

Los padrinos de *El padrino*: gánsters en la pantalla grande

The godparents from *The godfather*: gangsters on big screen

Marcelo Barreto¹, Renato Rodríguez²,
Rafael Vásquez³

Resumen

Este texto tiene como objetivo analizar las películas "The public enemy" (Wellman, 1931), "Little Caesar" (LeRoy, 1931) y "Angels with dirty faces" (Curtiz, 1938) para comparar sus características principales con las de "The Godfather" (Coppola, 1972), de tal modo que se descubra si esta última se apoya en características del cine gánster clásico para su realización. Tras un proceso analítico y perceptual vinculado estrictamente con lo cinematográfico, se identifica que, efectivamente, la película de Coppola recoge elementos del cine gánster clásico para su desarrollo, planteamiento de personajes y creación de ambientes.

Abstract

This paper aims to analyze the films "The public enemy" (Wellman, 1931), "Little Caesar" (LeRoy, 1931) and "Angels with dirty faces" (Curtiz, 1938) to compare their main characteristics with "The godfather" (Coppola, 1972), in such a way that it is discovered if the latter relies on characteristics of classic gangster cinema. After an analytical and perceptual process strictly linked to cinematographic point of view, it is identified that Coppola's film includes elements of classic gangster cinema in its dramatic construction, approach to characters and creation of environments.

Palabras clave

Gánster; violencia; familia; cine clásico; identidad

Key words

Gangster; violence; family; classic cinema; identity

Citar como:

Barreto, M., Rodríguez, R.,
Vásquez, R. (2022). Los
padrinos de *El padrino*:
gánsters en la pantalla
grande. *CineScrúpulos*, 10(2),
159-170. DOI: [https://doi.
org/10.19083/cinescrupulos.
v10i2.1843](https://doi.org/10.19083/cinescrupulos.v10i2.1843)



1. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Programa Académico de Comunicación y Publicidad, e-mail: U20181D824@upc.edu.pe; marcebm.0102@gmail.com
2. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Programa Académico de Comunicación y Periodismo, e-mail: U201915531@upc.edu.pe; renatorodriguezarnaiz@gmail.com
3. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Programa Académico de Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos, e-mail: U202119950@upc.edu.pe; rafaelv2753@gmail.com

Recibido:
6 de julio de 2022

Aceptado:
14 de octubre de 2022

Publicado:
30 de diciembre de 2022

Históricamente hablando, el gánster precede al crack de Wall Street y es hijo de la prohibición, apadrinado por la prosperidad económica y el desarrollo capitalista de la década de 1920 (Herederoy Santamarina, 1996).

El desembarco de millones de italianos indigentes en las costas estadounidenses entre 1876 y 1914 —o lo que Humbert Nelli describe como la “marea de inmigrantes”—, ciertamente no se perdió en el mundo del cine primitivo, ya que los directores de la era muda con frecuencia representaron a las minorías étnicas. De 1907 a 1913, D. W. Griffith estrenó una serie de películas con temas italianos, que incluyen “The greaser’s gauntlet” (Griffith, 1908) e “In Little Italy” (Griffith, 1909). También fue en ese momento que los italianos se asociaron con la anarquía y la criminalidad. Películas como “The organ grinder” (Melford, 1912) vinculó a los inmigrantes italianos con la Mano Negra, una forma de criminalidad en la que la violencia de pandillas se ejercía principalmente dentro de las comunidades de inmigrantes a través del robo y la extorsión. Sin embargo, Bouchard (2019) indica que, si bien estas películas hicieron mucho para crear un repertorio de significantes por la cual los italianos se asociaban con la violencia, el secuestro y la extorsión, no vinculan exclusivamente a la etnia italiana con el crimen. Brownlow (1990) argumenta, al igual que las películas “The fatal hour” (Griffith, 1908) y “The musketeers of Pig Alley” (Griffith, 1912), que otros grupos étnicos, incluidos judíos, chinos, irlandeses y negros, a menudo fueron el blanco de representaciones negativas y desacreditadoras.

Sin embargo, las cosas cambiaron en la década de 1920, cuando la convergencia de una serie de desarrollos sociales, culturales y estéticos llevó a la invención del sujeto étnico italiano americano como el criminal urbano paradigmático. Consideremos más de cerca estos desarrollos antes de examinar los medios por los cuales el estilo cinematográfico clásico naturalizó y otorgó verosimilitud a los significantes de la etnicidad italiana, que luego se consolidaron en una de las películas de gánsteres más importantes de la era clásica: “Little Caesar” (LeRoy, 1931).

1. MARCO TEÓRICO

1.1. El origen de un concepto

Históricamente hablando, el gánster precede al crack de Wall Street y es hijo de la prohibición, apadrinado por la prosperidad económica y el desarrollo capitalista de la década de 1920 (Herederoy Santamarina, 1996). Sin embargo, cinematográficamente hablando, el gánster sucede al estallido de la bolsa y es hijo de la depresión, luego redimido por el regeneracionismo del *new deal* durante la década de 1930. Para Gubern (1977), no será hasta la década de 1920, con la entrada en vigor del desastroso experimento social que supone la prohibición, cuando se asista a la evolución del gansterismo italiano americano desde su era comercial (distribución y venta de alcohol) a su era industrial y cuando el crimen ponga a punto en las calles sus formas organizativas.

