

En nombre de un padre perverso: la imagen del capo mafia en el cine estadounidense

Mariel Ortolano¹

Resumen

El presente artículo incluye el análisis de la dinámica interna del clan mafioso desde una lectura psicoanalítica que considera conceptos de Sigmund Freud y de Jacques Lacan en sus respectivos aportes al análisis de los grupos y a la función paterna como ley reguladora. La idea de la *perversión del nombre paterno* se utiliza como eje articulador de una interpretación de la saga *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990). La revisión del modo de inserción de grupos antisociales de origen siciliano en Estados Unidos y su influencia en la sociedad tanto como su presencia en la literatura y en el cine es un aporte más de este ensayo.

Palabras clave: cine, mafia, psicoanálisis, ley, perversión.

Abstract

The image of mafia clan in US cinema

This article includes the analysis of the inner dynamics of anti-social groups (mafia clan) from a psychoanalytic perspective which considers notions by Sigmund Freud and Jacques Lacan concerning their respective contributions to the analysis of groups and the paternal function as a regulating law. The notion of the *perversion of the paternal name* is the key to an interpretation of the saga *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990). The insertion and development of anti-social groups of Sicilian origin in the United States of America, their influence in American society and their presence in Literature and Cinema is also reviewed in this essay.

Keywords: cinema, mafia, psychoanalysis, law, perversion.

¹ Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se dedica a la docencia universitaria y a la investigación en el área de semiótica del cine y de los medios audiovisuales. Ha traducido y prologado obras de William Shakespeare, Jonathan Swift y Robert Louis Stevenson, entre otros. Actualmente prepara un libro de ensayos sobre cine y cultura contemporánea.

Resumo

A imagem do capo da máfia no cinema americano

Este artigo inclui a análise da dinâmica interna do clã máfia a partir de uma leitura psicanalítica que considera os conceitos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, em suas respectivas contribuições para a análise dos grupos e a função paterna como lei reguladora. A ideia de perversão do nome paterno é usada como o eixo articulador de uma interpretação da saga *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990). A revisão do modo de inserção de grupos antissociais de origem siciliana, nos Estados Unidos e sua influência na sociedade, bem como sua presença na literatura e no cinema é uma contribuição maior deste ensaio.

Palavras-chave: filme, máfia, psicanálise, lei, perversão.

Las ficciones cinematográficas que giran en torno del accionar de las diversas organizaciones mafiosas instaladas en Estados Unidos reinventan relatos inspirados en historias reales y ficticias asociadas con la inserción de la numerosa corriente inmigratoria proveniente de la empobrecida Europa hacia fines del siglo XIX, flujo inmigratorio que representó también la llegada al país de formas organizadas del crimen. De todas ellas, la mafia de origen siciliano motivó buena parte de las ficciones cinematográficas en torno al tema y se destacan, en especial, las producciones del grupo ítalo-norteamericano del que formaron parte Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Michael Cimino, Brian de Palma, entre otros directores que conformaron la generación denominada entonces como *New American Cinema*. Aunque el crimen organizado ya había sido incorporado como núcleo central de las tramas del policial negro desde su hito inaugural cinematográfico, *El halcón maltés* (1941) de John Huston, los herederos del género, Abel Ferrara, Joel e Ethan Coen, Quentin Tarantino, inyectaron mayores dosis de adrenalina y una cuota de humor posmoderno a la modalidad ya codificada en un conjunto de convenciones reconocibles por parte del público, principalmente, la figura del *gangster* y la muy siniestra y a la vez paternal imagen del *capo mafia*. La acción de los *gangs* (pandillas), grupos que integraban además familias organizadas en clanes, ofrece al guión literario y cinematográfico una fuente de historias en las que la pasión asume connotaciones trágicas por la repetición de atavismos y mandatos ancestrales.

Desde este último sentido, parece lícito considerar esta vez al cine de mafias desde una óptica psicoanalítica, dado que los clanes mafiosos constituyen organizaciones de tipo tribal regidas por códigos de relación endogámicos y rígidos (y justamente por eso, antisociales), tal como planteó en su momento Sigmund Freud (1921) en *Psicología de las masas y el análisis del Yo*. De toda la producción cinematográfica y televisiva sobre el tema, la saga de Francis Ford Coppola sobre la familia Corleone brilla al tope de una larga lista de historias de clanes mafiosos en su doble condición de tragedia familiar de connotaciones griegas y en su exposición clara y lúcida de los complejos psicológicos propios del clan mafioso. La trilogía de *El padrino*² representa una interesante plasmación cinematográfica de la función reguladora del padre

² *The Godfather* (1972, 1974, 1990) de Mario Puzo y Francis Ford Coppola.

en la familia y en la sociedad, tal como fue expuesta en principio por Jacques Lacan (1966) en su seminario *Les noms du père*³ y por el psiquiatra Didier Anzieu (1986) en su aplicación de la revisión lacaniana del psicoanálisis freudiano a la dinámica de los grupos. La exposición de Anzieu sobre la metáfora del fantasma de la muerte del padre⁴ es el marco conceptual desde el cual podría analizarse la figura del Capo Mafia, el jefe del clan mafioso, que se constituyó en estereotipo reconocible a partir de ciertos atributos asignados a través de la literatura y el cine. Pocos personajes han adquirido la dimensión trágica de los padrinos creados por el novelista Mario Puzo⁵ y recreados por la cámara de Francis Coppola y de su selecto grupo de actores. Marlon Brando, Al Pacino, Robert de Niro supieron captar la esencia de esos padres-patronos y de su legado ambivalente de honor, traición, venganza y ferocidad primitiva.

