

protagonismo (tal vez por su aparente inmediatez entre muchas otras posibles causas), es lógico que la identidad visual de las marcas y el diseño de sus signos de identificación primaria tengan un lugar de privilegio por sobre otras comunicaciones que se emitan desde las compañías y organizaciones.

Los diseñadores tienen que realizar su trabajo de manera correcta y responsable, y dentro de esa responsabilidad se debe incluir también el conocimiento del alcance (y también de las limitaciones) de la comunicación de los atributos de la identidad a través de los signos gráficos marcarios.

Referencias Bibliográficas

- Arnheim, R. (1976). *El pensamiento visual*. Eudeba.
 Chaves, N. (1996). *La imagen corporativa*. Gustavo Gili.
 Chaves, N. y Belluccia, R. (2008). *La marca corporativa: Gestión y diseño de símbolos y logotipos*. Paidós.
 Veron, E. (1993). *La semiosis social*. Gedisa Editorial.

Abstract: Brands live among us; they are integrated into the fabric of social relationships, establishing a bond with consumers and users. They acquire a personality with traits that place them on a human level, striving to connect emotionally with their audience. However, all these characteristics—which could be described as a process of brand humanization—are built over time and are not part of the initial process of designing a brand's visual identity.

The purpose of this document is to distinguish the real challenges faced by a designer specializing in brand design from the behavior and development that the brand image (the public record of the identity's attributes) undergoes within the social life in which it is embedded.

Keywords: User – Consumers – Image – Brand Design

Resumo: As marcas vivem entre nós; estão inseridas no tecido das relações sociais e estabelecem um vínculo com consumidores e usuários. Adquirem uma personalidade com traços que as colocam em um plano humano, buscando conectar-se emocionalmente com seu público. No entanto, todas essas características — que podem ser descritas como um processo de humanização das marcas — são construídas ao longo do tempo, não fazendo parte do processo inicial de criação da identidade visual de uma marca.

A proposta deste documento é diferenciar os desafios reais enfrentados por um designer que atua na área de design de marcas do comportamento e desenvolvimento que a imagem da marca (o registro público dos atributos da identidade) passa a ter dentro da vida social em que está inserida.

Palavras chave: Usuário – Consumidores – Imagem – Design de Marca

(*) **Deborah Rozenbaum**, Diseñadora Gráfica (UBA), docente en el Área Diseño Gráfico + Ilustración en la Facultad de Diseño y Comunicación (UP) desde el año 2003.

El cine de Francis Ford Coppola: Una genealogía posible (Parte 1)

Fecha de recepción: agosto 2023
 Fecha de aceptación: octubre 2023
 Versión final: diciembre 2023

Eduardo Russo^(*)

Resumen: El cine de Francis Ford Coppola ha sido frecuentemente asociado a la figura de un “hombre de familia”, aunque este rasgo va más allá de lo biográfico, proyectándose hacia una visión genealógica del cine. Su obra dialoga con una tradición que se remonta a los orígenes del lenguaje cinematográfico, destacándose su afán de independencia respecto a Hollywood sin renegar del legado clásico. Coppola combina lo innovador con un respeto por los grandes maestros del cine mudo como Griffith, Gance y Eisenstein, de quienes hereda recursos como el montaje paralelo y la narración absorbente. La figura de Orson Welles, con su carácter prodigioso y su relación ambigua con la industria, funciona como espejo y advertencia para Coppola. A diferencia de la monumentalidad aislada de personajes como Kane, los de Coppola se construyen a través de sus vínculos, tejiendo redes humanas. Ambos comparten un cine de estética barroca, con estructuras narrativas complejas, planos audaces y personajes atrapados en tramas densas y multifacéticas. Coppola, así, se posiciona como heredero y renovador de una tradición cinematográfica que nunca deja de dialogar con su pasado.

Palabras clave: Genealogía - Barroco - Montaje - Coppola - Cine

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 103]

Uno de los más reiterados lugares comunes que se escuchan o leen sobre Coppola es aquel donde se lo considera como hombre de familia. Como en todo tópico, cierta parte de verdad resulta más o menos oculta por el uso familiar de ese atributo, ya sea para aludir cierta característica sustancial en sus historias cinematográficas, algunos profusos anecdóticos —que van desde los cameos de sus padres y actuación de familiares varios, hasta la discutida incorporación de su hija Sofía al cast de El Padrino III— o bien la vocación patriarcal al frente de sus proyectos que algunos consideraron liso y llano autoritarismo. Esta condición va, claro está, más lejos que las cuestiones de sangre. Abarca también cierta concepción de su lugar dentro del cine en referencia a unos cuantos maestros, sus pares y algunos que en el futuro, o ya hoy, pueden postularse como discípulos. Es nuestra tarea, en lo que sigue, esbozar algunos lineamientos posibles de una genealogía del cine coppoliano. Se trata de dibujar un árbol ciertamente complejo. Aquí ampliaremos e intentaremos formular nuevas conexiones para tratar de entender mejor un cine que, lejos de postularse como revolución absoluta, se nutre en una sólida tradición que se remonta a los mismos orígenes del lenguaje cinematográfico.

