



Universidad de Sevilla
Facultad de Comunicación

**ADAPTACIONES LITERARIAS.
EL CASO DE *IL GATTOPARDO* Y *THE
GODFATHER*.**

TRABAJO DE FIN DE GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

AUTORA: IRENE DELGADO RUIZ DEL PORTAL
TUTOR: ANTONIO MOLINA FLORES

CURSO 2021- 2022

A Nani.

“Ser tu hermana fue un regalo que me dio el destino;
ser tu amiga es un placer que me da la vida”

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi tutor, Antonio Molina, por no solo acompañarme durante todo el proceso, sino por convertirlo en una experiencia satisfactoria y enriquecedora tanto a nivel académico como personal. He aprendido de cine y literatura pero también de música clásica, de la industria editorial y, en general, de la vida.

Gracias a mi familia ya que sé a ciencia cierta que hoy no estaría aquí sin ellos y sin su constante apoyo. Gracias por potenciar siempre mi creatividad y acompañarme a cada paso del camino, hacéis que crea en mí. Papá, gracias por instaurarme el amor a la literatura desde la más tierna edad; mamá, gracias por luchar por mí como siempre lo has hecho, por escuchar cada párrafo del TFG y por llegar un día a casa comentándole a tu desorientada hija que existe una carrera llamada Comunicación Audiovisual. Juanjo y Bea, ser vuestra hermana pequeña es todo un honor, gracias por siempre guiarme y aconsejarme desde la guardería hasta mis andanzas en la Universidad de Sevilla, con vosotros jamás me he sentido sola. Abuela, gracias por haber sido siempre mi mayor y más fiel admiradora, estoy más cerca de cumplir tu sueño de verme graduada. Maote, gracias por ser tía y amiga, no comprendo mi familia sin ti.

Gracias a mi pareja, Dimitri, por hacer que incluso tardes y noches de trabajo sean memorables. Tu confianza y apoyo han inspirado mi afecto y mi investigación.

Por último, pero no menos importarte, a todos mis compañeros de clase, Adrián, Alberto, Juan Jesús, María, África.... Habéis sabido darme fuerzas mientras soportabais mis momentos más agobiantes supliéndolos con consejos y frases alentadoras. Parte de este trabajo os lo debo a vosotros.

A todos y cada uno de vosotros, mil gracias.

ÍNDICE

1. Resumen, objetivos y palabras claves	1
2. Introducción	2
3. Historia y evolución del cine como arte	3
3.1. Narratividad Ficcional	4
4. Cine y literatura	5
4.1. Diferencias entre cine y literatura	5
4.2. Similitudes entre cine y literatura	6
4.3. La adaptación	6
4.3.1. La defensa de la adaptación	7
4.3.2. Crítica a las adaptaciones	8
4.3.3. Las adaptaciones en la actualidad	8
5. <i>Il Gattopardo</i>	9
5.1. Argumento	9
5.2. Obra Literaria	10
5.2.1. Autor	10
5.2.2. Datos de la obra	12
5.2.2.1. Edición	12
5.2.2.2. Contexto Sociopolítico	14
5.2.2.2.1. La Unificación	14
5.2.2.2.2. Sicilia	15
5.2.2.3. Los Personajes	15
5.2.3. Repercusión de la Obra	20
5.2.3.1. <i>Il Gattopardo</i> y la Política	21
5.3. Obra Fílmica	21
5.3.1. Autor	21
5.3.2. Datos de la obra	26
5.3.2.1. Producción	26
5.3.2.2. Actores	27
5.3.2.3. Guion	28
5.3.2.4. Fotografía	28
5.3.2.5. Puesta en Escena	29
5.3.2.6. Banda Sonora	29

5.3.3. Repercusión de la Obra	30
5.4. Obra Literaria vs Obra Fílmica	31
6. <i>The Godfather.</i>	33
6.1. Argumento	33
6.2. Obra Literaria	34
6.2.1. Autor	34
6.2.1.1. Puzo y la Literatura	35
6.2.2. Datos de la Obra	37
6.2.2.1. Edición	38
6.2.2.2. Los Personajes	39
6.2.2.2.1. La Familia Corleone	39
6.2.2.2.2. Los Antagonistas	41
6.2.2.3. Mario Puzo y la Mafia	42
6.2.2.3.1. Frank Sinatra y Mario Puzo	42
6.2.3. Repercusión de la Obra	43
6.3. Obra Fílmica	44
6.3.1. Director	44
6.3.1.1. La Familia Coppola	46
6.3.1.2. Filmografía	48
6.3.1.2.1. Dirección y Guion	48
6.3.1.2.2. Dirección y Producción	50
6.3.1.2.3. Dirección, Guion y Producción	51
6.3.1.2.4. Dirección	54
6.3.1.2.5. Guion	55
6.3.1.2.6. Producción	55
6.3.2. Datos de la Obra	56
6.3.2.1. Relación de Coppola y Puzo	56
6.3.2.2. Producción	56
6.3.2.2.1. La Productora vs Coppola y Puzo	57
6.3.2.2.2. Director de Producción	58
6.3.2.3. Guion	58
6.3.2.4. Actores	59
6.3.2.4.1. Marlon Brando vs Paramount	59
6.3.2.4.2. El desconocido Al Pacino	60

6.3.2.4.3. James Caan y sus diversos papeles	61
6.3.2.4.4. Connie como hermana de Michel y de Francis	61
6.3.2.5. Frank Sinatra y Francis Ford Coppola	61
6.3.2.6. Banda Sonora	62
6.3.2.6.1. Autoplagio	62
6.3.2.7. Fotografía	63
6.3.2.8. Anécdotas del Rodaje	63
6.3.3. Repercusión de la Obra	64
6.4. Obra Literaria vs Obra Fílmica	65
7. Conclusiones.	66
8. Bibliografía	70

1. RESUMEN

La investigación se sustenta en las relaciones mantenidas entre el cine y la literatura en el terreno de la adaptación así como su evolución en la historia y su percepción por parte del público en general y de las élites intelectuales en particular.

Buscaremos responder preguntas tales como la forma en la que se produce el tránsito de un lenguaje literario a uno cinematográfico; con qué expresiones artísticas mantiene mayor relación el cine; las similitudes y diferencias que comparten las obras literarias y las fílmicas; el porqué de los diversos resultados así como los factores que influyen en estos y, finalmente, trataremos de dar con unas pautas que nos acerquen a un mayor índice de éxito y aquiescencia en una adaptación.

Para llevar a cabo nuestra investigación nos hemos basado en dos obras: *Il Gattopardo* y *The Godfather*. Ambas cuentan con una gran fama y aceptación al igual que comparten enrevesados procesos de escritura y producción así como dificultades y controversias a la hora en la que vieron la luz.

Para concluir, teorizaremos acerca de la independencia del cine y de su merecido reconocimiento como expresión artística, poseyendo las cualidades necesarias para no ser desprestigiado por la literatura o cualquier otra forma de arte. A su vez, plantharemos las ventajas de incluir a la figura del autor en el proceso de adaptación.

OBJETIVOS

El objetivo de esta investigación es analizar las relaciones que, desde el nacimiento del séptimo arte, comparten el cine y la literatura a través de las adaptaciones cinematográficas.

Los subobjetivos son:

- Conocer el fundamento por el cual algunas obras literarias resultan en fastuosas adaptaciones cinematográficas mientras que otras no logran alcanzar sus propósitos.
- Determinar las diferencias existentes entre la literatura y la imagen centrándonos tanto en el origen como en los diversos formatos y estilos que predominan en ambas.

PALABRAS CLAVE

Cine, Literatura, Adaptación, El Padrino, El Gatopardo, Crítica, Arte, Coppola, Lampedusa, Puzo, Mafia, Visconti, Gatopardismo.

2. INTRODUCCIÓN

La necesidad de contar historias es una característica intrínseca en la condición del ser humano. Desde las pinturas localizadas en las cuevas de Altamira hasta las contemporáneas redes sociales y la sobreexposición que éstas conllevan, las personas hemos utilizado todos los medios a nuestra disposición e, inclusive, inventado otros para poder expresar nuestras vivencias y sentimientos.

Durante gran parte de la historia la literatura fue una de las principales vías para poder contar historias tanto ficticias como reales. Esto le otorgó un papel fundamental en la formación y en la historia de la civilización, a lo que se suma el elevado rango cultural que implicaba al necesitar de alfabetización; cosa carente en gran parte de las sociedades pasadas y en alguna de las actuales.

Con la aparición de la cinematografía los propios hermanos Lumière pertenecieron al grupo de personas que comprendían el cine como un mero invento científico, sin advertir las infinitas posibilidades narrativas y estéticas que el cine ofrece. Al empezar la exploración dentro de las capacidades cinematográficas, surge un estrecho vínculo entre literatura y cine, destacando los géneros novelísticos y los del teatro, siendo considerado el padre del cine.

Esta dependencia entre las dos formas artísticas se vio claramente afectada por el elevado rango otorgado a la literatura, lo que se traduce en una crítica constante a la adaptación cinematográfica y a una desvalorización al séptimo arte. Podemos encontrar la respuesta a esta minusvaloración atendiendo a diversas cuestiones. En primer lugar, el origen radicalmente opuesto en la divulgación de ambas artes. Mientras que una pertenecía a una parte selecta, culta y adinerada de la sociedad que ostentaba el poder y el conocimiento; la otra comenzó su promulgación a través de las ferias dirigiéndose a las clases populares, no siendo necesario poseer ningún conocimiento previo para la comprensión del mensaje, ya que al tratarse de imágenes en movimiento todo el mundo poseía la competencia para percibirlo al no existir la necesidad de un estudio o una preparación previa. Debido a sus orígenes el cine queda alejado de los ámbitos concernientes al arte, a lo académico y a la cultura.

En segundo lugar entraría la condición, tanto activa como participativa, que definen al lector de novelas al activar su imaginación con el fin de una construcción mental acerca de los escenarios y acciones planteadas por las palabras. Sin embargo, el espectador cinematográfico se consideraría pasivo al recibir directamente las imágenes precisas que le suministran ese mundo ya confeccionado. Esto puede desembocar en una batalla que enfrenta la imaginación personal de cada lector con la visión personal del director, haciendo que sea complejo cumplir con las expectativas y figuraciones de los lectores.

Por otra parte, en el ámbito de las adaptaciones, el cine toma las bases ya sentadas que les ofrece la novela, obteniendo por tanto una historia tanto creada como desarrollada. Esto hace que aun existiendo diversos cambios que son inevitables a la hora de transformar una obra narrativa en una fílmica, el cine despierte diversas conclusiones en escritores como en el caso de Virginia Wolf, que expone en *The Cinema* como el cine debe dejar de ser un parásito en torno a la literatura y empezar a aprovechar sus posibilidades infinitas bajo sus propios recursos. (Wolf, 1926)

Mientras que el principal disentimiento entre literatura y cine reside en que la literatura se nutre principalmente de palabras mientras que la segunda lo hace de imágenes; la principal semejanza radicaría en la narración como primer paso. El resultado de dicha característica común sería una relación de dependencia que vincula a ambas manifestaciones artísticas.

En esta investigación nos centraremos en las relaciones compartidas entre literatura y cine, específicamente en los procesos de adaptación. Para poder llevar a cabo el proyecto han sido seleccionadas dos obras de gran reconocimiento tanto en su forma novelística como fílmica. Hablamos de *Il Gattopardo*, escrita por Tomasi di Lampedusa y dirigida por Luchino Visconti, y de *The Godfather*, escrita por Mario Puzo y dirigida por Francis Ford Coppola.

Se realizará un minucioso estudio de ambas obras que recorre desde los aspectos de edición, autoría, personajes o contexto sociopolítico, así como dirección, fotografía, banda sonora o producción. Asimismo, se analizará el impacto de ambas obras tanto en su versión narrativa como cinematográfica y luego se llevará a cabo una comparación.

La finalidad de la investigación reside en contestar diversas cuestiones tales como las diferencias y similitudes entre el lenguaje literario y el cinematográfico, el tránsito de un lenguaje a otro, el proceso necesario para llevar a cabo una correcta adaptación, qué se considera una buena adaptación, qué factores influyen a la hora de asegurar una mayor posibilidad de éxito así como el porqué de los diversos resultados. Finalmente, intentaremos llevar a cabo una aproximación a una inexistente fórmula de éxito que nos asegure una acertada y rentable adaptación.

3. HISTORIA Y EVOLUCIÓN DEL CINE COMO ARTE.

El nacimiento de índole científica que caracterizó al cine enfatizaba en su capacidad de atrapar el movimiento para después reproducirlo gracias a la utilización de una cámara oscura. Esta aptitud a la hora de poder captar la realidad acabó evolucionando hasta convertir lo representado en una realidad en sí misma otorgando de esta manera una capacidad artística y de carácter ficcional que desembocaría en la condición narrativa existente en el cine. Nace así una realidad creada por el director donde se ha de diferenciar las actuaciones y grabaciones con el resultado final, el cual nos presentaría un complejo relato dónde se narra, a través de la superposición de diversos elementos que van más allá de la representación audiovisual de un texto, una historia.

Esta imbricación de diversos elementos fue lo que llevó a la catalogación del cine, por parte de Ricciotto Canudo, como séptimo arte.

Finalmente, el círculo en movimiento de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama cinematógrafo. Si tomamos a la elipsis como imagen perfecta de la vida, o sea, del movimiento -del movimiento de nuestra esfera achata por los polos-, y la proyectamos sobre el plano horizontal del papel, el arte, todo el arte, aparece claramente ante nosotros.¹

¹ Canudo, R. (1911). *El manifiesto de las siete artes*. Romaguera, pág. 14.

Desde la concepción del cine, se le ha relacionado principalmente con el teatro y la pintura, la cual englobaría también a la fotografía al ser esta el paso intermedio entre pintura y cine. La principal diferencia entre cine y fotografía radica en la espacialidad traducida en inmovilidad frente a la temporalidad traducida en movimiento. Ambas se sustentan de imágenes pero el distanciamiento comienza tras la búsqueda por parte del cine de un propio y nuevo lenguaje.

Sería Méliès el pionero en la aproximación del cine al campo de la literatura. Para ello adquirió un teatro para exhibir sus obras y dotó a estas de un carácter utópico e impregnado de imaginación que correspondían a un relato ejemplificado en un viaje hacia el ensueño y la majestuosidad.

Coexisten diversas teorías en lo concerniente a los precedentes del cine. Los componentes del *précinéma français* van más allá de la primera proyección llevada a cabo por los hermanos Lumière y promulgan que, desde su primera aparición, las obras literarias expresaban los acontecimientos siguiendo las convecciones fílmicas.

Posteriormente, los futuristas, comenzaron a teorizar acerca de la importancia que podía poseer el cine dentro del movimiento gracias a que, como dijo Marinetti, “solo a través de él podremos alcanzar aquella *poliexpresividad* hacia la cual tienden todas las investigaciones artísticas más modernas” (1993, pág. 21). Esta idea fue reforzada por los componentes del cine revolucionario soviético, tales como Vertov o Einsenstein, los cuales defendían la importancia del montaje de atracciones ya que este provocaba emoción y reacción en el espectador.

Los cineastas tratan de forma exhaustiva alcanzar una posición elevada junto con valorización del séptimo arte, para ello dirigen sus esfuerzos hacia aquellas formas artísticas consagradas, centrándose en la literatura. Evolucionan de las historias “pequeñas” contadas por Méliès a la elaboración de relatos complejos en los que desarrollan las capacidades narrativas acotando la materia y buscando educar al público en una determinada dirección.

El cine se alza como arte propia e independiente tras conseguir dotar a imágenes fijas de temporalidad en planos que dan lugar a un relato coordinando tanto imágenes como palabras.

3.1. NARRATIVIDAD FICCIONAL

Son muchos los que coinciden en la otorgación del título de padre del cine a Griffith debido a que gracias a este director, la cinematografía evoluciona a un lenguaje narrativo estructurado del que destaca un elevado montaje nutrido de diversos tipos de planos. Aun así, cabe mencionar que el primer director en añadir narratividad a su obra fue Edwin S. Porter en su obra *La cabaña del tío Tom* (1903), la cual logró acercar la relación que ya era existente pero débil entre cine y literatura.

Griffith rompió con la forma de hacer cine planteada por los hermanos Lumière o por Méliès en donde predominaba la esteticidad de la cámara así como la iluminación total y uniforme o el papel superfluo y caricaturesco de los actores. Añadió lenguaje fílmico a los planos, destacando su uso de los primeros planos y de los generales de gran alcance.

A su vez, dotó a la iluminación de carga tanto narrativa como simbólica al romper con la uniformidad en pos del claroscuro y de la iluminación lateral.

Rompió con la cronología autoimpuesta que reinaba en el cine añadiendo los avances en zigzag, también conocidos como switch-back, los cuales consistían en lo que en literatura podríamos entender como analepsis. Este recurso fílmico te permitía ir a otro lugar dentro del espacio-tiempo, algo así como un salto temporal del que luego regresabas y que emanaba un recuerdo o una experiencia que el personaje haya sentido en el pasado.

Gracias a todos estos nuevos avances, Griffith dotó a la obra de mayor complejidad y extensión argumental así como implicar al espectador emocionalmente. La fragmentación del celuloide junto a la segmentación del relato conjunto a su recomposición conjunta, crea una continuidad nueva y ficticia que encaja presentando nuevos espacios y tiempos fílmicos que no se han de regir por los tiempos reales así como por los espacios. Aun así, gracias a esta ruptura con el tiempo y el espacio se consigue una aproximación más parecido a las situaciones acaecidas en la vida real.

A su vez, gracias a la desarticulación del film consigues dotar a cada plano de una mayor connotación semántica pudiendo de esta forma añadir construcciones asociativas o metafóricas, utilizadas en su mayoría para fines propagandísticos como nos mostraron los directores pertenecientes al cine revolucionario soviético.

Se llega de esta forma a una nueva concepción conocida como modo de cine griffthiano en la que destaca la forma tradicional de construir las historias, basándose en un modelo dickensiano. La película posee más información ya que no cuenta tan solo con lo que dicen o hacen los personajes sino que ahora la cámara juega un papel narrativo primordial mostrándote diferentes puntos de vista y diversos datos, objetos, escenarios o acciones que desconocen los personajes que componen la trama.

4. CINE Y LITERATURA

Las relaciones entre cine y literatura se remontan al comienzo de la existencia del nuevo arte. Desde entonces, superando estigmas, prejuicios y validándose como arte, las relaciones no han hecho más que crecer.

4.1. DIFERENCIAS ENTRE CINE Y LITERATURA

La principal diferencia entre cine y literatura reside en las materias primas predominantes ya que en una son las imágenes mientras que en la otra son las palabras. “El material de una novela son las palabras, el de una película son las imágenes” (Gimferrer, 1999, pág. 54). Aun así, esto no es completamente cierto ya que una película no se compone solo de fotogramas sino que la banda sonora, la escenografía y sus otros muchos componentes contienen la misma relevancia que la imagen. Es por esto por lo que se debe evitar caer en un iconocentrismo ya que este desvirtuaría la esencia que caracteriza a la expresión audiovisual.

No solo encontramos diferencias en lo concerniente a la forma en la que se componen ambas expresiones artísticas sino también en su concepción y valoración de cara al

espectador. El cine siempre se ha desvalorado otorgándole el estigma de inferioridad estética en contraposición a la literatura la cual goza de un indiscutible estamento en lo concerniente a la cultura, la creación y las instituciones encargadas de transmitir el conocimiento tales como universidades y escuelas.

Obviando los diversos orígenes que llevaron a la relegación del cine en el campo del arte y la cultura al promulgarse en ferias dirigidas a clases populares, una gran diferencia radica en la implicación de los receptores. Nos encontramos ante una contraposición de géneros, narrativo y de representación, con las consecuencias y características que esto conlleva. Mientras que en el cine nos encontramos ante un espectador pasivo que tan solo asimila la información que el film pone a su disposición, contemplando un escenario ya confeccionado, en la literatura el receptor es el encargado de dar vida a las palabras creando sus propias imágenes y acciones, lo que le convierte en un receptor no solo activo sino, a su vez, participativo.

4.2. SIMILITUDES ENTRE CINE Y LITERATURA

El cine, dentro de las diversas categorías que comprenden a la literatura, se identifica principalmente con la novela incluso cuando la aproximación que a primera instancia nos puede parecer más lógica sea el teatro debido a que ambas son representadas y cuentan con actores.

La principal similitud entre las novelas y el cine es la narratividad existente en ambas, es decir, ambas formas artísticas actúan como vía para narrar una historia. El cine y la literatura comparten la forma en la que estructuran las tramas haciendo que el hecho de ver una película se asemeje al de escuchar un relato.

Gracias a la similitud compartida en lo concerniente a su funcionalidad para transmitir historias, los cineastas comenzaron a traspasar obras literarias a la gran pantalla buscando una extrapolación de las tramas e instaurando correlaciones estéticas.

4.3. LA ADAPTACIÓN

Pere Gimferrer en su obra *Cine y literatura* (1985) menciona como el director es el encargado de seleccionar todos los elementos que considera relevantes para posteriormente ordenarlos en la nueva obra. Esto convierte al adaptador en una figura encargada de seleccionar así como ordenar el contenido de la obra original así como supervisar aquello superficial llevando a cabo un juicio acerca de lo que debe ser narrado fílmicamente.

Este proceso lleva a un reduccionismo de contenido que hace que percibamos la película como una especie de resumen del libro. Este razonamiento no podría ser correcto debido a la individualidad que posee cada obra. Sería como decir que el cuadro de *Ofelia* del pintor John Everett Millais, se trata de un resumen de la obra de Shakespeare *Hamlet*. Comprendemos rápidamente que esta asociación carece de sentido, sin embargo, la llevamos continuamente a cabo cuando se trata de cine y literatura.

La trama expuesta en la obra literaria constituye el punto de partida a la hora de comenzar la elaboración del filme pero esto no quita que deba recodificarse basándose en las propias características y leyes que componen a la cinematografía. Umberto Eco en la obra *Cine y Literatura: la estructura de la trama* (1962), localiza el inicio de cualquier adaptación en el momento en el que esta separa la estructura de la trama. De este modo, la diferencia entre cine y literatura reside en lo referente a la narratividad tan solo reside en los medios expresivos que emplean a la hora de desenvolver la trama.

En la adaptación, aunque provenga de otra obra, se desarrolla un lenguaje único lo que puede acarrear la negativa de aquellos que defienden la total integridad de la obra literaria y, por tanto, el respeto al texto que la compone. Esta disyuntiva trajo consigo diversas vertientes entre las que destacan las proporcionadas por los teóricos Bazín, Zavattini o el ya mencionado Gimferrer.

El guionista y cineasta neorrealista Zavattini se centra en el papel activo que desarrollan los novelistas en el cine. Remarca la infinidad de imágenes y estilos que pueden darse en el cine comparándolo con las también ilimitadas palabras y estilos que pueden componer la obra de un escritor.

Por su parte, Gimferrer se mostraba a favor de romper con la estética que predomina en el lenguaje de la obra literaria para que la adaptación, gracias a sus propios recursos, cree el suyo propio.

4.3.1. LA DEFENSA DE LA ADAPTACIÓN

«La cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura»²

Bazin fue uno de los primeros en llevar a cabo de forma rotunda una defensa de la adaptación, también conocida como “cine impuro”. Argumentaba la no desvalorización que el cine ejercía en la obra literaria ya que puede atraer a personas que desconocían la novela.

En ocasiones una adaptación es inviable debido a que sustentan su valor y fuerza en la esencia de las palabras, sin embargo, hay otras obras constituyen una débil narración literaria que es transformada en una válida y enigmática obra fílmica.

El derecho llevar a cabo adaptaciones así como la autonomía artística que posee el cine son pesquisas que hay que defender. Para ello no podemos desvalorizar una película basándonos en la obra de referencia, sino que debemos juzgarla por sí sola, basándonos en las características propias que componen al cine.

Además, hay que tener en valorización la culturización literaria que poseen los directores cinematográficos que hacen que pudiesen decantarse tanto por el cine como por cualquier otra forma artística llegando mucho de ellos a compaginar las labores de dirección con las de escritura, como en el caso de Truffaut, Buñuel, Bergman, Renoir o, entre muchos otros, Godard.

² Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, pág. 114

Adaptar etimológicamente hablando proviene del latín y se compone del “ad” que significaría hacia y de aptō que significaría ajustar, adecuar o preparar. Esto nos lleva al verbo transitivo de “hacer apto” por lo que no tienes que buscar una fidelidad inexistente entre dos formas artísticas diversas sino que deberás llevar a cabo un proceso que adecúe a la obra original dotándola del lenguaje propio a la que la estes convirtiendo. A su vez, las adaptaciones llevan teniendo lugar desde el origen del arte. Se han intentado llevar a cabo iconografía a través de una pintura inspirándose en una obra musical o viceversa, se han escrito obras teatrales basándose en mitos griegos, se han escrito óperas basándose en historias escritas y las ciudades están repletas de monumentos erigidos en honor a fábulas y leyendas. Entonces, ¿por qué exigir el cine lo que no se le ha exigido a ningún otro arte?

4.3.2. CRÍTICA A LAS ADAPTACIONES

El terreno de la adaptación siempre ha sido complejo debido a la brutalidad con la que es criticado por parte de los lectores. Siempre se valora la fidelidad a la obra por encima de lo que pueda aportar el director en lo concerniente a la creatividad. Al estar el componente de la imaginación de cada lector sumado a la subjetividad que posee cualquier texto literario, hace que sea una ardua tarea satisfacer los deseos del espectador.

Son muchos los vanguardistas que critican a los fanáticos del cine por elegir un arte pasivo en contraposición al ejercicio de la imaginación junto con al elevado rango intelectual apreciado por minorías que representa la literatura. Esto se traduce en una descalificación tanto del cine como de los cinéfilos relegándolos a un escalón inferior en intelectualidad que conlleva a una crítica exacerbada cuando un director propone estrechar ese espacio aunando ambas formas artísticas en una adaptación.

A esto se suman diversos autores que se mostraban contrarios a la fusión de cine y literatura al contemplarlo como una industrialización del arte que promulga una prostitución del talento y que limita la individualidad creativa. Algunos de estos autores serían Hammett, Hemingway o Steinbeck y fueron uno de los motivos de la convulsa relación mantenida entre los escritores y los medios audiovisuales, concretamente, el cine y, posteriormente, las series.

Estos estigmas se reflejan en los índices de aceptación de una adaptación ya que siempre son mayores en aquellas películas que se sustentan en obras desconocidas y en las que la visión del director concuerda a la perfección con la del autor llevando a cabo un proceso de fidelidad extrema a lo escrito.

