

Any 2005. Programa especial. Suplement del núm. 12

10 juny – 10 juliol 2005



Francis Ford Coppola

Francis Ford Coppola

► Introducció

Em desconcerta la meua dualitat, feta de fallida i èxit.
—Francis Ford Coppola (1987)—

Tot entorn a Francis Ford Coppola és immens. Els seus èxits, les seves fallides, la seva grandària, la seva gana, les seves mansions com palaus a San Francisco, Los Angeles, Nova York, i a la República sudamericana de Belize, així com també a la seva finca de Napa Valley amb els seus acres de vinyes.

Coppola es veu a si mateix com a un padrí benèvol que acull amb els seus llargs i amples braços tant la seva extensa família com l'equip més proper tot assegurant-se que tots ells mengen bé; els dantescos àpats de pasta han estat sempre una part molt important tant del seu lleure com del treball. "Allò que em fa més feliç és la companyia de gent ferma i poder desenvolupar amb ells tots els rituals: sopar, cuinar, conversar... Pel que fa a això, sóc molt europeu" —va dir en certa ocasió. Una bona mostra d'aquesta generositat italiana troba cabuda en la majoria dels seus llargmetratges, i això malgrat que la realització d'aquests hagi estat sovint tan dramàtica com tot el que surt a la pantalla.

Com correspon a algú les pel·lícules del qual sempre han tingut a veure amb els afers de família, la pròpia família de Coppola ocupa un lloc central en la seva vida. El seu pare músic, Carmine, va compondre les bandes sonores de la majoria dels seus films. Ell i el seu germà gran, August (pare de Nicolas Cage), a qui va dedicar RUMBLE FISH, han mantingut de sempre una relació molt estreta. La seva germana petita, l'actriu Talia Shire, fou Connie Corleone a la trilogia de THE GODFATHER; el seu segon fill, Roman (en consideració a Polanski), ha treballat com a director de segona unitat i ajudant de producció a les pel·lícules de son pare, i la seva filla Sofia, que va aparèixer a THE OUTSIDERS i a RUMBLE FISH, te un paper protagonista a THE GODFATHER PART III.

Amb vint-i-dos anys, el seu fill gran, Gian-Carlo ('Gio'), va morir en un accident de llanxa motora. Aquesta tragèdia, esdevinguda el 1986, va estar a punt d'acabar amb la llavors prometedora carrera cinematogràfica del jove Coppola rera de les cameres. Molt poc després del decés de Gio, Coppola, ple de dolor, va tornar als platós amb GARDENS OF STONE, una pel·lícula centrada en els funerals d'un jove mort a la Guerra del Vietnam. A THE GODFATHER PART III, Coppola, tot identificant-se amb Michael Corleone, va rodar la mort a trets de Mary, la filla d'aquest, que encarnava la seva pròpia filla Sofia.

Les pel·lícules de Coppola, més que les de cap altre director nord-americà de la seva generació, es lliuren plenament a l'anàlisi autobiogràfica. El 1973, en el decurs del rodatge de THE GODFATHER PART II, el director va dir als periodistes: "Fins a cert punt, m'he convertit en Michael Corleone." D'igual manera que el cap de la

Màfia, ell era un 'home poderós al càrrec de tota una producció,' i s'havia casat amb una dona que no era italiana, com feia Corleone. Mentre Coppola rodava APOCALYPSE NOW en ple cor de la jungla filipina, la seva muller, Eleanor, li va retreure d'estar-se transformant en el Coronel Walter Kurtz, l'oficial megalòman que l'Exèrcit nord-americà desitjava 'eliminar costés el que costés.' Ja aleshores, Hollywood veia Coppola com un *outsider* en haver fundat a San Francisco el renegat Zoetrope, el seu estudi independent. APOCALYPSE NOW pot llegir-se a dos nivells: com un assaig entorn al mal i la bogeria a la Guerra del Vietnam; i com un estudi sobre la pròpia fractura psicològica del director.

En aquells moments, el matrimoni Coppola travessava una crisi aguda, i va estar a punt de desfer-se. En certa ocasió, mentre Francis discutia amb Eleanor davant els nens, Sofia, que aleshores comptava quatre anys, va cridar de sobte: Talleu! I aleshores Francis s'adonà de quelcom. 'No creus que em pregunto si no estaré fent just ara mateix la meua propera pel·lícula?' —li va cridar a Eleanor—. No et penses que m'espanta de veritat que la meua vida no sigui sinó un film que estic fent? Més de deu anys després, a LIFE WITHOUT ZOE (un episodi de NEW YORK STORIES), coescrit amb Sofia, una noia de dotze anys interromp l'acte amorós dels seus pares tot cridant: Talleu!