De una manera acaso paradójica, el cine de Coppola estuvo desde sus comienzos signado tanto por un espíritu anti-Hollywood en lo que toca a la organización de la producción, distribución y exhibición (cf. el artículo “La técnica como estilo”, en este volumen), como por la continuidad de un lenguaje en lo que hace a las formas y estructuras de sus films. Es como si aunara un afán de independencia con el reconocimiento de largas décadas de cine a sus espaldas, de los que habría que destilar lo nuevo en tanto reformulación, antes que revolución. En los 60, cuando muchos optaban por un cine de ruptura, cuyas opacidades y experimentos formales procuraban un cambio rotundo en las maneras de hacer y ver cine —nuevo cine para un hombre nuevo, se pensaba— Coppola intentó construir su propio feudo para hacer el cine que le importaba, apostando plenamente a los poderes de la ficción, al efecto de captura del espectáculo. Si bien primero fue seducido por las producciones de bajo costo —por el margen de libertad, más al estilo europeo, que podrían brindarle— y luego fue deslizándose hacia obras de mayor envergadura material, en ningún momento intentó renegar de las fuentes. Todo lo contrario, las encontró en obras primordiales. La primera conexión que surge ante la mirada del observador atento no es otra que la que lo liga con David W. Griffith.

Los primeros maestros

Hay mucho de Griffith en Coppola: está la común atención al aspecto narrativo de sus obras —ambos han sido afectos a pensarse a sí mismos como novelistas: recordemos que el principal anhelo del primero era (según declaraba insistentemente a su operador Billy Bitzer) juntar dinero con el cine para luego retirarse a escribir sus relatos—. También está el esfuerzo continuo por construir todo un mundo de ficción, y de presentarlo como un espectáculo con la mayor absorbencia posible para el espectador. Hay, no obstante, una diferencia: en el fundador hubo un período en el que fue un adelantado absoluto, y otro en el que sus películas parecían

superadas por el devenir de un cine que comenzó a considerarlo anacrónico en su espíritu victoriano. Coppola, desde los mismos 60, postula un *aggiornamento* que intenta ir a la cabeza, no de las modas, aunque sí de las invenciones técnicas y retóricas del cine actual. Hay sensibles ecos de Griffith en las películas coppolianas; nótese como muestra, si no, el uso magistral del montaje paralelo en la mayoría de sus películas, encontrando lo que puede ser una cúspide en los climas de los tres *Padrinos*, que encuentran su antecedente más lejano en la descomunal *Intolerancia* del maestro lejano.

Hay más grandes del cine mudo en Coppola: está también el explícito Abel Gance, que con la restauración y lanzamiento de su *Napoleón* marcara uno de los momentos culminantes del lanzamiento de la segunda *Zoetrope*. Sin dudas tanto el desmesurado Gance como la figura hipnótica de Napoleón lo fascinaron desde largo tiempo atrás. Este amor por esos episodios irrepetibles del cine de los comienzos se redobra en la pasión coppoliana por Sergei Eisenstein. Cualquiera que presencie *La ley de la calle* podrá encontrar, en las colisiones de su montaje y los conflictos formales de sus planos, las huellas del soviético. Aunque en este caso este costado plástico esté dominado por otro espíritu con el que comparte el aliento barroco que confluye en el común discípulo. Eisenstein llega a Coppola pasado por Welles.