Por su parte, Rodríguez (2015) explica que el contexto en el que nace el cine de gánsteres como género cinematográfico pleno es el de la gran depresión económica estadounidense de la década de 1930. La crisis de valores que arraigó en la sociedad americana tras el crack de la bolsa de 1929 espoleó la producción y éxito de estas películas, en las que la figura del gánster y de las bandas de crimen organizado atraían y fascinaban al gran público. Los directores de estas primeras producciones reflejaban la realidad de un Estados Unidos corrupto y deprimido. Encontraron la inspiración para sus historias en los textos periodísticos del momento, en los que los capos y sus organizaciones aparecían regularmente. Esto es apoyado por Herederoy Santamarina (1996), quienes mencionan que, con Al Capone en cabeza, los hampones que controlan las calles de las ciudades entre 1933 y 1934 se convierten en foco de atención e inspiradores de ficción.

La noción hollywoodense acerca de cómo los gánsteres llegaron a ser lo que son era bastante progresiva: no nacían, sino que se hacían. Hollywood siguió de manera consistente esta nueva línea de pensamiento: la conducta estaba profundamente influida por el ambiente, por nutrición más que por naturaleza. La



The godfather (Francis Ford Coppola, 1972).

existencia de una enorme y casi destituida clase de ciudadanos era una realidad demasiado amplia y estremecedora como para ser atacada en los films, más aún una clase cuya solución implicaba una agenda radical como para ser abordada por cualquier estudio (Sanders, 2006). Sobre dicho concepto, Hernández (2014) establece que el cine sobre gánsteres es considerado como una tipología que introduce el cine negro, que habla de una contemporaneidad social desde diferentes perspectivas. Si bien es cierto que bajo el epígrafe de cine negro se encuentran varios subgrupos como el policiaco, el criminal, el de suspenso u otros, es el cine de gánsteres propiamente dicho, enmarcado en el periodo a investigar, el que comprende la crónica social que interesa. Dicha crónica muestra con total desnudez la transformación de valores que sacude a un país antes mitificado e idealizado. El autor menciona que el cine gánster expresa un descontento en relación con los desajustes del orden social, que ha adoptado la forma de una plaga intrínseca al mundo libre.

1.2. Características visuales y contenido

Para Sánchez Noriega (2008), el cine gánster se caracteriza por los siguientes elementos: personajes estereotipados, historias dramáticas en las que la muerte o la violencia mortal tienen un protagonismo importante en el desarrollo de la trama, conflictos y criminalidad determinados por un contexto social problemático, tanto en la ley seca y en la crisis de la depresión como en la incertidumbre de la posguerra. Además, los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre coinciden legalidad y moralidad en sus conductas, la estética visual es de carácter expresionista debido al origen centroeuropeo de varios directores —Fritz Lang, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Otto Preminger o Robert Siodmak—, los diálogos son cortantes, muy “cinematográficos” y frecuentemente cínicos. Por último, las historias se basan en novelas baratas (*pulp fiction*) y en reportajes periodísticos.

A su vez, el uso de la violencia en el cine parte como necesidad argumental, como ilustración didáctica de contenidos moralizantes o ideológicos y con un objetivo distinto en sí misma. Su aparición en pantalla no es gratuita, sino que forma parte esencial de las intenciones argumentales y del contenido que se quiere transmitir. Este planteamiento se desarrolló a lo largo del siglo XX hasta

La noción hollywoodense acerca de cómo los gánsteres llegaron a ser lo que son era bastante progresiva: no nacían, sino que se hacían.

Es importante mencionar que los guiones de cine negro giran en torno a los atributos principales de la masculinidad: ser el sustento de la sociedad y detentar el poder.

• generar obras maestras en las que la violencia se convierte en el argumento central o más importante del film, siempre como medio para un fin de tipo normalmente moral, político o social. A veces, incluso, está presente implícitamente y no como contenido visual (Orellana, 2007).

• Respecto a las influencias y contenido del cine, Mainer (2013) menciona la enorme influencia del cine documental, con abundantes planos objetivos que enriquecen la apariencia realista de la narración. Además, predominan los planos medios o generales, lo que coincide con la altura de la vista. Debido precisamente a esto último, los aspectos dramáticos quedan reforzados cuando la cámara abandona la posición objetiva con la intención de destacar un momento determinado. Podemos tomar como ejemplo la parte final de “The public enemy” (Wellman, 1931): cuando el hermano del gánster Tom Powers abre la puerta al creer que éste vuelve a casa, el director impacta al espectador con una impresionante toma en contrapicado que recoge la caída del cadáver de Tom, asesinado por una banda rival. El inicio de “Angels with dirty faces” (Curtiz, 1938) guarda una clara similitud con la película anterior. En ella se ven imágenes semidocumentales y una fijación de los protagonistas en la adolescencia. Rocky Sullivan y Jerry Connolly se dedican a haraganear y a cometer pequeños hurtos, con tan mala suerte que son detenidos (Angulo, 1998).

