

El padrino: como la vida misma

Raciel D. Martínez Gómez

A 45 años de haberse filmado la película *El padrino* (1972), queda el imán naturalizado de sus imágenes. La cinta dirigida por Francis Ford Coppola es la prueba irrefutable de lo que decía Thomas Mann a propósito del séptimo arte en los albores del siglo xx: al cine lo integran figuras humanas, sombras vivas cuya crudeza realista es ya en sí una narración.

Esta naturalidad que muestra el relato de sobrevivencia de un puñado de gánsters en la América rota, desbancó los criterios estandarizados para apreciar las representaciones artísticas de la mafia.

La trilogía planteada por Coppola, sobre todo, nos muestra una dimensión de vida cotidiana a diferencia de la mirada plana, satanizada y unidimensional en donde los gánsters no ofrecían densidad dramática.

Durante 50 años fueron facinerosos encajonados en fórmulas morales de rechazo; no se insinuaba contradicción alguna que humanizara a este subgrupo étnico instalado en las márgenes de la justicia.

Los villanos, con Coppola, adquirieron un halo sentimental, contradictorio, que dejaba una novedosa impresión de antiheroísmo, de rara empatía por delincuentes que no hacían otra cosa que desafiar un estatus igualmente asentado en un barril de corrupción.

A esta nueva naturaleza agigantada que es el cine se suma

una parafernalia de elementos que refuerzan los propósitos del mensaje, como la música que utiliza Coppola para languidecer todavía más el infortunio que implica la soledad del poder.

Sin embargo, la clave para entender esta naturalidad que consigue Coppola durante su filmación es el libreto basado en la novela del escritor estadounidense Mario Puzo. De familia italiana, Puzo narra el periplo y la gestación de la mafia siciliana en el *American way of life*, justo después de la Segunda Guerra Mundial.

Aunque se trata de una historia ficticia, Puzo tiene la capacidad de exponer un minucioso cuadro de costumbres cercano a la realidad. No sólo escribió una novela sobre criminales, sino que también se dio tiempo para describir detalles individuales de los personajes.

De ahí que resulte curioso revisar los borradores de guion que hizo el propio Coppola, ya que dichos esbozos denotan la obsesión del director por captar las especificaciones que Puzo había escrito, donde se reflejaban tanto la lucha por el poder como la cultura de los protagonistas.

Las imágenes, en este sentido del trabajo del guion, se adueñaron del género y de la representación de una cultura migrante italiana inserta en una sociedad capitalista en el contexto postbélico.

El padrino acaparó la fórmula de los gánsters o, mejor dicho, reinventó lo realizado por Mervyn LeRoy, William A. Wellman y Howard Hawks en la década de los treinta. Se volvió un ejemplo a imitar, como si lo filmado por Coppola fuese una etnografía de la mafia, aunque todos supiéramos que era un producto de la Paramount Pictures.

Lo hecho por Coppola se transformó en una receta que se convirtió en canon. No exageramos al señalar que el estatus que alcanzó

El padrino fue el de obra paradigmática. Se convirtió en ese tipo de películas que dejaban una huella suplantando la realidad como *Lawrence de Arabia* (1962) de David Lean o *Ben-Hur* (1959) de William Wyler.

El padrino acaparó la fórmula de los gánsters o, mejor dicho, reinventó lo realizado por Mervyn LeRoy, William A. Wellman y Howard Hawks en la década de los treinta. Se volvió un ejemplo a imitar, como si lo filmado por Coppola fuese una etnografía de la mafia, aunque todos supiéramos que era un producto de la Paramount Pictures.

Luego de la exhibición de *El padrino* ocurrió un epifenómeno sociológico de percepción: se creyó a pie juntillas que así eran los gánsters; quedaría entonces como sello, como una silueta a remedar.

Los gánsters de *El padrino* eran personajes glamurosos, elegantes; portaban trajes a rayas, se movían lerdos, decantados, con la mirada en crisis que se diluía en el horizonte, pero al mismo tiempo eran duros.

Coppola consiguió idealizar la figura del gánster a través de



Fotograma de *El padrino*

la elección actoral y de la inspiración propia de los elegidos que improvisaron en el plató. Pero más importante aún es decir que esa proyección magnificada se debe al arte narrativo de Coppola que naturalizó la vida cotidiana de sus personajes. Y lo hizo con una narrativa elíptica, con inteligente esfuerzo de síntesis. Sin embargo también *El padrino* muestra tiempos en apariencia muertos con una habilidad narrativa entrañable.

La secuencia del planteamiento en la primera parte de la trilogía, en donde Coppola muestra de forma alterna la boda de la hija y los negocios de don Vito Corleone, es quizás uno de los capítulos más célebres en la historia del cine. Es de esas secuencias que compendian el discurso del cine: en esas sombras vivas a que alude Mann hallamos el reverso de la mafia.

Es evidente que no es real la secuencia, que no está filmada como documento, sino que es un montaje; es una larga unión de escenas y planos ensayados, repetidos muchas veces, y luego atados. Pero la unión de estos segmentos no es como si fueran ladrillos, sino que hay una sintaxis en donde se esconde el lenguaje cinematográfico para transformarse en Cine.

La sintaxis de Coppola cuenta con ese *timing* descubierto por Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941) y llevado al máximo grado de estilo por John Ford, Steven Spielberg y Clint Eastwood.

Se puede concluir que *El padrino* es la referencia por antonomasia del cine de gánsters. La cinta se ubica entre las primeras cinco películas de la historia, según diferentes listas de críticos y expertos, y el nombre de Coppola ya se equipara al de Federico Felli-

ni o Akira Kurosawa. El filme además se une a todos esos registros y análisis que se han hecho para entender al poder, de ahí que sea igual de importante leer a Maquiavelo que observar la vida de Vito Corleone en la saga de *El padrino*.

Y así, exactamente así, es *El padrino* a 45 años de su creación.
LPyH

• **Raciel D. Martínez Gómez** es comunicólogo, doctor en Sociedades Multiculturales y Estudios Interculturales por la Universidad de Granada. Actualmente es el director general de Comunicación Universitaria de la UV.

NOTA

¹ Thomas Mann escribió en 1928 “Mi opinión acerca del cine” en *La eternidad de un día, clásicos del periodismo literario alemán (1823-1934)* de Francisco Uzcanga Meinecke (Barcelona: Acantilado, 2016).