A propòsit del musical ONE FROM THE HEART, que ell va qualificar com una 'fantasia entorn a l'amor romàntic, la gelosia i el sexe,' Coppola va dir que havia fet la cinta com una manera de parlar indirectament sobre la dolorosa crisi que acabava de passar. A cada film que fa, aquest director hi vessa quelcom de la seva pròpia vida emocional i intel·lectual. Fins i tot amb JACK, un film entorn a un nen anormal que no significava per a ell res més que un encàrrec d'estudi, Coppola va poder filtrar records de la seva pròpia infantesa quan, essent víctima de la poliomielitis, es va veure aïllat dels altres. Des que la seva carrera va començar, Coppola s'ha inspirat en les seves pròpies experiències, des de YOU'ARE A BIG BOY NOW, entorn a l'educació sexual d'un jove, a THE CONVERSATION, en la qual s'evidencia la pròpia obsessió del director pel que fa a les andròmines, i de manera més significativa a TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM. Jeff Bridges, que va encarnar l'inventor Preston Tucker, amb l'esperit d'independència del qual Coppola s'identificava plenament, va comentar: "Francis potser és el Tucker dels nostres dies."

Francis Ford Coppola va obrir el camí per a d'altres "enfants terribles" del cinema, com Peter Bogdanovich, George Lucas, Brian De Palma, Steven Spielberg i Martin Scorsese, els quals van sorgir de l'escola de cinema per assaltar Hollywood als anys 70. Es van amarrar de pel·lícules nord-americanes clàssiques en el precís moment en què aquelles cintes finalment començaven a ser respectables intel·lectualment, i es van convèncer que la tradició de Hollywood era prou honorable. Però aquest grup també s'adonà que la tradició era suscepti-



The Godfather Part II de Francis Ford Coppola

ble d'ésser reformada i revifada des de dins. Hi va haver una altra conjunció favorable: A causa que la majoria de la gent que anava al cinema a la dècada dels 70 era adolescent o començava a tenir vint anys, els estudis van centrar llurs interessos en els graduats d'escola brillants, els quals podien sintonitzar amb el gust del públic jove.

Des d'aleshores, la carrera de Coppola ha estat un afer de coratge i vertigen. No només s'ha vist sempre dividit entre els dos extrems de la realització cinematogràfica —la forma espectacular, grandiosa, i la pel·lícula petita i íntima—, sinó que ha fluctuat entre els èxits i els desastres tant en films grans com en modestos. Fins i tot el seu propi nom ha oscil·lat entre el sonor trio de Francis Ford Coppola i el més modest duo de Francis Coppola, per tornar de nou al trio gloriós.

En certa manera, com li passa a Preston Tucker, el fabricant de cotxes independent, Coppola va néixer massa tard per ser un pioner. El seu somni va raure en tenir un estudi propi 'dirigit pels talents creatius, lliure d'homes de negocis i buròcrates.' Irònicament, Zoetrope va fer finalment fallida just a causa dels homes de negocis i dels buròcrates. Les paradoxes es multipliquen al llarg de la vida de Coppola: ara es deleix per tenir la llibertat per fer films petits de pressupost reduït, ara s'immergeix en projectes monumentals de costos vertiginosos; ara admira i enveja els grans *auteurs* no nord-americans, ara tracta de reintegrar el tipus de films de gènere que va adorar de petit: pel·lícules de gàngsters, *films noirs*, musicals, melodrames.



Els joves protagonistes de *The Outsiders* (d'esquerra a dreta: Emilio Estevez, Rob Lowe, C. Thomas Howell, Matt Dillon, Ralph Macchio, Patrick Swayze i Tom Cruise).

El que realment estava prenent era una síntesi dels dos corrents cinematogràfics. Va dir que *YOU'RE A BIG BOY NOW* era com si 'Andy Hardy es topés amb la *Nouvelle Vague*'; tot referint-se a *BRAM STOKER'S DRACULA*, va evocar els noms de Georges Méliès i F.W. Murnau, i es va imaginar *RUMBLE FISH* com un 'film d'art i assaig per als nois.' Tampoc va tenir cap recança a emprar subtítols de manera reiterada a la trilogia de *THE GODFATHER* —un recurs força insòlit per a una pel·lícula eminentment hollywoodiana— per tal de servir l'autenticitat dels que parlen en italià.