• Es importante mencionar que los guiones de cine negro giran en torno a los atributos principales de la masculinidad: ser el sustento de la sociedad y detentar el poder (Rosado, 2008). Las figuras masculinas aparecen definidas por sus profesiones: detective, policía, gánster o boxeador. Por otro lado, los hombres se vinculan al poder, ya sea mediante el ejercicio de la violencia, la posesión de bienes o el disfrute de un determinado estatus social. Pero el autor establece que, frente al modelo arquetípico de lo que debería ser un hombre —fuerte, seguro de sí mismo, controlado emocionalmente, equilibrado y ecuánime—, se presentan hombres inseguros, miedosos, descontrolados y cínicos.

• En “The godfather” (Coppola, 1972), el director emplea el color rojo y el tono penumbroso como componentes visuales dominantes en la escena. El primer plano de Bonasera recibe una luz roja intensa desde lo alto y convierte su rostro en un cráneo parlante. Habla la muerte; no en vano, regenta una funerario. La profundidad de campo al inicio de las imágenes de la boda con un plano general permiten ver todo el recinto donde se celebra la ceremonia, así como a los invitados. Luego recogerá distintos escenarios de la secuencia, así como los personajes con sus acciones determinadas. Se aprecian acciones paralelas en el transcurso del baile; ejemplo de ello es que se intercalan planos de los invitados que bailan con los federales en el aparcamiento. Además del plano contraplano de la conversación, la cámara enfoca a Bonasera, quien se levanta y sale del cuadro mientras Coppola sostiene la toma con el cuadro vacío (Acosta et. al., 2014).

• Como mencionan Godoy y Sánchez (2018), el 47% de los planos que aparecen en la película son medios, el 28% cortos y luego siguen los planos generales y americanos con un 10%, respectivamente. Los planos medios no tienen carácter narrativo restrictivo. Los planos cortos son utilizados en las escenas de tensión dramática y juegan generalmente con la profundidad de campo para restringir la vista. “The godfather” (Coppola, 1972) combina la puesta en escena con el montaje y ninguno de los dos elementos supera al otro. Los autores comentan que el vestuario de la película hace referencia a la tipificación de la ropa de gánster en el cine en general: los personajes visten de forma muy clásica y sosegada ya que Coppola quiere conseguir el mayor realismo posible. Simultáneamente, se emplearon alrededor de 50 autos de la época para aportar a dicho realismo.

• 1.3. La identidad de un criminal y de un “don”

• Según Sánchez Noriega (2008), los criminales y gánsteres en el cine poseen una visión del mundo de carácter dual y, en última instancia, resulta paralela a la es-

tablecida por la cultura psicoanalítica con la división consciente/subconsciente y el papel determinante de las pulsiones como motor del comportamiento humano. Además, establece que dichos personajes presentan un mecanismo biológico “animal”, de carácter destructivo. Finalmente, resalta que los personajes criminales dentro del cine, cuyas acciones se encuentran al margen de toda consideración moral, son, a su vez, tipos que reúnen las condiciones de verdugos y de víctimas. También menciona la realidad que existe aparentemente por debajo del orden, que contiene un talante sustancialmente conflictivo y que, por lo tanto, establece un fuerte dualismo entre la visión conformista del individuo y la sociedad. Esto resulta determinante para el resultado de los conflictos dramáticos: de ahí lo amargo, escéptico o pesimista que ofrecen las películas. Esto sirve para poner de relieve la corrupción policial, la pasión amorosa ciega, el enloquecimiento de las masas, la sed de poder y los mecanismos del subconsciente, todo lo cual se representa en los personajes cinematográficos y, evidentemente, mantienen una fatalidad destructora.

Por otro lado, Heredero y Santamarina (1996) establecen que el cine negro en la década de 1940 lleva consigo una transformación profunda de las estructuras narrativas, dramáticas y estilísticas del viejo cine de gánsteres que, entre otros cambios significativos, cuestiona la formulación de los arquetipos anteriores —y dota a los nuevos de mayor complejidad psicológica—, además de perfilar los contornos y los caracteres de los personajes secundarios, cuyo papel gana relevancia dentro de la ficción. Del mismo modo, los autores establecen que el antiguo gánster manifiesta una desconfianza congénita hacia los miembros de su propia banda, quienes podrían ser rivales en ciernes. Sin embargo, dichos personajes mantienen una fe ciega en su núcleo familiar, de donde surge esa pretensión vana de los jefes mañosos por identificar al grupo gansteril, aunque sólo fuera nominalmente, como “la familia”.

