para que no les afecte que vuelva a meter la pata. Es imposible que yo pueda pulirme los ingresos de esas empresas, lo cual es una suerte para mí". El cineasta no pensó en nada ni en nadie cuando las circunstancias le obligaron a jugárselo todo para sacar adelante "Apocalypse Now". Ni siquiera en Eleonor, su esposa desde 1963, que se vio en la ruina prácticamente de un día para otro. Durante la década de los 90 se ofreció como director de alquiler y en el ejercicio de tal función dirigió, en 1996, "Jack", un empalagoso vehículo de lucimiento para Robin Williams y, en 1997, "Legítima defensa", una eficiente aunque poco inspirada adaptación de la novela de John Grisham. En 2001 ha remontado "Apocalipsis Now", incluyendo más de 50 minutos que no aparecían en la anterior versión, dando lugar a "Apocalypse Now Redux".

### **Largometrajes:**

- 1963. Dementia 13
- 1966. Ya eres un gran chico  
(You're a big boy now)
- 1968. El valle del arco iris  
(Finian's Rainbow)
- 1969. Llueve sobre mi corazón  
(Rain People)
- 1972. El padrino (The Godfather)
- 1974. La conversación  
(The conversation)

1974. El Padrino II  
(The Godfather Part Two)
1979. Apocalypse Now (Apocalypse Now)
1982. Corazonada (One from the heart)
1983. Rebeldes (The Outsiders)
1983. La ley de la calle (Rumble Fish)
1984. Cotton Club (Cotton Club)
1984. Rip Van Winckle  
(Faerie Tale Theatre: Rip Van Winckle)
1986. Peggy se casó  
(Peggy Sue got married)
1986. Captain EO
1987. Jardines de piedra  
(Gardens of stone)
1988. Tucker  
(Tucker: The man and his dream)
1989. Vida sin Zoe ("Life without Zoe", episodio de: New York Stories)
1990. El Padrino III (The Godfather Part 3)
1992. Drácula (Bram Stoker's Dracula)
1996. Jack (Jack)
1997. Legítima defensa (The Rainmaker)
-

# PROGRAMA

CICLO: "FRANCIS FORD COPPOLA"

MARZO 2003

---

- **LEÓN:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12  
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE**

---

## **EL PADRINO**

(The Godfather)

EE.UU., 1972

Color, 160 minutos

Guión: MARIO PUZO y FRANCIS F. COPPOLA, basado en la novela de M. Puzo

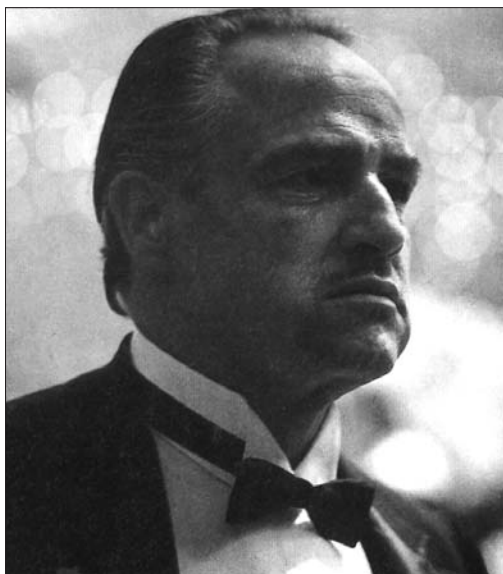
Fotografía: GORDON WILLIS

Música: NINO ROTA

Intérpretes: MARLON BRANDON, AL PACINO, JAMES CAAN, SHERLING HAYDEN

Primera parte de la famosa trilogía. Don Vito Corleone es un capo mafioso de Nueva York que controla el juego, la prostitución y tiene buena relación con la policía y los jueces. Sus problemas empiezan cuando

Sollozzo, un gangster protegido por la familia Barcini, le anuncia su intención de iniciar la venta de drogas por toda la ciudad, y le ofrece participar en el negocio. Corleone se niega rotundamente. Contrariamente a lo que podría parecer en un principio, la película no trata sobre la vida de Don Vito, sino de la conversión, ascensión y confirmación de su hijo menor Michael como "el padrino" a que hace referencia el título. En primera instancia vemos a Michael completamente al margen de los asuntos familiares por decisión expresa de su padre, quien quiere otro tipo de vida para él. Michael es un héroe de guerra enamorado, cuya pretensión es acabar sus estudios, aunque debido a las circunstancias deberá involucrarse plenamente en el negocio familiar, convirtiéndose en un jefe más sanguinario incluso de lo que fue su padre.