4.3.3. LAS ADAPTACIONES EN LA ACTUALIDAD

Actualmente, la relación entre literatura y cine se ha visto desplazada por un nuevo vínculo entre editoriales y cine. Existe un uso doble, mientras que las editoriales utilizan al cine para aumentar la visibilidad y, por tanto, las ventas de determinadas novelas, hechos que se ejemplifican con el uso del póster de la película como portada de la novela, el cine utiliza los bestseller o las novelas con un público afianzado para asegurarse público y beneficios.

Por consiguiente, el cine continúa tomando las ideas y el estilo de la obra mientras que las editoriales incitan a la búsquedas de nuevas novelas que favorezcan adaptaciones cinematográficas.

Hoy, las adaptaciones son más asiduas y famosas de lo que jamás lo han sido. Esto hace que muchas noales se escriban ya ideadas en forma de película acercándose más al relato visual que al escrito. Además, cada vez es más asiduo sumergirse en el proceso de novelización de un guion cinematográfico:

“(…) La existencia en el público de la necesidad de volver sobre historias ya conocidas por un medio y susceptibles de ser experimentadas oír otro, aunque la mayoría de las veces se presenta como operación comercial donde no existe voluntad de hacer literatura, sino mera transposición que aprovecha el éxito de un filme para, a partir del guion o del propio filme, escribir un relato”³

5. IL GATTOPARDO

5.1. ARGUMENTO

Nos transportamos de la mano de Don Fabrizio Corbera, también conocido como el príncipe de Salina o el gatopardo, a la convulsa Sicilia de 1860. Seremos testigos, desde la mentalidad melancólica y fija de este personaje, de la evolución de la aristócrata familia Salina tras el desembarco de Garibaldi y la reunificación Italiana.

Mientras que Don Fabrizio aprecia incommovible el hundimiento de su abolengo, su sobrino Tancredi sabe beneficiarse de la situación acomodándose a las nuevas formas de poder y política. Quedan asentados de esta forma las dos figuras más importante de la obra, las dos caras de una misma moneda, los dos posibles resultados de un cambio, la pasividad en contraposición a la acción, la juventud contra la decadencia y esteticidad de la vejez.

Para alejarse de todos los altercados acontecidos por la revolución, la familia, acompañada por el padre Pirrone y Tancredi, se refugia en Donnafugata. Será entonces cuando gran parte de la trama se desarrolle con nuevos personajes que harán más notable la transición de la aristocracia a la burguesía; participarán en espinosos asuntos amorosos y tratarán de encajar en la nueva sociedad italiana luchando por diversos intereses tanto económicos como políticos y religiosos o contemplando impávidos el desarrollo de los hechos.

³ Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós, pág. 31

5.2. OBRA LITERARIA

5.2.1. AUTOR

Giuseppe Maria Fabrizio Salvatore Stefano Tomasi, conocido como Giuseppe Tomasi di Lampedusa, fue un aristócrata italiano poseedor del título de príncipe de Lampedusa y duque de Palma di Montechiaro.

La familia Tomasi di Lampedusa goza de un renombre histórico en Sicilia y debe gran parte de su fama contemporánea al escritor de “Il Gattopardo”. La primera información histórica acerca de este apellido data del siglo VII, aunque su origen nos muestra que se engendró en Bizancio en el año 330 DC. Andrea Vitello, autor que más ha profundizado acerca de los orígenes de familia, defiende que Tomasi proviene del marido de la hija del emperador bizantino Tiberio I, Irene, con Thomaso, también conocido como “El Leopardo”.

Si algo caracterizaba al abuelo Lampedusa era su estrecha vinculación a la religión; contando con varios proclamados siervos de dios, atribución de milagros y beatificación, numerosos cardenales, una venerable e, incluso, un santo. El fervor religioso era tal que los Tomasi solían sufrir de forma frecuente el riesgo de la extinción. Esta característica que acompaña a la familia desde sus orígenes formaría parte de la educación y personalidad de Giuseppe que, aunque no compartiera este fervor religioso, otorgaría un papel relevante en la novela a la iglesia y la religión a través de sus personajes, siendo el mayor exponente Concetta, que se asemejarían a los de sus antepasados.

Lampedusa fue hijo del príncipe Giulio Maria Tomasi di Lampedusa y de la princesa Beatrice Mastrogiovanni Tasca di Cutò. Se crio en diversos palacios bajo la perpetua influencia, a veces tildada de manipulación, y protección de su madre. Todo lo contrario ocurría con la figura paterna con la cual el carácter frío e insensible que predominaban en su personalidad nunca permitió un acercamiento.

Desde pequeño poseía una personalidad introspectiva que lo convertía en un personaje taciturno y solitario que prefería refugiarse de la realidad en los libros pasando gran parte de su vida admirando y nutriéndose de obras literarias europeas y del influjo que estas dejaban en él, remarcando las escritas por Jane Austen y Stendhal.

En lo que concierne a sus estudios, a temprana edad recibía clases por parte de su abuela, su madre y una institutriz, esto cambiaría tras su ingreso en la Escuela Secundaria clásica en Roma, ciudad en la que más tarde se matricularía en la Facultad de Derecho aunque nunca terminase sus estudios.

El mismo año que decidió matricularse en la Facultad de derecho se solicitó su participación en la guerra cumpliendo el papel de oficial de artillería. Sufrió la derrota de Caporetto, lo cual se tradujo en su arresto por parte de los austriacos y cuyo resultado fue su encarcelación en la ciudad de Hungría. Digno de un personaje de las novelas que frecuentemente leía, Lampedusa logró escaparse de su encierro en el campo de concentración húngaro huyendo a pie hasta Italia.

Tras esta intrépida aventura renuncia al ejército y se reúne con su madre en su casa siciliana aprovechando para viajar y llevar a cabo estudios acerca de la literatura extranjera.

Volvería a ser llamado a filas en un futuro, concretamente en el año 1940, pero consiguió zafarse de esta responsabilidad al ser el encargado de la hacienda agrícola que heredó tras la muerte de su padre en el 1934.

Tras este conflicto bélico Lampedusa, el cual ya fue testigo de diversos y convulsos hechos históricos, contempla impertérrito como su linaje queda condenado a la extinción y el olvido mientras que otra clase social surge para ocupar su lugar. El desastre y los escombros ocasionados por la guerra no solo destruyeron sus adorados palazzi sino que simbolizaron el final del mundo que conocía acarreado con esto una profunda crisis creativa que desembocaría en la creación de “El Gatopardo”; también inspirada en tiempos pasados de profundo cambio y crisis, y sin necesidad de buscar protagonistas más allá que en sus antepasados. Sin embargo, Lampedusa gracias a sus profundas convicciones democráticas nunca lamentó el desenlace de la clase superflua a la que pertenecía.

En cuanto a la relación de Lampedusa con las élites intelectuales destaca su colaboración en la revista literaria *Le opere e i giorni*, su relación forjada en reuniones de jóvenes intelectuales con Francesco Orlando y Gioacchino Lanza Mazzarino, posteriormente conocido como Gioacchino Lanza Tomasi tras la decisión de Giuseppe, debido a una conexión, admiración y un acercamiento excepcional, de adoptarlo. Además, asistió a diversas conferencias literarias en las que conoció a artistas tales como Eugenio Montale o Maria Bellonci.

En lo que concierne al amor, Lampedusa contraería matrimonio con la reconocida psicoanalista y baronesa, Alexandra Wolff Stomersee, más conocida como Licy. Ella también sufriría los cambios históricos al ser su padre una figura cercana al zar Nicolás II y al estallar la revolución soviética. Todo esto se tradujo en la pérdida de la vida que conocía no solo en lo que concierne a las propiedades, las cuales perdió, sino en la huida de los peligros de la guerra que la condujo de nuevo a su marido del que había decidido previamente distanciarse refugiándose en Capo d’Orlando.

Finalmente, Lampedusa es diagnosticado en 1957 con cáncer al encontrarle un tumor pulmonar. Poco antes comenzó su intento de ver publicado *Il Gatopardo* pero, en los días previos a su fallecimiento, recibe la segunda negativa de una editorial. Aun así, Lampedusa siempre creyó en el valor de su obra y somos testigos de ello en las dos cartas, en forma de testamento, que dirigió a su esposa y a su adorado hijo adoptivo y heredero en las que solicita de forma explícita y en diversas ocasiones el deseo de la publicación de su obra: “quería pedirte también que trates de hacer publicar <<El Gatopardo>>” (Lampedusa, 1957, p.11). A estas se suman otras dos cartas; una de ellas escritas a el barón de Tagliavia, Enrico Merlo, datada del 30 de mayo de 1957 y acompañada de una copia mecanografiada de la novela junto a una escueta descripción de las correlaciones entre los personajes ficticios y los existentes en los que se fundamentaban. Finalmente, en su “Última voluntad de carácter privado: el testamento se encuentra en un sobre aparte”, uno de los tres deseos que expresa el autor es el de “que se haga cuanto sea posible para que se publique <<El Gatopardo>>” (Lampedusa, 1957, p. 13)

Giuseppe Tomasi di Lampedusa fallece lejos de su amada Sicilia, paradójicamente igual que su protagonista el príncipe Fabrizio, el 23 de julio de 1957 en la ciudad de Roma. No se publicaría su obra hasta 3 años después, convirtiéndose de esta forma en “uno de los pocos escritores que nunca se sintió escritor ni vivió como tal” (Javier Marías : Vidas escritas). Es más, era considerado por sus coetáneos como una persona excesivamente retraída e incluso soporífera, que se encontraba irremediable dominado por su mujer y su esposa.

Lampedusa, además del gatopardo, escribió algunos ensayos de crítica literaria que también serían publicados de forma póstuma. Entre estos ensayos cabe destacar el de *Lighea* perteneciente al volumen denominado *I Racconti* que vería la luz en el 1961. El autor se encontraba trabajando en una segunda novela titulada *I gattini ciechi* y tenía la intención de añadir varios capítulos a la obra de *Il Gattopardo*.

En última instancia cabe remarcar que el legado literario de Lampedusa se encuentra custodiado por su querido heredero Gioachino Lanza Tomasi en un palacio palermitano que cumple, a su vez, la función de alquiler turístico por habitaciones.

5.2.2. DATOS DE LA OBRA

Lampedusa confesó a su mujer Alessandra Wolff Stomersee la intención de escribir una novela histórica ambientada en Sicilia y que transcurriese durante el periodo histórico del desembarco de Garibaldi, centrándose en la figura de su bisabuelo, el astrónomo e imponente Giulio de Lampedusa. Esta confesión la realizó alrededor de veinticinco años antes de comenzar el proceso de escritura de *Il Gattopardo*. Esto nos indica que Lampedusa siempre tuvo la intención de llevar a cabo esta novela lo único es que no reunió el ahínco necesario para comenzarla.

Se cree que comenzaría la redacción de la obra tras el viaje en el verano de 1954 a la reunión literaria acontecida en San Pellegrino Terme. Tal y como nos confirma la esposa del autor, Lampedusa trabajó arduamente y en pocos meses consiguió terminar su libro. Al poco tiempo de copiarlo aparecieron los primeros síntomas de la enfermedad que daría fin a su vida.

5.2.2.1. EDICIÓN

La excepcionalidad de esta obra no solo se basa en lo que la compone, narrativamente hablando, sino que también destaca el arduo y laboroso proceso al que se sometió para su impresión. La notoriedad de este hecho es tal que al inicio de todas las ediciones aparece un prefacio o introducción dilucidando el proceso de edición, entre estos cabe remarcar el prólogo de la edición italiana realizado por el escritor y editor Giorgio Bassani en el año 1958.

Lo que nos transmite Bassani, en esencia, es el transcurrir de los devenires en la publicación del gatopardo así como su implicación con la obra. Esto abarca diversas etapas, comenzando desde su primer y único encuentro con Giuseppe Tomasi di Lampedusa en una reunión literaria, hasta que, 5 años después, la primera y única obra de este autor llegó a su poder gracias a una conocida del editor, la traductora, escritora y

ambientalista Elena Croce. A ella se debe la publicación de *Il Gattopardo* ya que al ser conocedora de la búsqueda de Bassani de obras para completar su colección de libros, titulada *I Contemporanei*, sin oscilación telefoneó y recomendó encarecidamente la obra de Lampedusa.

Bassani, sin conocer todavía la identidad del escritor, captó en las primeras frases que se encontraba ante una obra de gran prestigio y autoría por lo que, tras 18 meses de trabajo, *Il Gattopardo* finalmente vio la luz bajo el sello editorial Feltrinelli.

Por desgracia, no todo fue tan simple, antes de que Bassani se hiciese con el manuscrito otras editoriales rechazaron la obra. Lampedusa en sus últimos momento de vida realizó un infructuoso peregrinaje por diferentes editoriales italianas. La primera noticia emite que la obra fue mandada por parte de Lucio Piccolo al gigante editorial Mondadori y, como expone Lampedusa en la carta escrita a su cuñada Lolette Biancheri en junio de 1956, respondieron con una misiva bastante positiva en la que prometían la publicación de la obra a la que calificaron de interesante. Finalmente la editorial decidió no adentrarse en la publicación de la obra lo que, como claramente demostraría el tiempo, fue un grave error del que se excusaron culpando a un lector de manuscritos. Tras este revés llegaría también el rechazo de la editorial Einaudi.

Una figura relevante en el rechazo del manuscrito sería el escritor Elio Vittorini. En primera instancia leyó y revisó la obra para Mondadori y, posteriormente, también para Einaudi. La respuesta negativa de Vittorini no arremetía contra *Il Gattopardo*, ya que en ningún momento criticó la obra, tan solo cometió un error comercial al no querer apadrinarlo. Aun así, recomendó a Mondadori que tuviese en cuenta el manuscrito pero debido a lo que denominó Vittorio Sereni como “el burócrata de turno”⁴, el texto fue devuelto a Lampedusa junto con la nota estándar empleada en esos casos.

La otra figura que destacaría en la negativa ante la publicación de la obra sería Leonardo Sciascia, escritor siciliano que compartía con Vittorini la ideología marxista y el control de la cultura dominante en Italia. Este escritor tampoco terminó de asimilar de qué trataba la obra. Ambos asimilaron el manuscrito como una reproducción del pasado familiar del autor reflejado en forma de literatura estetizante.

Cuando, finalmente, Bassani publica la obra mantiene la edición inalterada hasta el año 1968. Esto cambiaría gracias al estudio del manuscrito original llevado a cabo por Carlo Mussetta, el cual comprendió que del texto original a la obra publicada por la editorial Feltrinelli había múltiples diferencias e incluso llegó a acusar a Bassani de reescribir el texto.

Esto condujo a una nueva edición de *Il Gattopardo* basada en el manuscrito original del año 1957 y que vería la luz en el año 1969. Esta se convertiría en la edición por defecto utilizada en toda Italia al cumplir con la voluntad del autor de mantener el texto inalterable.

El último hecho destacado en lo que concierne a la edición sería que en el 2002 la editorial Feltrinelli, gracias a las cuarenta y nueve equivocaciones encontradas por filólogos, publicó una nueva edición. Esta se caracterizaría, aparte de por la solvencia de los errores

⁴ Lanza Tomasi, G. (2019). Prefacio de *El Gattopardo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 18.

ya comentados, por incluir un apéndice con dos textos destinados a la novela y por ser la única reimpresión por la editorial desde el año 2005 sirviendo de base para las traducciones de diversos países.

5.2.2.2. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO

La obra se desarrolla con el trasfondo del “Risorgimento”, es decir, la unificación italiana. Esto se tradujo en grandes cambios al romper relaciones con dinastías tales como la de los Habsburgo o los Borbones, la decadencia de la clase noble, el surgimiento de una nueva clase social y, en resumidas cuentas, el surgimiento de una nación antes fragmentada: Italia.

En la novela se lleva a cabo una aproximación a estos cambios desde la meditación; sin mostrarse en contra o a favor. El protagonista reflexiona sobre estos hechos y se muestra dispuesto a adaptarse a ellos y acogerlos, sin embargo, nunca se adhiere a las transformaciones que están aconteciendo.

5.2.2.2.1. LA UNIFICACIÓN

La obra nos presenta el acontecimiento histórico en la que se va a desenvolver desde el inicio. La primera vez que menciona la revolución es en la primera parte de la novela con el soldado muerto: “El cadáver de un joven soldado del Quinto Batallón de Cazadores que, herido en el motín de San Lorenzo cuando luchaba contra las escuadras de los rebeldes, había venido a morir, solo, bajo un limonero” (Lampedusa, 1978, p. 42).

Unas páginas más tarde también somos testigos de esta contextualización en el paseo en coche que lleva a cabo Don Fabrizio con el Padre Pirrone donde “en las laderas y en las cimas ardían decenas de fuegos: las hogueras que las <<escuadras>> rebeldes encendían cada noche, silenciosa amenaza para la ciudad regia y conventual. Eran como esas luces que arden en las habitaciones de los enfermos graves durante las últimas noches de vela” (Lampedusa, 1958, p. 51)

Aun así, aunque la obra se desarrolle en este trasfondo histórico, no se trata de una novela histórica acerca de la unificación italiana, sino una novela acerca de la problemática de la historia. Esto se traduce en que no va a priorizar los acontecimientos históricos transcurridos en el Risorgimento sino las reflexiones de nuestro protagonista acerca de esto.

Tras este breve análisis, podemos concluir que el autor utilizó este acontecimiento como medio para filosofar acerca de los cambios sociales y las jerarquías de poder. Esto es algo intrínseco en la historia de la civilización humana y, al dejar claro la naturaleza de la obra, comprendemos que podría cambiar el acontecimiento histórico en el que se basa sin que la novela sufra grandes perturbaciones.

5.2.2.2.2. SICILIA

Sicilia se presenta como una zona estancada en las costumbres medievales en la que los habitantes prefieren continuar “dormidos” aunque alguien los despierte con intención de ofrecerle los mayores regalos.

Don Fabrizio lo explica así: “Hace por lo menos 25 siglos que llevamos sobre los hombros el peso de unas civilizaciones tan magníficas como heterogéneas: todas ellas nos llegaron de fuera, ya completas y perfeccionadas, ninguna germinó entre nosotros” (Lampedusa, 1958, p. 196). Esto la convierte en una región que nunca fue gobernada por sus propios patriotas, sino que se encontró sometida durante a mil quinientos años en forma de colonia; y ahora, como hizo a lo largo de la historia, vive atípica a los hechos que se están desarrollando ya que “las novedades solo nos atraen cuando están muertas” (Lampedusa, 1958, p. 197).

No solo se menciona la psicología y actitud de los sicilianos, sino que también describe las características del país, no en una forma agradable. Menciona las incomodidades del tiempo que se traducen en un verano largo y funesto en el que “puede decirse que nieva fuego, como en las ciudades malditas de la Biblia”. También menciona la mala disposición geográfica para conseguir agua, la violencia del paisaje, las pésimas condiciones laborales en las que todo esto se traduce para los campesinos, ... inclusive llega a mencionar los monumentos que componen la ciudad: “monumentos del pasado, magníficos pero incomprensibles, porque no los hemos edificado nosotros, que nos asedian como bellísimos fantasmas mudos” (Lampedusa, 1958, p. 199)

5.2.2.3. LOS PERSONAJES

Como refleja Lampedusa en su carta hacia Enrico Merlo, parte de los personajes de la obra se basan en personas reales, así como algunas localizaciones. Los mencionados en la misiva serían:

- Don Fabrizio Corbera, Príncipe de Salina, Duque de Querceta y Marqués de Donnafugata. Inspirado en el bisabuelo del autor, el Príncipe de Lampedusa Giulio Fabrizio. A él pertenecen “la estatura, las matemáticas, la falsa violencia, el escepticismo, la mujer, la madre alemana, la negativa a ser nombrado senador”⁵, que caracterizan al personaje novelesco aunque considera que a este le ha “atribuido una inteligencia superior a la que realmente tuvieron”⁶.

El protagonista de la obra Don Fabrizio se nos presenta como un hombre poderoso tanto físicamente como socialmente. Un cabeza de familia de fuertes convicciones y grandes cualidades capaz de doblar una cuchara al escuchar algo que no le agrada. Un ser temido y respetado, por partes iguales, no solo por su familia sino por sus súbditos.

A su vez, es una representación del antiguo orden y la disposición y el funcionamiento de las antiguas familias nobles. Padre de siete hijos que, en expresión de Concetta, parecen más piezas de mobiliario. Una devota esposa a la

⁵ Lampedusa, G.T. (2019) *El Gatopardo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 9.

⁶ Lampedusa, G.T. (2019) *El Gatopardo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 10.

que quiere pero no complace sus deseos físicos y humanos como hombre, un confesor y sacerdote de la familia que trata de convertirse en su consciencia, un perro y un ritmo de vida apático marcado por una inalterable agenda que varía, principalmente, por las comidas del día y las labores religiosas.

Esta imagen representada en el primer capítulo de la novela va variando al sumergirnos por completo en la mente del protagonista, un ser absolutamente reflexivo que contempla, con actitud impenetrable, la muerte de una era y el nacimiento de otra.

Utiliza los acontecimientos sociopolíticos para realizar análisis profundos en los que se fundamenta la novela. Fabrizio, al igual que Lampedusa, es consciente de la decadencia insondable de su clase pero prefiere observar y reflexionar acerca de los hechos en lugar de intentar frenarlos o beneficiarse de ellos. Claro ejemplo de esto sería cuando aparece Chevalley para otorgarle un buen puesto en el nuevo orden del senado italiano; Don Fabrizio no titubea a la hora de rechazarlo de forma rotunda justificándose en su condición siciliana y su vinculación al antiguo régimen de los Borbones.

Otro momento de gran relevancia sería su viaje a Donnafugata con el voto a favor del cambio de sistema. En esta parte empezamos a percibir al príncipe de una forma distinta a la que estábamos acostumbrados en la primera parte y no solo nosotros, también lo haría el ficticio pueblo: “Hasta entonces jamás habían oído palabras tan cordiales; y en aquel momento, insensiblemente, comenzó a declinar su prestigio” (Lampedusa, 1958, p. 88)

Fabrizio lleva a cabo profundas reflexiones para comprender el cambio en la realidad mientras que critica que los sicilianos rehúsen la labor de encarar a esta. Desde el primer momento asume que esta no es su lucha pero aun así no duda en reflexionar y tratar de aprender de ella. Se nos muestra derrotado ante el paso del tiempo por lo que decide dejar la situación a cargo de la sangre nueva del país, de personas como Tancredi. En algunas ocasiones esta admiración puede ser percibida como envidia, no hacia su sobrino, sino hacia su juventud y hacia la infinidad de posibilidades que esta acarrea. Escenas en las que somos testigos de esto sería las de Angélica ya que aunque nuestro protagonista sienta cierta atracción desde el principio, asume que pertenece a otra época y que nunca correspondería someterla a su lado.

Finalmente, agotado y atípico ante la vida, Don Fabrizio fallece de camino a su hogar. Es una muerte triste y desoladora que es transmitida con angustia metafórica con las olas del mar. En los momentos previos a su muerte aprovecha para realizar un balance de las pérdidas y ganancias que ha protagonizado a lo largo de su vida. Llega a la sombría conclusión de que en sus 73 años de vida tan solo ha vivido un máximo de 3 años; siendo 70 años los de dolor y tedio.

Curiosamente, fallece lejos de su casa, sus raíces, su amada Sicilia; esto sería algo que compartiría con su autor.

Después de este análisis y tras hacer un repaso por la vida y personalidad del autor; no podemos refutar los innegables trazos autobiográficos de los que Lampedusa dotó a su protagonista. Aun así, como menciona Pietro Citati, “Salina era solo un sueño o una proyección remota de elegancia y grandeza inalcanzables. Lampedusa no tenía su propia autoridad, arrogancia, crueldad, orgullo de clase. [...] Él no compartió su espíritu mundano, también traído a experiencias espirituales. Solo a veces el

antecesor codicioso y el descendiente pasivo se encuentran y abrazan en el mismo sentimiento: cuando Fabrizio revela su deseo de la contemplación, la bondad indiferente y la derrota”⁷. Esto nos lleva a deducir que existen tres “dimensiones” en la figura de Don Fabrizio: la autobiográfica, la correspondiente al bisabuelo del autor y la del personaje novelesco.

- Padre Pirrone. El personaje es “auténtico, incluso el nombre”⁸ aunque, al igual que en el caso de Don Fabrizio, también le otorgó una inteligencia superior. Se trataba del sacerdote jesuita de la familia Salina que cumplía la labor de officiar las misas y llevar a cabo las confesiones. Entre ellas destacan las de Don Fabrizio ya que aunque tenga actitudes reprochables como una amante, lejos de avergonzarse hace que el padre Pirrone lo acompañe, poniéndole en una incómoda e inmoral situación y mostrándole quien posee la autoridad, más allá de la religiosa. Aquí contemplamos la sumisión del sacerdote a los deseos y devenires del príncipe.

Originario de San Cono, el Padre Pirrone se muestra contrario a los cambios políticos que asolan Italia aunque no votó en el plebiscito buscando pasar desapercibido.

Al ser el confesor de la familia Salina, y por consiguiente, de Concetta, era plenamente consciente del interés romántico que procesaba hacia Tancredi por lo que es el encargado de transmitirle la noticia al Príncipe.

- Tancredi Falconeri. Basado, “tanto físicamente como por su manera de comportarse”⁹ en su hijo adoptivo Gioitto, aunque, “moralmente es una mezcla del senador Scalea y de su hijo Pietro”¹⁰. El senador príncipe Francesco Lanza Branciforte Spinelli de Scalea fue un noble contrario a los Borbones que tras diversos vaivenes ideológicos se alistó a los camisas rojas de Garibaldi. Tras la unificación italiana comenzó su carrera diplomática posicionándose en la derecha aun habiendo militado en la izquierda moderada. Destaca su nombramiento como Senador del Reino entre otros cargos. Aun así, nunca llegó a hacerse con la alcaldía de Palermo.

Su hijo Pietro militaba en las filas de la derecha al poseer una ideología conservadora y nacionalista. Tras una fructuosa carrera política se unió al Partido Nacional Fascista manteniendo un estrecho vínculo con Mussolini. Fue senador, vicepresidente del senado y ocupaba el ministerio de las colonias.

Lampedusa se nutre de ambos personajes para otorgar la mentalidad e ideología política de Tancredi que se rige por un oportunismo

Tancredi es el sobrino, así como el ahijado, del Príncipe de Salina. Es bien conocido desde el inicio de la novela la predilección que siente Don Fabrizio hacia él que supera la que siente por sus propios hijos. La inteligencia, la ironía traviesa, el encanto y desenvoltura de Tancredi crean una admiración absoluta en su “tiazó”.