En lo que al contenido se refiere, pese a los distintos enfoques se aprecia cómo en el género gánster y de malhechores la violencia forma parte esencial de la acción de los personajes, sin la cual no existirían ni tendrían sentido. Normalmente, la violencia en estas películas se justifica desde el esquema de buenos y malos, que usualmente ocupa un lugar de fondo en este tipo de producciones. Lo que interesa resaltar es que con estos géneros nace, imperceptiblemente al principio, una estética de la violencia (Orellana, 2007). Para Rosado (2009), cada uno de estos personajes presenta una característica común: son personas inseguras y dolidas por sucesos de su pasado. Además, cada uno de ellos presenta peculiaridades propias. La vulnerabilidad de estos personajes hace que, en unos casos, utilicen la violencia como forma de reafirmación de sí mismos y, en otros, que se posicionen en el filo de la ley, en un intento de superar la situación.

Marí (2018) explica que Michael Corleone, aparte de tomar el mando de su familia y dar un giro de ciento ochenta grados en su vida, adquiere un carácter frío, extremadamente calculador y violento. Su objetivo es similar al de su padre, Vito Corleone, aunque con cierta variación. Lo que mueve a Michael es la protección de su familia, mantener su honor. Pero a diferencia de su padre, no se limita a mantener su poder sino que busca aumentarlo y escalar socialmente.

Angulo (1998) remarca la crueldad de Tom Powers en “The public enemy” (Wellman, 1931), rastreador en sus bromas juveniles. No conoce límites, pero lo curioso es que, pese a ello, su aspecto dicharachero le crea una imagen cercana y hasta cálida. James Cagney combina en su interpretación fiereza y encanto. Su rostro duro podía transformarse con un leve gesto, pasar con un imperceptible cambio de registro de la sonrisa cínica a la franca risotada.

Autores como Coppola, según Godoy y Sánchez (2018), recibieron muchas críticas por tratar a la mafia de una manera tan ambigua: no condenan a los personajes e incluso consiguen que el espectador se identifique con ellos. Eventualmente, convierte a Vito Corleone en héroe, donde sus acciones están

Los criminales y gánsteres en el cine poseen una visión del mundo de carácter dual y, en última instancia, resulta paralela a la establecida por la cultura psicoanalítica con la división consciente/subconsciente y el papel determinante de las pulsiones como motor del comportamiento humano.



The public enemy (William Wellman, 1931).

justificadas. Lo primero que nos muestra del personaje es su voz, uno de sus rasgos característicos. Su voz rasgada da a entender que se trata de una persona madura y se identifica un marcado acento italiano en su dicción de habla inglesa. Esto es algo a poner en relevancia, ya que Marlon Brando trabajó este acento sin ser descendiente de italianos o ítaloamericanos, como sí lo eran algunos de sus compañeros de reparto. Eventualmente, aportó a la creación de la sensación de dominio y control que posee el personaje de Vito Corleone (Marí, 2018).

2. METODOLOGÍA

La metodología que se emplea parte de un análisis de percepción y recolección de datos visuales, vinculados con lo estrictamente cinematográfico, dentro de tres películas seleccionadas: “The public enemy” (Wellman, 1931), “Angels with dirty faces” (Curtis, 1938) y “Little Caesar” (LeRoy, 1931). Tras la identificación de características esenciales, dichas películas son comparadas con “The godfather” (Coppola, 1972), que también pasa por el mismo proceso analítico con el objetivo de encontrar similitudes entre ellas.

3. HALLAZGOS Y DISCUSIÓN

3.1. El punto de partida

Si se evalúan las películas seleccionadas en base a su trama, en líneas generales se puede ver una relación entre “The public enemy” (Wellman, 1931) y “Little Caesar” (LeRoy, 1931). La primera presenta un hombre que hace de todo para ascender en el mundo del crimen pero queda en decadencia. La segunda, de similar manera, resulta ser una película que muestra la evolución criminal de un hombre para lograr ser uno de los criminales más importantes de la ciudad a través de la ambición y la sed de poder. De cierto modo, y a diferencia de las películas mencionadas, “The godfather” (Coppola, 1972) retrata de manera más realista al gánster y al crimen organizado, sumerge al espectador en el mun-

Pese a los distintos enfoques se aprecia cómo en el género gánster y de malhechores la violencia forma parte esencial de la acción de los personajes, sin la cual no existirían ni tendrían sentido.

do de la mafia y lo relaciona con los personajes mediante lo que se aprecia en pantalla, a tal punto que puede sentirse identificado con el concepto de familia, base de la película y sobre la que gira la trama.

“Angels with dirty faces” (Curtiz, 1938) no busca ser como las películas anteriores. Aquí se nota que el propósito es dar una lección social donde, a diferencia del resto, se presenta una trama en la que se observan caminos diferentes de dos amigos de la infancia: Rocky, quien desde joven toma el sendero del gánster luego de ir a la cárcel, lo que se muestra con una serie de secuencias muy comunes en el cine negro; y Jerry, quien se convierte en sacerdote y trata de ayudar a las personas a seguir el buen camino, en especial a los jóvenes con actitudes similares a las de ellos cuando tenían esa edad. A grandes rasgos, la película no busca dejar una imagen agradable de los personajes relacionados con el crimen, sino generar cierto desprecio hacia los mismos por características como su comportamiento.