La secuencia inicial de la boda nos va introduciendo perfectamente a todos y cada uno de los integrantes de la familia Corleone y a sus esbirros, a sus amigos y enemigos. Mientras en el jardín de la mansión observamos a los invitados bailando y divirtiéndose a la luz de un espléndido día, en el interior, en una oscura habitación, los vemos acudiendo a ver a Don Vito para pedirle y agradecerle todo tipo de favores. Técnicamente, el contraste es significativo entre la luz exterior donde transcurren unos hechos que podríamos calificar de normales en un día de fiesta, y la oscuridad de esa habitación donde se resuelven los asuntos turbios de la familia.

León: MIÉRCOLES 12

Palencia: LUNES 10

Ponferrada: JUEVES 6

Valladolid: MARTES 4

Zamora: MARTES 11

## LA LEY DE LA CALLE

(Rumble Fish)

EE.UU., 1983

B/N y Color, 92 minutos

Guión: S.E. HINTON y FRANCIS F. COPPOLA basado en la novela de S.E. Hinton "Rumble Fish"

Fotografía: STEPHEN H. BURUM

Música: STEWARD COPELAND

Intérpretes: MATT DILLON, MICKEY ROURKE, VICENT SPANO, DENIS HOOPER



Una generación joven (beatnik, hippies: los motoristas de "Easy Rider", de Denis Hopper, que aquí hace el papel de padre de los protagonistas) que trató de encontrar una razón de vivir fuera del sistema impuesto, se encuentra ya envejecida y frustrada, tratando de olvidar en sus borracheras la realidad de un mundo cruel, donde corre un tiempo vacío, ejemplificado en los relojes, obsesivamente presentes en muchos momentos, o en la gran esfera sin manecillas que se ve en la escena con el policía. Tiempo sin esperanza (las nubes presurosas, rápidas sobre la ciudad, el paso del día a la noche) donde el transcurrir de las horas señala la búsqueda de una muerte presentida. Personajes que buscan salir de su pecera (rumble fish: un tipo de pez que lucha, al verse reflejado, contra sí mismo). Coppola, para contar esta historia sobre la

soledad (la segunda obsesión del filme, después del paso del tiempo, es la preocupación por no abandonar a los demás, por seguir manteniendo el concepto de grupo) ha trabajado con la mirada sobre un mundo oscuro, donde el color y el sonido han desaparecido. Un mundo donde el posible referente "mítico", el chico de la moto, es daltónico y casi sordo. Se funde así con el blanco y negro utilizado en el filme y con la negación a escuchar lo que sucede. Un mundo donde los personajes están encerrados y, como el pez, no pueden escapar de su pecera, pues la rebelión incluye la muerte. Una serie de escenas narradas magistralmente, una banda sonora muy cuidada; una auténtica fiesta de las imágenes y de la música que fue la pista de despegue de toda una generación de actores.

León: VIERNES 14

Palencia: MARTES 11

Ponferrda: LUNES 3

Valladolid: MIÉRCOLES 5

Zamora: MIÉRCOLES 12

## **LLUEVE SOBRE MI CORAZÓN**

(The Rain People)