El orden patriarcal según la teoría psicoanalítica

Sigmund Freud, que desarrolló sus teorías dentro del marco del evolucionismo darwinista⁶, se inspiró en los estudios de Bachofen para su postulación de la teoría de la Horda Primitiva. Si bien esta teoría ha sido revisada posteriormente⁷, sigue operando como una metáfora esencial en la constitución de la gran constelación que constituye el complejo de Edipo. La base de la estructura edípica es expuesta por Freud ya en *La interpretación de los sueños* (1900) para explicar los procesos psíquicos y neuróticos de los sujetos. En *Tótem y tabú* (1913-1914) replantea el mito no solo como organizador de la vida inconsciente sino también como organizador de la vida cultural de la historia del hombre. El mito postulado por Freud explica el porqué de la preocupación constante de los grupos y las colectividades por expulsar la heterogeneidad de su interior, vivida como una amenaza a su cohesión. En la síntesis formulada por Anzieu (1986), el mito expuesto por Freud en *Tótem y Tabú* opera del siguiente modo:

originalmente habría existido la horda primitiva, gobernada por un Viejo tirano brutal, que reservaba para él la posesión de las hembras y que expulsaba a sus hijos en edad de convertirse en rivales. Los hermanos se unen para dar muerte al Padre y a celebrar un ritual en el que se reparten su cuerpo. Esta comunión totémica realiza la comunión con el padre muerto temido y admirado, que se convierte en ley

³ Lacan trata el problema de la *imago* paterna en los Seminarios V y VI y en parte en los VIII y X. Consideramos para este ensayo la traducción y comentarios Dr. Alfredo Eidelsztein. Seminario: *Los Nombres del Padre*, Facultad de Psicología, UBA, 2003.

⁴ Anzieu, D. (1986). *El grupo y el Inconsciente*. Anzieu, D. (1986). *El grupo y el Inconsciente*. Madrid: Biblioteca Nueva. Cap. IX: "El grupo, la imago paterna y el Superyó", p. 173 y siguientes.

⁵ La saga cinematográfica se inspiró en principio en la novela *El Padrino* de Mario Puzo publicada en 1969. El guión de la película homónima estrenada en 1972 fue realizado en conjunto por Puzo y Coppola que también escribieron en colaboración el guión de las dos secuelas (1974 y 1990).

⁶ Freud es heredero del cientificismo asociado a la consolidación de las ciencias en el periodo posterior a la Revolución Industrial, cuando la medicina se constituye en profesión científica separada del difuso naturalismo anterior a la etapa de los grandes avances y descubrimientos científicos. Saber significó entonces abarcar el origen, el progreso y el fin de un proceso; por eso, el comienzo de toda evolución es el mito y es válida para Freud la postulación del mito, al menos en la etapa de la formulación de la pregunta científica.

⁷ Actualmente se hace una lectura simbólica del mito propuesto por Freud; de ese modo lo consideró también Lacan.

simbólica. Esta identificación y este acceso a la ley fundan la sociedad como tal, con su moral, sus instituciones y su cultura. Los dos primeros tabúes: no matar al tótem (sustituto del padre) y no casarse con los padres (tabú del incesto) constituyen la transposición social del complejo de Edipo. (...) La prohibición del incesto es la ley que, reglamentando las relaciones entre los sexos y las generaciones, constituye las bases de la vida social. La muerte colectiva del padre, supuestamente real en su origen y simbólica después, hace posible en la comunidad la idealización del desaparecido, amado y odiado y la interiorización de su imagen, que se convierte en la base de lo que Freud llamará años más tarde, el Superyó (...) La ley común comienza con la prohibición de matar al semejante (p. 214).

En *Moisés y la religión monoteísta*, Freud postula en 1939 que al parricidio sucedió una época en la que en la que los hermanos varones lucharon entre sí para quedarse con la herencia paterna; más tarde, lo estéril y peligroso de la lucha, más el recuerdo de lo ganado en común, los llevó a unirse para construir una suerte de contrato social, la primera forma de organización institucional, que ya implica una renuncia a lo pulsional, prescribe obligaciones y derechos, tales como la prohibición del incesto y la creación de instituciones que se consideran inviolables y que, en definitiva, establece los primeros criterios de una moral y los rudimentos del derecho: cada hermano renunciaba a ocupar por sí solo la posición del padre y la posesión de la madre y de las hermanas. A partir del tabú del incesto y de la prescripción de la exogamia, según Freud, buena parte del poder vacante pasó a la madre con el consecuente establecimiento del matriarcado. El totemismo (veneración de dioses encarnados en la forma animal) es reemplazado progresivamente en el proceso de humanización de los dioses aunque estos al principio mantienen caracteres zoomórficos. Las deidades femeninas surgieron en resarcimiento de la mujer por su limitación durante el patriarcado. Las deidades masculinas aparecen bajo la forma de un hijo varón al lado de su madre y solo después adquieren connotaciones paternas. Los dioses son muchos, se limitan unos a otros y en ocasiones se subordinan a un dios superior. Finalmente se retorna a un padre único que gobierna sin limitación (Gomà, 1979).

En su revisión de la teoría psicoanalítica, Jaques Lacan aporta un concepto interesante sobre cuál es la posición que debe asumir el psicoanálisis respecto del matriarcado o del patriarcado. En su *Seminario XVIII*, agrega que en el contexto de la teoría del Edipo, la *imago* paterna es represora, lo cual la constituye en factor dinámico:

(...). Por el contrario, la imago paterna proyecta la fuerza original de la represión en las sublimaciones mismas que deben suponerla precisamente porque está catectizada por la represión (...) la fecundidad del complejo de Edipo se basa en el hecho de que articula en tal antinomia el progreso de esas funciones (...). Esa antinomia actúa en el drama individual, y veremos cómo se confirma en él a través de efectos de descomposición; pero sus efectos de progreso superan en mucho a ese drama, al estar integrados en el inmenso patrimonio cultural, ideales normales, status jurídicos, inspiraciones creadoras (...) en efecto, el hecho de que la luz de la tradición histórica solo se observe plenamente en los anales de los patriarcados,

mientras que afecta solamente en sectores reducidos -precisamente aquellos en los que se realiza la investigación de un Bachofen- a los matriarcados, subyacentes por doquier a la cultura antigua, se origina en un problema de estructura⁸.