Es un personaje de gran peso en la novela y protagoniza gran parte de las introspecciones psicológicas y reflexiones personales del Príncipe. A su vez, es el

⁷ Citati, P. (1995). *Fabrizio Salina príncipe e gigante*. Repubblica.it.

⁸ Lampedusa, G.T. (2019). *El Gatopardo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 10.

⁹ Lampedusa, G.T. (2019). *El Gatopardo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 10.

¹⁰ Lampedusa, G.T. (2019). *El Gatopardo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 10.

que proporciona la que sería la cita más relevante de la novela que adquiriría un gran peso político y social en los años venideros: “Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi”¹¹. Esta frase la diría tras anunciar su decisión de alistarse con los camisas rojas de Garibaldi. Este acontecimiento político sería el primero de sus muchos vaivenes que satisficieran sus profundas ambiciones, no siempre francas.

En cuanto a los devenires amorosos, Tancredi inicialmente se encuentra dispuesto a contraer matrimonio con Concetta pero ante el sentimiento de rechazo que surge al negarle esta la entrada al convento decide reunir sus esfuerzos en seducir a la joven y bella Angélica. Esta decisión no solo se ve potenciada por la esplendorosa hermosura innegable de la joven, sino que la gran herencia de los Sedàra juega un papel fundamental en el cumplimiento de las ambiciones políticas del joven.

Como nos mostrarán al final del libro, por muy pasional que fuese este amor al principio, el matrimonio colapsaría y Angélica comenzaría a engañarlo con otros hombres durante los periodos, frecuentes y duraderos, de ausencia de Tancredi.

Finalmente y tras varias hazañas políticas remarcables, Tancredi fallecería tras cuarenta años de matrimonio dejando atrás a las ya ancianas Concetta y Angélica.

- Angélica Sedàra. Lampedusa nos menciona que recordemos que “Sedàra, como nombre, se parece mucho a Favara”¹².

Angélica es la única hija del alcalde y burócrata Don Calogero Sedàra. Se nos presenta como una bella joven ambiciosa y plenamente consciente de sus encantos. Fue mandada a estudiar a Florencia y consigue cautivar a la mayoría de los hombres, entre ellos a Tancredi.

A diferencia de Concetta encuentra divertida la historia acerca del asalto al convento que relata Tancredi en la cena y posee una actitud mucho menos célibe y casta que la ya mencionada Salina.

Al inicio muestra gran pasión por Tancredi, llegando a esconderse por las diversas salas del palacio para pasar mayor tiempo con él. Sin embargo, la pasión se acabaría y terminaría por buscar compañía en otros hombres.

Al final de la novela, con su marido ya fallecido, se nos presenta como una mujer de gran influencia y prestigio que goza de buenos contactos y posición. Parece lamentar la muerte de Tancredi por la que no puede evitar llorar y tras cuarenta años de matrimonio a adoptado rasgos de la característica forma de hablar, expresarse y pensar de su marido.

- Donnafugata. Como nos indica Lampedusa, “Donnafugata, como pueblo, es Palma; como palacio, es Santa Margherita”¹³. Es lugar donde se desarrolla gran parte de la trama y el lugar donde la familia Salina transcurren sus veranos.

- Bendicó. Es el perro, muy admirado, de la familia Salina. Lampedusa era un gran amante de los perros, en concreto de la perra de su matrimonio, Pop, a la que menciona en su carta de testamento pidiendo que la cuiden. A su vez, en la carta

¹¹ Lampedusa, G.T. (1998). *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli, pág. 41.

¹² Lampedusa, G.T. (2019). *El Gatopardo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 10.

¹³ Lampedusa, G.T. (2019). *El Gatopardo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 10.

escrita a Enrico Merlo, escribe explícitamente que no se suprima el personaje de Bendicó ya que es “importantísimo y es casi la clave de la novela”¹⁴. Tal es así que la obra finaliza con el cadáver de Bendicó siendo arrojado por el balcón y no dejando nada más que “un montoncito de polvo lívido”¹⁵.

Otros personajes a tener en cuenta serían:

- Stella de Salina. La contraposición física y esposa del príncipe. Mujer menuda y de fuertes principios religiosos. No posee gran relevancia en la trama y esta se centra en la primera parte de la novela en la que Fabrizio nos la describe en el transcurso de la cena familiar en la que, posteriormente, irá en busca de su amante causando un ataque de nervios a su esposa. También se manifiesta la oposición de Stella al matrimonio de Tancredi con Angélica debido a los sentimientos que este, supuestamente, procesaba hacia Concetta.

- Don Calogero Sedàra. Hombre de gran ingenio que gracias a su astucia e ingenio político deja atrás sus tiempos de usurero y prestamista y se convierte en el alcalde de Donnafugata amasando una gran fortuna superior incluso a la del príncipe. Es la clara representación de la burguesía que sucede a la decante nobleza feudal. Es el padre de la hermosa Angélica y posee diversos problemas que el príncipe considera insolubles tales como la apariencia física o el acento plebeyo. Aun así, posee una gran influencia política y una inteligencia peculiar. El personaje avanza gracias a las interacciones que mantiene con el príncipe mejorando significativamente sus modales, sobre todo en la mesa, y al cuidado de su aspecto físico, afeitándose bien la barba y haciendo un mejor uso del jabón. Posee una esposa de gran belleza, Donna Bastiana, pero debido a la ignorancia de esta que hace que no sepa escribir, leer e incluso apenas hablar, Don Calogero nunca le permite acompañarle.

- Concetta de Salina. Es la hija favorita del príncipe y la segunda en edad. Concetta posee unas profundas convicciones cristianas y una actitud sumisa que hace que su padre no confíe plenamente en su matrimonio con Tancredi cuando este solicita su mano. Está profundamente enamorada de su primo Tancredi pero todo sufre un drástico cambio cuando le escucha contar una anécdota de la guerra acerca de la toma de un convento. Termina rechazando a Tancredi por este motivo aunque siempre estuviese enamorada de él, es más, llega a rechazar a un pretendiente loco de amor mostrándose totalmente ciega ante sus intenciones. Años más tarde, al ocaso de su vida se entera de que la anécdota del convento solo era una broma y comprende que parte de su infelicidad ha sido autoimpuesta. Es la encargada de cerrar la historia en un capítulo decadente en el que muestran como ella y sus hermanas se dedican a la recolección de reliquias santas. Para dar el

¹⁴ Lampedusa, G.T. (2019). *El Gatopardo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 10.

¹⁵ Lampedusa, G.T. (2019). *El Gatopardo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 296.

cierre a la obra lleva a cabo el simbolismo de lanzar el cadáver “apolillado y lleno de polvo”¹⁶ de lo que quedaba de Bendicó.

- Don Francesco Tumeo. Cara contraria a la revolución. Es el organista de la iglesia de Donnafugata y mantiene una conversación con el príncipe en la que muestra su reacia y contraria actitud hacia los hechos que estaban aconteciendo en Italia. Destaca por ser una de las pocas personas que gozan del cariño de Don Fabrizio.
- Aimone Chevalley de Monterzuolo. Es el secretario de la prefectura de Sicilia. Aparece en la novela porque, en el otoño de 1869, es enviado a Donnafugata para reclutar al príncipe en la participación del nuevo senado italiano. Aunque las intenciones de Chevalley fueran honestas, se encuentra ante la tajante negativa de Don Fabrizio, que aprovecha esta oportunidad para hacer un análisis acerca de Sicilia y las personas que la componen.
- Conde Carlo Cavriaghi. Es uno de los compañeros de armas de Tancredi. Posee relevancia gracias a sus profundos sentimientos hacia Concetta e, con el respaldo de Tancredi, intenta realizar un infructuoso cortejo durante su periodo de residencia en Donnafugata. Finalmente, ante la “sordera” de Concetta a todas sus insinuaciones, decide abandonar el palacio.

5.2.3. REPERCUSIÓN DE LA OBRA

Es un hito que la obra lograra publicarse debido a los tiempos convulsos en los que vio la luz. Eran pocas personas las que apostaban por una obra su publicación debido a las tensiones, los enfrentamientos y las radicalizaciones que la guerra fría había generado en la cultura italiana. El control de la cultura se encontraba monopolizado en los neorrealistas que se mostraban cercanos a la ideología comunista. Para ellos era impensable publicar la obra ya que consideraban que un autor perteneciente a la clase social y arcaica a la que lo hacía Lampedusa no tenía nada que decir o que aportar en esos modernos tiempos. Es más, Elio Vittorini sería uno de los mayores representantes del neorrealismo italiano y fue uno de los encargados de que los grandes editores rechazaran la obra.

Il Gattopardo, la obra denigrada por las editoriales más importantes del país se convirtió en la novela más importante y leída del siglo XX italiano, adquiriendo inmediatamente una fama internacional que, hoy en día, no ha disminuido.

La obra gozó con una popularidad inmediata a la hora de su lanzamiento pero también levantó polémica y debate al instante. Algunos exponentes de la cultura de izquierda calificaron el libro como reaccionario debido a la que temática se desarrolla desde el punto de vista de una familia perteneciente a la nobleza. A esto se le suma algunas críticas por considerar que el autor mostraba carente de conciencia de clase al campesinado siciliano al definirlos como seres opuestos a la modernidad y nostálgico de los tiempos del Reino de las Dos Sicilias. Algunos de estos detractores de izquierdas fueron Alberto Moravia, Mario Alicata, Pasolini y Leonardo Sciascia.

¹⁶ Lampedusa, G.T. (2019). *El Gatopardo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 296.

Esta opinión opositora a la obra desaparecía gracias a dos eventos: la victoria del premio Strega en el 1959 y la decisión por parte del gobierno de la URSS de traducir la novela al ruso. Tras esto el partido comunista italiano decidió aprobar no solo la obra literaria sino su futura adaptación al cine de la mano de la Luchino Visconti.

Cabe remarcar que, por otra parte, Lampedusa fue tildado de reaccionario debido a la imagen deshonesto que otorgó a los arribistas y políticos que habían apoyado la unificación italiana. Sectores asociados con la ideología de derechas y el conservadurismo, criticaron la obra por la representación de la aristocracia y la burguesía como figuras que solo buscaban la obtención o mantenimiento de los privilegios sociales.

5.2.3.1. IL GATTOPARDO Y LA POLÍTICA

La novela causó tanto revuelo, repercusión y estudio que fundó dos palabras nuevas y propias: el gatopardismo o el adjetivo lampedusiano.

El gatopardismo se fundamenta en la frase: “Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi”¹⁷. De lo que no se percató Lampedusa es que tras escribir esa frase estableció uno de los pilares de la doctrina política actual. La visión del escritor refleja la síntesis de una paradoja, la idea profunda que persigue el mantenimiento de las estructuras de poder mediante aparentes cambios en la superficie.

Esta frase se fundamenta en la cita del crítico, periodista y novelista francés, Jean-Batiste Alphonse Karr, escrita en el año 1849: «plus ça change, plus c’est la même chose»

En ciencias políticas, el gatopardismo representa a aquel político que inicia una medida que en primera instancia parece innovadora pero que al final solo afecta a la superficie de las estructuras del poder, sin alterar, conscientemente, la naturaleza de esas estructuras. Por lo tanto, lo que busca el gatopardismo que permanezcan constantes las fuerzas y relaciones políticas aunque, aparentemente, se estén llevando a cabo cambios.

Un personaje histórico que corroboraría esta teoría sería Otto von Bismarck, el líder alemán también conocido como el canciller de hierro, que haría uso de esta frase como justificación en el proceso de la unificación alemana.

5.3. OBRA FÍLMICA

5.3.1. AUTOR

Luchino Visconti di Mondrone, conde de Lonate Pozzolo, fue un director de ópera y de cine nacido en el seno de una de las familias más antiguas de la aristocracia lombarda.

Nacido en Milán en el año 1906, fue reconocido como el hombre de las grandes contradicciones, resaltando su pertenencia a la aristócrata con su ideología marxista, y por su personalidad compleja. Se crió en un entorno refinado de gran sensibilidad artística

¹⁷ Lampedusa, G.T. (1998). *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli, pág. 41.

que plasmaría posteriormente en sus trabajos como director teatral, de espectáculos líricos y autor de filmes. En lo concerniente a su educación, se especializó en el terreno musical.

Tras la apatía que reinaron en su veintena protagonizada por su afición a los equinos y por la ópera, de esta última destaca su vinculación al teatro milanés de *La Scala*; Visconti viaja a Francia a principio de su treintena y se encuentra con un cambio radical que hará que cambie todas sus ideas. Este cambio ideológico se vería impulsado por sus tertulias con intelectuales y artistas del calibre de Salvador Dalí, Jean Cocteau, Jean Renoir o Coco Chanel.

Tras esta época somos conscientes de los vaivenes característicos de Visconti que hicieron que pasara a la historia como el hombre de las grandes contradicciones. El que en su juventud era un Don Juan que dejaba un sendero de mujeres allí por donde caminaba, a finales de los 30 era estafalariamente homosexual. Aquel hombre que a comienzos de los años 30 tonteoó con el fascismo, acabó adoptando una postura socialista que lo acabaría convirtiendo en un héroe de la resistencia durante la guerra.

Tras este cambio, su ideología y responsabilidad política lo llevaría a afiliarse al antifascismo italiano en la época de Mussolini, así como al Frente Popular Francés. Esto se tradujo en severos meses de tortura y cárcel que, posteriormente, se traducirían en su afiliación al partido comunista y al marxismo. Esto se le acercó a la corriente Neorrealista, convirtiéndose en uno de sus representantes con más renombre. Aunque discreparía del estilo de esta corriente a la hora de hacer cine ya que se desmarca del método cercano al documental que llevaban a cabo los demás directores, preocupándose más por la estética y belleza de sus imágenes.

Comenzó sus andanzas en el cine gracias a su viaje a Francia, donde el artista Jean Renoir le acoge como asistente de dirección en los films realistas de preguerra *Les bas de fonds* y *Une partie de campagne*.

Su primer intento de llevar a cabo una película por su cuenta llegaría tras el estallido de la segunda guerra mundial, que obligó al director Renoir a regresar precipitadamente a París. Su inauguración debería haber llegado con la adopción de la novela corta del autor Giovanni Verga: *El amante de Gramigna*. La película, con la enorme frustración que esto generaría al autor, nunca llegó a ver la luz debido a la censura fascista la caracterizó como un relato de delincuentes.

A esta amarga experiencia se suma el viaje a Hollywood llevado a cabo en el año 1940, el recordatorio de la novela que Renoir le recomedó y su participación en el grupo de la revista *Cinema*, el cual se adhirió al filme negro que predominaba en norteamérica. Como resultado de estos diversos factores obtendríamos el film *Ossessione* del año 1941-42, la primera película de Visconti que produjo un fuerte impacto en la sociedad debido a la ruptura con el cine propagandístico mussoliniano y la corriente escapista de los jóvenes directores que se refugiaban en la adaptación de obras literarias ajenas a la realidad. Este filme, el cual inauguró el realismo, se encuentra basado en la novela *The postman always ring twice*, escrita por James M. Cain. En su caso, Visconti propone en esta película un cine que se nutre del realismo pesimista del cine francés de preguerra, trayendo con esto la inquietud que el realismo crítico conlleva. Esta película es una especie de manifiesto

que muestra las características del nuevo realismo que esta flamante generación promulgaba.

Esta película fue filmada en plena segunda guerra mundial y se estrenó en mayo del 1943. Parte de la polémica que generó esta película se debe a que Vittorio Mussolini pidiera su prohibición al calificarla como “anti italiana”. Aun así, gracias al interés que despertó en Benito Mussolini logró que en un principio, aunque con numerosas restricciones, se exhibiera. Finalmente, la película fue prohibida e incluso se llegó a ordenar que se destruyesen todas las copias siendo la única superviviente una preservada por el propio Visconti que permite que hoy en día podamos seguir admirando esa obra de arte.

Mientras que los espectadores estaban acostumbrados a que las películas le mostraran un mundo idílico e inalcanzable, Visconti les ofreció una realidad con la que poder identificarse. En sus películas hablaba de la pasión sexual, incluía como personajes a homosexuales y exiliados españoles y trataba temas complicados del día a día que hicieron que los espectadores sintieran una brisa de aire fresco.

En su siguiente obra, *La terra trema* (1948) Visconti consigue llevar a cabo su propósito de contar historias de hombres vivos. Este “cine antropomórfico” respondía a las teorías neorrealistas formuladas en la revista *Cinema*. Para llevarlas a cabo filmaría en espacios naturales y no recurriría a la figura de los actores, sino que utilizaría a los auténticos pescadores, escribiendo junto con estos los diálogos durante el proceso de filmación. Justificaría esta decisión acerca de la selección de casting de la siguiente forma:

“... no es imposible... que un “gran actor” en el sentido de la técnica y de la experiencia posea cualidades primordiales, pero frecuentemente actores menos ilustres, y no por ello menos dignos de merecer nuestra atención, las posean en igual medida. Yo no digo nada de los actores no profesionales: ellos aportan la fascinante contribución de su simplicidad y además tienen frecuentemente cualidades más auténticas y sanas porque, salidos de ambientes que no han sido pervertidos, son muchas veces mejores en tanto que hombres”¹⁸

Al igual que en sus anteriores trabajos, la censura jugó un gran papel en la película debido al carácter de denuncia que poseía. Esto se tradujo en que recortaran la duración del film de sus originales dos horas y cuarenta minutos a una hora y diez.

En los siguientes años llevaría a cabo las siguientes películas:

- *Bellísima*, del año 1951, que trataría la historia de una madre de clase humilde que, tras un anuncio de radio en el que promulgan la búsqueda de niños para participar en una película, apunta a su hija en virtud de lograr un ascenso social.

Fue tras esta película cuando Visconti se percató de los inconvenientes de llevar a cabo films basados plenamente en los principios del neorrealismo. Este movimiento que pretendía acercarse al pueblo y hacerlo partícipe del arte y de la reivindicación acabó, paradójicamente, dañando al pueblo. Los ciudadanos seguían igual de empobrecidos y las películas por muy reivindicativas que fuese no habían logrado ningún cambio social.

¹⁸ Visconti, L. (1943). *Il cinema antropomórfico*. *Cinema*, nº 173, pp 14.

Además al darle falsos sueños con un mundo mejor, más remunerado y menos sacrificado como era el del cine, los volvieron a soltar a sus antiguos y esclavizadores labores.

Debido a la desesperanza que esto produjo en Visconti, rompería con el movimiento del que era mayor exponente, el neorrealismo. Aun así seguiría manteniendo algunas características para sus posteriores films como la búsqueda de escenarios naturales o las tramas que reflejan problemáticas y cambios sociales.

- *Senso*, del año 1954. Se trata de la adaptación del mismo título escrita por Camillo Boito. Es una de las películas más ambiciosas de su filmografía. La obra se desarrolla durante la ocupación austriaca de la ciudad de Venecia . Nos cuenta el desarrollo de una historia de amor entre una aristócrata italiana y un teniente del ejército austriaco durante los duros momentos del Risorgimento y la unidad italiana.
- *Le notti bianche*, del año 1957. Basada en la novela homónima de Fiódor Dostoyevski. Visconti pone imagen a la historia del mediocre oficinista que conoce a una triste joven de la que, tras cuatro noches, se enamora perdidamente.
- *Rocco e i suoi Fratelli*, del año 1960. El drama nos presenta los inconvenientes surgidos en una familia humilde tras su integración en una ciudad industrializada.
- *Il Gattopardo*, del año 1963, basada en la novela homónima de Tomasi di Lampedusa.
- *Vaghe stelle dell'Orsa*, más conocida como “Sandra”, estrenada en el año 1965. Visconti trata de fusionar el cine con la tragedia clásica, para ello tomará la temática griega de la “*Electra*” y la versionará en el presente.

En obras de la índole de “*Il Gattopardo*”, “*Rocco e i suoi Fratelli*” o “*Vaghe stelle dell'Orsa*”, somos testigos de la melancolía existente en el corazón de Visconti ya que aunque sea declarado marxista, su pasado y sus raíces lo vinculan directamente a la estética, la tradición y las costumbres de la nobleza y de la alta alcurnia.

- *Lo Straniero*, del año 1967, basado en la novela *El mito de Sísifo* de Albert Camus. Esta película es una de las peores valoradas de Visconti, defraudando a su fiel público y a la crítica. La obra es tildada de impersonal y, probablemente, esto se deba a la nula vinculación que Visconti sintió con el protagonista.
- *Ritratto di famiglia in un interno*, del año 1967. Protagonizada por su actor predilecto Burt Lancaster, la obra nos introduce a un profesor jubilado que vive sumido en una soledad protagonizada por obras de arte y literatura. Dicha soledad se verá alterada tras alquilar una habitación de su casa al amante de una marquesa, Konrad. Finalmente, tras el suicidio del joven, la soledad volverá a instalarse en la vida del profesor aunque ahora se le sumará la consciencia ante la proximidad de la muerte.

- *La caduta degli dei*, película del año 1968. Mientras se desencadena la toma de poder por parte de los nazis, somos testigos de las hazañas de una familia perteneciente a la burguesía. Visconti parece llevar los hechos sociales y políticos que acontecieron en aquella época, en concreto el alzamiento de los movimientos fascista, a un terreno personal.

La siguiente etapa del director está protagonizada por temáticas decadentes que parecen dar testimonio de su propia agonía. Los personajes parecen sumidos en existencias fracasadas que ninguna paleta de color, recurso cinematográfico o escenografía puede salvar. Es el reflejo de los últimos años de Visconti y nos lo plantea de una forma grotesca y fracasada.

- *Morte a Venezia*, del año 1970, basada en la novela homónima del autor Thomas Mann. La obra tiene como protagonista a un músico, inspirado en Gustav Mahler, que se encuentra sumido en una profunda depresión y siente cercana la presencia de la muerte. A este se le sumaría un adolescente lleno de vida del que se obsesionaría y al que perseguiría, sin entablar ninguna conversación con él, por toda la ciudad.
- *Ludwig*, del año 1972. La obra se basa en la vida del monarca Luis II de Baviera. Volvemos a encontrarnos la temática sexual pero en lugar de la obsesión con un adolescente, trata el masoquismo llevándolo a un extremo de erotismo desviado y enfermizo. Diversos estudiosos opinan que la obra trata acerca del propio Visconti, de su decadencia física y de sus desengaños políticos.
- *L'innocente*, del año 1976. Cuando la película se estrenó Visconti era consciente de la gravedad de su estado de salud y comprendía que la muerte era inminente. La película se basa en la novela homónima del autor Gabriele D'Annunzio. La obra nos presenta los entresijos de un matrimonio distante en el que acaban interviniendo terceras personas.

Tras la despedida magistral que supuso *L'innocente*, el 17 de marzo de 1976, el flamante director amante de las contradicciones fallece en la ciudad de Roma.

Sus malos hábitos de salud debido al tabaco y a la omisión del tratamiento impuesto por un doctor tras el altercado relacionado con la parálisis temporal de uno de sus brazos un mes antes de su fallecimiento; sumado a su ritmo frenético de trabajo, resultó en ataque que acabaría con su vida. Acababa de terminar la jornada de rodaje de la película “Luis II de Baviera” y había decidido quedar con unos amigos para tomar algo. Solo pudo sentarse y tomar un sorbo de champán antes de desfallecer.

Visconti contaba con el honor de ser una de las figuras más respetadas del panorama cultural europeo y, al fallecer, contaba con catorce películas además de algunas colaboraciones o cortometrajes. Su funeral, a pesar de su ideología marxista y su afiliación al partido comunista, fue católico. Aun así, las banderas rojas llenarían las plazas de la iglesia de San Ignacio. Convirtiendo de esta forma el escenario de su entierro en el resumen de su vida, una contradicción.

5.3.2. DATOS DE LA OBRA

No es la primera vez que Visconti se embarca en el mundo de las adaptaciones, es más, gran parte de su filmografía se sustenta en la adaptación de novelas prestigiosas. Dentro de estas películas, el crítico José María Latorre hace dos distinciones: una primera etapa y una segunda.

La primera etapa estaría compuesta por films como “*Noches Blancas*”, en las que el autor se acerca de forma extremadamente personal a la obra plasmando en estas sus más profundas inquietudes.

En la segunda etapa encontraríamos títulos como *El Gatopardo* o *Muerte en Venecia* a los que el crítico considera fracasos en la labor de adaptación. La posición de Visconti en estas películas sería la de intentar mantener una extrema fidelidad a la obra original.

A pesar de los inconvenientes en los que podía desembocar la adaptación de esta obra en la vida del cineasta; gracias a su comprensión de los afanes de las distintas clases sociales, a su interés por los hechos históricos y a la melancolía provocada por la desaparición del mundo al que pertenecía; Visconti no dudó en ser el encargado de llevar la novela de Lampedusa a la gran pantalla.

“La novela me gustó muchísimo. Le he cogido afecto a ese personaje extraordinario que es el príncipe de Salina. Las polémicas de los críticos en torno al contenido de la novela me han apasionado hasta tal punto que deseo intervenir en ellas y expresar mi opinión. Esta es quizá la razón que me ha movido a aceptar la propuesta de hacer la película”¹⁹

5.3.2.1. PRODUCCIÓN

Dos nombres figuran en los créditos de la película como productores. En primer lugar nos encontramos con el napolitano Goffredo Lombardo el cual ya había trabajado previamente con Visconti en la anterior obra de este director *Rocco e i suoi Fratelli*. Era un productor italiano reconocido debido a que se encontraba en el control de la compañía Titanus, la cual heredó del también productor y, primordialmente, su padre, Gustavo Lombardo. Sería esta misma productora la encargada de *Il Gattopardo*.

El otro nombre encargado de la producción de *Il Gattopardo* sería el de Pietro Notarianni que es conocido por producir *Pura formalidad* (1994) y *Malena* (2000).

Visconti era conocido por excederse tanto en días de rodaje como en presupuesto, esto hacía que su relación con los productores no siempre estuviese en el mejor término. Para esta película tuvo claro que sería necesario un presupuesto abusivo para aquella época y solicitó un presupuesto de 3 millones de euros.

Para poder llevar a cabo el presupuesto que exigía la obra, se recurrió a la coproducción entre Francia e Italia bajo una mayor norteamericana, 20th-Century Fox. La condición incuestionable que este estudio solicitó para su participación en la película fue la selección del protagonista que contara con el reconocimiento de ser una estrella internacional.