EE.UU., 1969

Color, 105 minutos

Guión: FRANCIS F. COPPOLA

Fotografía: WILMER BUTLER

Música: RONALD STEIN

Intérpretes: JAMES CAAN, SHIRLEY KNIGHT, ROBERT DUVAL, MARYA ZIMET



Una de las mejores películas de Coppola y, sin embargo, de las menos conocidas en nuestro país, a pesar de haber logrado la Concha de Oro en el festival de San Sebastián de 1969 y de que inaugurara un modelo luego copiado hasta la saciedad: el de la "road movie" de una esposa en crisis que huye buscando una vida mejor, aunque después de años se ha convertido en una película casi de culto entre los seguidores de Coppola, ya que en ella aborda con un estilo muy juvenil uno de sus temas centrales, el de la familia disfuncional, vista a través de Natalie, un ama de casa que se encuentra atrapada en su embarazo, el cual no sabe afrontar. Impaciente por comenzar una nueva vida, abandona a su marido y se une a un autoestopista, pese a que muy pronto comprende que se trata de un inmaduro con problemas.

A partir de aquí, y siguiendo las sendas de una road movie como trayecto poblado de extrañas etapas, ella tendrá una gran variedad de experiencias, con un granjero de serpientes o con una policía de tráfico y con la hija de este. Coppola, muy influenciado por los aires de la nueva ola francesa, supo introducir códigos típicos del nuevo cine de autor europeo en el centro mismo de la producción americana de grandes estudios, un estilo que exige una especial atención del espectador ya que la historia le va siendo contada mediante una continua fragmentación narrativa, merced al frecuente uso del salto atrás y hacia adelante (flash-blacks y flash-forwards).

León: LUNES 10

Palencia: MIÉRCOLES 12

Ponferrada: MARTES 4

Valladolid: JUEVES 6

Zamora: VIERNES 14

## **APOCALYPSE NOW REDUX**

(Apocalypse Now Redux)

EE.UU., 1979/ 2001

Color, 205 minutos

Guión: JOHN MILIUS y FRANCIS F. COPPOLA, basado en la novela "El corazón de las tinieblas" de JOSEPH CONRAD

Fotografía: VITTORIO STORARO

Música: CARMINE COPPOLA, FRANCIS F. COPPOLA y MICKEY HART

Intérpretes: MARTIN SHEEN, MARLON BRANDON, ROBERT DUVALL, DENIS HOOPER.



Este mítico filme no sólo no ha envejecido un ápice sino que, con la adición de cincuenta y tres minutos ha logrado mayor profundidad. Una de las tres secuencias recortadas en su momento, y la más extensa, trata de una familia francesa y su defensa a muerte de sus plantaciones coloniales: muy crítica con la actuación norteamericana ayuda a profundizar sobre las raíces históricas del conflicto. En resumen, el "Director's Cut" refunde una película que en Cannes fue Palma de Oro en 1979, y que gozó de una gran acogida por parte del público y de la crítica. El viaje iniciático del capitán Willard río arriba en plena jungla de Vietnam, con la misión de encontrar y eliminar al coronel Kurtz es un fantástico retrato de la violencia como última forma de decadencia: a medida que va avanzando y conociendo la verdadera historia de ese hombre modélico, que por alguna razón se ha desquiciado y ha decidido hacer la guerra por su cuenta, saborea la rara sensación de la atracción del vacío y el horror. Una experiencia sensorial y brutal, repleta de monstruos e infamias, muy bien planificada, con un guión que avanza lentamente y que conduce a una bajada a los infiernos.

Fantástica banda sonora, mezclando temas de rock (*Satisfaction*, *Suzie Q*), con música clásica (la secuencia del bombardeo con *La cabalgata de las Walkirias* de Richard Wagner tronando desde los helicópteros), consigue darle un ritmo explosivo a las imágenes. Por otra parte, la majes-

tuosa plasmación pictórica de Vittorio Storaro, máxime en las escenas nocturnas y los claroscuros del tramo final del viaje, coadyuva a crear una obra de cine total, una ópera hecha de celuloide, capaz de arrastrar al espectador a una pesadilla sin salida.

León: MARTES 11

Palencia: VIERNES 14

Ponferrada: MIÉRCOLES 5

Valladolid: VIERNES 7

Zamora: JUEVES 13

---

[www.cajaespana.es](http://www.cajaespana.es)