El complejo de Edipo acarrea conflicto y el conflicto, según Lacan, es generador de movimiento. La *imago* paterna introduce conflicto porque interviene como represora de la pulsión incestuosa. Si no opera la función paterna, una sociedad permanece estática, sin cambios; carente de conflicto, opera a través de la repetición. El conflicto generado por la ley paterna obliga a la búsqueda de soluciones que serán creativas. Lacan afirma que los matriarcados, a diferencia de los patriarcados, se caracterizan por ser sociedades altamente estables, que han perdurado con las mismas formas de funcionar socialmente durante siglos. Por el contrario, las sociedades patriarcales son altamente cambiantes: el ejercicio de la *imago* paterna como represora, introduce conflictos y, al introducir conflicto, produce historia.

En el Seminario XVII, Lacan formula la crítica definitiva al complejo de Edipo. El mito de Edipo, según Lacan, no coincide con el patriarcado. La función paterna en el contexto del complejo de Edipo implica que el hombre pasa a ser padre a través de la castración:

De alguna manera el mito de Edipo produce algunas molestias, porque aparentemente instaura la primacía del padre, que sería una especie de reflejo del patriarcado. Querría hacerles sentir algo, en eso por lo cual, a mí por lo menos, no me parece en absoluto un reflejo del patriarcado. Muy lejos de eso. Nos hace aparecer esto: un punto de acceso por donde la castración podría ser aferrada por un acceso lógico y de esta manera que designaría por ser numerable... Querría hacerles notar, ya que siempre se evoca en el horizonte a la historia, lo que por supuesto es una razón de sospecha extrema, simplemente querría hacerles observar esto: el matriarcado, tal como se lo expresa, no tiene necesidad de ser empujado hacia los límites de la historia: el matriarcado consiste esencialmente en esto: en cuanto a la madre, como lo subraya Freud para el caso, no hay duda⁹.

En términos lacanianos, la madre no es castrable, solo es castrable el padre, porque es incierto. Es incierto en tanto su vínculo no es natural sino simbólico. En síntesis, desde la perspectiva lacaniana, el mito de Edipo se relaciona con el dinamismo de la cultura occidental. El Nombre del Padre introduce represión, una fuerza opositora que introduce conflicto y, consecuentemente, cambio y dinamismo, a diferencia de las sociedades matriarcales, endogámicas, que son estáticas, como ciertas tribus de Asia o África. De acuerdo con esta visión, si la Ley del Padre deja un horizonte abierto,

⁸ Lacan, J. *Seminario XVII: El envés del psicoanálisis*, Cap. 1, "La familia", citado por Alfredo Eidelsztein. Seminario de postgrado "Los Nombres del Padre", Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires, 2003.

⁹ Lacan, J. *Seminario XVIII: De un discurso que no fuese del semblante*, clase número 10 del 16 de junio de 1971, citado por Alfredo Eidelsztein. Seminario de postgrado "Los Nombres del Padre", Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires, 2003.

inconcluso, el hijo podrá avanzar fuera de los límites de la casa, evolucionará, creará cultura. Pero es cierto que el Nombre del Padre como metáfora de la Ley Paterna introyectada por el hijo en tanto fantasma puede ser excesivamente restrictiva, puede ser deficiente o puede pervertirse. Según lo expuesto por Lacan, en la medida que esa ley es excesivamente represora, predispone al hijo a la neurosis obsesiva que restringirá su libertad creadora, repetirá insistentemente los actos ligados a ese mandato y no vivirá su propia vida; si esa ley es deficiente, el hijo quedará sujeto al goce materno devorador con el consecuente riesgo de permanecer en un estadio infantil regido por el principio del placer; si se introduce la perversión (père-versión, en terminología lacaniana: la inversión de la función paterna), si la *imago* paterna introyectada está asociada a una distorsión del principio paterno, el hijo será propenso a desarrollar las diversas perversiones que implican siempre la violación de las leyes de convivencia social.

La fantasía de la muerte del padre

En base a la perspectiva lacaniana de la estructura edípica, el psiquiatra francés Didier Anzieu (1986) postuló una taxonomía interesante con el fin de analizar la dinámica de los grupos humanos; esta categorización se sintetiza en varias metáforas en torno a las cuales se aglutina la libido grupal. La fantasía de la muerte del padre opera como una de las metáforas posibles aplicables al funcionamiento de ciertas organizaciones. Esta fantasía se instala cuando el grupo se configuró en torno a la *imago* paterna. Los miembros del grupo depositan en un líder con fuertes connotaciones paternas la posibilidad de la realización de su deseo de completud. Esta proyección se realiza sobre sujetos que encarnan el ideal de los otros desde la idolatría, ya que la imagen que han proyectado de sí mismos y que los demás han aceptado, es la de quienes no solo son fundadores (de movimientos políticos, empresas, sociedades, familias) sino que también son los responsables de conducir al grupo a la victoria (el reconocimiento social, el éxito económico, el crecimiento). Cuando ese líder muere o se retira, el grupo no sabe cómo reemplazarlo, ya que sus integrantes, que depositaron en él la imagen de la completud, se sienten desamparados. Es el caso de los partidos políticos que se desmembran cuando el líder muere. Esta fantasía se configura cuando la figura del líder muerto o retirado no se ha desgastado y desaparece en el punto más alto de la estimación del grupo. Hay líderes, en cambio, a los que el mismo grupo se encarga de derrocar porque defraudan la fantasía que se había depositado en él; bien puede suceder, entonces, que ese mismo líder pase a ocupar el lugar del chivo expiatorio. También puede suceder a la muerte del líder la democratización del grupo, en el caso de que sus integrantes puedan resolver el conflicto edípico planteado por Freud en *Tótem y Tabú* como metaorganizador de la vida social. Como señala Anzieu, “La muerte del padre fundador es un trabajo psíquico interno que todo grupo tiene que efectuar en el plano simbólico (y algunas veces en el plano real), para acceder a su propio poder soberano” (Anzieu, 1986, p. 182).

Esta democratización podría darse en la medida en que los integrantes del grupo pudiesen aceptar la muerte del padre, en términos del simbolismo edípico, esto es, renunciar a poseer cada uno el poder (la imagen de completud) que el padre detentaba.

Podrán respetar entonces una prohibición postedípica fundamental: la prohibición de las luchas fratricidas, es decir, cada uno deberá hacerse cargo de su propia parcela de la vida inconsciente grupal sin avanzar sobre la de los demás. De ese modo será posible la solidaridad, el reparto de los roles y el establecimiento de normas de convivencia y de objetivos comunes.