¹⁹ Cf. BENCIVENI, Alessandro, Luchino Visconti. Il castoro cinema, nº 98, Milano, 1994, p. 23.

Finalmente, entre opciones como Marlon Brando, se decidió que el encargado de personificar a Don Fabrizio sería el actor estadounidense Burt Lancaster.

Otra de las decisiones tomada por la Twenty-Century Fox sería la de acortar la cinta, privando de 40 minutos a los originales 205. El motivo tras esta polémica decisión sería la creencia de que el público americano no aguanta películas largas y que, a pesar de la aclamación con la que contaba en Europa, era una duración excesiva para Estados Unidos.

Esta medida produjo un profundo descontento en Visconti. Tal es así que, tras los cortes y desconcertantes doblajes, llegó a rechazar la paternidad de la obra. Los espectadores no podríamos vislumbrar la obra completa hasta transcurridos 20 años, cuando el director ya había fallecido.

5.3.2.2. ACTORES

Nos encontramos ante un diverso elenco de actores conformado en su mayoría por personas de índole europeo. En la elección del elenco observamos otro motivo de ruptura de Visconti con el neorrealismo al no buscar actores no profesionales.

En primer lugar, hablaremos de la selección del protagonista. Tras la exigencia por parte del estudio de encontrar un actor de fama internacional, Visconti pensó en el inglés Lauren Olivier. Finalmente, el que conseguiría adjudicarse el papel protagonista fue Burt Lancaster.

Esta fue una selección que suponía mucho riesgo ya que la idea de pensar que una estrella de Hollywood iba a personificar un italiano en un película que representaba una historia profundamente italiana, podría traducirse en un profundo rechazo por parte del público. A esto hay que sumarle la fama que poseía Lancaster de protagonizar únicamente películas en las que encarnaba hombres rudos en las que el componente físico era el primordial. Se encargaba de representar gánsters, cowboys y otros papeles semejantes, por lo que cuando dejó toda esa virilidad y la transformó gracias a su en ese momento desconocida versatilidad, en la elegancia y las formas aristocráticas dignas de Príncipe de Salina, se ganó la admiración y el reconocimiento por parte de la crítica. Este éxito le catapultó a una segunda etapa en su carrera en la que destacaría su futura colaboración con Visconti en la película *Ritratto di famiglia in un interno*.

Por otra parte, destaca la selección de Visconti en lo concerniente a dos papeles que poseen un gran peso en la obra y que encarnan la juventud y el futuro. El director decidió seleccionar a actores que el mismo propulsó a la fama en su anterior película *Rocco e i suoi Fratelli*. Este es el caso del francés Alain Delon, encargado de personificar a Tancredi, y de la italiana Claudia Cardinale.

Por una parte, Alain Delon era reconocido por su despampanante belleza hasta el punto en el que se le llegó a encorsetar por esta, lo que hizo que todavía no hubiese descubierto la majestuosidad en sus papeles ya que los basaba en su encanto natural. Sin embargo, gracias a *Il Gattopardo*, tuvo la oportunidad de encarnar a un personaje de gran peso y complejidad que le haría añadir gran peso a su carrera actuaral. Ejemplo de esto sería su nominación al Globo de Oro a Mejor Actor Revelación.

Por otra parte, tenemos a Claudia Cardinale la cual también era reconocida por su sensualidad. Al encarnar el personaje de Angélica pudo mostrar su distintiva espontaneidad expresiva que, gracias a la difusión de la película, hizo que gozaría de fama internacional.

El resto del elenco estaba compuesto por actores europeos de renombre, destacando la interpretación del italiano Romolo Valli como el Padre Pirrone y del francés Serge Reggiani como Ciccio.

5.3.2.3. GUIÓN

Diversos críticos consideran que gran parte del éxito de la película se debe al guion escrito entre Visconti, su estrecha colaboradora Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile y Massimo Franciosa, Enrico Medioli.

El guion condensó el argumento de la extensa y compleja novela. Este recorte se tradujo en la pérdida del capítulo como que relata la muerte de Don Fabrizio así como de la última parte de la novela, la cual nos transportaba a un futuro decadente protagonizado por la figura de Concetta.

El guion cinematográfico finaliza con Don Fabrizio caminando por las calles de Sicilia tras el legendario y remarcable baile acontecido en el palacio de Ponteleone.

Una característica destacable del guion es el ritmo en el que Visconti desenvuelve su narración; un ritmo pausado, sin impacencias ni rapidez que consigue elaborar un minucioso retrato de los personajes.

Desde el inicio se buscó que la película fuera leal a la obra literaria, aun así, el guion cinematográfico añadió una escena que no aparece en la novela: la escena de la batalla. Diversas opiniones giraron en torno a esta inclusión, algunos pensaban que era una forma de añadir el tono marxista y revolucionario inexistente en el libro, otros pensaban que era una forma de añadir más acción a la obra, otros que era un requisito al tratarse de una superproducción y otros, simplemente, pensaban que era un gran error.

5.3.2.4. FOTOGRAFÍA

El encargado de la fotografía fue el italiano conocido como “mago de la luz”, Giuseppe Rotunno. Entre alguno de sus reconocimientos, destaca la nominación a un Oscar por la película *Bob Fosse* y por ganar un premio BAFTA y dos David de Donatello.

Visconti y Rotunno compartían una estrecha relación, hasta el punto de que consideraba al director como su mentor y destacó como los mejores trabajos de su carrera tres filmografías que llevo a cabo con Visconti: *Rocco e i suoi fratelli*, *Il Gattopardo* y *Le notti bianche*.

Destaca que Rotunno logró el puesto de director de fotografía, tras la muerte de su maestro Aldo Graziati, mientras rodaba *Senso*. Visconti, en lugar de buscar otra director de fotografía que contara con renombre o con más experiencia, confió en Rotunno y volcó en este todos sus conocimientos. Le enseñó la técnica del Cinerama, basada en rodar las

películas utilizando tres cámaras sincronizadas compuestas por un objetivo de gran angular y que permitía no perder la intensidad de la interpretación con los continuos cortes que supone un cambio de plano.

Rotunno destaca el trabajo intenso que llevaba a cabo con Visconti y como este buscaba que el teatro y el cine se fusionaran en uno solo. En el caso de *Il Gattopardo* destaca la relevancia otorgada a la puesta en escena, el vestuario, la escenografía y a la iluminación ya que debía jugar con esos dos aspectos para otorgar a la imagen de una fidelización completa al ambiente debido a la realidad extrema que deseaba Visconti. A esto se suma que el director le obligaba a trabajar siempre con pocas luces.

Realizó la fotografía de *Il Gattopardo*, la cual fue muy importante para el artista en lo concerniente a su evolución como director, en Technirama. Esto proporcionaba una imagen de buena definición y calidad que poseía un aspecto de 1:2,35 en 35mm de proyección vertical. A este hecho destacable se suma la característica utilización del color inspirada en obras de Delacroix y Hogarth.

Rotunno pasó a ser reconocido como uno de los mejores directores de fotografía de todos los tiempos y filmó cinco películas con Luchino Visconti y siete con Federico Fellini.

5.3.2.5. PUESTA EN ESCENA

Visconti, gracias a sus conocimientos y cercanía con la ópera y el teatro, concebía puestas en escena grandilocuentes que llegaban a convertir a las películas en obras teatrales. Parte de esto puede basarse en la tendencia del cine italiano a la que pertenecía el director, la “caligrafista”. Consistía en, mediante un ritmo sosegado y con un perfeccionismo esmerado, reconstruir una época.

Tras esta definición observamos como Visconti rompe completamente con el neorrealismo en lo que concierne a los espacios. Antes buscaba espacios naturales y ahora cuida y prefabrica el mínimo detalle que compone la escenografía y, en general, la puesta en escena. Los grandes salones, los palacios e incluso las escenas de guerra son claros ejemplos de arduo trabajo de planificación, prefabricación y postproducción; lo contrario a mostrarnos continuamente exteriores pertenecientes a los sectores más desfavorecidos.

El encargado de la escenografía fue Mario Garbuglia. Como contemplamos desde el inicio de la película en la que la cámara nos transporta por el palacio, la escenografía está perfectamente cuidada y documentada. Cada detalle posee su propio significado y se encuentra históricamente fundamentado, hasta el punto en el que los escenarios pueden llegar a parecer museos.

Como dijo el escritor del *Ozus' World Movie Reviews*, Dennis Schwartz: *Il Gattopardo* se encuentra “Artísticamente dibujado como si proviniese de la mano de un viejo maestro” (2011).

5.3.2.6. BANDA SONORA

La banda sonora es uno de los elementos más representativos de la película, llegando a ser catalogada como un melodrama musical por algunos críticos.

El encargado de llevar a cabo esta compleja e importante labor fue el incomparable Nino Rota el cual, haciendo gala de su estilo neorromántico, mostró de forma impecable la necesidad de mirar siempre al pasado a la hora de componer. Añadir que en los créditos también aparece el nombre del encargado de la dirección musical y de la orquesta, el palermitano Franco Ferrara, en quien Visconti y Rota depositaban una gran confianza.

Rota trabajó con directores de renombre, principalmente destaca su trabajo con Fellini ya que es reconocido principalmente por los numerosos trabajos que ha llevado a cabo con este director. También destaca sus colaboraciones con otros directores como Clement, Wémuler, Zeffirelli o Coppola, la colaboración con este último desembocaría en su único Óscar.

En lo que concierne a su trabajo con Visconti, Rota era un colaborador habitual destacando su participación en *Senso*, con la adaptación de la Séptima sinfonía de Bruckner”, ya que el director había pensado repetir esta estrategia para *Il Gattopardo*. Sin embargo, Rota le mostró una sinfonía original que acabó por conquistar de forma inmediata al cineasta.

Debido a las numerosas colaboraciones que ya habían llevado a cabo ambos artistas, Rota contaba con el privilegio de poseer un gran control en lo que concernía a la incorporación de la música. Compuso quince piezas para esta obra valiéndose de la Orquesta de Santa Cecilia de Roma; se inspiró en grandes óperas como *La Traviata* y compuso, entre otras, mazurcas, polskas, vales y contradanzas.

En la obra destacan algunas piezas que aparecen en reiteradas ocasiones entrelazándose y alternándose permanentemente, como sería el caso de “I Sogni Del Principe”. A su vez, cabe destacar dos temas que llegan a sonar en momentos puntuales pero que, a diferencia de los anteriores, no son representativos: *Titoli Di Testa*, el cual aparece al comienzo de la película, y *Viaggio A Donnafugato* que aparece en la escena del viaje a Donafugata y en las escenas de guerra.

En lo que concierne a la música escuchada en las escenas de baile, hay que remarcar que de las siete canciones que escuchamos, seis están compuestas por Nino Rota. En lo concerniente a la séptima, el *Valzer brillante*, la autoría pertenece a Giuseppe Verdi.

Ambos artistas comparten diversas características desde que ambos provienen de Milán hasta el gusto compartido por la ópera. Sin embargo, tras 10 años de colaboraciones, *Il Gattopardo* sería la última obra en la que colaborarían Luchino Visconti y Nino Rota.

5.3.3. REPERCUSIÓN DE LA OBRA

Il Gattopardo, secundado por las anteriores obras espléndidas *Rocco e i suoi Fratelli* y *La terra trema*, da comienzo a la época en la que Visconti gozará de más fama e internacionalidad. El director lleva a cabo un cine comprometido tildado de progreso gracias a su responsabilidad con mostrar la realidad

El gatopardo recibiría una Palma de Oro en el Festival de Cannes el mismo año en el que se estrenó. Esta victoria generó la valoración positiva por parte de la crítica, mientras que la del público vino dada por la participación de actores tanto de EEUU como de Francia.

Sin embargo, la película no recibiría ningún Oscar y tan solo fue nominada en la categoría de vestuario.

Debido a las controversias que siempre han existido alrededor de la obra como consecuencia de su temática enfocada en una clase social contraria al nuevo orden; Visconti recibió críticas por parte del movimiento del que formaba parte. Ejemplo de esto sería Guido Aristarco, un crítico que siempre se mostraba receptivo y valedor ante las anteriores obras del director. El Partido Comunista extrañó el carácter combativo que proporcionó el director en la película de *Senso* y tardó en aceptar la condición de nostálgico réquiem que inundaba a la película. Es más, aunque algunos componentes emblemáticos del partido como Antonello Trombadori o Palmiro Togliatti intentarían calmar la tensión, la relación del director con el Partido Comunista nunca volvería a ser la misma.

Aun así, Visconti sintió un estrecho vínculo con la obra por lo que decidió aventurarse sin ningún miramiento en el proceso de adaptación. Consiguió que “El Gatopardo” obtuviese gran éxito pero aun así no pudo evitar que este se juzgara de forma feroz y discernida. Críticos tildaban la película de contar tan solo con una buena estética además de restarle importancia al avance progresista en Italia.

Finalmente, se acabó considerando a la película como un clásico del cine y es conocida como una de las películas más relevantes del cine europeo de aquella época. Hoy en día, directores de la envergadura de Martin Scorsese, llegan a catalogarla como una de las mejores películas jamás producidas.

5.4. OBRA LITERARIA VS OBRA FÍLMICA

Hay varias similitudes entre la obra fílmica y literaria que crean un equilibrio poético que potencia la esencia que ambas comparten. En primer lugar, ninguna persona que no fuese Lampedusa y, posteriormente, Visconti, podrían haber contado esta historia. El abolengo que ambos comparten no se reduce tan solo a la pertenencia a la nobleza italiana, sino a las experiencias vitales en las que esto se tradujo para ambos. Los dos autores contemplaron la caída agónica de su estirpe y vieron cómo, lentamente, iba desapareciendo aquellas cosas que componían su día a día. Ambos autores sintieron la necesidad de mirar al pasado para recordar aquellos tiempos y al formar parte de estos lograron plasmarlo con absoluta fidelidad y pureza.

“La fidelidad de Visconti a la novela del príncipe Lampedusa no es tan sólo argumental, sino principalmente sentimental; la novela y la película son una misma visión de dos príncipes: un Lampedusa y un Visconti; los dos son conscientes de lo que se debate: una visión narrativa del Risorgimento en Sicilia; los dos están de acuerdo: aquello representó un fraude para el pueblo siciliano (Garibaldi) y un entroncamiento de la antigua clase dirigente (la aristocracia) en la nueva riqueza (la burguesía). Pero tanto Visconti como Lampedusa realizan su obra con añoranza: el personaje del príncipe Salina es respetado e incluso amado. Estilísticamente, *Il Gatopardo* significa la entrada de Visconti en una nueva técnica narrativa cinematográfica y, en este

aspecto, resulta una obra refinada, esplendorosa, riquísima y artísticamente lograda; un acto de verdadera cultura, nada gratuito ni formalista. La larguísima secuencia del baile en el palacio Ponteleone es antológica”.²⁰

Fue sencillo para Visconti encontrarse a sí mismo en la figura y reflexiones de Don Fabrizio, que eran en gran medida las de Lampedusa, por lo que desarrolló una conexión instantánea con la novela que hizo que buscara una adaptación extremadamente fiel a la obra original. Aun así, omitió partes finales de la obra tales como la muerte de Don Fabrizio o el capítulo octavo acontecido en el año 1910; y añadió la extensa secuencia de la batalla de la conquista de Palermo, lo que va en profundo desacuerdo con la línea marcada en las novelas de Lampedusa en las que la guerra nunca está directamente presente. En la novela la acción no es lo que guía la trama sino la reflexión y siempre somos testigos del conflicto desde la lejanía y distancia en la que se encuentra Don Fabrizio y sus profundas reflexiones, por lo que romper con esta magia y este elemento tan distintivo y característico de la novela nos parece una considerable equivocación.

Una gran diferencia en lo concerniente al personaje de Don Fabrizio sería el enfoque más marxista que Visconti le otorga al quitarle la visión de riesgo, en lo que atañe a la revolución, que sí posee en la novela. Aun así, ninguno de los dos autores presenta al Príncipe de Salina como un ventajista, sino que aparece como un digno perdedor que asume la finalización de era a la que pertenece e incluso de su juventud y vida.

Como hemos mencionado con anterioridad, la obra literaria posee una profunda carga reflexiva llegando a convertirse en el eje central. Esto es un reto a la hora de llevar a cabo la adaptación por lo que Visconti, junto con sus guionistas, decidieron añadir algunas de las reflexiones interiores de los personajes como diálogos expresados en voz alta. Algunos críticos se mostraron contrarios a este recurso ya que puede parecer que intenta subrayar de forma constante y poco orgánica las ideas.

Otra decisión que destaca por parte de los guionistas es la tomada con respecto a la figura de Bendicó. En una de las cartas escritas por Lampedusa antes de su muerte, expresa la importancia del can Bendicó el cual ocupaba un papel importante en los libros al ser la representación de la alegría y los tiempos mejores de la familia Salina. A su vez, es el encargado de cerrar la obra al lanzar Concetta su taximizado cadáver por la ventana como símbolo de cierre con el pasado. La decisión tomada por Visconti en lo concerniente a Bendicó nos parece una falta de respeto a la voluntad y el recuerdo del autor, desconocemos si el cineasta era conocedor de la importancia que poseía este animal para Lampedusa, pero mencionó exclusivamente el deseo de que Bendicó poseyera su parte de protagonismo en la obra y Visconti le negó eso.

Cabe remarcar el trato otorgado por Visconti a la burguesía ya que se recrea con ellos de forma desmesurada en comparación a como trata este tema Lampedusa. Uno de los principales ejemplos sería el trato dado a Don Calogero al cual ridiculiza de forma continua llegando a convertirlo en un personaje burlesco y bochornoso.

²⁰ Olivar, A. (1969). Crf. Voz “El Gatopardo”, en Romanguera, J. [coord.] *Enciclopedia Ilustrada del Cine*. Barcelona: Labor, vol. II, pág. 23.

Para finalizar, vemos de relevancia mostrar la opinión que Gioacchino Lanza Tomasi, primo del autor, posee de la película:

“En Italia tenemos una crisis de liderazgo—Yo creo que era la mejor opción, pero no conviene olvidar que el cine es una cosa completamente diferente de la literatura. Es un negocio. Por otra parte, «El gatopardo» está basado sobre todo en sentimientos. Se le ha comparado con Proust, pero creo que está más allá. También se le ha relacionado con Virginia Woolf, y con T. S. Eliot, no con sus poemas, sino con sus ensayos sobre una sociedad cristiana y sobre el significado de la literatura. Lampedusa adoptó de Eliot la idea objetiva, de la transformación de las emociones en literatura moderna. Por eso «El gatopardo» no es tanto una novela histórica como de la idea de la historia. Este libro tiene una clara conciencia de clase, pero eso no ha hecho que la gente lo lea con resentimiento, quizá porque el príncipe es un hombre encantador, y a todo el mundo le gusta, es una cuestión de identificación. En este momento en Italia tenemos una evidente crisis de liderazgo, y por eso también «El gatopardo» le sigue hablando a nuestros contemporáneos”.²¹

Una vez sacadas a colación las mayores discrepancias entre la novela y la película, cabe remarcar que es considerada como una de las mejores adaptaciones jamás realizadas, en gran parte gracias a la fidelidad que muestra a la obra original. Ambas obras son consideradas clásicos italianos, sin embargo, la película se ha avejentado peor que el libro.

6. THE GODFATHER

6.1. ARGUMENTO

Corre el año 1945 en Nueva York, la familia más influyente de las cinco que componen la mafia neoyorquina se encuentra dando el banquete de la boda de Connie, la hija del cabecilla y respetado Don Vito Corleone, conocido como “El Padrino”.

En dicha boda se nos presenta a la familia Corleone, compuesta por tres hijos, una madre y un abogado que puede pasar por hijo adoptivo. El mayor y futuro heredero, Sonny, es un hombre temperamental y tan decidido como comprometido a continuar con el legado mafioso de su padre. Michael, el mediano, se muestra contrario a los ideales de su familia y por ello decide alistarse en el ejército estadounidense; regresando como capitán y ganándose el rechazo de alguno de los componentes de la familia y de la esfera mafiosa en general. A esto se suma su novia Kay, desconocedora de las labores de la familia Corleone y sin ascendencia ni origen italiano. La última hija, Connie, posee parte del temperamento de su hermano mayor, pero con la diferencia de que su condición roza lo iluso. Por último, el abogado Tom Hagen, que parece también pertenecer a la familia, siendo uno de los mayores apoyos de Vito.

²¹ Armada, A. (2014). *Giuseppe Tomasi di Lampedusa no compartía la idea de que es necesario que todo cambie para que siga como está*. ABCplay.

Tras esta espléndida presentación tanto de los personajes como del entorno, la trama avanza enrevesándose tras sufrir los Corleone diversos altercados y traiciones, que desembocan en el asesinato de Sonny y, posteriormente, el fallecimiento del padrino. Este giro de los acontecimientos hará que Michael, que siempre ha buscado mantenerse alejado del ambiente predominante, asuma el papel de cabeza de familia reemplazando de esta forma a su padre y convirtiéndose en el nuevo “padrino”.

Desde esta nueva posición comenzará una trama de venganzas, huidas y cuentas pendientes que se prolongará durante el resto de la historia.

6.2. OBRA LITERARIA

6.2.1. AUTOR

Mario Puzo, estadounidense de primera generación de padres inmigrantes italianos, era un escritor, guionista y periodista nacido en el año 1920 en la ciudad de Nueva York.

Era el quinto de ocho hermanos y desde pequeño sintió gran cercanía por el mundo de la literatura. Esto se sumó a su intento de huir del ambiente que se respiraba en el ghetto napolitano de Hell’s Kitchen lo que le llevó a pensar en convertirse en escritor. Al ser sus padres analfabetos, y tras el fallecimiento de su progenitor cuando todavía contaba con una corta edad; dedicarse a la escritura era una tarea realmente complicada por lo que no se decidió a intentar abordar plenamente su sueño hasta los 28 años, edad en la que comenzó su primera novela. Sin embargo, el estallido de la segunda guerra mundial hizo que tuviera que hacer un paréntesis sus planes para cumplir con el servicio militar en el ejército del aire. Sería en ese momento donde conocería a su futura esposa Erika Lina Broske.

“La guerra hizo realidad todos mis sueños. Conduje un jeep, viajé por Europa, tuve aventuras amorosas, encontré una esposa y «viví» el material para mi primera novela”²². La guerra fue para Puzo una vía de escape en lo que concierne a su infeliz e insulsa vida, liberándose de las ataduras con una excusa honrosa como era la de defender a su país. Cuando finalmente el conflicto bélico cesó, Puzo se matriculó en la Universidad de Columbia y se afilió a la New School for Social Research. En el año 1963, su matrimonio con Erika, que culminó con el nacimiento de cinco hijos, sumado a su afición por el juego y las apuestas y a que a sus dos primeros libros, aunque fueron reconocidos por la crítica, no lograran recaudar el dinero suficiente para que el autor lograra alcanzar una estabilidad económica, obligaron a Puzo a trabajar como periodista independiente en una revista para hombres. Este hecho le producía tal bochorno que le llevó a inventar un seudónimo para firmar los artículos: Mario Cleri.

Tras la publicación de su segunda novela, el escritor continuó su labor y presentó una nueva obra a la editorial. El manuscrito fue rechazado por parte del editor, debido a que presentaba que volvería a acontecer lo de antaño y la obra no recaudaría dinero suficiente para cubrir ni siquiera los gastos. Esto provocó el descontento del autor, el cual probó suerte con otras editoriales, de las que tan solo recibió negativas.

Aun así, el editor de Puzo le daría un consejo que cambiaría su vida al instarle a adentrarse en la escritura de temática ambientada en los años cuarenta y cincuenta, protagonizada

²² Puzo, M. F. (2015) Los Documentos de “*El Padrino*” y otras confesiones. Grijalbo, pág. 16.

por familias mafiosas y personajes italoamericanos. Debido a la imperiosa necesidad de conseguir ingresos, aunque al principio se mostraba reacio, Puzo se embarcó en la escritura de la novela que lo catapultaría al éxito.

Pasó de encontrarse sumido en deudas, hasta el punto de estar prácticamente en quiebra, a ser el autor del libro de bolsillo mejor remunerado; que guionizara su libro junto a Coppola y lo convirtiese en una de las películas más importantes de la historia del cine; que fuera el mayor exponente de la literatura de mafiosos y que diera el salto a la gran pantalla convirtiéndose en un galardonado guionista de cine.

El fallecimiento de su esposa Erika le condujo a una relación sentimental y laboral con la que fue la enfermera de su mujer durante los últimos momentos de su existencia, Carol Gino. Tras la muerte de Erika, Carol le mostró a Puzo alguno de sus escritos, los cuales fascinaron al autor y acabó recomendándole que escribiese un libro. Compartieron 20 años de sus vidas y se encargó de finalizar la última obra de Puzo, ya que éste falleció antes de poder ponerla a término.

Mario Puzo fallecería el 2 de julio de 1999 debido a un paro cardíaco en la isla perteneciente al estado de Nueva York, Long Island.

6.2.1.1. PUZO Y LA LITERATURA

La mayoría de las obras del autor toman inspiración del lugar en el que se crió, “Hell’s kitchen”, también conocido como “Little Italy”, “Cliton” o, en español, “El Fogón del Infierno”. Es un barrio de Manhattan conocido por sus altos índices de criminalidad y por la actividad mafiosa que reinaba, sobre todo antes de la segunda guerra mundial.

Aunque siempre sintió esa cercanía a la literatura y escritura, no publicaría ningún escrito hasta el año 1950; éste sería un cuento llamado *The Last Christmas*, publicado en *American Vanguard*.

Tras esta hazaña comenzaron sus andanzas como escritor de novelas:

- *The last arena*. Escrita al finalizar la Segunda Guerra Mundial, no logró ser distribuida hasta, aproximadamente, unos diez años más tarde, en 1955. La primera novela de Puzo nos relata la vida de Walter Mosca, un soldado participante en la Segunda Guerra Mundial que decide volver a la devastada Alemania en busca de las nuevas posibilidades que ofrece a la hora de hacer dinero.