El elemento familiar es evidente en las películas seleccionadas. De cierto modo, representan el único peso que mantiene firme la humanidad de los personajes principales. Ejemplos de ello son la familia Corleone y su forma de hacer negocios, la hermandad entre Tom Powers y Mike, el trato entre los jóvenes problemáticos o la relación amorosa de Joe Massara y Olga.

Según lo establecido por Bouchard (2019), se aprecia que estas películas crean un repertorio de significantes por los cuales los italianos se asocian con la violencia, el secuestro y la extorsión. Esto es evidente en los personajes protagónicos de las películas, como Rico Bandello y la familia Corleone, claros representantes de la etnia italiana dentro de la cinematografía criminal. Sin embargo, y como se puede apreciar, las películas clásicas no sólo vinculan exclusivamente a la etnia italiana con el crimen. Como Brownlow (1990) argumenta, otros grupos étnicos fueron blanco de representaciones igualmente negativas y desacreditadoras, lo que es evidente en “The public enemy” (Wellman, 1931), ya que el protagonista es de nacionalidad irlandesa. En esta película y en “Angels with dirty faces” (Curtiz, 1938) se aprecia que el origen del gánster protagonista nace de una situación económica y social complicada.

3.2. Un mundo audiovisual violento y oscuro

Respecto a la creación de ambientes dentro de las películas seleccionadas, “The godfather” (Coppola, 1972) presenta una iluminación tenue para dar énfasis a la atmósfera, lo que aporta seriedad a la mayoría de las conversaciones, añade poder a los perfiles de personajes como Vito Corleone y, en respectivas ocasiones, funciona para representar la frialdad del contexto al que se ven sometidos los personajes de la película. Además, se le da al ambiente un carácter oscuro a lo largo del film. En muchas escenas, la tensión traspasa la pantalla y muestra primeros planos para transmitir las emociones de los personajes al momento de la confrontación e incluso para mostrar algunos asesinatos.

Algo similar se aprecia en “Little Caesar” (LeRoy, 1931), ya que las características visuales como el empleo de sombras generan que el film sea llamativo. Al ser una película en blanco y negro, a través de las sombras se consigue aportar profundidad en las distintas tomas de enfrentamientos y acción, se añade poder a personajes como Rico y, finalmente, crea un ambiente oscuro y peligroso similar a “The godfather” (Coppola, 1972). Además, se nota la implementación de planos contrapicados para dar una imagen de poder y fuerza al protagonista durante algunas escenas, lo que va acorde con su personalidad.

A través de las sombras y de los ambientes oscuros, “The public enemy” (Wellman, 1931) consigue ser una película llena de acción explosiva, que contiene la violencia como uno de sus puntos fuertes. Al igual que las otras películas, la ambientación es oscura y llena de tensión, lo que permite que la atmósfera de la película vaya de acuerdo a lo que se desea expresar a través de los hechos mos-

Autores como Coppola, según Godoy y Sánchez (2018), recibieron muchas críticas por tratar a la mafia de una manera tan ambigua: no condenan a los personajes e incluso consiguen que el espectador se identifique con ellos.

"The godfather" (Coppola, 1972) presenta una iluminación tenue para dar énfasis a la atmósfera, lo que aporta seriedad a la mayoría de las conversaciones, añade poder a los perfiles de personajes como Vito Corleone y, en respectivas ocasiones, funciona para representar la frialdad del contexto al que se ven sometidos los personajes de la película.

• trados y potencie la interpretación de James Cagney como uno de los pilares más llamativos de la cinta.

• Otro factor de suma importancia es la presencia de la violencia. En "The public enemy" (Wellman, 1931), se representa de una manera inusual. Se aprecia que en muchos casos se deja a la imaginación del espectador el desenlace de algunas escenas al mostrar los sonidos del disparo de las armas o los enfrentamientos. No obstante, la violencia representada aquí es muy cruda, a pesar de que no se muestra de manera explícita como en otras películas del género. La violencia es más física, a diferencia de otras contemporáneas a su época. En "Little Caesar" (LeRoy, 1931) hay tensión y se muestra al protagonista como una persona que no tiene remordimientos ni ideales al momento de ejercer la violencia sobre los demás. Logra llevar realismo a la pantalla para llamar la atención del público y representa la violencia mediante un carácter oscuro y cruel, pero no la muestra de manera explícita como en "The godfather" (Coppola, 1972).