La visión lacaniana de la *imago* paterna como dispensadora de una Ley (Nombre del Padre) que regula la función social de los grupos presenta matices interesantes si se aplica al estudio del accionar de los grupos antisociales. Partiendo del supuesto de que las producciones de la cultura de masas ofrecen un fresco amplio y a la vez sutil sobre el cual es posible indagar el estado de la sociedad, sus mitos, sus creencias, sus frustraciones, sus leyendas sobre el bien y el mal, podría estudiarse a través del éxito y la vigencia de la saga de *El padrino* la mecánica que rige los vínculos entre los integrantes de las asociaciones criminales. Según lo expuesto por Lacan, en la medida que esa ley es excesivamente represora, predispone al hijo a la neurosis obsesiva que restringirá su libertad creadora, repetirá insistentemente los actos ligados a ese mandato y no vivirá su propia vida; si esa ley es deficiente, el hijo quedará sujeto al goce materno devorador con el consecuente riesgo de permanecer en un estadio infantil regido por el principio del placer; si se introduce la perversión (père-versión, en terminología lacaniana: la inversión de la función paterna), si la *imago* paterna introyectada está asociada a una distorsión del principio paterno, el hijo será propenso a desarrollar las diversas perversiones que implican siempre la violación de las leyes de convivencia social. Este último caso, el de la perversión del Nombre Paterno, presenta un interesante correlato ficcional en el cine policial de mafias.

La dinámica del clan patriarcal en el cine de mafias estadounidense

Las películas sobre la mafia¹⁰ constituyen un género reconocible dentro del contexto del cine de acción. La historia del cine registra más de quinientas películas, cuya trama central remite al accionar de organizaciones criminales de tipo mafioso, la mayor parte de ellas, filmadas por realizadores norteamericanos en referencia al accionar de estos grupos en la historia estadounidense contemporánea.

Si bien el término es de origen siciliano¹¹ y remite principalmente a las primeras asociaciones de ese origen (la Mano Negra, la Cosa Nostra), en el ámbito de la producción

¹⁰ El origen del término presenta controversias entre los historiadores; las distintas versiones coinciden, sin embargo, en la mención de ciertos hechos sucedidos en Sicilia hacia la década de 1860 en tiempos de la dominación napoleónica en Italia. Según una de las versiones, la palabra se origina a raíz de la violación de una joven novia por parte de soldados franceses quienes asesinaron además al novio que había intentado defenderla. El hecho habría provocado la reacción del pueblo, que se reunió para vengar la ofensa al grito de "Morte Alla Francia, Italia Anhela". Las iniciales de cada palabra de la consigna habrían dado origen a una sigla: MAFIA. En referencia al mismo episodio, otra versión refiere el origen del término a una deformación de la frase *mia figlia* que en dialecto siciliano es *ma fia*. La madre de la novia violada exclamaba esa frase que desató el levantamiento en el pueblo. Según una tercera versión, el término aparece por primera vez entre 1862 y 1863 con la representación de una obra teatral titulada *I mafusi di la Vicaria*, que alcanzó gran éxito en la ciudad de Palermo. En relación con aquel título, se habría comenzado a utilizar la palabra *mafia* para denominar a las bandas de criminales violentos que formaban sociedades secretas.

¹¹ Hay varias teorías en torno del surgimiento de la mafia, aunque sus orígenes son tan misteriosos como su accionar. La más aceptada remite a los tiempos de dominación borbónica en Sicilia (1860), cuando ///

cinematográfica la denominación “películas de la mafia” refiere de modo general a un género que incluye ficciones sobre organizaciones delictivas de diverso origen. En Estados Unidos, la llamada mafia irlandesa dio lugar a algunos de los filmes más representativos del género y, en menor medida, las mafias china, rusa, polaca o cubana. La denominación, películas de *gangsters* se utiliza también en referencia al género, aunque este último término es en realidad más amplio y refiere a las luchas entre pandillas¹² (gangs) que se disputaban el dominio en sus territorios, por lo general, los barrios pobres de New York, como así también al policial negro¹³, un género que presenta reglas propias. El *gangster* puede o no ser un delincuente asociado a una organización delictiva cerrada.

Sin embargo, las historias sobre la mafia siciliana inspiraron la mayor parte de las ficciones literarias y cinematográficas, en gran medida, porque la población de origen italiano era numerosa ya a principios del siglo XX. El enorme flujo inmigratorio proveniente del sur de Italia hacia Estados Unidos a fines del siglo XIX, motivado por la precaria situación social de Sicilia y otras zonas del sur de Italia como Calabria o Nápoles, fue conformando comunidades en varias ciudades de Estados Unidos, en algunos casos, verdaderos guetos italianos, en los que los miembros de la mafia llegados al país impusieron su poder, ya que entre los inmigrantes que se radicaron en el país había también un gran número de delincuentes¹⁴.

///se conformó un movimiento de liberación liderado por Giuseppe Garibaldi, en el que estaban incluidas las sociedades secretas formadas por los protectores y los carbonarios. Otra versión explica el origen de la mafia como una fuerza de seguridad de emergencia en los medios rurales de Sicilia motivada por el crecimiento de la delincuencia a principios del siglo XIX. En 1837 se ordenó su disolución, pero esos grupos siguieron actuando por su cuenta y mediaban en conflictos entre agricultores, delincuentes u obreros. Esta versión se aplica también al origen de la Camorra napolitana. A finales del siglo XIX la actividad de la mafia siciliana se relacionaba con los secuestros, la extorsión y el robo a los negocios que no accedían a pagarle un tributo a sus jefes. Los grupos mafiosos impusieron su poder sobre la policía y las autoridades locales.