Coppola ha distribuït i finançat l'obra d'Akira Kurosawa, Abel Gance, i Wim Wenders. La influència del muntatge dinàmic de Sergei Eisenstein, els films del qual contribuïren a que esdevingués director cinematogràfic, és evident als seus propis muntatges i experiments cinematogràfics. A la trilogia de *THE GODFATHER* és pot seguir la traça de certs elements de l'abarrocat *IVÀ EL TERRIBLE* d'Eisenstein. El pròleg de *BRAM STOKER'S DRACULA* té molt de l'exuberant desplegament operístic d'*ALEXANDER NEVSKY*.

És probable que la millor exposició d'aquesta síntesi sigui *THE CONVERSATION*. Tot i que es tracta, fonamentalment, d'una història policíaca amb una estructura narrativa clàssica i totes les convencions del gènere — investigació, amenaces, revelació —, és plena de recursos extrets del cinema d'art i assaig. Segons els crítics David Bordwell i Janet Staiger, "THE CONVERSATION és un bon exemple de com el nou Hollywood ha absorbit certes estratègies narratives del cinema d'art i assaig a l'ensame que les controla dins d'una estructura coherent de gènere." El que esdevé fascinant a les pel·lícules de Coppola és com s'arrisca a situar-se als

mateixos límits d'aquesta estructura de gènere, i igualment com es posa al caire de l'abisme en qüestions de repartiments, equips tècnics, públic, i finançament.

Ronald Bergan (Francis Coppola. *The Making of His Movies*, Orion, London 1998) ▶

▶ Hollywood

Coppola pertany a la primera generació de cineastes que van agafar com a referència el sistema de Hollywood, del qual, com a espectadors, s'havien alimentat. Resumint-ho: la primera generació de cineastes/cinèfils. Scorsese, Pollack, Allen i alguns altres introdueixen més d'una vegada Hollywood en els seus films com un llenguatge codificat en relació amb el qual es defineixen. Sense arribar a la profusió de cites cinèfiles que afeixugará de vegades el treball de cineastes de talent com ara Brian De Palma o John Landis, ni, sobretot, als excessos que conduiran a fer girar el cinema americà sobre si mateix, presoner d'un deliri autoparòdic que ni tan sols té l'excusa d'un segon grau, la generació de cineastes amb què Coppola ha emergit no ha fet cap misteri del seu deute envers el gran cinema de Hollywood. Això no obstant Coppola, personalment, no forma part realment d'aquest paisatge. En aquest cineasta que té un llenguatge únic i un sistema de referència del tot personal, Hollywood no hi és tan present com se sol pensar. En realitat, per mitjà de l'experiència Zoetrope Studios es pot veure exactament què és el que Coppola enyora de Hollywood: un sistema tutelar i protector que assegura als seus membres la possibilitat de crear sense patir pel dia de demà. Per mitjà de Zoetrope ell ha volgut reinventar un sistema d'un alt nivell professional contractant actors i tècnics que ha format perquè donessin el millor d'ells mateixos, i pagant cineastes com ara Michael Powell, Gene Kelly o Jean-Luc Godard per dur a bon port les seves investigacions més personals. Naturalment, en l'edificació d'aquest sistema, Coppola només es podia atorgar el paper de «padrí». D'altra banda, ha estat amb la més total sinceritat que ell ha produït obres de cineastes joves: la dolorosa experiència de *HAMMETT* només és imputable a la incompatibilitat de dos dels més grans cineastes del moment, però sens dubte no a sòrdides maquinacions comercials. A més, també s'ha de tenir en compte que Coppola ha permès l'existència de George Lucas i del fet que una cohort de joves cineastes puguin entrar als estudis a conseqüència de l'èxit de *THE GODFATHER*.

Hollywood és per a Coppola un model comercial per bé que perfectible. Però no és un model estètic. Seria ben difícil trobar en la seva obra una autèntica al·lusió a Hollywood pel que fa al llenguatge o la imatgeria, excepte en alguns casos extremament precisos i limitats: per exemple, la referència a *GONE WITH THE WIND*, que és una de les claus de *THE OUTSIDERS* i que, a més, no tracta pròpiament del film sinó de la novel·la de