• En la película de Coppola la violencia es explícita y sin censura. La brutalidad con la que se muestran las escenas de asesinatos o cómo nos cuentan paso por paso los planes cuando se busca la ejecución de algún personaje, indican que la violencia tiene un rol importante dentro de la trama. La crudeza es uno de los puntos fuertes de la película. Un ejemplo claro de esto es la escena de la cabeza del caballo en California, que muestra sangre y crea un ambiente incómodo para audiencias sensibles. La violencia es una de las armas más importantes para ratificar el poder de los líderes, lo que queda demostrado en la secuencia de asesinatos al final del film y en la mitad de la película, durante la venganza de Michael en el restaurante, previo a su exilio en Italia. A su vez, "Angels with dirty faces" (Curtiz, 1938) presenta una violencia leve en comparación con el resto de películas seleccionadas. Si bien se presentan escenas de tiroteos entre Rocky y la policía, la película emana una sensación pacífica en la que, de alguna u otra forma, parece que se buscara disminuir la cantidad y potencia de las escenas violentas entre criminales. Sin embargo, es importante mencionar la implementación de medios violentos para lograr la paz en el film, lo que consigue enviar un mensaje al espectador a través de la ridiculización de Rocky durante el final de la película y su muerte en la silla eléctrica, medio criticado por la falta de humanidad durante su aplicación.

• Los escenarios de las películas son piezas claves para el desarrollo de los personajes y de las decisiones que hagan. "Angels with dirty faces" (Curtiz, 1938) y "The godfather" (Coppola, 1972) pueden compararse en lo que a construcción de escenarios se refiere. Tienen tomas similares y expresivas, en ambas se aprecian escenas que reconstruyen sectores de los barrios donde se llevan a cabo las historias —Nueva York en el caso de la obra de Coppola y el mercado en el caso de la película dirigida por Michael Curtiz—. Por otra parte, "Little Caesar" (LeRoy, 1931) y "The public enemy" (Wellman, 1931) recrean de forma correcta los ambientes donde se llevan a cabo las historias, pero no logran el nivel de realismo ni el detalle que alcanzan las otras dos.

3.3. El perfil de los criminales

• Son importantes las relaciones entre los personajes en lo que se refiere al logro de sus objetivos y el desarrollo del perfil psicológico. Estas relaciones forman el destino y carácter de los personajes dentro de las películas de este género. Debido a la naturaleza criminal que poseen sus acciones y estilo de vida, resulta común dentro de las películas la presencia de personajes que guían o aportan un espacio de paz o compañerismo a los principales, sobre los que se desarrolla la trama. Esto se evidencia a través de Michael Corleone en "The godfather" (Coppola, 1972) o de Tom Powers en "The public enemy" (Wellman, 1931), quienes pueden verse en una severa necesidad de contar con apoyo externo para escapar del peligro, como cuando Patty Ryan le comenta a Tom Powers: "Soy mayor que tú y he aprendido que nadie puede lograr mucho sin el apoyo de nadie".

En “Little Caesar” (LeRoy, 1931) esta soledad se combina con el carácter violento de Rico Bandello, lo que termina por darle fin a dicho personaje tras su conflicto con Joe. De esta forma, se aprecia una similitud tanto en la representación como en el significado de las amistades y relaciones entre personajes dentro de todas las películas ya que, en dichos casos, es evidente la necesidad de un compañero o amigo para evitar que los personajes principales se vean consumidos por sus acciones o caigan en un vacío psicológico.

De igual manera, es repetitiva e importante la presencia de los personajes femeninos dentro de las películas seleccionadas. La mujer se presenta como un elemento sumiso hacia el protagonista. Pese a no percibir un rol protagónico, no representa algún tipo de comportamiento agresivo pero sí tiene influencia sobre el protagonista. En “Little Caesar” (LeRoy, 1931), la presencia de Olga permite que Joe se mantenga estable frente a los actos criminales que le atraen, a la vez que actúa como catalizador para la felicidad del personaje. Algo similar ocurre en “The godfather” (Coppola, 1972) con Kay Adams, quien tras el regreso de Michael de Italia permite y ofrece un espacio para que dicho personaje se sienta querido y amado. En ambos casos, las mujeres actúan como un escape del mundo violento en el que se desenvuelven los protagonistas. “The public enemy” (Wellman, 1931) trata a los personajes femeninos de manera similar, pero con algunos aportes diferentes —unas actúan más atrevidas, otras con mayor fragilidad— a los que se aprecian entre los personajes. En otras palabras, existe una representación clásica (y hasta mecánica) del tipo de actitud y comportamiento femenino en las películas seleccionadas. La presencia femenina sirve para saciar la necesidad masculina protagónica de amor y compañía dentro del contexto en el que viven.

El rol que juegan los conflictos bélicos ocurridos es también un elemento importante. En “The godfather” (Coppola, 1972) y en “The public enemy” (Wellman, 1931), se aprecia el efecto psicológico que tiene en personajes como Michael Corleone o Mike Powers el hecho de haber formado parte de grupos de ataque durante la guerra. Michael actúa y piensa de manera más fría que el resto de sus familiares en temas de venganza, negocios y dirección. Por otro lado, Mike Powers es afectado por su experiencia como soldado de manera muy diferente debido a la diferencia de contexto. Es importante recordar que en “The godfather” (Coppola, 1972), el negocio familiar radica en la ilegalidad y en la violencia criminal, mientras que en “The public enemy” (Wellman, 1931) no es el caso para Mike hasta el final de la trama. De este modo, puede expresar una forma de pensar más estricta y honesta que la de su hermano Tom, quien más de una vez trata, a través de medios ilegales, de beneficiar a su familia económicamente pese a la decepción de su hermano.