¹² Martin Scorsese, uno de los grandes creadores del género, confiesa que en el inicio de su carrera había intentado definir un cine de gangs (pandillas) en el que la actividad mafiosa no fuese el elemento obligado; su experiencia en Little Italy, el barrio pobre de Queens en que transcurrió su infancia, lo conectó con la experiencia de los enfrentamientos constantes entre grupos de chicos y jóvenes que en la mayor parte de los casos solo intentaban de probar su virilidad a golpes de puño o de navaja y no participaban posteriormente en actividades delictivas. Su objetivo era indagar en los móviles de la violencia en el accionar del hombre y particularmente, en el norteamericano de origen italiano. En *Gangs of New York* (2002) busca el origen de estos enfrentamientos entre grupos que ignoran la ley del estado como fundamento básico de la tremenda violencia que subyace bajo la cultura estadounidense.

¹³ Si bien puede incluir motivos o personajes ligados a la actividad mafiosa, lo central en la novela negra es la presencia de un detective que se dedica a resolver asuntos criminales siguiendo en parte el modelo del policial inglés, pero este ya no emplea métodos estrictamente racionales y deductivos en un entorno aristocrático, como sí lo hacían los célebres Sherlock Holmes de Conan Doyle y Hercules Poirot de Agatha Christie. La novela negra y el policial negro cinematográfico retratan el hampa en sus aspectos más sórdidos en el contexto de una sociedad en la que la degradación alcanza a todas las esferas. La moral relativista del propio detective es un ejemplo de la atmósfera de desencanto ante la destrucción del tejido social en la Norteamérica entre guerras. William Faulkner, Dashiell Hammet y Raymond Chandler, grandes novelistas del género, fueron también guionistas cinematográficos.

¹⁴ Entre 1878 y 1913 llegaron 5 millones de italianos a EE.UU, la mayoría de los cuales se establecieron en ciudades portuarias. Hacia 1911 más de 300.000 italianos vivían en Nueva York; en otras ciudades como Chicago, Boston, Filadelfia, Los Ángeles o Nueva Orleans residían un promedio de 45.000 italianos. Consultar Frattini, Eric (2002). *Mafia S.A.: 100 años de Cosa Nostra* (pp. 17-18). Madrid: Espasa Calpe,

Del mismo modo que la organización tribal que expone Freud, a partir del *mito de la Horda Primitiva*, podría entenderse el porqué de la preocupación constante de los grupos y las colectividades por expulsar la heterogeneidad de su interior, vivida como una amenaza a su cohesión. Esta dinámica se acentúa dramáticamente en el caso de las organizaciones criminales asociadas a las diversas mafias, grupos que presentan una organización social primitiva basada en códigos de honor arraigados en una ley paranoica: siempre se construye como enemigo potencial a todo el que no forma parte del grupo de familias que integran cada clan y obedecen ciegamente al jefe.

La mafia gobernaba casi todos los sectores de la sociedad. Tenía sus jefes y sus suplentes. Dictaba órdenes y decretos en las grandes ciudades y en los pequeños pueblos, en las fábricas y en los campos. Regulaba los arrendamientos rústicos y urbanos, podía intervenir en casi todos los negocios, imponiendo su voluntad por el terror o la amenaza, así como el castigo dictado por los jefes reconocidos de la mafia. Sus órdenes eran prácticamente leyes. Terratenientes y comerciantes consideraban que valía la pena asegurar sus personas, propiedades y trabajadores, pagando tributo a la mafia. La seguridad adquirida con este seguro era mucho más grande que la que pudiera garantizar ninguna fuerza policial o Estado¹⁵.

A este tipo de organización grupal parece no aplicarse el mecanismo de evolución postulado por Freud en *Tótem y Tabú*. En el *mito de la Horda Primitiva*, al parricidio sucede la instauración del tabú como mecanismo regulador de la convivencia social. Las prescripciones mínimas en tal sentido suponían la prohibición del incesto y la prohibición del homicidio. Los clanes mafiosos respetan con devoción la sacralidad del núcleo familiar (no transgreden el tabú del incesto, aunque mantienen la endogamia entre los miembros del clan), pero sí violan el tabú que prohíbe el asesinato como garantía de la continuidad y de la convivencia de una sociedad en la que sus miembros (los hermanos del orden tribal que rivalizaban en luchas fratricidas) aceptan cumplir las leyes sociales (es decir, aceptan compartir el poder heredado del padre).

Las asociaciones mafiosas, al modo de los clanes primitivos, dependen de un padre tiránico que exige obediencia ciega; sus hijos le obedecen y le temen, pero, en definitiva, quieren derrocarlo. Los ajenos a ese clan son expulsados cuando no responden a esas leyes. A la vez, hay odio entre los hermanos (los integrantes del clan) que se disputan para sí el poder que podrían heredar del padre; a la muerte de jefe de todos los clanes (el padrino, en el caso de la mafia siciliana) sus propios hijos se eliminan entre sí para obtener el poder del padre que no aceptan compartir.

La visión lacaniana de la *imago* paterna como dispensadora de una Ley (Nombre del Padre) que regula la función social de los grupos presenta matices interesantes si se aplica al estudio del accionar de los grupos antisociales. Partiendo del supuesto de que las producciones de la cultura de masas ofrecen un fresco amplio y a la vez sutil,

¹⁵ Extracto del informe de Cesare Mori, prefecto de policía de Sicilia, redactado en 1920. Citado por Frattini, E., ob. cit., p.17.

sobre el cual es posible indagar el estado de la sociedad, sus mitos, sus creencias, sus frustraciones, sus leyendas sobre el bien y el mal, podría estudiarse, a través del éxito y la vigencia de la saga de *El padrino*, la mecánica que rige los vínculos entre los integrantes de las asociaciones criminales.

La perversión del nombre paterno: *El padrino (The Godfather)* de Francis Ford Coppola

Son muchas las producciones cinematográficas que ficcionalizan el fenómeno de las mafias; entre ellas, la saga de *El padrino* de Francis Ford Coppola no representa quizás la mejor de estas producciones, pero sí permite analizar el fenómeno del clan mafioso de la figura del padre-jefe y su relación con sus hijos de manera más acabada y sutil que ninguna otra película en la historia del cine, a punto tal, que para el propio Francis Ford Coppola esta saga no trata centralmente sobre el accionar de grupos mafiosos de origen siciliano sino sobre la vida de una familia.