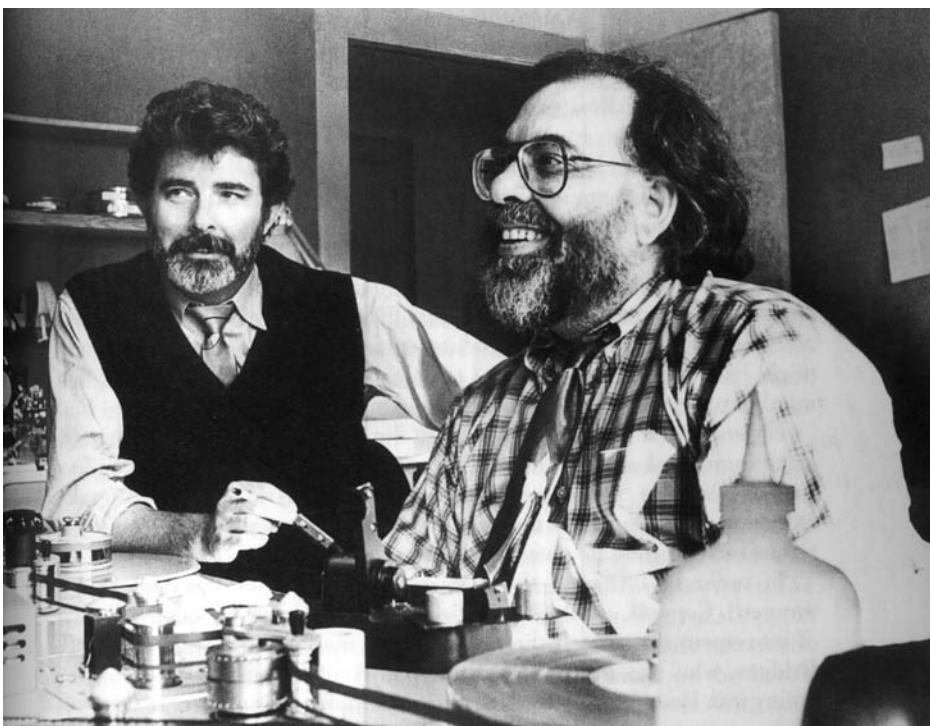


The Cotton Club de Francis Ford Coppola

Margaret Mitchell que els protagonistes lleixen al seu refugi. En canvi, en nombrosos films que haurien pogut ben naturalment engendrar una clau referencial, Coppola se'n distancia imperativament: *THE GODFATHER* hauria pogut referir-se als films de gàngsters clàssics, *ONE FROM THE HEART* hauria pogut remetre al musical «integrat» que Gene Kelly, Stanley Donen o Charles Walters van portar al punt de la perfecció cap als anys cinquanta, i *THE OUTSIDERS* i *RUMBLE FISH* haurien pogut inscriure's en una llarga tradició de Hollywood de films de revolta juvenil. I, en canvi, no hi ha res d'això.

THE GODFATHER, en decidir mirar el film de gàngsters des de l'interior i no des del punt de vista habitual de l'espectador, rebutja qualsevol al·lusió a clàssics com ara *SCARFACE* (1932, Howard Hawks) o *LITTLE CAESAR* (1931, Mervyn LeRoy), i encara en podríem esmentar vint títols més... S'hi ha eliminat l'esquema tradicional de l'ascensió i la caiguda del capítost. No hi ha les habituals «nòvies de gàngster maltractades». S'hi ha sacrificat la sacrosanta linealitat del relat. *THE GODFATHER* és una ombrívola tragèdia familiar; el relat, construït alternant el present i el passat, trenca l'estructura ascensió/caiguda per suggerir, en canvi, una forma de permanència de la plaga criminal. Ben lluny de tractar-se d'una història situada sota el signe de l'instant i d'allò efímer, com s'esdevé en molts films de gàngsters (com l'això no obstant innovador *BONNIE AND CLYDE* d'Arthur Penn o fins i tot el molt important *MEAN STREETS* de Scorsese), *THE GODFATHER* està datat amb molta precisió, estableix relacions exactes amb fets històrics reals i vol esdevenir una paràbola sobre tota la societat americana. El ritual dels tiroteigs no pot tampoc constituir una referència a la iconografia tradicional ja que Coppola prefereix la major part de les vegades el bany de sang que, després d'ell, es convertirà en un clixé.