Otro factor vinculante es la agresividad de los protagonistas y del elenco a su alrededor. Debido al contexto en el que se desenvuelven, es evidente la necesidad por parte de los personajes de tener frialdad para ejecutar sus planes y un carácter agresivo para evitar ser el pez pequeño. Esto se representa a la perfección en “Little Caesar” (LeRoy, 1931), ya que Rico Bandello es un personaje que utiliza la agresividad para imponerse sobre el resto. Se aprecia en numerosas escenas dentro de la película: a pesar de no ser necesaria, hay comentarios violentos y desafiantes por parte de Bandello hacia sus compañeros, amigos e inclusive sus jefes. Esta violencia es la que termina por afectar de forma negativa al personaje, lo que se repite en las otras películas seleccionadas. Es lo que sucede con Sonny Corleone en “The godfather” (Coppola, 1972), un personaje que se asemeja más a la definición de gánster. Es un tipo valiente que pierde la cordura por ser demasiado impulsivo. Su personaje está inspirado en los protagonistas de las películas de cine negro antiguas, que muestra personajes propensos a ser violentos contra los demás y a sufrir arrebatos de ira.

4. CONCLUSIONES

En conclusión, es posible afirmar que “The godfather” (Coppola, 1972) emplea y recoge elementos del cine gánster clásico. Los orígenes de los personajes suelen

Los escenarios de las películas son piezas claves para el desarrollo de los personajes y de las decisiones que hagan. “Angels with dirty faces” (Curtiz, 1938) y “The godfather” (Coppola, 1972) pueden compararse en lo que a construcción de escenarios se refiere.

Es repetitiva e importante la presencia de los personajes femeninos dentro de las películas seleccionadas. La mujer se presenta como un elemento sumiso hacia el protagonista.

• tener una tendencia en común y es que, como ocurre en tres de las cinco películas, los protagonistas son de origen extranjero. Si consideramos la presencia de personajes que afectan la trama directamente y que, de igual forma, son extranjeros, las cuatro películas emplean dicha tendencia.

• También resulta importante mencionar que, como en las películas clásicas analizadas, "The godfather" (Coppola, 1972) abarca el concepto de familia pero lo magnifica de tal modo que se convierte en foco central de la película, opacando otros elementos que predominaban en las películas clásicas como los tiroteos y los atracos. De esta forma, crea interés en el espectador a través de diálogos morales que son pasivo agresivos y de las creaciones y rupturas de relaciones dentro de la familia Corleone y el ambiente delincuencial que la rodea.

• La presencia de la impulsividad y de la ambición como elementos del cine gánster clásico también son recogidos en la película de Coppola. Ello se debe a la naturaleza criminal por conseguir más y más, lo que tarde o temprano da fin a la vida o carrera de los personajes. Esto ocurre con Tom Powers en "The public enemy" (Wellman, 1931) y Rico Bandello en "Little Caesar" (LeRoy, 1931), personajes con muchos aspectos en común con Sonny Corleone en "The godfather" (Coppola, 1972).

• Respecto al aspecto audiovisual, la predominancia de sombras en las películas es, evidentemente, protagonista en "The godfather" (Coppola, 1972), que cuenta además con la presencia de colores que añaden emoción y tensión en cada escena. Las sombras oscurecen tanto el ambiente como a los personajes, dándoles mayor seriedad y crueldad en sus decisiones y acciones. Los planos expresivos resultan vitales en las películas clásicas porque permiten ver más allá de la fachada del personaje y entender sus aspiraciones. Esto se aprecia, por ejemplo, en las tomas de la cara de Rico Bandello en "Little Caesar" (Leroy, 1931) cuando mira la joyería de Pete Montana, lo que deja en claro su obsesión por los brillantes. Si bien no de una manera simple, "The godfather" (Coppola, 1972) presenta planos expresivos que captan las emociones y dan un lado humano a quienes, en el contexto de la película, son desalmados criminales. Además, esto afecta la aplicación de la violencia de los gánsters en el cine y permite que en la película de Coppola se desarrolle una violencia que, a veces, escapa de lo físico y radica en lo psicológico.