La concepción de los personajes, de la que participan tanto el guionista como el director y los actores, responde con genuino realismo costumbrista a la descripción que ha quedado plasmada en documentos de época. La dinastía que instaura Vito Corleone en Estados Unidos opera según los códigos mafiosos de las primeras décadas del siglo XX:

La mafia es tanto una filosofía como una sociedad. Es una curiosa afinidad mental que une esencialmente a los mafiosos y hace de ellos una casta. No tienen ningún signo de reconocimiento, ni lo necesitan. Los mafiosos se reconocen entre ellos por su modo de hablar. No tienen leyes, la ley de la Omertá basta. No hay elecciones, el padrino brota por autodesignación o por imposición. No hay reglas de admisión, cuando un miembro en potencia posee las cualidades deseadas, es sencillamente absorbido. Cuando estas cualidades ya no satisfacen, es expulsado o por asesinato por retiro obligatorio¹⁶.

De las tres películas que conforman la trilogía de *El padrino* (1972, 1976, 1993), es la segunda, *El padrino II*, la que sintetiza el núcleo central del conflicto de la familia Corleone centrado en el personaje de Michael Corleone (Al Pacino), heredero de Vito, el fundador de la dinastía que regentea negocios que involucran el juego y la prostitución.

La mayor parte del relato está concebida partir de un montaje paralelo que vincula dos ejes temporales a través del recuerdo del personaje central: Michael rememora la llegada a Estados Unidos de su padre Vito Corleone y su posterior instauración como padrino de la comunidad en la que reside; el paralelo que es también simbólico compara la trayectoria de padre e hijo, revela las sutilezas del vínculo entre los dos personajes y sugiere los motivos que operan en las relaciones de ambos con el resto

¹⁶ Extracto del informe de Cesare Mori, prefecto de policía de Sicilia, redactado en 1920. Citado por Frattini, E., ob. cit., p.17.

de los integrantes de su grupo familiar y social. El recuerdo de Michael se introduce en el momento en que el relato se acerca al punto culminante en que el personaje comienza a concebir la idea de eliminar a su hermano Fredo de quien sospecha que lo ha traicionado.

Un núcleo importante del relato cinematográfico está representado por el vínculo entre los personajes principales: el fundador de la dinastía, Don Vito Corleone y su hijo Michael que lo sucede como padrino del clan.

Vito Corleone es un personaje imbuido de las características del héroe trágico. Nacido en Sicilia, cuna de mafias y ancestral colonia griega, debe huir de su pueblo natal cuando su familia es asesinada por el padrino de turno. Había padecido la opresión de la estructura mafiosa con la pérdida de sus seres queridos y atraviesa también la instancia de la elección. En su juventud trabaja como empleado en una tienda pero, al perder su trabajo a causa de la intervención de otro padrino (Fanucci), opta por la senda delictiva (el robo) y finalmente mata al padrino para asumir el control de su barrio.

El móvil inicial de Vito fue la venganza que, en cierto modo, es justificable en el contexto del joven Vito, que ve en la figura de Fanucci a ese otro padrino de su pueblo natal, asesino de su familia; pero esta acción implica la transgresión de uno de los tabúes que instauran la civilización en la historia: la prohibición de matar. Al modo del hijo integrante de la horda primitiva, derroca al padre negativo (el padrino Fanucci) asesinándolo y de ese modo sustituye al padre. La transgresión (la distorsión) de la ley social que se invoca como justa venganza será la primera barrera que Vito derribará para convertirse él mismo en un padrino equiparable al que había oprimido y asesinado a su padre biológico. Vito, como todo tirano, no se identifica con el oprimido, (su padre y su hermano asesinados) sino con el opresor (el padrino que ordena sus muertes y luego mata a su madre frente a él). En tanto padrino es un padre perverso: lega una ley engañosa disfrazada de conveniencias sociales y familiares, centradas en códigos de honor endogámicos que desconocen toda contemplación hacia el exterior del clan, salvo las consideraciones necesarias para procurar mayores beneficios en sus negocios (tal como la caridad que Don Vito despliega para con las viudas y vecinos indefensos). El precio de su ayuda presenta el alto costo de la libertad. Si bien su historia en la Nueva York de las primeras décadas del siglo XX destaca los fuertes vínculos entre los miembros del clan, refleja también las rémoras del antiguo orden patriarcal descripto por Freud.

La imagen de la madre es débil y ajena al mundo de los hombres (la esposa de Don Vito, Carmela), no incide en la formación de sus hijos; es la víctima de la violencia masculina (la madre del propio Vito, la primera esposa de Michael demasiado inocente para reconocer el peligro que implicaba casarse con un mafioso), o bien, es demasiado irracional y dominada por sus emociones como Connie, la única hija de Don Vito, que es golpeada por su primer marido y defendida pero dominado alternativamente por sus hermanos varones, Sonny y Michael. En un plano inferior desde la

consideración masculina, están las amantes y las prostitutas. Los únicos personajes femeninos que revelan entidad propia son Kate (la segunda esposa de Michael, dotada de cierta fuerza y lucidez, finalmente lo abandona) y su hija Mary, que encarna el arquetipo de la mujer salvadora: es quien a través de la pureza de sus sentimientos redime al padre sacrificando su vida (hay un claro símil por medio de un montaje paralelo entre la figura de Cristo muerto y resucitado en la ceremonia de la Pascua incluida en la ficción de la ópera *Cavalleria rusticana* de *Pietro Mascagni*, la figura del papa Juan Pablo I, asesinado porque sus razones estrictamente evangélicas habrían impedido ciertas maniobras de corrupción en el contexto del Vaticano y, finalmente, Mary, otra figura crística, que muere en lugar del padre, en sacrificio redentor¹⁷ de las culpas ancestrales del clan Corleone. En todo caso, el sacrificio de Mary la enaltece y la eleva a la condición de santa, más allá de las funciones comunes de la vida doméstica cuya única recompensa es la maternidad (la función sagrada de la mujer terrenal) y la contrapone a la mujer que expresa abiertamente su deseo (la amante, la prostituta), portadoras del pecado en el contexto religioso del catolicismo popular italiano.