La obra fue bien recibida por la crítica, aunque no logró obtener los beneficios suficientes que hicieran que Puzo pudiese rehuir sus gastos y deudas. Como explica posteriormente Mario Puzo en su obra *The Godfather documents*: “Creí, naturalmente, que iba a verme rico y famoso. El libro me dio tres mil quinientos dólares; ignoraba a la sazón que tendría que aguardar todavía quince largos años” (2015, pág 22)

A su vez, también escribió en su diario el día 20 de enero de 1954: “Es curioso el hecho de que nunca mencione que un editor me dio una opción de 500 dólares para dar al libro un “final feliz”. Si hubiese hecho lo que el editor quería, el libro hubiera sido publicado en 1952, es decir, tres años antes”. (2015, pág 183)

- *The fortunate Pilgrim*, más conocida en España como *La mamma*. Esta novela llegó casi una década más tarde que la primera, en el año 1964, y relata la historia de una

familia de inmigrantes italianos residentes en Nueva York, concretamente en Hell's Kitchen. Reviviendo lo acontecido con su primera novela, *The Fortunate Pilgrim*, recibió buenas opiniones de la crítica e incluso fue tildado de "pequeño clásico" por la revista Times; aun así, no pudo alcanzar los beneficios financieros necesarios, recibiendo tan solo una ganancia de tres mil dólares.

Fue en este momento, ahogado por deudas de juegos y gastos mientras que trabajaba en algo que no le complacía, cuando llega el punto de inflexión en la vida de Mario Puzo ya que decide escribir *The Godfather* y convertirse gracias a ello en uno de los autores más influyentes de su época. Tras esta hazaña Puzo continuaría su camino en la escritura:

- *The Godfather documents*, conocido en España como Los documentos de *El Padrino* y otras confesiones. Esta obra aparece en el 1971 y pretende responder a las preguntas que muchos seguidores se formulan acerca de *The Godfather*, así como conocer y acercarnos más al autor. Trata temas como la gastronomía, la forma en la que viven los italoamericanos, el sexo, Hollywood, el juego y las apuestas, la escritura, etc.
- *Inside Las Vegas*, del año 1976. Destaca por ser una de las dos novelas del autor que no posee un carácter ficcional. La obra, como nos indica el título, nos proporciona una exhaustiva mirada tras todo lo que hay detrás y oculto en la temática de los casinos, juegos y apuestas que predominan en Las Vegas.
- *Fools Die*, publicada en el año 1978. Esta novela policiaca es considerada por Puzo como su obra predilecta. Sucedió al legendario *The Godfather*, por lo que contaba con grandes expectativas. Nos encontramos ante una historia de carácter nihilista que gira en torno la figura de un joven huérfano con sueños de escritor llamado John Merlyn, el cual llegará a convertirse en un novelista de éxito y fama mundial. La novela trata temas como la ludopatía, el suicidio, el camino para ser escritor, el mundo de la escritura, el de Hollywood, etc.
Al contemplar la trama no cabe duda de que la obra contiene una base autobiográfica.
- *The sicilian*, publicada en el año 1984. Esta novela fue considerada por muchos como una secuela de *The Godfather* ya que nos muestra los últimos tres años de Michael Corleone en Sicilia. La trama trata del requerimiento que Vito Corleone le hace a su hijo acerca de traer a Salvatore Giuliano a los Estados Unidos. El personaje de Salvatore Giuliano existió en la realidad y era un independentista y bandolero siciliano visto por el pueblo como una especie de "Robin Hood". Puzo escribiría sobre alguna de las diversas hazañas que protagonizó Giuliano, quien fue traicionado y, posteriormente asesinado, por su amigo más cercano.
- *The fourth K*, publicada en 1990. Trata de la familia de los Kennedy a través de un personaje ficticio, Francis Xavier Kennedy, sobrino de John F. Kennedy, Robert Kennedy y Edward Kennedy.
Esta novela no cuenta con buenas críticas además de ser un fracaso en ventas.
- *The last Don*, publicada en el año 1996. Otro relato en el que la Mafia juega un papel protagónico, aunque esta vez se centre en las relaciones que ésta mantiene con los casinos, poniendo su objetivo en Las Vegas, y con la industria del cine. En esta

ocasión, las tramas familiares girarán en torno a la familia Clericuzio. Al igual que en *The Godfather*, el núcleo familiar y los roles que se disputan dentro de éste es el eje principal de la narración.

Esta historia dio lugar a una serie homónima que, un par de años después tendría su propia secuela.

- *Omertá*, publicada en el 2000. Puzo logró terminar el manuscrito, pero aun así la obra no se publicaría hasta un año más tarde de su muerte, convirtiéndose de esta forma en la primera obra póstuma del autor. Para comprender de qué trata la novela podemos fijarnos en su título; *Omertá* es una palabra típica en el código siciliano y significa silencio, es decir, no puedes denunciar ningún delito aunque siempre podrás vengarlo. Si rompes el juramento de silencio infringes uno de los principios de mayor peso de la mafia y esto, probablemente, te lleve a la muerte.

Raymonde Aprile, un padre de familia de origen siciliano establecido desde hace unos años en Nueva York ha criado a 3 hijos a los que se suman un, llamémosle, sobrino ya que siempre lo integró en la familia. La historia girará en torno a este “sobrino”, llamado Astorre, quien será el encargado de continuar con el legado de Aprile y de vengar su muerte.

Este sería el libro con el que Mario Puzo diera cierre a la trilogía de la Mafia. En lo que concierne a las adaptaciones, en 2016 salió la noticia de que sería llevada a la pantalla en formato de serie de televisión y que Sylvester Stallone sería el protagonista, lo cual creó un gran revuelo al convertirse en la primera serie del actor. Esta adaptación nunca ocurrió, o al menos hasta día de hoy, aunque un dato curioso sería que el debut televisivo del actor llegará en el 2022 con la serie de Paramount+ *Tulsa King* cuya temática es la Mafia.

- *The family*, conocida en España como “Los Borgia”. Publicada en 2001, se convierte de esta forma en la segunda obra póstuma de Mario Puzo. Se trata de una novela histórica nutrida en gran medida de personajes reales y en la que se siguen los pasos del cardenal español Rodrigo Borgia, quien llegaría a convertirse en el Papa Alejandro VI, y de su familia.

Puzo tardó 20 años en escribir esta novela y sería su compañera Carol Gino la encargada de terminarla tras la muerte del autor. Esta sería la última obra del aclamado director.

6.2.2. DATOS DE LA OBRA

“*The GodFather* no es en absoluto mi novela favorita, pero me disgusta que sea objeto de crítica por el solo hecho de haber sido un «best seller». No estoy en contra de ningún tipo de crítica, pero sí creo estar autorizado para hacer constar aquí que, desde el punto de vista técnico, *The Godfather* es una obra de la que un escritor profesional puede sentirse orgulloso. Y en modo alguno debe ser considerado un «best seller» de fortuna, sino más bien el producto de un escritor que ha estado trabajando en su oficio durante casi treinta años, y que, al final, ha logrado dominarlo”²³

²³ Puzo, M. F. (2015) Los Documentos de “*El Padrino*” y otras confesiones. Grijalbo, pág. 6.

6.2.2.1. EDICIÓN

Como se ha mencionado con anterioridad, la editorial Atheneum, con la que Puzo publicó sus dos anteriores libros, dejó de apostar por el autor al no conseguir los beneficios esperados, es más, ni siquiera llegaron a cubrir los gastos. Esto hizo que cuando el escritor se presentase con un anticipo de la nueva obra en la que estaba trabajando, la editorial se mantuviese en silencio y denegara llevar a cabo su proceso de publicación y, por consiguiente, darle un adelanto.

Puzo mantuvo una conversación con algunos editores en las que le expresaron que el motivo de rechazo residía en que no confiaban en que esa novela fuese a triunfar y que si a su anterior novela hubiese dotado de mayor relevancia el papel que desempeñaba la mafia, seguramente las ventas hubiesen sido mejores.

Puzo contaba con 45 años y poseía una deuda de veinte mil dólares. Este fue el motivo por el que se aventuró a escribir un libro acerca de la mafia; llevó las 100 primeras páginas a la editorial para lograr de esta forma su ansiado adelanto monetario. Volvió a fracasar y la editorial no le aportó ninguna compensación económica, es más, lo volvieron a acompañar a la puerta.

Este hecho cambió la mentalidad de Puzo ya que se percató de una cínica verdad: “Había sido suficientemente ingenuo como para creer que a los editores les preocupaba el arte. No les preocupa en absoluto. Querían ganar dinero. Eran hombres de negocios. Habían invertido un dinero y tenían que hacer frente a una nómina. Si algún lunático quería realizar una obra de arte, allá él”. (2015, pág. 22)

Puzo supo tras las últimas negativas que si no escribía un libro que realmente aportara beneficios y fuese un éxito, su carrera como escritor estaría condenada. Todo el mundo a su alrededor le decía lo mismo, que debía escribir algo que fuese comercial. Aun así, no lograba que ninguna editorial se interesase en el esbozo de diez páginas que había ideado.

La situación cambió cuando un amigo fue a visitarlo a su lugar de trabajo. Puzo decidió darle un ejemplar de *The fortunate Pilgrim*, que hizo que se sorprendiera y admirase la obra del autor al punto de conseguirle una entrevista con la editorial G.P. Putnam's Sons. La reunión se alargó durante una hora pero, finalmente, llegó la luz verde que el autor llevaba años esperando, junto con el deseado anticipo de cinco mil dólares.

Puzo nunca quiso escribir este libro, y si lo terminó fue porque el anticipo era pagadero a la entrega del manuscrito completo. Fue gracias a la confianza que depositaron en él sus compañeros de trabajo y su familia por lo que decidió invertirse completamente en el proceso de escritura, el cual le llevaría 3 años.

Cuando tan solo llevaba redactadas las 100 primeras páginas de la obra, la agencia William Morris autorizó un contrato que otorgaba los derechos cinematográficos de *The Godfather* a la productora y distribuidora de cine Paramount Pictures Corporation. Puzo, debido a la presión sentida por la necesidad de ingresos monetarios, aceptó un contrato por doce mil quinientos dólares, con la garantía de que si la obra se llevaba finalmente a los cines, las ganancias pasarían a ser de cincuenta mil dólares. Esto es un precio desorbitadamente indigno para lo que fue y es *The Godfather*. Robert Evans recuerda como Puzo se presentó diciendo que debía más de once mil dólares y que si no saldaba su deuda le iban a partir el brazo. Esto hizo que Evans le diese un adelanto por dicha

cantidad y le instase a escribir lo antes posible. Resultado de ello fue la obtención de los derechos por un valor mínimo, en lo concierne a las posibilidades comerciales que ofrecía la obra por parte beneficiosa de la Paramount.

El proceso de escritura finalizaría en julio de 1968 de forma apresurada por la necesidad del autor para llevar a cabo la promesa realizada de llevar a su familia a un viaje por Europa. Debido a esta premura Puzo no terminó de rematar algunos detalles, por lo que pidió que no se enseñase el libro a nadie.

Esta petición no se respetó pero tampoco encolerizó al autor ya que cuando llegó a Estados Unidos fue recibido con la noticia de que los derechos para llevar su obra a una edición de bolsillo se habían vendido por 410 mil dólares.

6.2.2.2. LOS PERSONAJES

6.2.2.2.1. LA FAMILIA CORLEONE

La familia Corleone se inspira en otras famosas familias mafiosas reales, tales como los Genovese y los Bolano.

- Don Vito Corleone, mejor conocido como “El Padrino”. Originalmente llamado Vito Andolini y nacido el 7 de diciembre de 1892, es el jefe de la mafia instaurada en Nueva York. Nacido en Sicilia, en el pueblo que daría origen a su “apellido” (Corleone) y que es conocido por la actividad mafiosa. Destaca por su astucia, galantería, dotes de liderazgo, facilidad de provocar admiración, éxito en los negocios y capacidad de inmiscuirse en la psicología de sus adversarios.
Se basa en diversas personalidades de los mafiosos que actuaron en Estados Unidos, siendo su mayor fuente de inspiración Frank Costello. Las similitudes abarcan desde la voz ronca que caracteriza al personaje, hasta el lugar del que obtenía el poder: sobornos e influencias sobre diversas figuras de la autoridad y orden estadounidenses. Esta similitud también la encontramos en el lugar del que provenían la mayor fuente de ingresos: el juego, sobre todo los casinos en Las Vegas.
- Santino Corleone, más conocido como Sonny Corleone. Es el primogénito y, como tal, el encargado de heredar los negocios familiares. Destaca por su actitud impulsiva, podemos decir que es valiente, agresiva y mujeriega. Fue el encargado de que Tom Hagen encontrase un lugar en la familia, al convencer a su padre en lo concerniente a la adopción.
Era una persona de temperamento corto y recurría fácilmente al asesinato como manera de arreglar situaciones. Se diferencia de su padre y de su hermano Michael en su toma de decisiones basadas en emociones y no en la lógica.
Es muy protector y cariñoso con su familia y destaca por nunca atacar a aquellos que consideraba más “débiles”, es decir, nunca iba en contra de niños, mujeres o hombres que no se defendiesen.
- Federico Corleone, conocido como Fredo Corleone. Es el segundo hijo de Don Vito y sufrió una ardua pulmonía a los pocos días de nacer. Esta enfermedad sirve para mostrarnos retazos de su personalidad débil e ilusa que hace que se le encomienden labores de mínima importancia. Su propio hermano Michael se refiere a él como una persona débil y estúpida, aun así, sobresale por ser el hijo más sensible, bondadoso y cariñoso de la familia.

- Michael Corleone. Nacido el 23 de marzo de 1920, es el tercer hijo, siendo de esta forma el hermano pequeño de Sonny y Fredo y el hermano mayor de Connie. El único de la familia que busca y logra mantenerse alejado de los negocios de la mafia. Destaca desde el principio por su brillantez y por ser la representación del americano de la familia. Es el hijo que más se parece a Vito en lo que respecta a inteligencia, personalidad y astucia. Estudia en la universidad de Dartmouth College e incluso participa en la guerra en defensa de los Estados Unidos, renegando de los planes que su padre tenía para él, aunque posteriormente se nos mostraría lo orgulloso que se encuentra Vito porque uno de sus hijos se mantenga alejado de la mafia, llegando a prohibir al resto de la familia que incluya a Michael en los planes y negocios criminales que poseen. Tal es su intento de desconexión con cualquier característica que componga la organización criminal que se promete con Kay Adams, una estadounidense ajena a cualquier costumbre o tradición italiana. Todo cambia tras el tiroteo que sufre su padre, que desencadena la realización de sus primeras actividades criminales al decidir tomar venganza. Esto, sumado al brutal fallecimiento de Sonny del que es conocedor durante su estancia en Sicilia, provoca que Michael se convierta en el Don de la familia, heredando la posición de su padre. El personaje de Michael se basa en Joseph Bonanno y Vito Genovese, aunque también se cree que se nutre del hijo de Joe Bonanno, llamado Salvatore.

- Constanzia Corleone, más conocida como Connie Corleone, es la hija menor y la única niña de la familia. Era una de las pocas en lograr convencer a su padre en diversos asuntos, y desde pequeña fue consentida por su familia al ser la única hija. Se casa con Carlo Rizzi, un amigo de su hermano Sonny, aunque Don Vito nunca diere su consentimiento al novio. Este matrimonio será tortuoso e implicará duras consecuencias a la familia Corleone, al sufrir Connie violencia de género que se traducía en graves golpizas propiciadas por Carlo.

- Carmela Corleone, apodada “la mamma”. Era la mujer de Don Vito y la madre de Sonny, Fredo, Michael y Connie. Nacida en 1897 en un pueblo Siciliano cercano a Corleone, se casó con Vito a su llegada a Estados Unidos cuando contaba con dieciséis años. Era profundamente respetada por su familia y sus hijos solían seguir siempre sus consejos e instrucciones. Estaba profundamente enamorada de su marido, quien nunca le fue infiel ni sintió la necesidad de serlo en los más de 40 años de matrimonio.
Carmela representaba el estereotípico papel de una madre tradicional italiana ocupada de las labores de la casa, de los hijos y de procesar su fe católica. Sentía una especial cercanía a su hijo Fredo debido a la debilidad de éste, y aceptó desde un primer momento a Hagen como su hijo adoptivo. Destacan sus dotes de canto, las enseñanzas a sus hijos acerca de la fe y sus rezos para que su marido no acabase en el infierno.

- Thomas Hagen. Era el hijo adoptivo de Vito y Carmela. Desarrollaba la labor de consigliere y abogado principal de la familia Corleone. Tom intentaba solucionar los problemas desde las negociaciones antes que la violencia. Era leal y amable y siempre ayudaba en los momentos en los que se le necesitaba, actuando con calma y racionamiento en los momentos y situaciones más peligrosas.

Tom se distinguía por su inusitada inteligencia, comparable a la de Vito y Michael, que le convertía en un extraordinario consigliere, a excepción de su huida en lo concerniente a la violencia.

El personaje se inspira en Joseph N. Gallo, consigliere de la familia mafiosa Gambino, y en Frank DeSimone, abogado que terminó siendo el jefe de la familia del crimen de Los Ángeles. En lo referente a su relación familiar, Puzo se basó en Leo Berkowitz y en Alferd Polozzi's.

- Carlo Rizzi. Era mitad siciliano mitad del norte de Italia, lo que siempre hizo que Don Vito no lo viese con buenos ojos. Era amigo de Sonny y gracias a éste conoció a su hermana, Connie Corleone, con la que acabaría contrayendo matrimonio. Carlo pretendía hacerse con el prestigio de formar parte de la familia Corleone, pero Don Vito lo consideraba indigno y desaprobaba el matrimonio, por lo que nunca dejó que participase ni fuese conocedor de los asuntos familiares. Aun así, se encargó de proporcionarle lo necesario para que tuviesen todos los aspectos económicos cubiertos. Esto no fue suficiente para Rizzi y sintió una profunda frustración al contemplar el pequeño rol que ocupaba dentro del clan. Esta frustración se tradujo en golpizas que le propinaba a su ya esposa Connie.

6.2.2.2. LOS ANTAGONISTAS

- Virgil Sollozzo, conocido como “el turco”. Originario de Sicilia y padre de tres hijos, se haría famoso tras los negocios comenzados en Turquía y basados en la comercialización de la droga producida en sus fábricas localizadas en Sicilia y en Marsella. Destacaba sus habilidades con el cuchillo y por su fama de socio ideal, al dotar de mucho dinero a sus afiliados y nunca hablar con la policía, algunos de los cuales tenía en nómina (McClueskey). No pertenecía a ninguna familia de la mafia, sino que se asociaba con éstas dependiendo de sus intereses. Cuando llega a Nueva York buscando expandir su negocio de heroína, se asocia a la familia Tattaglia y busca tanto dinero como protección en la familia Corleone. Tras la negativa de los Corleone comienza el atentado en contra de la familia convenciendo a los demás Dones de actuar en contra de Vito.
- Don Phillip Tattaglia. De carácter irascible, poseía una enemistad con Don Corleone debido a una rivalidad que llevó a los Tattaglia a atacar Little Italy en los años cuarenta. Es el Don de una de las cinco familias de Nueva York, perteneciéndoles la zona de Brooklyn, y se encarga de la prostitución. Ve la oportunidad de expandirse hacia las drogas y, en concreto, la heroína con la llegada de Sollozo. Tattaglia nunca contó con el respeto de los demás dones debido a sus continuas quejas y desafortunado temperamento. Despunta su hijo y heredero Bruno Tattaglia, quien fue uno de los encargados del asesinato de Lucca Brazi. Posteriormente fue asesinado por orden de Sonny tras el intento de atentado contra Vito.
- Don Emilio Barzini. Jefe de la segunda familia más importante de la ciudad. Se dedicaba al mercado de narcóticos, juego y prostitución. Fue el encargado de acercarse a Carlos Rizzi para poder orquestar la muerte de Sonny, convirtiéndose de esta forma en el mayor culpable en lo concerniente a este asesinato. Fue la figura

principal en la conspiración contra los Corleone, a pesar de ser respetado por Vito al nivel de haberle invitado a la boda de su hija Connie.

Compartía muchas similitudes con Don Corleone pero era más moderno, serio y sofisticado; poseía una gran fuerza personal que hacía que todos sus hombres lo respetaran. Aun así, no poseía rasgos distintivos de Vito tales como la cordialidad. Este personaje se basa en los capos reales Lucky Luciano y en Bito Genovese.

6.2.2.3. MARIO PUZO Y LA MAFIA

Es instantáneo el hecho de relacionar a Puzo con la mafia, debido a su obra y la repercusión de ésta; tal es así que ha llegado a ser considerado como “el padre literario de la mafia”.

Debido a su conocimiento y a la exposición que llevaba a cabo en su obra sobre esta temática, fueron muchos los que lo relacionaban de forma directa con estos grupos de crimen organizado. Nada más lejano a la realidad, ya que en contadas ocasiones Puzo ha declarado que el personaje de Don Vito Corleone lo aterriza. Además, el autor nunca estuvo incriminado en ninguna trama criminal y, menos aún, conocía a algún mafioso antes de escribir el libro.

6.2.2.3.1. FRANK SINATRA Y MARIO PUZO

En la obra nos encontramos con un personaje polémico, Johnny Fontane, al que rápidamente se asoció con Frank Sinatra. Se trataba de un cantautor que es ahijado del padrino y que debe a éste toda su fama.

Sinatra se mostró realmente disgustado ante este hecho, ya que su opinión en lo que respecta al libro no era muy halagadora. El cantante decía que era una ofensa a todos los italoamericanos a los que se mostraban como animales; a esto se suma que el personaje de Johnny Fontane aparece retratado como un fracaso que debe todo su fama y éxito al contacto con la “cosa nostra”.

Fran Sinatra lideraba la liga Antidifamatoria Italoamericana, encargada de persuadir a distintos medios de difusión tales como estudios cinematográficos, revistas, series o libros, de la no publicación de criminales cuyos apellidos terminan por la letra “i” u “o”. Con esto buscaban librar a los italoamericanos de la profunda estigmatización que sufrían en los Estados Unidos, defendiendo de esta forma su dignidad y su nombradía.

La ofensa que sintió Sinatra fue tal que en un encuentro que tuvo con Puzo en el restaurante *Chasen's*, no dudó en subrayar su desacuerdo y la afrenta que le parecía la obra. Este argumento lo perpetró llegando incluso a los insultos y gritos, los cuales, según Puzo, nunca fueron en un lenguaje vulgar: “Lo peor que me llamó fue rufián, lo que casi me halagó, pues nunca he conseguido que ninguna mujer trabajase para mí. Recuerdo que aseguré que, si no fuese porque yo era mucho más viejo que él, me habría dado una paliza (...) Sinatra persistió en sus gritos, mientras yo, delante de él, le miraba. Seguía con la vista fija en el plato. Ni una sola vez levantó los ojos. Al final, cansado de oírle, me dirigí a la salida del restaurante. La humillación debió de reflejarse en mi rostro, porque me gritó: «Sigue adelante, ahórcate». Parecía fuera de sí” (Puzo, 1971, pág. 39). A pesar de esto, tal y como contemplamos en su obra “Los documentos de “El Padrino” y otras confesiones”, Puzo posee una visión favorable del cantante:

“Sinatra, también ha ayudado a gente de talento a escalar el éxito, y ha prestado su apoyo a aquellos de entre sus amigos que se han visto en apuros. Asimismo, parece poseer aquella cualidad especial que tuvieron todos los grandes jefes de la mafia: la habilidad de inspirar respeto y afecto en hombres de su mismo poder y categoría.

Se deduce, pues, que Sinatra puede ser muy útil a la Liga. Es leal para con sus amigos, vuelca su generosidad en las causas en las que interviene, y, sobre todo, logró lo que parece imposible: seguir siendo buen marido y padre aún después de haberse divorciado. Este hecho le ganó la voluntad y el aprecio de millares de italoamericanos”. (Puzo, 1971, pág.137)

Después del desafortunado incidente acontecido en el restaurante, y tras expresar Sinatra por todos los medios el descontento que profería por la obra, su papel en la película pasaría a ser secundario, contando con apenas una escena al inicio. Es más, antes de que la obra llegara a las librerías, los abogados de Sinatra pidieron tener acceso al manuscrito, lo cual les fue denegado. Como esta temática preocupaba enormemente a la productora Paramount, Puzo “aseguró que era una figura muy secundaria” (Puzo, 1971, pág 37).

6.2.3. REPERCUSIÓN DE LA OBRA

Puzo escribió la obra basándose plenamente en investigaciones. Nunca tuvo vinculación ninguna con cualquier forma de delincuencia, lo más cerca que podría haber estado de ésta, sin serlo, eran los juegos y las apuestas. Aun así, al ver la obra la luz, diversos críticos se empeñaron en crear una relación inexistente entre Puzo y la mafia e incluso algunas personas creyeron que se trataba de una labor que le había encomendado ésta para limpiar su imagen y ganar notoriedad y popularidad. Estos comentarios nunca importunaron a Puzo, es más, se sintió complacido al ver como no creía que la novela se hubiese llevado a cabo nutriéndose tan solo de las indagaciones que llevó a cabo.

Algunos otros autores hubiesen temido adentrarse en la escabrosa temática de la mafia, al poder generar un conflicto con ella que no terminase en muy buenos términos en lo que se refiere a su seguridad. Lo acontecido con el caso de *The Godfather* fue lo contrario, al autor se le acercaron por primera vez algunos mafiosos complacidos y halagados con la obra.

The Godfather, antes de que se llevara a cabo la película, ya era el best-seller número uno de los Estados Unidos, así como también fue número uno en otros países como Inglaterra, Alemania o Francia. Prolongó su estancia por sesenta y siete semanas en el ranking del Times de Nueva York y fue traducido a 20 idiomas. A su vez, había vendido más de 8 millones de ejemplares.

Aun así, como se ha mencionado con anterioridad, Puzo no se encontraba del todo satisfecho con la novela, es más, antes de su viaje a Europa consideraba que quedaban bastantes arreglos a los que someterla: “El libro obtuvo críticas mucho mejores de lo que yo esperaba. Me arrepentí de no haberlo escrito mejor. El libro me gusta. Tiene «gancho», y su personaje central fue considerado y aceptado por todo el mundo como un ser mitológico. Pero no le dediqué la atención debida, no puse en él todo mi esfuerzo”. (2015, pág. 28)

La repercusión de la obra fue tal que reavivó el género de los gánsters sirviendo de inspiración para numerosas obras que surgirían tras ésta; es más, son muchos los que llegan a decir que creó un género

6.3. OBRA FÍLMICA

La película fue ofrecida a Coppola por Robert Evans, el vicepresidente encargado del Departamento de Producción de la Paramount. El director asumió la dirección y co-escritura del guion por un salario de 150.000 dólares junto a porcentajes de taquilla y bajo la promesa de que la película no sería la común y desvalorizada película de mafiosos, sino que también poseería elementos diferenciadores que nutriesen la historia, tal y como la familia.