Podem descobrir la mateixa independència respecte al llenguatge de Hollywood a *ONE FROM THE HEART*. Amb l'argument que tenia i el concepte que presidia l'elaboració del projecte, Coppola hauria hagut de filmar en exteriors reals, com Donen o Kelly a l'inici de *ON THE TOWN* (1949) o Wise a *WEST SIDE STORY* (1961), però ell reconstrueix Las Vegas en estudi, i el que hauria de ser, d'entrada, un musical realista esdevé un experiment d'estilització. Les cançons, tradicionalment, s'haurien d'integrar en l'acció o se'ls hauria de trobar una justificació col·locant-les en l'escena d'un espectacle. Coppola rebutja les dues solucions i converteix la part musical en un comentari interior que ara s'ajunta amb el punt de vista dels personatges i adés se'n allunya resoltament. A més, no hi ha cap pas de dansa ni apareix mai cap imatge per distreure l'espectador de la novetat de l'empresa, per bé que hauria estat fàcil tranquil·litzar-lo amb algun detall que li hagués fet creure que seguia trobant-se en el món de Gene Kelly o Fred Astaire. Aquesta facilitat, Coppola la rebutja. I el mateix rigor es torna a trobar en l'això no obstant tornassolat *THE COTTON CLUB*: una gran part de la decepció de la crítica anglosaxona prové del fet que, tenint en compte l'argument, s'esperava un musical «seriós» a la manera de *CABARET* (1972, Bob Fosse), amb els números de l'escenari oferint un comentari crític del que passava a la sala. Coppola ho defuig, això, de la mateixa manera que defuig la tradició del musical de *bôite de nuit* que s'havia desenvolupat durant els anys quaranta (*DIAMOND HORSESHOE*, 1945, George Seaton; *NEW ORLEANS*, 1941, Arthur Lubin). La seva manera de filmar les dan-



Coppola amb George Lucas (1988)

ses i les cançons no remet a res conegut, de la mateixa manera que la seva concepció dels grans números de conjunt s'aparta del patró mètric que segueix en vigor, el de Busby Berkeley.

THE OUTSIDERS i RUMBLE FISH també defugen, ben evidentment, qualsevol sistema de referència: el primer, «sentimentalitzant» a ultrança un gènere habitualment aspre i violent, i conferint-li l'estilització d'un musical escènic, i el segon, polvoritzant el que es podria considerar com un missatge social per mitjà d'imatges sorprenents de rellotges sense busques, levitació onírica o incrustacions electròniques. Una comparació amb REBEL WITHOUT A CAUSE (1955, Nicholas Ray) seria, pel que fa a això, reveladora: el film de Ray proposava per a la delinqüència juvenil un put de vista des de l'exterior. El punt de vista de Coppola és des de l'interior en la mesura en què se situa dins l'imaginari suposat dels seus protagonistes per buscar-hi la inspiració i la concepció plàstica.

Coppola no té cap altre sistema de referència que el seu propi, el que assegurarà la cohesió del film. Qualsevol al·lusió a elements exteriors comprometria la unitat del film. Per a Coppola, cada film és una experiència en si mateix, tancat en ell mateix i contenint alhora el germen i el punt final. No respectar la integritat del film seria privar-lo de la respiració, de la vida.

Jean-Paul Chaillet i Christian Viviani (Coppola, Riva-ges/Cinema, Paris, 1987) ▶

▶ El cinema de Coppola

Què és el que distingeix un film de Coppola? Què hi ha en les seves pel·lícules que les fa romandre i estendre's arreu del planeta de manera tan punyent? Els temes que el preocupen giren entorn a l'esmunyiment del temps, la condició mortal dels humans, la joventut, la família (ja sigui de sang o per circumstàncies), la història, i la fe. El seu discurs s'endinsa en el ritual, la violència, l'extravagància, i la solitud. "Els personatges de Coppola cerquen permanentment el niu, el confort... l'aixopluc" —escriu Kent Jones.

En el llenguatge visual del realitzador esdevenen marques de fàbrica les imatges imposants, els plans tancats impregnats d'intimitat, les posades en escena properes a la condició pictòrica. Alhora, les cintes de Coppola abasten una impressionant arc espacial: des de la visió de Harry Caul en el seu apartament tronat de San Francisco a THE CONVERSATION, a un riu serpentejant del Vietnam, tot passant per les muntanyes de Transilvània a BRAM STOKER'S DRACULA, i per l'habitació santuari d'un nen amb cos d'home a JACK. Les pel·lícules de Coppola esdevenen romàntiques, teatrals, i de vegades sintonitzen amb els temps. Allò clàssic i literari és inherent a la seva manera d'entendre el cinema, com també ho és el seu *background* teatral, la qual cosa emfasitza unes interpretacions poderoses. Sovint, les imatges de Coppola són d'una senzillesa plena de bellesa, i la singular sensibilitat present a la majoria del seu treball és digna de tot reconeixement. Una construcció enlluernadora de les escenes, elegància en la composició, i cert to de lament són el ciment dels seus productes.