• Para terminar, es necesario resaltar la tendencia clásica del cine gánster por mostrar al protagonista como un ser que, a lo largo de la película, llega a ser simpático. Esto se logra a través de momentos humanos o repletos de desgracia que presentan a los personajes, lo que satisfactoriamente tiene un efecto positivo en la percepción de las decisiones que toman. Ejemplos de ello son el asesinato de la esposa de Michael Corleone en Italia, el desmoronamiento psicológico de Tom Powers o las enseñanzas que Rocky ofrece a los jóvenes callejeros en "Angels with dirty faces" (Curtiz, 1938). "The godfather" (Coppola, 1972) permite que el espectador se relacione con los personajes pese a los rasgos criminales. Esto se debe, en gran parte, a que la película establece desde el principio una fuerte relación familiar entre los protagonistas. En cierto modo, tiene mucho en común con la película de Michael Curtiz, ya que ambas desarrollan un ambiente y personajes que, al relacionarse entre sí para dar forma a la trama, generan atracción en la audiencia sin necesidad de grandes secuencias de acción. Por el contrario, desarrollan momentos emotivos que se inclinan a lo dialógico. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acosta, A., Diaz, S., Márquez, A., Mateo, A. y Ruiz, A. (2014). *Análisis de una secuencia cinematográfica*. URJC Fuenlabrada. https://www.academia.edu/40215616/An%C3%A1lisis_del_montaje_en_la_secuencia_inicial_de_la_pel%C3%ADcula_El_Padrino.

Angulo, J. (1998). El gánster de las mil caras. *Nosferatu. Revista de Cine*, 27, pp. 6-17. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41065/NOSFERATU_027_002.pdf?sequence=4&isAllowed=y.

Brownlow, K. (1990). *Behind the mask of innocence*. University of California Press: Estados Unidos.

Godoy, G. y Sánchez, A. (2002). El Padrino de Francis Ford Coppola (1972). Análisis técnico y estético. *Boletín de Arte*, 23, pp. 533-564. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2002.v0i23.4772>

Gubern, R. (1977). *Historia del cine*. Danae: España.

Heredero, F. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós Studio: España.

Hernández, J. (2014) *La crisis de la gran depresión en Estados Unidos: su reflejo en la industria del cine y en las películas representativas*. Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/20240/tesis_hernandez_rubio_2014.pdf

Mainer, C. (2013). El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939). *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 6, pp. 171-200. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i6.5914>

Marí, D. (2018). *Aproximación al sistema Stanislavski a partir de cuatro actores representativos del mismo (Marilyn Monroe, Marlon Brando, Al Pacino y Robert De Niro)* [Trabajo de fin de grado]. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/79853/TFG%20DANIEL%20MARI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Orellana, J. (2007). Cine y violencia. *EA, Escuela Abierta: Revista de Investigación Educativa*, 10, pp. 91-100. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2520031>

Renga, D. y Bouchard, N. (2019). Ethnicity and the classical gangster film: Mervyn LeRoy's Little Caesar and Howard Hawks's Scarface. En *Mafia Movies* (1st ed., Vol. 1, pp. 190-192). University of Toronto Press.

Rodríguez, A. (2015). *Los criminales y Martin Scorsese: análisis de la filmografía del género criminal del director* [Trabajo de fin de grado]. Universidad de Extremadura, Facultad de Ciencias de la Documentación y la Comunicación. https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/3615/1/TFGUEX_2015_Rodriguez_Gago.pdf.

Rosado, M. (2009). La debilidad masculina a través de los personajes de cine negro americano. *Prisma Social*, 3, pp. 1-35. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=353744576012>.

Sánchez Noriega, J. (2008). La cultura psicoanalítica en el cine negro americano, *Revista Medicina y Cine*, 4(1), pp. 27-34. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/50501/>.

Sanders, J. (2006). La calle, cuna de criminales: barriadas, niños y gangsters en el cine neoyorkino. *Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 6. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2912925>.

REFERENCIAS AUDIOVISUALES



Wallis, H., Zanuck, D. (Productores) y LeRoy, M. (Director). (1931). *Little Caesar* [Película]. Estados Unidos: First National Pictures.



Zanuck, D. (Productor) y Wellman, W. (Director). (1931). *The Public Enemy* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.



Bischoff, S. (Productor) y Curtiz, M. (Director). (1938). *Angels With Dirty Faces* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.



Ruddy, A. (Productor) y Coppola, F. (Director). (1972). *The Godfather* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Albert S. Ruddy Productions y Alfran Productions.

Los padrinos de *El padrino*: gánsters en la pantalla grande

The godparents from *The Godfather*: gangsters on big screen

Referencia del artículo en APA:

Barreto, M., Rodríguez, R., Vásquez, R. (2022). Los padrinos de *El padrino*: gánsters en la pantalla grande. *CineScrúpulos*, 10(2), 159-170.

Article reference in APA:

Barreto, M., Rodríguez, R., Vásquez, R. (2022). The godparents from *The Godfather*: gangsters on big screen. *CineScrúpulos*, 10(2), 159-170.

CineScrúpulos / Revista digital de diálogo cinematográfico/ ISSN: 2709-0493

© Los autores. Este artículo es publicado por la revista **CineScrúpulos** del Programa Académico de Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos de la Facultad de Comunicaciones, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), que autoriza el intercambio, el uso y la adaptación de artículos siempre que el crédito esté asegurado para los autores. Es necesario proporcionar un enlace al texto legal de la licencia y la indicación de los cambios cuando se realicen.