6.3.1. DIRECTOR

Después de que algunos directores rechazasen la oportunidad de llevar a la gran pantalla la obra debido a la convicción de que glorificaba a criminales y a la mafia, sumado a la propuesta realizada a otros directores tales como Serio Leone o Peter Bogdanovich; Coppola se hizo con la dirección de la adaptación. Parte de este hito debe adjudicarse al vicepresidente encargado del Departamento de Producción de la Paramount, Robert Evans, ya que fue el encargado de proponer a Francis como candidato a la dirección, sustentándose en sus orígenes italianos y las buenas referencias que precedían al director.

Coppola era el mediano de tres hermanos, nació en Detroit el 7 de abril de 1939 aunque, al poco tiempo de su nacimiento, su familia se instaló en Queens, siendo éste el lugar donde se criaría el cineasta.

La familia de Coppola, de un profundo carácter artístico compartido tanto por los padres como por los hermanos, juega un papel fundamental en la vida y en el cine del autor. De padre músico, madre y hermana pequeña actriz y hermano especializado en literatura; Coppola, en parte debido a la poliomielitis sufrida a los 9 años y el reposo obligado que la enfermedad que le llevó a un gran consumo de televisión y a la creación de historias por medio de marionetas, empezó a acercarse al mundo del espectáculo.

Francis no era lo que podríamos definir como un alumno destacable, pero gracias a su facilidad y conocimientos en el instrumento musical de la tuba, consiguió a los quince años una beca en la Academia Militar de Nueva York; de la desistiría al año y medio debido a la incomodidad que le producía aquel entorno.

Sus primeros pasos en el mundo de la dirección llegarían tras esta etapa, ya que a su vuelta al instituto comenzó a dirigir obras teatrales y algún que otro cortometraje casero. La pasión que esto le despertó fue lo que hizo que estudiase Teatro y Artes Escénicas en la Hofstra University en el año 1955. En la universidad comenzó a labrarse su reputación, llegando a presidir tanto el Club de Arte Dramático de la Universidad como el Club Universitario de Comedia Musical, los cuales unificó en el denominado *The Spectrum Players*. Dentro de este club Coppola consiguió diversos galardones: dos “D.H. Lawrence” a consecuencia de mejor dirección y producción teatral, así como un Premio Beckerman en reconocimiento a su contribución al Departamento de teatro de la universidad.

Lo expuesto hasta el momento refleja una cercanía del cineasta a las historias y, más concretamente, al teatro. Uno de los impulsos que harían a Coppola virar su dirección hacia la cinematografía sería la visualización de la película del director soviético Sergei M. Eisenstein, *Octubre* (1927). Tras este evento Francis decidió estudiar en el prestigioso departamento de cine perteneciente a la UCLA (Universidad de California Los Ángeles).

Por esta época conoce a numerosos personajes relacionados estrechamente con el cine, entre los que destacan los directores que pasarían a formar parte de su generación cinematográfica *El Nuevo Hollywood de los 70*: George Lucas, Carroll Ballard y John Millius.

Durante este año Coppola recibe diversos galardones y logra llamar la atención de directores como Roger Corman, con el que trabajará encargándose de diversos temas tales como el sonido, los diálogos, el montaje, ... El momento álgido de su colaboración con este director desembocaría en la realización de *Dementia 13*. La primera película significativa de Coppola fue realizada para la compañía de Corman, American International Picture.

También en 1963, concretamente el 23 de febrero, Coppola se casa con la licenciada Eleanor Neil en Las Vegas. En ese momento trabaja desempeñando la labor de guionista bajo el sello de Ray Stark, Seven Arts. Coppola demuestra unas grandes habilidades como guionista, llegando a finalizar la década de los sesenta con colaboraciones con René Clement en *Arde París*, con Sydney Pollack en *Propiedad Condenada*, sumado a ello su dirección en la película *El Valle del arcoíris*. La obra con la que cerraría estos fructíferos años 60 sería *Llueve sobre mi corazón* (1969) la cual entrañaba un gran riesgo al llevarse a cabo con su propio dinero y al cambiar drásticamente la temática de la que solían ser sus obras.

Coppola comenzó la década de los 70 de la manera más gratificante obteniendo un Óscar a la temprana edad de 31 años, junto al también guionista Edmund Noth a mejor guion en la película de temática bélica *Patton*.

Este brillante trayecto hizo que se convirtiese en la imagen y el precursor de una nueva generación de cineastas que reinventaron las convicciones y el estilo comercial que predominaba en Hollywood en aquella época. Entre algunos de los cineastas de este grupo que revolucionó el cine de forma internacional, se encuentran: Martin Scorsese, Brian de Palma, Steven Spielberg, John Millius o George Lucas. Con este último formaría un estudio llamado *American Zoetrope* en el que Coppola era el presidente y Lucas el vicepresidente. Finalmente, debido a deudas generadas tras la realización del film *Corazonada* y a la implicación económica en la que se embargaba Coppola en cada una de sus producciones, se vendió el estudio en 1983.

Durante los 70 Coppola dirigió obras maestras como *The Godfather*, mientras dirigía el estudio y se consolidaba como uno de los directores con mayor peso, llegando a ser comparado en numerosas ocasiones con Orson Welles. Sin embargo, debido a la sobrecarga de trabajo, en 1975 Coppola decidió realizar una pausa y alejarse durante un tiempo del ritmo frenético que marcaba su día a día. Se retiró junto con su familia a Napa Valley y dedicó sus jornadas a la escritura y a la enología.

Tras esta pausa se adentra en uno de sus proyectos más ambiciosos y enloquecedores, la adaptación de la obra del autor Joseph Conrad “El Corazón de las Tinieblas” a la gran pantalla. Esta obra la traspasó a la demoledora guerra de Vietnam y el tumultuoso rodaje tuvo lugar en Filipinas. Esta película marcaría un antes y un después en la vida y obra del cineasta y daría pie a una extraña época en la cinematografía del director, ya que le obligaba a trabajar para pagar deudas acumuladas.

Durante los 80, tras volverse a ganar el favor del público y lograr grandes recaudaciones como la obtenida con *Peggy Sue se casó*; la vida del cineasta sufriría un desgarrador trance al perder a su hijo Gian Carlo en el año 1986.

Tras esta extraña y fructuosa década de los 80 llegaron unos 90 protagonizados por la muerte de su colaborador musical y progenitor, Carmine Coppola, y por el reconocimiento otorgado tras el premio honorífico en cine de Berlín o el León de Oro en honor a toda su carrera otorgado en la Mostra de Venecia. Durante esta época se enmarcaría también en la dirección de la polémica tercera parte de *The Godfather*, la adaptación de la novela de Brand Stoker *Drácula*, *Jack* y *Legítima Defensa*.

Tras esta última llegaría una pausa autoimpuesta en la vida de Coppola en lo concerniente al cine; decidió centrarse en sus múltiples y variados negocios. Aunque ayudará en la producción de algunas obras, entre las que sobresalen las dirigidas por su hija *Virgenes Suicidas* y *Lost in Translation*, no volvería a rodar películas hasta el año 2007.

Esta nueva incorporación por parte de Coppola al cine resalta por su nulo afán en la búsqueda de un mayor beneficio económico. Se dedicó a rodar películas por las que sentía un gran interés y en las que podía innovar y arriesgar tanto como viese pertinente. Durante esta etapa dirigió algunas películas y, en 2010, su trayectoria fue homenajeada con el premio Irving G. Thalberg, el mayor honor que se puede otorgar a un cineasta.

Coppola ha ganado 5 Oscars y en la actualidad, con la edad de 83 años, goza de una buena salud y es considerado uno de los 10 directores mejor pagados del año 2022, contando con un patrimonio estimado de 185 millones de dólares.

6.3.1.1. LA FAMILIA COPPOLA.

Son muchos los que se refieren a los Coppola como la familia con mayor relevancia dentro de la industria cinematográfica, y es que parece que el clan lleva en los genes la capacidad de realizar obras de gran calidad.

En primera instancia nos encontramos con Carmine Coppola, padre de Francis Ford Coppola. Era un aclamado compositor de música que logró destacar en Broadway. Sería tras el salto de su hijo al cine cuando comenzaría a componer bandas sonoras para la gran pantalla, destacando su trabajo en la trilogía del padrino.

A su vez, la madre del aclamado director poseía grandes dotes interpretativas, desempeñando el trabajo de actriz.

De los tres hijos de este matrimonio, dos han ocupado un rol dentro de la industria cinematográfica. El mayor, August, decidió mantenerse alejado del mundillo cinematográfico y dedicarse a sus labores como profesor de literatura. En contraposición, la hermana pequeña de Francis Ford Coppola, Talia Shire, fue una reconocida actriz nominada dos veces al Oscar gracias a las películas de *The Godfather II* y *Rocky*.

A pesar de que August Coppola se mantuvo alejado de la industria cinematográfica, sus hijos sí formaron parte del sector. Augusto tuvo 3 hijos: Nicholas, Marc y Christofer. El más famoso de estos fue Nicholas, quien cambió su apellido a Cage para que la fama de los Coppola no le sirviese de ventaja. Consiguió una exuberante fama como actor que se tradujo en dos nominaciones y la obtención de un Oscar. A su vez, también ha sido nominado a los Globos de Oro y a los premios BAFTA. Destaca su actuación bajo las órdenes de su tío Francis en el film *Rumble Fish* y su labor de dirección en la película *Sonny*.

Marc Coppola también ha participado en algunas películas como actor, siendo su primera aparición en la gran pantalla en un papel menor en la película dirigida por su tío *Apocalypse now* para continuar con títulos como: *The Cotton Club*, dirigida también por Francis Ford Coppola; *Vampire's Kiss*, compartiendo pantalla con su hermano Nicholas; *Deadfall*, junto a su hermano Nicholas y siguiendo las directrices del director el cual era su hermano menor, Christofer; *Leaving las Vegas*, película gracias a la que su hermano Nicholas ganó el Oscar; *Sonny* dirigida por Nicholas,...

Christopher Coppola es un director y productor de cine. Es el presidente de CRC Productions y ha dirigido más de diez películas entre la que destaca *Deadfall*.

Por otra parte, Talia Shire tuvo tres hijos: Matthew Shire, Jason Schwartzman y Robert Schwartzman. De éstos sólo los dos últimos, pertenecientes a segundo matrimonio con el productor Jack Schwartzman, relacionaron su vida con el cine. Jason Schwartzman inició su carrera bajo las órdenes de Wes Anderson en la película *Rushmore*, después de esta obra llegaron diversas colaboraciones con el director como en los títulos de *El Gran Hotel Budapest*, *Moonrise Kingdom*, *Fantastic Mr. Fox* y *Viaje a Darjeeling*. A su vez, destaca su papel como Luis XIV de Francia en la película de su prima Sofia Coppola *María Antonieta*.

Rober Schwartzman fue director, cineasta, guionista, actor y músico. Es reconocido por protagonizar *The Princess Diaries* y la película dirigida por su prima Sofia Coppola, *Las Vírgenes Suicidas*. Su banda musical *Roony* ha conseguido con uno de sus discos alcanzar el número 42 en la lista Top 100 Albums de Billboard. Además, ha dirigido y guionizado *Dreamland*, *The Unicorn* y *The Argument*.

En lo referente a los tres hijos de Coppola, y contando con la fatídica y temprana muerte de su hijo mayor Gian-Carlo; destaca la vinculación de Roman como asistente de dirección y Sofía como directora, guionista y productora.

Sofia Coppola supo continuar el legado de su padre y se ha convertido en una de las directoras más influyentes y de mayor renombre de su generación. Sus primeros pasos en el cine fueron en el mundo de la actuación y, sobre todo, en obras dirigidas por su padre. Tras las críticas recibidas en su actuación como Mary Corleone en *The Godfather III*, decidió no orientar su carrera a la actuación, realizando después de esto pequeñas y esporádicas apariciones.

Sus andanzas en la dirección comenzaron con el corto *Lick the Star*, pero la película que la catapultaría a la fama internacional sería *Las Vírgenes Suicidas*. Tras este film dirigió y guionizó *Lost In Translation*, por el que recibiría su primer y único Oscar a mejor guion original, y fue nominada a mejor dirección, siendo la tercera mujer y la primera estadounidense en la historia de los Oscar en ser nominada dentro de esta categoría.

Otros títulos remarcables de Sofía serían *Marie Antoinette*, *Somewhere* y *The Bling Rin*. A su vez, se convirtió en la segunda mujer y, nuevamente, la primera estadounidense en

ganar el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes gracias a la obra *The Beguiled*.

6.3.1.2. FILMOGRAFÍA.

6.3.1.2.1. DIRECCIÓN Y GUIÓN

- *Dementia 13*, del año 1963. Esta película vio la luz durante la época de aprendizaje que Coppola compartió con Roger Corman. Fue su primera película seria, y pudo realizarla gracias a que su mentor tuvo que abandonar el rodaje de forma precipitada para dedicarse a *The Raven*. Coppola aprovechó esta oportunidad y le propuso a Corman que mientras él se encontrara ausente, le dejase llevar a cabo una película con tintes góticos acerca de un asesino en serie. Tras esbozar tres páginas de guion, Corman dio luz verde al proyecto y extendió un cheque por valor de 20.000 dólares junto con la proporción de tres actores.

Esta obra, aun siendo la primera de Coppola, no nos deja ver su forma de hacer películas ya que fue rodada siguiendo las pautas y estilos de Corman, basados en la rapidez de rodaje y los ajustados presupuestos. Otro de los motivos por lo que no podemos considerar que esta obra pertenezca enteramente a Coppola es que, tras mostrarle a Corman el film resultante, el productor se mostró en desacuerdo incluso cuando el joven cineasta le intentó convencer con la idea de añadir nuevas secuencias que transformasen la trama. Corman acabó contratando a Jack Hill bajo la premisa de añadir escenas violentas y sexuales a la trama, lo que se tradujo en una ruptura de relaciones entre Coppola y Corman.

Dementia 13 nos presenta a un matrimonio, Louise y John, que se encuentra de vacaciones en un castillo irlandés, propiedad del enriquecido marido, en donde llevarán a cabo el rito de honra anual en favor de la hermana fallecida de John. Louise, a diferencia de su marido, no posee fortuna alguna, por lo que cuando éste muere oculta su defunción en busca de ser aceptada por su familia política como una de las beneficiarias del testamento familiar. A partir de esta pesquisa todo comienza a corromperse motivado por creencias de vivencias paranormales y muertes inexplicables a hachazos.

- *You're a Big Boy Now*, estrenada en 1966. Nos encontramos ante una adaptación de la novela homónima del autor inglés David Benedictus. Esta película es la tesis de fin de carrera que Coppola realizó en la UCLA, siendo el primer alumno de toda la institución que convirtió una tesis en una película, pasando de esta forma de alumno a profesional de forma inminente.

El film se trata de un "Coming of age", muy populares y abundantes en EEUU. Nos muestra la vida de un casi veinteañero neoyorquino que comienza una nueva etapa en un apartamento donde reflexionará y experimentará historias relacionadas con el sexo y con las mujeres, mientras la idea del futuro inminente se le presenta como algo tortuoso y provocador de gran inquietud.

La obra contó con una gran repercusión que vemos reflejada en los premios que obtuvo: Óscar a mejor actriz secundaria, Palma de Oro al mejor director, Globo de Oro a mejor película, Globo de Oro a mejor actriz de comedia/musical y Globo de Oro a la mejor actriz secundaria.

- *The Rain People*, estrenada en el año 1969 aunque llegaría a España casi dos años más tarde. En esta obra vemos la profunda inspiración que autores como Godard y,

en general, movimientos como el *Nouvelle Vague*, influyen en el cineasta. Coppola comenzó a redactar el guion mientras filmaba *Finian's Rainbow*; para ello, se inspiró en la discusión matrimonial protagonizada por sus padres que vislumbró cuando era pequeño y que terminó con la marcha de su madre a un motel; así como en la historia corta titulada *Echoes*.

En lo que concierne a la realización, las características más destacables serían la aportación propia por parte del director de más de 80.000 dólares y el rodaje en la carretera protagonizado por 20 personas, entre las que destacan George Lucas, en el que los equipos debían ser ligeros y fáciles de montar para poder llevar a cabo de forma fructuosa ese tipo de rodaje nómada.

La película trata acerca de una esposa embarazada que, ante un marido ausente y una rutina asfixiante y repetitiva, decide cambiar por completo su vida. Para llevar a cabo este propósito emprende un viaje por carretera en el que irá conociendo a diversos personajes que enriquecerán su aventura.

Esta película, a pesar de los esfuerzos de publicidad llevados a cabo por la Warner Bros, no logró la repercusión esperada. Aun así, sirvió de inspiración para muchos cineastas y logró hacerse con una Cocha de Oro en el festival de San Sebastián en reconocimiento al mejor director.

- *The Godfather*, estrenada en el año 1972.

- *One from the Heart*, estrenada en el año 1982 y conocida en España bajo el título *Corazonada*. Esta película comenzó a rodarse después de *Apocalypse Now*, por lo que Coppola buscaba refugiarse en algo sencillo de bajo presupuesto: un musical de corte romántico y austero inspirado en la ciudad de Las Vegas. Esta idea se iría distorsionando hasta convertirse en una película de 30 millones de dólares compuesta por infinidad de artilugios electrónicos, técnicas de filmación flamantes, elaboradas bandas sonoras, puestas en escena y vestuario, etc.
La historia trata de una pareja que, tras una profunda discusión, decide separarse. Tras la ruptura ambos mantienen intereses románticos ajenos en un intento fallido de olvidarse mutuamente, que desembocará en una historia con tendencia a la tristeza que varía entre el amor y el desamor.
La película es uno de los mayores fracasos económicos del director ya que tan solo logró recaudar un millón de dólares en taquilla en contraposición a los 30 invertidos. Los críticos lo achacan a diversos motivos: unos defienden que se debe a la poca preparación que poseía el público de los 80 y otros a que Coppola nunca ha triunfado en este género.

- *The Cotton Club*, estrenada en 1984. La película se inspira en el club real situado en Harlem en la época previa a la Gran Depresión de los años 20. Coppola se decantó por esta historia ya que contenía los componentes perfectos: una base histórica localizada en el club más famoso de todo Nueva York donde las personas más influyentes se reunían, la dirección del club se encontraba regida por la mafia, concretamente por el gánster Owney Madden, y reinaba un ambiente musical impregnado de jazz.
Los inconvenientes en la realización del film quedaron expuestos desde el inicio del rodaje debido a la mala relación existente entre el productor de la película Robert Evans y Coppola. Tal era esta enemistad, que el director llegó a expulsar en numerosas ocasiones a Evans del rodaje. A esto se suma problemáticas con el guion

coescrito entre Coppola, Puzzo y el ganador de un Pulitzer William Kennedy, el cual tuvo que escribir 20 versiones antes de encontrar la definitiva.

La historia de *Cotton Club* gira en torno a un trompetista, un gánster y una cantante. El destino de estos personajes se entrelaza cuando Dixie, el trompetista, salva la vida de los otros dos tras un intento de asesinato propiciado por unos sicarios. Tras esta escena sus vidas y sus destinos quedan entrelazados.

The Cotton Club fue un proyecto ambicioso que terminó convirtiéndose en un verdadero fracaso en la taquilla y, aunque consiguiese el reconocimiento de la crítica, no logró cautivar ni convencer al público. La película obtuvo dos nominaciones tanto a los Oscars como a los Globos de Oro.

- *New York Stories*, estrenada en el año 1989. Este film se trata de un cine de sketches dividido en tres historias, cada una de ellas dirigida por un cineasta diferente: Martin Scorsese, encargado del primer sketch de 34 minutos titulado *Life Lessons*; Francis Ford Coppola, encargado del segundo sketch de 40 minutos titulado *Vida sin Zoe* y Woody Allen, encargado del tercer de 45 minutos sketch titulado *Oedipus Wrecks*. Esta película surge gracias a la idea de Woody Allen de contar tres historias ambientadas en Nueva York. Para llevar a cabo este proyecto pensó en trabajar junto a Scorsese y Spielberg. Fue debido a la negación del segundo director por problemáticas de agenda por lo que Coppola pudo acceder a la obra.

Uno de los principales motivos que impulsaron al cineasta a aceptar fue poder ayudar a su hija Sofía a ganar experiencia mientras le proporcionaba un marco creativo amplio, en el que pudiese experimentar y encontrar su propio estilo. Es por esto por lo que Sofía acabó encargándose del guion, junto a su padre, así como de aspectos concernientes a la animación y el vestuario.

La historia se llevó a cabo con un bajo presupuesto y acabó recaudando 10 millones de dólares.

- *The Rainmaker*, estrenada en el año 1997 y mejor conocida en España como “Legítima Defensa”. Se trata de una adaptación del reconocido autor de Best Sellers John Grisham. Ya se llevó a cabo una adaptación anterior de esta obra, sin embargo, Grisham se refiere a la de Coppola como su favorita. Coppola era un gran fan del libro, por lo que desde el primer momento buscó ser el encargado de llevar a cabo una adaptación y consiguió una de las mejores adaptaciones de cualquier obra de Grisham, tal y como mencionaron diversos críticos.

La película contó con un presupuesto de 40 millones y llegó casi a los cuarenta y seis millones de recaudación.

6.3.1.2.2. DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN

- *Gardens of Stone*, estrenada en el año 1987. Se trata de una adaptación de la novela homónima del autor Nicholas Proffitt. Esta película puede considerarse la “cara B” de *Apocalypse Now*, ya que en esta ocasión el director rompe con el relato apocalíptico presentado en esa película y nos sorprende con una historia más pacífica aunque igual de desoladora.

En lo que concierne al rodaje de la película, destaca el desolador golpe que sufrió Coppola al inicio de la producción debido a la muerte de su hijo Gian Carlo. Coppola volcó su dolor en la realización de la película y podemos ser testigos de éste en la forma en la que muestra respeto hacia la muerte durante toda la obra.

El film trata acerca de todos aquellos soldados que durante la guerra de Vietnam permanecieron en Estados Unidos llevando a cabo labores de intendencia. Estos permanecen lejos del conflicto, pero observan las consecuencias de éste a diario por los noticieros.

La película tampoco consiguió cumplir con las expectativas de ganancias en esta ocasión, recaudando 5 millones de dólares y siendo considerada como otra obra menor del emblemático director. Destaca su nominación al Premio de Oro en el Festival de Moscú en la categoría de Mejor Director.

- *Jack*, estrenada en 1996. Esta película compone la tercera de las cuatro rodadas en la década de los 90 del cineasta. Gran parte de la inspiración de esta obra viene dada por el acontecimiento autobiográfico que sufrió el director en su niñez, la poliomielitis.

La película nos presenta a un niño atrapado en el cuerpo de un adulto debido a una extraña anomalía genética que hace que su crecimiento físico sea cuatro años superior al normal. La trama toma impulso cuando Jack, de 10 años, pero en apariencia de 40, comienza a ir a la escuela.

El film contó con un presupuesto de 45 millones de dólares y consiguió recaudar más de 58 millones. Esta especie de fábula fue todo un éxito en la filmografía de Coppola y destaca la majestuosa interpretación de Robbie Williams así como la cuidada banda sonora.

6.3.1.2.3. DIRECCIÓN, GUION Y PRODUCCIÓN

- *The Conversation*, estrenada en 1974. Esta fue la película que vio la luz justo después del padrino, y se sustentaba en apuntes en los que Coppola llevaba trabajando desde la década de los 60.

La trama gira sobre Harry Caul, un especialista en escuchas telefónicas que es contratado bajo la premisa de grabar las conversaciones que mantienen dos empleados de una empresa. En un principio la película iba a ser de terror y a estar protagonizada por Marlon Brando.

La película contó con un presupuesto de 1.600.000 dólares y recaudó 4,432,180 dólares. Fue galardonada con diversas nominaciones a los Oscars: a Mejor Película, Mejor Sonido y una última a Mejor Guion Original. A su vez, obtuvo cuatro nominaciones a los Globos de Oro en las temáticas de Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guion y Mejor Actor; junto con una Palma de Oro y Mención Especial del Premio de Jurado Ecuménico.

- *The Godfather II*, estrenada en el año 1974. Cuando Paramount contactó con Coppola para poner en marcha la secuela de la aclamada obra de *The Godfather*, éste rehusó la idea y propuso a Scorsese. El principal motivo fue las diversas problemáticas acontecidas durante el rodaje de *The Godfather* entre el director y la Paramount. Tras diversas negociaciones se llegó a un acuerdo en el que Coppola poseería mayor reconocimiento, cuidados y tiempo. Algunas de las condiciones del cineasta serían una limusina, tiempo para trabajar en sus otros guiones, un incentivo económico o, entre otras, dirigir una producción para la Ópera de San Francisco.

Cuando Puzo y Coppola comenzaron la escritura del guion se centraron en enfocar la trama hacia la corrupción, los juegos de poder y las conexiones políticas y económicas; separándose de esta forma del planteamiento más dramático que componía la primera entrega.

Uno de los grandes aciertos de la película fue como el pasado se entrelazaba con el futuro de una forma natural y orgánica. Esto los llevó a ganar un Oscar a Mejor Guion Adaptado, aunque en realidad solo las partes pertenecientes al pasado, a la historia de Don Vito Corleone, son las que se encuentran adaptadas; todas las escenas del presente, es decir, de Michael son originales del film.

Otro de los grandes aciertos de la película sería Robert de Niro cuya actuación compensó con creces la pérdida de Marlon Brando y James Caan.

En *The Godfather II*, contemplamos una progresión de su antecesora en la que las costumbres y los eventos evolucionan del carácter italiano que impregnaba la primera parte, al carácter italoamericano que se respira en la segunda.

- *Apocalypse Now*, estrenada en el año 1979. La película se basa en la novela de Joseph Conrad, *El Corazón de las Tinieblas*. En un inicio esta película iba a corresponder a una de las siete películas incluidas en el acuerdo de financiación y producción que tenía tanto Coppola como otros directores con la Warner. La idea inicial era que Francis se encargase de la producción ejecutiva y George Lucas de la dirección. En ese momento *Apocalypse Now* hubiese sido un film grabado en 16 mm a forma de falso documental. La película se fue postergando debido al rodaje de otras como *The Godfather* y se fue dilucidando en el tiempo hasta el final del rodaje de *The Godfather II*. Para entonces, George Lucas estaba centrado en la saga de Star Wars, por lo que decidió denegar la dirección de la obra. Coppola convencido en sacar esta película adelante, asumiría tanto la producción como la dirección.