Molts dels protagonistes masculins de Coppola pateixen



The Godfather de Francis Ford Coppola



Rumble Fish de Francis Ford Coppola

xen una enorme solitud, de vegades imposada i, d'altres, merescuda: és un càstig. Amb els anys, percebre les referències al catolicisme que hi ha als films de Martin Scorsese ha esdevingut tot un entreteniment per a certa gent. Però les cintes de Coppola també tenen una línia temàtica semblant que coincideix en la imatgeria catòlica i el dogma, com es demostra a THE CONVERSATION i a la trilogia de THE GODFATHER. Hi ha, però, un interès en allò espiritual i filosòfic més gran encara que el que pugui haver pel catolicisme. APOCALYPSE NOW n'és tot un exemple, d'això, i esdevé un punt cabdal de la manera amb què Coppola entén el cinema personal. En aquesta cinta, el director integra la fúria bèl·lica d'antany i la moderna, i mostra com el xoc de la civilització amb allò feréstec es troba a dins l'ànima humana i en el món que ens envolta. És el xoc que també ressona a THE OUTSIDERS i a RUMBLE FISH, i que es disfressa rera dels vestits elegants i els acords en negocis complexos que omplen el món de les pel·lícules de THE GODFATHER. Per què no hauria de ser tot això verídic emocionalment parlant, i indicatiu dels dilemes que tots afrontem? Per damunt de tot, els films de Coppola parlen dels homes, i les dones tendeixen a aparèixer com a figures maternals idealitzades, figurativament o literalment.

Walter Murch, col·laborador del director des de fa molt de temps i un dels grans practicants i professors de cinema, no fa gaire va comentar que la seva impressió davant un film de Coppola era la del rostre d'un individu confrontat a un rerafons que s'expandeix, quelcom grandiosos. Per a Murch, la gran força del director consisteix a fusionar les experiències i preocupacions de la seva pròpia vida amb el material de la pel·lícula en què està treballant en aquell precís moment. Murch creu que els films menors de Coppola són aquells en què aquella fusió i confluència d'interessos, passions, inseguretats, i aspiracions no es produeixen de manera tan intensa, i ha anomenat això "el camp de batalla personal de Coppola."



El director amb la seva filla Sofia Coppola (1989)



Apocalypse Now de Francis Ford Coppola

I què hi ha dels detractors de Coppola? Quin és el quid de la seva prevenció cap a la seva obra? En primer lloc, perceben certa inconsistència en el seu producte, que entenen simptomàtic de la posició a la qual el director es veu arrossegat, entre el gran i el petit pressupost. La seva narració l'entenen força superficial, revestida d'un estil visual grandiloqüent. Tendeixen a reconèixer la notòria màgia creativa que hi ha a THE CONVERSATION i a THE GODFATHER PART II. Tanmateix, APOCALYPSE NOW es vista com un recu-lament per part de Coppola cap a la creació d'una imatge primmirada i un filosofar força tronat. Cap a mitjan anys 80, la producció de Coppola és interpretada com poc original, mancada de veritables subtilesa i amplitud emocionals. No se'l considera tant un cineasta intel·lectual com un faedor de realitats versemblants fetes pel·lícula.

Sovint, Coppola concentra aquestes predisposicions en espectacles molt hàbils, però, igual que d'altres directores de Hollywood, troba la manera d'endossar el seu criteri personal dins els circuits de la pel·lícula. Es tracta d'un director i guionista a qui li encanten les idees i, certament, APOCALYPSE NOW és potser més poderosa



The Conversation de Francis Ford Coppola

en el seu acte final com a compendi d'idees que com a film amb el seu propi corpus filosòfic. Coppola és un classicista i, certament, un humanista, que es troba igual de bé amb històries sobre els desvalguts que amb d'altres sobre els forts, els poderosos. I aquestes històries romanen; ens recorden les nostres pròpies susceptibilitats, les nostres febleses, i la nostra capacitat tant per a l'amor com per a l'odi. Moltes de les pel·lícules de Coppola posen l'èmfasi en el que hi ha a dins. Una abraçada pot donar vida o treure-la. Un petó pot ser un òscul de vida o de mort. Una posta de sol pot ser el final o un gloriós començament i, afortunadament, en el món cinematogràfic del director, sempre hi ha possibilitat de redempció.