La relación del padrino con sus hijos varones revela también resabios del orden tribal; los hermanos compiten por la predilección paterna y obedecen ciegamente a su padre al que profesan un temor reverencial. Sonny será asesinado en plena juventud, quizás como consecuencia de su propia impulsividad; Fredo es débil y relegado a los negocios menores de la prostitución en los cabarets cubanos (una estampa de la Cuba de Batista en los albores de la inminente revolución comunista). Don Vito confía en su hijo adoptivo, el prudente y astuto Tom Hagen, pero sus esperanzas están puestas en Michael, universitario, veterano de guerra, quien podría conducir el nombre de Corleone a las más altas esferas del poder. Tal es el sueño de grandeza de Don Corleone. Engañado por la visión ilusoria de su propia condición de criminal, embozado tras los modales reposados de un bondadoso padre de familia, lega a su hijo un mandato que corroe su espíritu que inicialmente había sido autónomo y se había rebelado contra las ideas y los negocios de su clan. Como Edipo, Michael también querrá eludir su destino (un psicoanalista lo llamaría el inconsciente), pero como Edipo, cometerá el error de sucumbir a una ley falsa, una ley que no es la propia sino la elegida por su padre. El crimen del joven Michael es no seguir su propio camino, no abrir las puertas del clan familiar para incluirse en una sociedad que él sí, a diferencia de los otros, había tenido la oportunidad de conocer (la universidad, el compromiso con el país como soldado, la búsqueda de horizontes diferentes de los de su padre); de este modo Michael habría quebrado la endogamia mortífera del clan hacia la evolución que reside en la inserción en una comunidad más amplia. Sin embargo, la fuerza atávica se impone en su vida; la perversión del Nombre *Corleone* opera en los momentos culminantes en que el padre

¹⁷ Coppola admitió que su catolicismo lo inclinó hacia la redención del personaje de Michael (hay una confesión, hay cierto arrepentimiento, hay una persona amada -la hija- que ofrenda su vida en sacrificio por su redención y hay expiación del pecado durante los años que sobrevive a su hija. Coppola dijo que Michael ya había muerto hacia la sociedad, su muerte física en el final es solo el fin de una larga expiación. El propio Al Pacino y gran parte de sus seguidores le objetaron esa decisión (en cierto modo, el personaje estaba ya construido en otra dirección: desde la autonomía moral de su juventud hacia la degradación creciente en el final de la segunda parte).

está al borde de la muerte. La certeza de la pérdida del padre dispara el fantasma de su ausencia entre los hermanos y los miembros del clan. La amenaza del exterior adquiere un rostro en los enemigos del padre y entonces Michael asesina por primera vez a quienes atentaron contra la vida de Don Corleone. El fantasma de la muerte del padre ronda a los hermanos ya desde su agonía. Los conflictos entre familias mafiosas devoraron su vida entre intrigas, silencios cómplices, ideas de venganza y de destrucción. Finalmente, el mito de las luchas fratricidas tras el parricidio se plasma en el asesinato de Fredo. Tras la ruptura de este tabú ancestral no habrá retorno para Michael. El único miembro de la familia que había vislumbrado una ética propia, se degrada aún más que el resto de su familia.

En la tercera parte, la historia de los Corleone adquiere dimensiones trágicas con la madurez de Michael que intenta apartarse gradualmente de sus negocios. Se arrepiente de sus crímenes, intenta recuperar a su mujer, va delegando su rol de padrino en su sobrino Vincenzo y se prepara para comenzar una vida distinta. Se confiesa ante el futuro papa: el cardenal Lamberto (trasunto de Juan Pablo I) quien lo absuelve pero observa que es justo que sufra ya que sus pecados son muchos. Al final, su hija María, opera como agente de la redención y él vivirá para expiar sus culpas con el sufrimiento de sus pérdidas y una muerte solitaria.

Cuando promete legar el rol de padrino a su sobrino Vincenzo le impone la condición de que deje a su hija: “Cuando vengan a buscarte, tomarán lo que más quieres”. La ironía trágica es que Mary muere por **su** causa y no la de Vincenzo. Otra vez, como Edipo, es él mismo quien preanuncia su castigo.

En el universo diegético de *El padrino*, el padre fundador de la dinastía Corleone (Vito) comete un error trágico que marcará un destino de repetición. Elige entre sus hijos uno, Michael, que deberá ocupar su rol rector en la familia (y en el clan mafioso). Le ordena seguir su propia ley, que incluye códigos de honor endogámicos al clan que preside, que invierte (pervierte) virtudes invocadas, en detrimento de la libertad personal y en pro de la perdurabilidad del poder de un grupo que no respeta la vida individual ni las leyes sociales. Michael intentará en principio eludir su destino, pero el férreo mandato paterno lo sujetará y, su velada perversión, morigerada por una serie de autojustificaciones relativas al honor y al cuidado debido a la familia, lo llevará a degradar aún más su propia existencia y a acentuar el impulso de destrucción, que en el caso del hijo de Don Vito alcanzará a sus propios seres queridos: de hecho, Michael mandará a matar a su propio hermano Fredo.

El Destino (el Inconsciente) finalmente salió a su encuentro.

Sinopsis de *El padrino I, II y III*

El relato cinematográfico presenta en la primera película (concebida inicialmente como única) la historia del clan de los Corleone en la instancia de la ancianidad del fundador de la dinastía, Don Vito Corleone (Marlon Brando). En la precuela (narrada en *El padrino II*) se hace un relato retrospectivo a partir del recuerdo de Michael: Vito