La obra no era una película sobre Vietnam, era Vietnam. Cuando finalmente, y tras contemplar opciones como Cuba, se decide rodar en Filipinas; comienza uno de los rodajes más infernales de la historia del cine. Durante el rodaje de esta obra se tuvo que cambiar al actor que daba vida a William, las secuencias de aviones y helicópteros eran sumamente complejas, hubo una insurrección armada en el país, el huracán Olga arrasó con la mayoría de los decorados, Marlon Brando engordó, no memorizaba sus líneas y mantuvo una actitud funesta y a Martin Sheen le dio un ataque al corazón que lo mantuvo un mes en un hospital filipino. Un rodaje de un máximo de 13 semanas se postergó durante 14 meses, pasando de un presupuesto inicial de 12 millones a uno de 31 y acabando con la moral del director al punto de que perdió 40 kilos y protagonizó intentos de suicidio.

Finalmente, la película sería nominada a 8 Oscars de los que ganaría dos: Mejor Fotografía y Mejor Sonido. En los Globos de Oro obtendría tres victorias: Mejor Música, Mejor Actor Secundario y Mejor Director.

A su vez, tras los 31 millones de dólares invertidos, obtendría una recaudación, tan sólo respecto a Estados Unidos, de 78 millones de dólares.

- *Rumble Fish*, estrenada en el año 1983. Impulsado por el éxito obtenido en *The Outsiders*, Coppola no dudó en embarcarse en otra adaptación de Susan E. Hilton. La historia gira alrededor de Mickey Rourke, la gran leyenda mejor conocida como *The Motorcycle boy reigns* y su hermano Rusty James. La película obtuvo una nominación a los Globos de Oro en la categoría de banda sonora y un premio FIPRESCI en el Festival Internacional de San Sebastián para Francis Ford Coppola.
- *The Godfather III*, estrenada en el año 1990. La Paramount llevaba intentando varios años llevar a cabo esta entrega, pero todo se complicó al pretender prescindir de un poco interesado Coppola y de Puzzo. Finalmente lograron conseguir que el director

y el autor se embarcaran en el proyecto. Como sucedió en las dos entregas anteriores, los problemas en el ámbito de la producción fueron cuantiosos. Robert Duvall exigía una mayor suma de dinero por su interpretación, lo que hizo que Coppola tuviera que prescindir de su personaje. Al Pacino también comprometió a la productora al exigir varios millones más de lo ofrecido junto a un porcentaje en taquilla, lo que hizo que Coppola comenzara a plantearse la película con el funeral de Michael. Finalmente, el actor entró en razón y aceptó la oferta inicial de la Paramount. Dentro de la categoría de los actores llegaría una de las mayores polémicas de la película, la elección de Sofia Coppola como Mary Corleone. Muchas actrices fueron seleccionadas antes de llegar a Sofía, pero por diversos motivos que varían desde problemas de agencia hasta homicidios, no pudieron tomar el papel. Entre estas actrices destacan Julia Roberts, Rebeca Schaeffer o Winona Ryder. Sofia Coppola fue duramente criticada, ganando dos premios Razzie en las categorías de peor actriz revelación y peor actriz secundaria.

La trama se centra en los últimos años de Michael, y Coppola luchó para que la cinta se llamase “La muerte de Michael Corleone” pero la Paramount se negó rotundamente. Destacan los personajes de Andy García y el protagonismo obtenido por Connie Corleone.

La película contó con un presupuesto de cincuenta y seis millones de dólares, obteniendo solo en Norteamérica sesenta y seis millones y medio de recaudación y en general los casi ciento treinta y siete millones. Fue nominada a siete Oscars y siete Globos de Oro, a pesar de ello tan solo quedaron en candidaturas, a las que se suman las dos por parte del Sindicato de Directores.

- *Bram Stoker's Dracula*, estrenada en el año 1992. En esta película Coppola lleva a cabo una de las mejores adaptaciones del mito de Drácula. Se basa en la novela de Drácula de Bram Stoker y el guion lo escribió James V. Hart. Cuando Coppola aceptó dirigir la película contó con un presupuesto de 42 millones y tuvo que ajustarse a grabar únicamente en los estudios de la Sony.

La película recaudó 82 millones de dólares solo en Norteamérica. Fue nominada a cuatro premios Oscar de los cuales obtuvo 3 en las categorías de mejor diseño de vestuario, mejores efectos de sonido y mejor maquillaje.

- *Youth Without Youth*, estrenada en el año 2007. Se trata de una coproducción entre Italia, Rumanía, Francia y Estados Unidos. La película trata de la excéntrica figura del profesor rumano Dominic y de sus capacidades heredadas tras ser alcanzado por un rayo, entre las que destaca su rejuvenecimiento, y del duelo y la obsesión procesada a Laura, la que fue su novia durante su juventud y falleció precozmente. La película fue un fracaso económico contando con un presupuesto de cinco millones y recaudando tan solo algo más de dos millones y medio.

- *Tetro*, estrenada en el año 2009. Nos encontramos ante una coproducción entre España, Italia, Estados Unidos y Argentina. El protagonista de la historia, Bennie, se embarca en un viaje con destino a Argentina en pos de un reencuentro con su ausente hermano.

La película contó con un presupuesto de cinco millones y obtuvo unas ganancias de dos millones ochocientos setenta y cuatro mil cuatrocientos setenta y cuatro dólares.

- *Twixt*, estrenada en el año 2011. Coppola vuelve a adentrarse en el género de terror con esta película. Nos relata la historia del escritor Val Kilmer, dedicado a las

novelas de terror. La acción comienza cuando este escritor llega a un pueblo atemorizado por un asesino en serie.

La película contó con un presupuesto de siete millones de dólares y una recaudación de seiscientos cuarenta y siete mil ochocientos treinta y nueve dólares, convirtiéndose de esta forma en uno de los mayores fracasos económicos de la historia del cineasta.

6.3.1.2.4. DIRECCIÓN

- *Finian's Rainbow*, estrenada en el año 1968. Todo indicaba que no era una buena idea encargarse de la dirección de esta película. Por una parte, la competencia dentro de los musicales era arrolladora con títulos como *West Side Story*, *My Fair Lady*, *Mary Poppins* o *The Sound of Music*. A esto se suma que la obra se inspira en el musical de Broadway creado por E.Y. Harburg, Burton Ladne y Fred Saidy; dicho musical fue fieramente criticado hasta el punto de convertirse en un tabú dentro de la industria. Gran parte de las críticas se debían al sarcasmo con el que se trataba temas como el capitalismo o el racismo. Nada de esto amedrentó a Coppola y decidió llevar a cabo el proyecto.

La obra cuenta la historia de Finian McLonergan, un emigrante irlandés que, junto a su hija, recorre Estados Unidos en busca de un lugar en el que establecerse.

El film contaba con un presupuesto de 3 millones y medio de dólares y aunque se considere uno de los títulos menores de Coppola, obtuvo 2 nominaciones a los Oscar y 3 nominaciones a los Globos de Oro.

- *The Outsiders*, estrenada en 1983. Se trata de la adaptación de la novela homónima que causó furor entre los jóvenes norteamericanos y que fue firmada por otra adolescente americana llamada S. E. Hilton.

La obra presenta a dos bandas enfrentadas, los dandis y los grasientos. Tras un altercado un grasiento apuñala al líder de los dandis y se ve obligado a huir junto con otro miembro de la banda.

La película contaba con un presupuesto de 10 millones de dólares y, solo en Estados Unidos, logró recaudar 25.697.647 dólares. Esta película sirvió para que Coppola mostrara que sigue conectado con el público y con sus deseos mientras que, a su vez, logró una obra que demostrara que puede llevar a cabo proyectos solventes.

El Festival Internacional de Moscú le otorgó el premio especial.

- *Peggy Sue Got Married*, estrenada en el año 1986. Esta película la realiza tras el golpe que supuso “Cotton Club”, lo que impulsó a Coppola a aventurarse con esta obra al ser sencilla y no presentar riesgos. Este film fue un encargo, y en un principio se ofreció a dos directores antes de que llegase a Francis.

Nos relata la historia de Peggy, una mujer al borde de un irremediable divorcio que asiste a una reunión de antiguos alumnos en la que se reencontrará con su pasado, el cual cambiará su presente y su futuro.

La película contó con una inversión de 18 millones de dólares y consiguió recaudar 40 millones. Obtuvo tres nominaciones a los Oscars y dos a los Globos de Oro.

- *Tucker: The Man and his Dream*, estrenada en el año 1988. Es una biografía filmada basada en el magnate del mundo automovilístico Preston Tucker, dueño de “los 3 de Detroit”: General Motors, Ford y Chrysler.

La película contó con un presupuesto de 23 millones, pero no logró llegar a los 20 de recaudación. Aun así, logró dos nominaciones al Oscar y un Globo de Oro.

6.3.1.2.5. GUION

- *Patton*, dirigida por Franklin J. Schaffner y estrenada en el año 1970. Coppola fue el encargado de la escritura del guion ayudado por Edmund H. North. Utilizaron como fuentes las biografías *Patton: Ordeal and Triumph* escrita por Ladislas Farago y *A Soldier's Story* escrita por Omar Bradley. Gracias a su trabajo en esta obra, Coppola recibió el Oscar al mejor argumento y guion basados en material factual o material no previamente publicado o producido

6.3.1.2.6. PRODUCCIÓN

- *THX 1138*, el primer cortometraje de George Lucas estrenada en el año 1971.
- *American Graffiti*, dirigida por George Lucas y estrenada en el año 1973.
- *The Junky's Christmas*, codirigida por Nick Donkin y Melodie McDaniel. La película fue estrenada en el 1994.
- *Mary Shelley's Frankenstein*, dirigida por Kenneth Branagh y estrenada en el año 1994.
- *Tecumseh: The Last Warrior*, dirigida por Larry Elikann y estrenada en el año 1995.
- *Survival on the Mountain*, dirigida por John Patterson y estrenada en el año 1997.
- *The Virgin Suicides*, primera película que en la que Coppola produce a su hija Sofia Coppola. Estrenada en el año 2000.
- *Sleepy Hollow*, dirigida por Tim Burton y estrenada en el año 1999.
- *Goosed*, dirigida por Aleta Chappelle y estrenada en el año 1999.
- *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, dirigida por Colin Budds y estrenada en año 2000.
- *CQ*, esta película sería el debut del director Roman Coppola y fue estrenada en el año 2001.
- *Marie Antoinette*, dirigida por Sofia Coppola y estrenada en el año 2006.
- *Somewhere*, dirigida por Sofia Coppola y estrenada en el año 2010.
- *On the Road*, dirigida por Walter Salles y estrenada en el año 2011.

6.3.2. DATOS DE LA OBRA

6.3.2.1. RELACIÓN DE COPPOLA Y PUZO

Cuando Puzo supo que se iba a realizar la adaptación de *The Godfather*, la Paramount le dejó claro que no se trataba de su película y que debía mantenerse al margen ocupando el papel de empleado: “Subí a mi oficina y leí el contrato. En el mismo se especificaba claramente que el productor podía decir al escritor cómo realizar el guion” (Puzo, 1971, pág. 34)

El sentimiento de Puzo hacia la película fue evolucionando “Por entonces tenía yo verdaderos deseos de ofrecer a la Paramount un guion excelente, un guion que sirviera de base a una gran película. Estaba cambiando. Cada día más, la película me parecía cosa mía. Naturalmente, sabía cuál era mi lugar (el octavo), pero lo había tomado todo con tanto interés que les dije que el primer borrador no me convencía, lo que equivalía a volver a escribirlo gratis” (Puzo, 1971, pág. 36)

Cuando Puzo finalizó la primera parte del guion y, días más tarde, propusieron a Coppola como director de la obra, Puzo lo relacionó con un movimiento estratégico de la productora, ya que si a la joven edad del director le sumas el haber cosechado dos films continuados que fueron fracasos económicos, se traduce en la posibilidad de que se dejase influenciar fácilmente por los deseos y necesidades de la productora.

A pesar de este pensamiento, Puzo, que había oído algunas cosas del director, no conocía de forma personal a Coppola. Era conocedor de su reputación como guionista, pero poco más.

El momento en el que Puzo reconoció a Coppola como socio fue tras una conversación con Ruddy “—Lo que Francis y yo queremos que comprenda —me dijo Ruddy—, es que no existe intención de rehacer su guion. Lo único que quiere Francis es dirigir, y todo el mundo está muy contento con su trabajo” (Puzo, 1971, pág 41)

Ambos se encargaron de coescribir el guion, apareciendo como coautores. Coppola rehízo una parte del guion mientras que Puzo se encargaba de rehacer la otra; tras esto compartían y corregían sus trabajos mutuamente. Puzo encontraba simpático al cineasta e incluso pensaba que era un verdadero director, conclusión a la que llega cuando Coppola le deniega la opción de trabajar juntos sin división de tareas, por lo que se mostraba complacido ante la idea de compartir la autoría.

Coppola nunca mantuvo una actitud despótica hacia Puzo y desde los inicios de su relación se llevaron bien. Respetaban las opiniones del otro y escuchaban atentamente las sugerencias en cualquier materia concerniente no sólo al guion, sino a la película.

6.3.2.2. PRODUCCIÓN

La película fue producida por el estadounidense Albert S. Ruddy y el jefe de producción era Robert Evans, cuya mano derecha era Peter Bart.

Fue tan compleja la producción de la película y hubo tantas complicaciones y tantos altercados que Paramount +, en el año 2022 ha sacado una serie titulada *The Offer* la cual nos relata todo lo acontecido detrás de las cámaras durante el rodaje de *The Godfather*. Matthew Godde, encargado de dar vida a Bob Evans, se refirió al proyecto como “una

historia de un hombre maravilloso llamado Al Ruddy, que también es el productor de la serie, quien fue el único productor en el ser. Es su viaje para lograr que la película se hiciera” (Godde, 2022).

Dentro de esta complejidad destaca la reunión de Ruddy con la mafia, debido a la presión ejercida por parte de la Liga Ítaloamericana en su intento de sabotear la película a través de protestas sindicales e incluso amenazas de bombas; Ruddy llegó a recibir disparos mientras se encontraba en su coche. Finalmente, tras una reunión con Joseph Colombo, aseguró que no se haría referencia verbal a la mafia o a la “cosa nostra” en la completa extensión del film, así como que se respetaría el honor italiano y contrataría a miembros de la Liga como asesores o extras. Tras esto la tensión se disipó y pudieron continuar con la película.

6.3.2.2.1. LA PRODUCTORA VS COPPOLA Y PUZO

En la primera conferencia protagonizada por Puzo, Evans, Al, Ruddy, Peter Bart y el encargado del control de los costes de producción Jack Ballard, Puzo sugirió el nombre de Marlon Brando para la representación del padrino y sería el inicio de las muchas discrepancias que compartirían tanto el autor como el director con la productora.

Mientras Coppola pretendía hacer una película ambiciosa y relevante, la productora buscaba una serie “B” de mafiosos de presupuesto reducido. La productora pretendía que la historia se transportara a los tiempos contemporáneos, mientras que Coppola exigió que se respetara el tiempo de la película, los años 40. Otro ejemplo sería el relacionado con el montaje, ya que el de Coppola llegaba a las tres horas, lo que horrorizó a la productora que respondió pidiendo que se acortase a un máximo de dos horas y cuarto.

Evans trató y consideró en diversas ocasiones el sustituir al director debido a la subida notable en el presupuesto y al incumplimiento de los plazos pautados. El momento álgido de las tensiones llega tras el intento por parte de Paramount de deshacerse tanto de Coppola como de Al Pacino. Nadie de la productora quería a Pacino como Michael, y la insistencia por parte de Coppola, que se tradujo en un retroceso en el proceso de producción que aparejaba una gran pérdida de dinero, impacientó enormemente a la productora. Fue este motivo el que desencadenó que se contratara a una persona encargada de vigilar a Coppola en todas sus decisiones creativas y en sus métodos y tiempos de trabajo. Finalmente, tras comprobar la escena de la venganza de Michael y partes de la película, Paramount decidió confiar plenamente en Coppola, desapareciendo de esta forma la figura encargada de controlarle.

En cuanto a la opinión de Puzo acerca de los productores, el autor relata:

“Ahora me doy cuenta de que, aunque Evans, Bart y Ruddy me trataron muy bien, me manipularon como les vino en gana. Un día parecía que yo tenía voz y voto en todas las decisiones. Luego, de repente, prescindían de mí, me hacían desaparecer. Y me hacían desaparecer cuando estaban haciendo algo que sabían que no me gustaría. Su actitud demostraba, en cierto modo, que me guardaban una consideración, lo admito, pero me dejó a oscuras en lo que se refiere a la verdadera historia del rodaje de *El Padrino*”²⁴

²⁴ Puzo, M. F. (2015) Los Documentos de “*El Padrino*” y otras confesiones. Grijalbo, pág. 186.

6.3.2.2.2. DIRECTOR DE PRODUCCIÓN

Dean Tavoularis, el cual ya colaboró con Coppola en *Corazonada* y volvería a colaborar tras *The Godfather* en las dos siguientes entregas junto con *Apocalypse Now*, asumió el rol de dirección de producción encargándose por tanto de todo lo relacionado con la escenografía. Tavoularis colaboró a su vez con otros grandes directores como Polanski, Arthur Penn o, entre otros, Michelangelo Antonioni. Consiguiendo a lo largo de su carrera cinco nominaciones al Oscar como Mejor director artístico.

Destacan sus guiones gráficos colmados de requisitos muy específicos en lo concerniente a lo que esperaba lograr. Esto desentonaba con lo que Paramount buscaba, que era la mayor reducción posible de costes, rodando de esta forma todo en Hollywood. Tavoularis hizo caso omiso y solicitó filmar en Nueva York, lo cual acabó aceptando la productora. Este hito fue uno de los mayores aciertos de la película, ya que el aclamado director de producción logra una dimensión real en las localizaciones pertenecientes a la gran manzana, rodando más de 120 escenas en los exteriores de Manhattan, el Bronx, Sands Point, Woodside, Long Beach y Richmond. Especial mención tienen las escenas grabadas en Little Italy, concretamente la escena del tiroteo a Vito en la calle Mott Street.

En lo relativo a las escenas ambientadas en Sicilia, se rodaron en el pueblo de Savoca debido a que Corleone estaba muy desarrollado a nivel urbanístico. La otra escena grabada en exteriores sería la boda de Connie que se rodó en una mansión de Staten Island.

Respecto a las escenas de interiores, fueron rodadas en los estudios Filmways, localizados en el Bronx.

6.3.2.3. GUIÓN

En primera instancia, Puzo se encargó de todo lo relacionado con el guion ya que “no tenían director. Antes de elegir uno, el guion tenía que estar terminado. A los directores les gusta leer el guion antes de firmar” (Puzo, 1971, pág 33). Cuanto Puzo finalizó la primera parte del guion, la cual gustó mucho a todos; el siguiente paso era buscar al director.

Fue Bart el que propuso a Francis Ford Coppola como director, argumentando su juventud y sus orígenes italianos.

Coppola y Puzo se trataron con sumo respeto tanto en el plano profesional como en el personal. Cada uno trabajaba en una habitación y se iban pasando los borradores que poco a poco iban dando forma a la obra. A la hora de la adaptación de la novela al guion cinematográfico, decidieron dejar de lado partes de la novela que pasarían a la segunda entrega del film. A su vez, Coppola añadió el tinte familiar que impregna la película basándose en experiencias personales familiares.

Para dotar a la película de realismo, colmaron el guion de detalles que iban desde la alimentación hasta el comportamiento de estas familias italoamericanas; comportamientos de los que tanto Coppola como Puzo fueron testigos en primera persona gracias a sus raíces.

En el guion participaron el ilustre y reconocido Robert Towne. Coppola decidió acudir a Towne, quien también pertenecía al nuevo cine americano, debido a la falta de tiempo para las reescrituras. El guionista colaboró en dos escenas: en la que el padrino avisa a Michael del intento de homicidio que se va a llevar a cabo y en la escena en la que Michael explica a la familia su decisión de ser el que perpetre la venganza hacia Sollozo y McCluskey. Towne era una persona cercana a Coppola y destacan sus aportaciones en otras obras como “Yakuza” o “Chinatown”.

6.3.2.4. ACTORES

El exquisito guion llevado a cabo por Coppola y Puzo se enfrentaba a uno de los más engorrosos desafíos, poner rostro a los personajes.

6.3.2.4.1. MARLON BRANDO VS PARAMOUNT

El encargado de contactar con el actor fue Mario Puzo, tras el pánico que le ocasionó que el encargado de dar vida a Don Vito Corleone fuese Danny Thomas. Puzo siempre pensó que el papel del padrino sería extraordinario para Marlon, por lo que gracias a un amigo común llamado Jeff Brown, el autor pudo ponerse en contacto con el actor a través de una misiva. Finalmente, mediante una llamada telefónica, Marlon le comentó que, a no ser que algún director respaldara fielmente la decisión de tenerle como protagonista, ningún estudio accedería a contratarlo.

El actor tampoco se mostró muy interesado, por lo que la conversación se quedó ahí. Sería meses más tarde, cuando la película ya se encontraba bajo la dirección de Coppola, que Puzo hablaría al director acerca de su conversación con Marlon Brando. A pesar de que la idea de contratar al actor parecía disgustar a todos, Coppola también se mostró a favor y sorprendió a Puzo imponiéndose a Paramount el conseguir que Brando diese vida al emblemático protagonista de la cinta.

“Francis Coppola es corpulento, jovial y, normalmente, muy flexible. Lo que yo ignoraba era que podía ser muy inflexible en todo lo referente a su trabajo. Sea como fuese, impuso a Brando. Y debo decir que Brando no creó el más mínimo problema. A pesar de su reputación” (Puzo, 1971, pág. 42)

Coppola llegó a poner en riesgo su trabajo en defensa de la participación de Marlon ya que, cuando la Paramount visionó algunas de las primeras escenas rodadas, mostraron una absoluta inconformidad en lo concerniente al actor. Esto les hizo reflexionar acerca de la sustitución de Coppola por Elia Kazan. El motivo de este cambio residiría en el previo trabajo del director con el actor en la película “La Ley del Silencio”, lo que hizo pensar a los productores que podría manejar mejor a Brando.

Paramount impuso unas estrictas reglas para que el actor pudiese interpretar el papel. Uno de estos requisitos fue el de hacer una prueba, lo cual fue cuanto menos insólito ya que Brando era uno de los mejores actores de la historia del cine. Aun así, el actor se sometió a la prueba y, tras un proceso de caracterización centrado en su envejecimiento, pues éste contaba con 47 años, terminó de convencer a los de la productora ya que la prueba fue magnífica; el actor se sumergió completamente en el personaje, llegando a introducirse algodones en la boca y a moldearse el pelo con betún. A su vez, redujeron su salario a

cincuenta mil dólares, aunque poseía un porcentaje de lo recaudado en la taquilla que acabó con una victoria para el actor pues se consiguió un millón y medio de dólares.

Igual que Coppola luchó por Marlon Brando, Marlon Brando luchó por Coppola y aseguró a los directores que si Coppola no era el encargado de realizar las labores de dirección él no asumiría las actorales. Hay que añadir que esta efusividad mostrada por parte del autor también se debe a la enemistad que procesaba hacia Kazan tras el comportamiento que este mantuvo frente al Comité de Actividades Anti-Americanas.

Una anécdota del actor en el set sería las tarjetas con los diálogos que no lograba retener y que ocultaba de forma estratégica a lo largo del set para poder ojearlas entre escena y escena.

En lo concerniente a la actuación, destaca la voz grave y ronca de la que dota al padrino. Para poder llevarla a cabo se inspiró en el gánster Frank Costello

6.3.2.4.2. EL DESCONOCIDO AL PACINO

Encontrar al actor que diese vida a Michael era el reto más complejo, al ser el personaje más importante de la película. En un principio todo parecía indicar que el encargado de retratar al personaje sería James Caan. Al final este actor acabó interpretando a otro personaje de la cinta aunque Puzo, el cual estuvo presente en todas las pruebas de casting, mencionó que Caan hubiese encajado a la perfección con tres personajes de la obra.

Un día alguien mencionó el nombre de Al Pacino, que por entonces nunca había interpretado papel alguno en la gran pantalla a pesar de sus grandes triunfos teatrales en la ciudad de Nueva York. Tanto Coppola como Puzo sintieron un magnetismo instantáneo con el joven actor; al director le apasionó la forma en la que éste interpretó una prueba para una película italiana y al autor le impresionó tanto su forma de actuar que llegó incluso a redactar una carta en la que exponía a Francis que, de cualquier manera, Pacino debería actuar en la película.

Ambos tenían claro el actor pero, al igual que en el caso de Brando, Paramount sopesaba otras opciones. Algunas de las posibilidades que ofrecieron fueron Jack Nicholson, James Caan, Warren Beatty, Ryan O'Neal, Alain Delon, Robert Redford, Charlie Sheen o Dustin Hoffman. Coppola rechazó a todos estos actores.

Algunos de los inconvenientes que presentaba el actor era su falta de estatura, junto a unos rasgos profundamente italianos cuando, recordamos, Michael debería representar el lado americano de la familia. Robert Evans no cesó en su intento de desestimar a Al Pacino, al que llegó a apodar despectivamente “la miniatura”. Llegaron a someter al actor a 47 pruebas lo que retrasó enormemente la película y agrandó el presupuesto. El pulso mantenido entre la productora y el director se prologó tanto que hizo que Al Pacino se viese forzado a aceptar otro papel en la película de Jack Goldstone *The Gang That Couldn't Shoot Straight*. Como mencionó Pacino:

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 en las pruebas había comentarios como: “no se a mi 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 dejaba de ser una buena forma de imponerse.²⁵

Finalmente, Coppola cumplió sus deseos y la Paramount le otorgó el papel al actor, por lo que recompraron su contrato en la obra de Goldstone, que curiosamente acabó en manos de Robert de Niro.

6.3.2.4.3. JAMES CAAN Y SUS DIVERSOS PAPELES

La participación de James Caan en la película era algo que estaba asegurado. Sin embargo, lo que no estaba tan claro era el papel que interpretaría. Esto hizo que el actor realizara diversas audiciones en los papeles de Tom Hagen o Michael Corleone.

“El problema consistía ahora en encontrar al actor que debía encarnar a Michael, el personaje más importante de la película. En un momento dado pareció que iba a ser Jimmy Caan quien se llevaría el gato al agua. Las pruebas que se le hicieron resultaron bien. Pero Caan dio bien para el papel de Sonny, el otro hijo del Padrino, y para el de Hagen, también. Hubiera podido interpretar la parte de cualquiera de los tres personajes. De pronto, todo pareció indicar que no conseguiría ninguno.