Al maig de 2003, en una entrevista entorn a la seva carrera, John Milius, coguionista de APOCALYPSE NOW, va dir a propòsit de Coppola: "Crec que Francis era, amb molta diferència, el millor de tots. Per a ell, tot allò anava de debò."

James Clarke (Coppola, Virgin Books Ltd., London 2003) ▶



Peggy Sue Got Married de Francis Ford Coppola

BIBLIOGRAFIA: FRANCIS FORD COPPOLA

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

Llibres

- 15 ans de cinéma américain: 1979-1994: rencontres avec Francis Ford Coppola ... Nicolas Saada (ed.). Paris: Cahiers du cinéma, 1995. Edició en castellà: *El cine americano actual*. Madrid: JC, 1997.
- Adam Mateu, Carolina. *Drácula de Bram Stoker: Francis Ford Coppola 1992*. València: Nau Llibres; Barcelona: Octaedro, 2001.
- Aresté, José María. *Francis Ford Coppola*. Barcelona: Royal Books, 1994.
- Arocena, Carmen. *La Trilogía de 'El Padrino': Francis Ford Coppola*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Bergan, Ronald. *Francis Coppola*. London: Orion, 1999.
- Biskind, Peter. *La trilogía de 'El Padrí': tot allò que sempre heu volgut saber sobre la gran obra de Coppola*. Barcelona: Ixia Llibres, 1993.
- Cano, María José. *Francis Coppola*. Gijón: Cerinterfilm, 1985.
- Chaillet, Jean-Paul; Viviani, Christian. *Coppola*. Paris: Rivages, 1987.
- Chaillet, Jean-Paul; Vincent, Elizabeth. *Francis Ford Coppola*. Paris: Edilig, 1984.
- Clarke, James. *Coppola*. London: Virgin, 2003.
- Coppola, Eleanor. *Con el corazón en tinieblas: un diario íntimo de Apocalypse now*. Barcelona: Emecé, 2002.
- Coppola, Francis Ford. "Journals 1989-1993". Dins: *Projections 3: film-makers on film-making*. John Boorman and Walter Donohue (eds.). London: Faber and Faber, 1994. p. 1-43.
- Cowie, Peter. *Coppola*. London: Faber and Faber, 1990. Edició en castellà: Madrid: Libertarias/Prodhufti, 1992.
- Cowie, Peter. *'The Godfather' book*. London: Faber and Faber, 1997.
- Cowie, Peter. *El libro de 'Apocalypse now': la historia de una película mítica*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Fernández Valentí, Tomás. *Drácula de Bram Stoker; La noche del cazador*. Barcelona: Dirigido, 1994.
- Fernández Valentí, Tomás. *Toro salvaje; El Padrino III*. Barcelona: Dirigido, 1999.
- *Francis Ford Coppola's 'The Godfather' trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Gelmis, Joseph. *The film director as superstar*. New York: Doubleday, 1970. Edició en castellà: *El Director es la estrella*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Gentry, Ric. "Francis Ford Coppola". Dins: *Film voices: interviews from Post Script*. Gerald Duchovnay (ed.). Albany, N.Y.: State University of New York Press, 2004. p. 33-50.

- Jacobs, Diane. *Hollywood renaissance*. New York: A.S. Barnes; London: Tantivy, 1977.
- Katsahnias, Iannis. *Francis Ford Coppola*. Paris: Cahiers du cinéma, 1997.
- Latorre, José María. *El Padrino; Guerra y paz*. Barcelona: Dirigido, 1995.
- Latorre, José María. *El Padrino II; La dolce vita*. Barcelona: Dirigido, 1996.
- Lewis, Jon. *Whom god wishes to destroy...: Francis Coppola and the new Hollywood*. London: Athlone, 1995.
- MacKenzie, Scott. "Francis Ford Coppola". Dins: *Fifty contemporary filmmakers*. Yvonne Tasker (ed.). London: Routledge, 2002. p. 118-126.
- Payán, Miguel Juan. *Francis Ford Coppola*. Madrid: JC, 1992.
- Pye, Michael. *The movie brats: how the film generation took over Hollywood*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- Reguera, Iván. *Apocalypse now: odisea en los territorios del horror*. Algorta: 400 Golpes, 2002.
- Riambau, Esteve. *Francis Ford Coppola*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Sánchez, Juan Luis. "Francis Ford Coppola (Detroit, 1939): un italoamericano original". Dins: *Breve encuentro: estudios sobre 20 directores de cine contemporáneo*. Alberto Fijo (ed.). Madrid: CIE Inversiones Editoriales-DOSSAT 2000, 2004. p. 53-65.
- Santos Fontenla, César. *Francis Coppola*. Madrid: JC, 1980.