Andolini nace en Corleone, un pueblo de Sicilia; a la edad de nueve años el padrino del pueblo ordena la muerte de su hermano y de su padre y asesina a su madre que enfrenta al padrino para rogarle que no mate a su hijo menor. Vito huye a América, donde por una confusión en sus papeles, se inscribe como su apellido a su lugar de nacimiento. Luego de una elipsis de estructura, el relato encuentra a Vito en sus años de juventud (Robert de Niro), se ha casado y vive en Little Italy, un barrio de Nueva York que controla Don Fanucci (Gaston Moschin), quien integra la primera asociación mafiosa siciliana, la Mano Negra. Fanucci chantajea a los comerciantes de la zona a cambio de protección. Después de que Fanucci pide al dueño de la tienda donde trabaja Vito que lo despida y contrate en su lugar a un sobrino suyo, Vito se dedica al robo de departamentos con su amigo Clemenza (Bruno Kirby-Richard Castellano en la Parte I). El padrino entonces le reclama su tributo pero Vito lo asesina y lo sucede en el control de la zona. Para ese entonces ya tenía dos hijos, Fredo y Santino y había nacido Michael, su hijo menor. El relato retrospectivo culmina con una breve estada de Vito en Sicilia y el retorno a su pueblo donde mata al padrino que había asesinado a su familia. La madurez de Vito Corleone se narra en la primera parte que está localizada en la Nueva York de la segunda posguerra. Don Vito Corleone (Marlon Brando) es uno de los padrinos de la comunidad italiana. Sus dos hijos, Sonny (James Caan) y Fredo (John Cazale) trabajan para el negocio familiar. Su hijo adoptivo, Tom Hagen (Robert Duvall), es una suerte de abogado de la familia pero se mantiene al margen de los asuntos sucios del negocio. El tercer hijo de Corleone, Michael (Al Pacino), ha servido en el ejército durante la guerra, mantiene opiniones distintas a las de la familia y permanece al margen de sus asuntos. Los Corleone son retratados como una familia mafiosa que mantiene un costado respetable ya que lucran con vicios menores como el juego y la prostitución. Don Corleone no acepta involucrarse en el tráfico de drogas, para no perder el favor de sus “amigos de las altas esferas” y en relación con las ejecuciones que ordena para castigar las traiciones o eliminar a sus enemigos, las justifica como recurso que comparte con la mayor parte de los políticos. Su negativa a traficar con narcóticos provoca una guerra entre las familias que deriva en un atentado al propio Don Corleone, que recibe cinco heridas de bala. Al ver que su familia está en peligro, la actitud de confrontación de Michael cambia: él mismo se encarga de matar a dos de los enemigos de su padre. Ese episodio cambiará completamente el rumbo de su vida, ya que aceptará gradualmente el mandato de su padre que lo considera su sucesor natural. Sin embargo, a la muerte de Don Vito, Michael asume el control de la familia y gradualmente experimenta un cambio que acentúa el germen de corrupción latente en él. La secuela, *El padrino II*, transcurre casi totalmente en Lake Tahoe, en 1958, donde Michael reside. Han pasado cinco años de la muerte de su padre y Michael no ha mantenido la promesa que le había hecho a su esposa Kate (Diane Keaton) de abandonar los negocios familiares. Sus métodos superan en crueldad a los de su padre y, a diferencia de este, se aísla y destruye sus principales vínculos. Sospecha de traición a su hermano Fredo, que ingenuamente ha revelado datos que sirvieron a los enemigos de Michael para atacar contra su vida y la de su familia. Alejará a su esposa de sus hijos cuando ella lo abandona. Finalmente, decide esperar la muerte de su madre para ordenar la ejecución de Fredo. Sonny había sido asesinado de modo que solo quedan a su lado Tom Hagen y su hermana Connie.

El último capítulo de la saga (*El padrino III*, 1990) se inicia en la ciudad de Nueva York en 1979 y retoma la historia Michael Corleone, que recibe un homenaje por su labor caritativa a través de la Fundación Corleone, que ayuda a los pobres y se dedica especialmente a la recuperación de Sicilia. Su hija Mary (Sofia Coppola) es presidenta de la Fundación Corleone y su hijo Anthony (Frank d'Ambrosio) va a debutar próximamente como cantante de ópera y permanece ajeno a los negocios de su padre, que entonces involucran su apoyo económico al Banco Ambrosiano a cambio del control de la compañía Vaticana Immobiliare. En cambio Michael adopta como estrecho colaborador al hijo de Sonny, Vincent Mancini (Andy García), que desea prosperar dentro de la familia. Vincenzo y su prima Mary se enamoran. Después de una crisis diabética, Michael le dice a Vincenzo que lo convertirá en el jefe de la familia, con la condición de que deje a Mary. Durante el debut de Anthony en Palermo, en el rol central de la ópera *Cavalleria rusticana*, Vincenzo ordena un ajuste de cuentas para eliminar a los enemigos de los Corleone que a la vez intentan salvar la vida del papa Juan Pablo I (Raf Vallone), quien finalmente resulta asesinado. Michael es atacado a la salida del teatro y resulta herido, pero en cambio muere su hija Mary que había interceptado a su padre para reprocharle su imposición de alejarla de Vincenzo. Michael sobrevive para expiar sus crímenes mediante el dolor de haber perdido todo lo que amó.

Bibliografía

1. Sobre psicoanálisis y dinámica de los grupos

Anzieu, D. (1986). *El grupo y el inconsciente*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Anzieu, D. (1997). *La dinámica de los grupos pequeños*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1980). *Tótem y Tabú y otras obras*. En *Obras completas* (T. XIII). Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1979). *Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. En *Obras completas* (T. XVIII). Buenos Aires: Amorrortu.

Gomà, Francesc (1979). *Conocer a Freud y su obra*. Barcelona: Dopesa.

Lacan, Jacques (2005). *De los nombres del padre*. Barcelona: Paidós.

Lacan, Jacques (1987). *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (1992). *Seminario XVII. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (1992). *Seminario XVIII. De un discurso que no fuese del semblante (1970-1971)*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (1987). *La familia*. Buenos Aires: Argonauta.

Laplanche, J. y Pontalis, J.B. (1998). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Frattini, Eric. (2002). *Mafia S.A.: 100 años de Cosa Nostra*. Madrid: Espasa Calpe.

2. Sobre teoría del cine

Burgoyne, R.; Stam, R. y Flitterman Lewis, S. (1999). *Nuevos Conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Hollyn, N. (Jan.-Feb. 2003). *The Editors Guild Magazine*, 24(1).

Metz, Ch. (1979). *Psicoanálisis y cine: El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.

Metz, Ch. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Slocum, D. (2003). *Violence and American Cinema*. New York & London: Routledge.

Thompson, D. (2002). *Scorsese on Scorsese*. New York: Faber & Faber.

Artículo recibido: 04/04/2012

Aceptado para su publicación: 23/07/2012