Robert Duvall fue probado para el papel de Hagen; resultó perfecto. Otro actor dio a la perfección el personaje de Sonny. Todo parecía indicar, en consecuencia, que Jimmy Caan sería Michael, pero nadie estaba convencido del todo”.²⁶

6.3.2.4.4. CONNIE COMO HERMANA DE MICHAEL Y DE FRANCIS

Talia Shire, hermana de Coppola y encargada de dar vida a Connie Corleone, contaba con una corta experiencia en la actuación. Su elección como personaje de la cinta trajo mucha controversia debido a que se acusó al director de nepotismo. Lo que no sabían las personas que presentaron dichas quejas fue que Coppola no quería que su hermana interpretase a Connie, ya que no la consideraba lo suficientemente hogareña.

Estas suposiciones no podrían ser más erróneas ya que Shire llevó a cabo una magistral interpretación que la encumbraría a la nominación al Oscar

6.3.2.5. FRANK SINATRA Y FRANCIS FORD COPPOLA

Unas cuantas semanas después del incidente que protagonizó Puzo en el restaurante con Sinatra, Coppola se encontró al cantante en un club de Los Ángeles. El cantante le comentó al director que aceptaría el papel de Don Vito Corleone si no fuese por la Paramount, pero que por él lo haría.

A pesar de este hecho, algunos actores se negaron a aceptar el rol de Johnny Fontane llegando incluso a argumentar la negativa por el temor a acabar enterrados en un agujero. Cuando el papel fue entregado al actor Vic Damone éste aceptó para semanas más tarde declinar la oferta justificándose en la lealtad que profesaba tanto a Sinatra como a la Liga

²⁵ Entrevista: PACINO, A: Presentación de El Padrino III, Canal +, emitida el 14-01-1991

²⁶ Puzo, M. F. (2015) Los Documentos de “El Padrino” y otras confesiones. Grijalbo, pág. 42.

Italoamericana. Tiempo después se descubriría que el problema real por el que negó su participación en la obra se debía a un componente económico y no a uno de lealtades.

Algunos rumores aseguran que Sinatra telefoneó a Coppola para expresar sus preocupaciones en lo concerniente a la obra. Al parecer creía que su personaje usaba el improperio “zorra” en una conversación que mantiene con su mujer; Coppola le aseguró que no posee conocimiento alguno de que eso transcurriese en el guion. A lo que se refería Sinatra era a un pasaje del libro en el que el cantante discute con su segunda esposa y donde, efectivamente, emplea ese descalificativo. Aun así, Puzo se aseguró de no incluir esa parte en el guion.

El mismo Coppola comentó en una entrevista realizada para la revista Playboy que Sinatra estaba interesado en darle vida al padrino y que incluso llegaron a mantener varias conversaciones respecto al tema. El director tuvo claro desde el primer momento que quería a Marlon Brando como padrino, por lo que ésta se convertiría en la tercera vez que el director le negaba un papel a Sinatra: la primera vez fue el papel de Terry Malloy en *On the Waterfront* y la segunda en el papeles de Sky Mastersom en la película *Guys and Dolls*.

6.3.2.6. BANDA SONORA

La banda sonora es un elemento indispensable y extremadamente característico de *The Godfather*. Nos encontramos ante una obra musical narrativa que acompaña a los personajes tanto en sus sentimientos como en sus acciones. El encargado fue el maestro Nino Rota, uno de los directores con mayor renombre dentro de la industria.

Coppola era un fiel admirador del trabajo de Rota y a pesar de los numerosos inconvenientes, como que el músico sólo trabajase en Italia y no se trasladase, se consiguió su participación en la película. Coppola tuvo que ser el encargado de viajar a Italia para que esta colaboración pudiese acontecer, trabajando allí con Rota.

José María Latorre, en su novela acerca de Nino Rota titulada *La imagen de la música* (1989), afirma: “Es un movimiento circular sin principio ni fin, aplicada la lógica torcida de que un asesinato lleva al siguiente”. El vals llega a sonar hasta diez veces en la misma película, aunque siempre lo hace de forma distinta, ya sea empleando distintos instrumentos o diferentes arreglos.

A su vez, también destaca la participación de Carmine Coppola, padre del director, encargado de la música de acompañamiento.

6.3.2.6.1. AUTOPLAGIO

Nino Rota respeto a los Oscars tenía la victoria prácticamente asegurada. Sin embargo, fue descalificado debido a un problema legal sustentado en una denuncia por plagio en lo concerniente a la música en las escenas sicilianas. La queja se fundamentaba en que la pieza se parecía en demasía a la aparecida en la película *Fortunela*, de Eduardo de Filippo y que compuso el propio Nino. Ante esta acusación, Rota se intentó defender argumentando que compuso la pieza hacía quince años, pero debido a esta polémica ni siquiera obtuvo una nominación, fue directamente descalificado tras componer una de las bandas sonoras más famosas del cine.

Era tal el nivel de prestigio y reconocimiento que poseía la banda sonora, que se llegó a utilizar como fondo musical en numerosas bodas italoamericanas acontecidas en los Estados Unidos.

6.3.2.7. FOTOGRAFÍA

El director de fotografía sería el conocido como “príncipe de las tinieblas”: Gordon Willis.

Francis Ford Coppola decidió seleccionar a Willis dado que su fotografía marcó la década de los 70, logro que podemos contemplar en su anterior película *Klute*. Esta decisión no pudo ser más apropiada ya que Willis convirtió *The Godfather* en una obra de arte en la que el uso de los constantes visuales logra crear una experiencia inolvidable para los espectadores.

Utilizó de forma magistral el claroscuro y la simbología e incluso narratividad que esto otorga tanto a personajes como a escenas. Utiliza un foco colocado en posición cenital para realizar sobre los personajes una luz dura que acentúe las facciones; junto con una tenue iluminación de relleno localizada de forma frontal, otorgando a las escenas de un encuadre con un efecto anodino.

En ocasiones, somos testigos del empleo de elementos complementarios que no son más que objetos iluminados en forma de focos de apoyo que nos sirven para ambientar la escena. A su vez, la iluminación tenue de los focos hace que no solo depositemos nuestra atención en el personaje principal sino en las demás figuras que componen el encuadre, incluidas las que se encuentran en el fondo, aun cuando éstas se encuentran desenfocadas. Esto remarca la presencia de determinadas figuras durante el film e incrementa la tensión.

La aportación que Willis otorga a la película es inconmensurable y marcó un estilo en las películas venideras que poseían esta temática; a pesar de ésto logró hacerse con su merecido Oscar. Trabajó con equipos desfasados pertenecientes a los años 40 y en su fotografía orquestó un juego constante con la penumbra, evitando el naturalismo y tintando de amarillo las imágenes.

Cabe destacar que, a pesar de la majestuosidad del trabajo de Willis, la Paramount se mostró horrorizada cuando contempló el tono fotográfico que Gordon había otorgado a la cinta. Llegaron incluso a exigir un cambio, pero gracias a Coppola, a pesar de las numerosas disputas que el cineasta tuvo con el director de fotografía, y a la imposición que nuevamente se vio obligado a hacer, acabaron respetaron el trabajo de Willis.

6.3.2.8. ANÉCDOTAS DEL RODAJE

Coppola destaca por ser un magnífico director de actores, esto lo podemos ver claramente en la película. A pesar de tener todo medido al milímetro respecto al guion, siempre dio margen a interpretaciones personales de los actores. A continuación, nombraremos algunos de estos casos:

- Luca Brasi en la primera escena de la película va a agradecer al padrino su invitación a la boda de Connie. En esta secuencia vemos el nerviosismo del personaje materializado en su voz quebrada, así como en las equivocaciones o trabas a la hora de hablar. En realidad, esto se lo debemos al actor Lenny Montana, quien estaba tan nervioso por actuar junto a Marlon Brando que no pudo evitar cometer estos “errores” que acabaron

impresionando a Coppola, debido a lo perfecto que quedaba con la intención de la escena y con lo que pretendían que transmitiera.

- Enzo, el hijo del pastelero en la escena en la que va a visitar a Don Vito al hospital y, siguiendo órdenes de Michael, debe hacerse pasar por un guardaespaldas. El actor Gabriele Torreí estaba temblando debido al nerviosismo; esto cautivó a Coppola, que llegó incluso a rodar primero las escenas de exteriores para poder captar esta intranquilidad del actor con la cámara.

- Vito Corleone en la primera secuencia aparece acariciando a un gato, hecho éste que se convertiría en un símbolo mítico del padrino, llegando a aparecer incluso en el póster promocional. La aparición de este felino callejero no estaba prevista en el guion, es más, se encontraba vagando tranquilamente por el estudio cuando el actor se lo encontró y decidió utilizarlo en la escena.

6.3.3. REPERCUSIÓN DE LA OBRA

The Godfather fue la película más taquillera de la historia, destronando a *Lo que el viento se llevó*; hasta que *El Exorcista* le quitó el puesto. Tras su estreno recaudaba un millón de dólares al día y los críticos llamaban sin cesar a Coppola para transmitirle la fascinación que había despertado en ellos la película.

Fue seleccionada para su conservación en el Registro Nacional de Películas de Estados Unidos, cumpliendo con las categorías de cultural, histórica y estéticamente significativa.

Esta película cambió la forma de hacer cine no sólo en lo concerniente al guion, al rodaje o al estilo del nuevo cine americano, sino que marcó un antes y un después en todos los aspectos relacionados con la cinematografía, desde la fotografía hasta la dirección de actores. *The Godfather* ocupa el puesto número dos en la lista del Instituto de Cinematografía Estadounidense de las mejores películas de todos los tiempos. Aunque en muchos rankings de estudiosos del cine ocupe la primera posición.

The Godfather se tradujo en un fenómeno cultural y no solo cambió la forma de hacer cine, sino que también alteró las actuaciones de la mafia. Al salir la película, gran parte de las personas pertenecientes a la “cosa nostra” se mostraron absolutamente complacidos con la imagen que Coppola expone en la película. Tal era el regocijo sentido que adoptaron gran parte de las frases y características mostradas en la película, así como rescataron otras como la vestimenta o besar la mano a los jefes. Creó un canon que hizo que toda la sociedad creyera la imagen transmitida acerca de los gánsters como única verdad y modelo.

En lo relativo a la vida del cineasta todo cambió. Esta película lo convirtió en uno de los directores con mayor renombre y relevancia en la historia del cine, llegando la crítica a compararlo con Federico Fellini o Akira Kurosawa. Se convirtió en el mayor exponente del nuevo cine de Hollywood y creó una nueva forma de tratar al género de gánster y al cine general, convirtiéndose en referente y modelo para diversos directores y siento palpable su esencia en innumerables películas.

The Godfather ganó cinco Globos de Oro en las categorías de mejor película dramática, mejor director, mejor actor dramático, mejor canción original y mejor guion. Consiguió once nominaciones a los Oscars, de las cuales ganó en 3 categorías: mejor película, recibiendo el galardón Albert S. Ruddy, mejor actor para Marlon Brando, pero

polémicamente recibido por *Wounded Knee*, y mejor guion adaptado recibido por Francis Ford Coppola y Mario Puzo.

6.4. OBRA LITERARIA VS OBRA FÍLMICA

Existen diferencias en relación con los actos acaecidos en la adaptación de la novela. Como se ha mencionado con anterioridad, Puzo se embarcó en la escritura del guion junto con Coppola, por lo que juntos decidieron tomar las medidas consensuadas en lo relativo a la omisión u incorporación de diversos temas. Una decisión importante fue la de aplazar la historia de Vito Corleone que aparece en la novela, pero que posponen en la película hasta la segunda entrega. Dicha historia comprende todo el relato de esta desde el asesinato del padre de Vito en Corleone, con las grandes consecuencias que esto acarree: la forzada emigración a los Estados Unidos y el ascenso del poder de Vito en la mafia hasta convertirse en el cabeza de una de las cinco familias como el jefe más respetado de las mismas.

Tanto la novela como la película comienzan con la boda de Connie Corleone. Ahora, a partir de ahí, Coppola decidió avanzar en forma cronológica sin ningún flashback, siendo este el motivo de relegar la historia de Vito a la segunda parte. La historia transcurre entre los años 1945 y 1955 de forma cronológica y con algunos saltos temporales, como el caso de la omisión de la boda y el nacimiento de los hijos de Kate y Michael.

Otra diferencia sería la venganza inexistente en la película acerca de las bombas localizadas en las maletas y la consiguiente explosión que trajo consigo el fallecimiento de Apolonia. En el libro Michael tiene la oportunidad de vengarse.

Fue Coppola quien decidió dotar a la película de un carácter familiar mucho más intrínseco que en la novela, otorgándole mayor veracidad a la película al añadir características que van desde la jerarquía en una familia italoamericana hasta la disposición a la hora de ocupar tu lugar en la mesa.

El director revisaba constantemente sus propios borradores en busca de captar todas las especificaciones que Puzo había escrito. Imprimió el libro entero en un álbum de grandes márgenes y anotó todas las páginas. Se enfrascó y tomó tanto riesgos como decisiones vitales en busca no solo de hacer una adaptación digna de la obra, sino de mejorarla.

Desde el elenco de actores seleccionado y peleado por Coppola, hasta los viajes a Italia para conseguir trabajar con Nino Rota; elegir, a pesar de sus diferencias, a Willis como jefe de fotografía y confiar en él cuando la Paramount buscaba despedirlo por dotar a la película de un fotografía muy oscura; romper con lo que tenían establecido y no permitir que la película fuese cine B; llevar el rodaje a Nueva York,...

Coppola cogió un libro que podemos tildar de decente, y lo convirtió en una de las mejores obras de la historia de la filmografía. Cada cambio acaecido con respecto a la novela significó una notable mejora, logrando que funcionara y encajara mejor con la historia. Habiendo cumplido con la función narrativa que compartía con la obra literaria, engrandeció la historia añadiéndole una banda sonora impecable, así como fotografía, escenografía, vestuario, actores... Fue una combinación perfecta de factores que catapultó a la película al más loable triunfo, lo que podemos calificar como “una tormenta perfecta”.

The Godfather es el mayor ejemplo de una impecable y perfecta adaptación realizada a través de variaciones y adaptaciones de la obra original elaboradas mientras que trabajaba y debatía todo con el autor de la novela, al que se hizo partícipe en todo momento. Es conocida la impulsividad con la que Puzo terminó la novela debido a sus diversas deudas, así como que solicitó que todavía no se entregara la obra porque necesitaba corregirla. Coppola, que quedó decepcionado tras leer el libro, no se mostraba especialmente interesado en asumir la dirección de la obra. El director afirmaría en una entrevista:

“Detrás de todo, había una gran historia, casi clásica en su naturaleza; la de un rey con tres hijos, cada uno de los cuales había heredado un aspecto de su personalidad. Me entusiasmé con extraer eso de la historia y plasmarlo en la película”

Aun así, le dio la oportunidad a Puzo de coescribir juntos la historia pudiendo de esta forma el autor enmendar detalles, así como corregir algunas escenas y dotar a la obra de mayor tiempo y trabajo supliendo el esfuerzo que no realizó en la novela.

Que ambos artistas se sumergieran en el trabajo del guion respetando y aportando sus diversas y similares visiones gracias a sus experiencias vividas y sus orígenes compartidos, se tradujo en un Oscar al mejor guion. Esta hazaña ya de por sí es un hito en la historia de las adaptaciones literarias.

No contento con esto, Coppola orquestó una producción caótica, pero finalmente fructífera en la superposición de elementos y acciones, destacando la brillante dirección de actores, elevó la película en diversas categorías artísticas; añadió a la narratividad música, fotografía, arquitectura, ... fusionando las artes, hasta elaborar la que es considerada por gran parte de la crítica, la mejor película jamás producida.

7. CONCLUSIONES

Tras las investigaciones y los estudios llevados a cabo para la realización de este trabajo, se pueden extraer diversas conclusiones.

En primer lugar, hay que remarcar y reconocer la individualidad del cine. Una vez que comiences a separar la novela de la película viéndolo como lo que realmente son, diferentes expresiones artísticas con diferentes capacidades, componentes y características, y asumas la subjetividad de un texto acompañada de la creatividad y visión que proporciona el director. Dejarás de buscar imitaciones y disfrutarás de una verdadera adaptación, con todo lo que esto puede aportar.

Dejar atrás el escepticismo que provoca una búsqueda idéntica en un formato que por definición no puede ofrecértelo, rompería gran parte de las ásperas relaciones compartidas entre estas dos formas artísticas. Hay que tener en mente que la película tan solo se basa en el texto escrito y que eso le da el derecho de añadir o eliminar personajes o escenas así como de completar los campos artísticos que te aporta el cine tales como la banda sonora o la fotografía. Para ello debemos aceptar la autoridad director así como respetamos la del autor.

Por otra parte, la infravaloración del cine en lo concerniente a cultura o, inclusive, forma artística, es uno de los mayores errores que se pueden cometer. En la joven vida del cine han aparecido obras que se han erigido como máximos exponentes artísticos de toda una época y que han logrado influenciar a toda una sociedad en su forma de comportarse,

interactuar e incluso vestirse. Somos testigo de ello en una de las obras analizadas en esta investigación, *The Godfather*, que cambió no solo la percepción que la gente poseía de la mafia sino el *modus operandi* de esta.

A su vez, la percepción del cine como un parásito de la literatura que compartían muchos autores es errónea. Esto lo comprobamos en la profunda influencia que el cine ejerce en la literatura haciendo que un gran y creciente número de escritores a la hora de idear su obra lo hacen en términos de cine. El motivo de esto reside en que el cine forma parte de la cultura y visión de la sociedad y que este impuso a la novela una visión cinematográfica.

El cine, al igual que la literatura, busca contar historias y esta narratividad que comparten es lo que ha hecho que sean las artes más afines y que más se retroalimenten. Este motivo hace rico al cine ya que no emplea solo las palabras para poder transmitir esa historia sino que combina todas las artes bajo su representación, convirtiéndose es el máximo exponente y ofreciendo una experiencia sensorial que llevó a su categorización como séptimo arte.

El cine se nutre de la literatura, la pintura, la moda, la escenografía, la escultura y, en general, gracias a sus infinitas posibilidades de formato, de cualquier expresión artística. Por lo que no se puede comparar ni igualar sus formas y resultados con lo de cualquier otra obra ya que ofrece algo novedoso e inexistente en las demás representaciones artísticas.

Comenzando este trabajo las ideas reticentes acerca de muchos resultados de adaptación se disiparon tras la investigación. Aun así, una de las primeras cuestiones que intentamos resolver era la de tratar de encontrar una inexistente fórmula de éxito tras el estudio del proceso de adaptación así como de dos célebres casos en particular. Tras el estudio hemos llegado a unas cuantas conclusiones, la primera de ella vendrá de mano del propio Mario Puzo, escritor y guionista de una de las obras estudiadas y, en general, de una de las mejores películas de la historia del cine:

“La mayoría de las películas son pésimas y lo son porque las personas que tienen la última palabra desconocen la trama y el carácter de la obra. Hollywood todavía no se ha dado cuenta de que elevar al escritor a la misma categoría que el productor, el director y (me atrevo a decirlo el jefe de estudio, es como tener dinero en el banco seguro)”²⁷

Son numerosos los casos en los que la participación del autor en la adaptación se traduce en una mayor aceptación por parte del público de la obra fílmica. Es más, muchos de los lectores sienten una tranquilidad instantánea al recibir la noticia de dicha participación. Según nos muestra la historia son muchos los casos en los que una adaptación triunfa y, casualmente, el autor participa activamente. Esto no debe confundirse con permitir un imposición estética y narrativa proveniente del autor sino como una alianza que permite profundizar más en la obra acercándose más al mundo que esta ofrece.

En el caso de *Il Gattopardo* debido al fallecimiento de Lampedusa, el autor no pudo participar activamente en el guion por lo que el peso de la adaptación y la toma de decisiones residió sobre los hombros de Luchino Visconti. Reafirmándonos en la

²⁷ Puzo, M. F. (2015) Los Documentos de “*El Padrino*” y otras confesiones. Grijalbo, pág. 21.

individualidad e independencia de las adaptaciones debemos aceptar la visión del director, aun así la certeza de que la obra habría poseído una mayor calidad y, por consecuencia, un mayor impacto si Lampedusa hubiese participado activamente es una seguridad certera que poseemos.

Parte de esta seguridad reside en las similitudes que comparten *Il Gattopardo* con *The Godfather* en lo concerniente a sus autores. Lampedusa y Visconti compartían unas vivencias y unos contextos que resaltaban la autenticidad de su obra. Igualmente pasaba con Puzo y Coppola. Hemos podido ser testigos de lo acaecido tras la fusión de ambos italoamericanos: la creación de una leyenda, la elaboración de nuevas formas de hacer cine y la posición elevada a nivel mundial y atemporal dentro de los ratings.

Sin embargo, la película de Visconti, a pesar del reconocimiento obtenido, parece haber perdido prestigio frente a la novela, siendo esta considerada hoy en día uno de los clásicos más importantes de la literatura. La intriga acerca del resultado que hubiese tenido si compartiesen las conversaciones y trabajos que llevaron a cabo Coppola y Puzo es notoria. ¿Hubría Lampedusa aceptado la supresión de Bendicó a pesar de escribir en su carta de testamento que era un personaje imprescindible? ¿Hubiese aceptado que un americano representase a su antepasado italiano? ¿Se hubiesen llevado a cabo la eliminación de la última parte de la obra así como del fallecimiento de Don Fabrizio? La colaboración de ambos genios y la suma de su experiencia y vivencias hubiese dotado a *Il Gattopardo* de una de las posiciones más elevadas dentro de la historia de la industria.

Por contraposición, *The Godfather* sirve de ejemplo acerca de cómo una adaptación puede superar la obra de la que se sustenta. Esto se debe a varios motivos siendo el principal el trabajo acaecido a la hora de llevar a cabo un guion audiovisual que no solo hizo justicia a la obra, sino que la mejoró. La suma de ingenio, experiencias y profesión que aunaron ambos artistas potenció la obra y la dotó no solo de mayor autenticidad sino de una calidad, una ambientación y una trama exquisita. Que el autor y el director se unieran en el proceso de escritura resultó ser una de las piezas fundamentales a la hora de construir una de las obras más importantes y debería servir de modelo para otras adaptaciones.

A su vez, se permitió al autor participar en el proceso creativo, teniendo opinión a la hora de seleccionar el elenco de actores así como elementos de escenografía. Al basarse la película en la idea proveniente del autor siempre es una mejora contar con su visión y opinión acerca de los hechos.

Añadir esta premisa a nuestro proceso de adaptación puede garantizar una mejor aceptación y, por lo tanto, un mayor éxito en la película. A esto habrá que sumarle una buena toma de decisiones en lo concerniente a la banda sonora, la fotografía y los demás componentes artísticos de la obra sabiendo en que artistas delegar tal ardua labor. *The Godfather* vuelve a predicar con el ejemplo al saber rodearse de personas que encajaban a la perfección en el ambiente que reinaba en la obra, buscando para ello muchas personas de origen italiano e, inclusive, algunos personajes relacionados con la mafia.

En definitiva, el proceso de adaptación es nutrirse de una idea para transportarla a un nuevo medio con las nuevas posibilidades creativas que este ofrece, así como aceptar la visión y libertad creativa del director. Aun así, contar con la participación de la obra original haciendo partícipe al autor y transmitiendo parte de la esencia de la obra, a pesar

de añadirle otras nuevas, siempre va a mejorar el valor y la aceptación de la adaptación ya que estás debatiendo y trabajando con la persona de la que parte la idea original.

Respondemos así a las preguntas planteadas al inicio de la investigación y ofrecemos unas pautas para valorar las adaptaciones en su dualidad e independencia así como para intentar asegurar su aceptación y éxito.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Acaso, M. (2006). *El lenguaje visual*. Paidós Estética.
- Armada, A. (2014) Giuseppe Tomasi di Lampedusa no compartía la idea de que es necesario que todo cambie para que siga como está. ABCPLAY.
- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp
- Bergondo Llorente, E. (1955). *La imagen en movimiento*. Madrid, Visor.
- Casetti, F. (1996). *El filme y su espectador*. Madrid, Cátedra.
- De Villena, J. A. (2009). *El gatopardo: La transformación y el abismo*. Luchino Visconti. Editorial Gedisa.
- Eisenstein, S. (1986). *La forma en el cine*, Madrid, Siglo XXI
- Faro Fortaleza, A. (2006). *Películas de libros* (1º edición). Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ford Coppola F (director). (1972). *El padrino* [película].
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- Gilmour. (1994). *El último gatopardo : (vida de Giuseppe di Lampedusa)*. Siruela.
- Gimferrer, P. (1985). *Cine y Literatura*. Planeta. Colección Ensayo/32.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2012). *Literatura y cine*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Lampedusa, G.T. (1998). *Il Gattopardo*. Milano, Feltrinelli.
- Lampedusa, G.T. (2019). *El Gatopardo*. Barcelona, Anagrama.
- La Torre, J. M. (1992) *El gatopardo de Luchino Visconti*. Dirigido por..., (200), 62- 64.
- López García, J.L. (2011). *Coppola, un hombre y su sueño*. Notorious Ediciones
- Mango di Casalgerardo, A. (1915). *Nobiliario di Sicilia*. Forni.
- Manzano Espinosa, C. (2008). *La adaptación como metarmofosis. Transferencias entre cine y literatura*. Editorial Fragua. Fraguacomunicación, nº66.
- Martínez García, M.A. Gómez Aguilar, A. (2015). *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado*. Editorial Síntesis.

- Mugnos, F. (1647). *Teatro genologico delle famiglie nobili di Sicilia*.
- Nowell-Smith, G. (2019). *Luchino Visconti*. Bloomsbury Publishing.
- Orellana Rojas, J. (2017). *Reboots, remakes, adaptaciones & secuelas. ¿Cuál es su impacto en el mundo del cine?* Revista Illari, 58–63.
- Puzo, M.F. (2019). *El Padrino*. B de Bolsillo
- Puzo, M.F. (2015). *Los documentos del padrino y otras confesiones*. Grijalbo.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.)
- Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente*. ed. Huelva (España): Red Comunicar. 7 p.
- SCRUBS. (2012) *The nurse behind “The Godfather”*. Scrubs Magazine.
- Solanas Díaz, V. (2017). *La música en el cine de Luchino Visconti: Análisis de la banda sonora y estudio de la música y sus funciones*. Tesis de doctorado. Universidad de Salamanca.
- Truffaut, F. (2010). *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial.
- Visconti, L (director). (1963). *El gatopardo* [película].
- Zarauza, J. (2019). *Historia del remaje cinematográfico español*. Tesis de doctorado. Universidad de Sevilla.