Articles

- Brady, Leo. *The sacraments of genre: Coppola, De Palma, Scorsese*. "Film quarterly", vol. XXXIX, no 3 (Spring 1986), p. 17-28.
- Casas, Quim. *El imperio de los nuevos bárbaros: Zoetrope, Lucasfilm y Amblin*. "Dirigido por", n° 342 (feb. 2005), p. 42-61.
- Casas, Quim. *Francis Coppola: del clasicismo a la electrónica*. "Dirigido por", n° 110 (dic. 1983), p. 23-39.
- Casas, Quim. *La ley de la calle: un gran film de Coppola*. "Dirigido por", n° 119 (nov. 1984), p. 64-66.
- Cèbe, Gilles; Tessier, Max; Thompson, Richard. *Francis Ford Coppola: au-delà du bien et du mal*. "Ecran", no 83 (sept. 1979), p. 11-24.
- Combs, Richard. *Coppola's family plot: 'The Godfather' variations*. "Film comment", vol. 38, no 2 (Mar.-Apr. 2002), p. 38-44.
- *Conversation secrète*. "Avant-scène cinéma", no 494 (sept. 2000), p. 1-105.
- *Drácula polémico*. "Dirigido por", n° 210 (feb. 1993), p. 42-51.
- Dyer, Richard. *Dracula and desire*. "Sight &

sound", vol. III, no. 1 (Jan. 1993), p. 8-12.

- *El Padrino*. "Nickel Odeon", n° 29 (invierno 2002), 160 p.
- Fernández Bourgon, José Ignacio. *De corazón: meet me in Las Vegas or in Bora-Bora of the Mind*. "Casablanca", n° 34 (oct. 1983), p. 34-41.
- Fernández Valentí, Tomás. *Jack: el film más imprevisible de Coppola*. "Dirigido por", n° 253 (enero 1997), p. 44-45.
- *Francis Coppola*. "Positif", no 288 (févr. 1985), p. 34-44.
- *Francis Coppola*. "Positif", no 311 (janv. 1987), p. 2-13.
- *Francis Coppola: Apocalypse now*. "Positif", no 220-221 (juil.-août 1979), p. 2-15; no 222 (sept. 1979), p. 19-56.
- *Francis Ford Coppola*. "Positif", no 335 (janv. 1989), p. 2-21.
- Greene, Naomi. *Coppola, Cimino: the operatics of history*. "Film quarterly", vol. XXXVIII, no 2 (Winter 1984-85), p. 28-37.
- Jones, Kent. *Mithmaker Francis Ford Coppola: the great conductor of American cinema*. "Film comment", vol. 38, no 2 (Mar.-Apr. 2002), p. 30-36.
- Koszarski, Richard. *The youth of F. F. Coppola [entrevista]*. "Films in review", vol. XIX, no. 9 (Nov. 1968), p. 529-536.
- Latorre, José María. *Francis Ford Coppola*. "Dirigido por", n° 51 (feb. 1978), p. 18-28.
- Lerman, Gabriel. *Francis Ford Coppola [entrevista]*. "Dirigido por", n° 252 (dic. 1996), p. 16-21.
- Marías, Miguel. *Apocalypse now*. "Dirigido por", n° 68 (dic. 1979), p. 56-58.
- Molina Foix, Vicente. *Francis Coppola: industrial y artista*. "Fotogramas", n° 1700 (sept. 1984), p. 87-88, 93.
- Myles, Lynda. *The Zoetrope saga*. "Sight & sound", vol. 51, no. 2 (Spring 1982), p. 91-93.
- Riambau, Esteve. *Cotton Club: gangsterismo a ritmo de jazz*. "Dirigido por", n° 122 (feb. 1985), p. 12-14.
- Saada, Nicolas. *Francis Ford Coppola: toujours prophète [entrevista]*. "Cahiers du cinéma", no 557 (mai 2001), p. 40-43.
- Weinrichter, Antonio. *La pequeña gran película americana de Coppola: Legítima defensa*. "Dirigido por", n° 266 (marzo 1998), p. 24-27.
- Weinrichter, Antonio. *Peggy Sue se casó: el regreso al pasado de Coppola*. "Dirigido por", n° 144 (feb. 1987), p. 35-36.
- Zagarrío, Vito. *L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà*. "Bianco e nero", a. XLVI, n. 2 (apr.-giugno 1985), p. 37-59.