La sombra de Orson Welles

Esta es la comparación acaso más evidente, la que sale a simple vista de las dos voluminosas figuras, del carácter de niños prodigio que dio un aura temprana a ambas, del carisma emanado ante los que lo rodean en equipos de filmación y rondas de prensa. A la vez, Welles y Coppola poseen dos rasgos significativos que los hacen formar un tándem en la mente de unos cuantos: esa mezcla de amor-odio que despiertan sus egos inconfundibles, y que se suele traducir en la admiración extasiada o el encono rencoroso ante cada nueva película. La prensa del espectáculo, tan veleidosa al respecto —o quizás más— que el periodismo deportivo, supo mirar a los dos con esa óptica ambivalente con que el *establishment* juzga a los que por vocación ajenos al sistema, hacen algo lo suficientemente grande como para no ser ignorado, pero de una manera distinta a la canonizada por la lógica del *show business*. Una estrategia del “sí, pero”, suele recibir cada nueva entrega fílmica luego del deslumbramiento inicial, como si la pleitesía temprana al joven genial debiera ser compensada por la posterior demolición del ídolo. Más de una vez Coppola, de modo consciente, se miró en el espejo Welles. Pero no ha sido exactamente un caso de vidas paralelas. Reconoce en el viejo Orson un ejemplo para todos los directores cinéfilos, y en su caso personal, un antecedente de otro joven que se enriqueció por el cine de la noche a la mañana. En el primer aspecto, un dato no demasiado reiterado por el propio Welles en sus abundantes conversaciones fue el atracción de cine al que se sometió antes de filmar su primera película. Contrariamente a lo que luego comentaría displicentemente, en el sentido de que no le interesaba demasiado ver películas de otros —en efecto, siempre prefirió explayarse largas horas sobre la psicología de los personajes shakespearianos, a no ser

que gente como Bazin o Bogdanovich lo reintrodujeran insistentemente en el tema—, el joven Welles se encerró en la cinemateca neoyorquina a ver —proyecto a su medida— todo lo que se había hecho hasta allí (1940) al respecto. Así se contactó con unos cuantos maestros, y aprendió no pocas lecciones. En ese sentido, tal vez fue el primer director de cine que adoptó, como proyecto de formación, una forma de aprendizaje sistemática —si bien acelerada— a partir de la historia del cine, *estudiando las películas*. No es otra cosa que aquella que un par de décadas más tarde harían los directores cinéfilos de la nueva ola francesa, o los universitarios americanos, con Coppola a la cabeza.

Coppola parece haber reflexionado sobre el caso Welles en detalle, extrayendo su parte de enseñanza. No sólo se advierte en sus films, sino también en su trayectoria. La misma entrada de Orson Welles a Hollywood estuvo signada por el escándalo; su historia es la de una colección de obras maestras con terribles fracturas en su realización (Soberbia), eligiendo, como suele decirse ahora, un perfil decididamente bajo para concluir el proyecto casi al borde de la serie B o del cine de género (*El extraño*, *La dama de Shangai*, *Sed de Mal*), o recurriendo a la fuga marginal a la Europa difusa de *Mr. Arkadin* o *Campanadas a medianoche*. Enorme y solitaria, riendo a carcajadas y filmando esporádicamente, la figura de Welles no podía dejar de ser una tentación temida. Coppola, amparado por una vocación de industria que en forma temprana detectó en él Roger Corman —como veremos más adelante— decidió generar a su alrededor las condiciones para ser su propio productor. Con los conocidos traspiés, que a alguien del común habrían dejado a mitad de camino, fue manteniendo vigente esta consigna.

Resulta fácil advertir la conexión entre los universos de Welles y Coppola a partir, en sus películas, de esos personajes que operan como polos magnéticos de la intriga. Kane y Kurtz, Arkadin y Corleone. Esta facilidad puede, sin embargo, impedir apreciar las diferencias. En Welles esas figuras casi sobrehumanas se sostienen a puro carácter, apartados en su cualidad trágica o su magnificencia, pero afirmados en la fortaleza que construyen a su alrededor, a expensas del mundo y de esos otros que quedan afuera. En Coppola, esta dimensión monumental se construye a partir de las redes que el personaje teje con los otros. Es el nudo dominante de un tejido que maneja, pero al que está indisolublemente adherido. Es lo que diferencia a Kane de don Corleone. Si pueden compararse las soledades de uno en Xanadu y del otro en la casa de Lake Tahoe, no puede dejar de advertirse en el primer caso el aislamiento trabajosamente construido en base a murallas, zoo privado y colección de estatuas, y en el segundo el desgarramiento de una soledad no buscada, trágica y asolada por la culpa.

Además, se insiste, tanto Welles como Coppola comparten una común concepción barroca en sus cines. Como tensión a la inestabilidad, a la complejidad de tramas —y más aún de caracteres—, al trabajo de los planos desafiando sus límites espaciales y de los tiempos bifurcándose, rizándose en puntos de vista parciales, oblicuos, incompletos, en versiones incompletas de historias mucho mayores que lo expuesto, lo barroco es apreciable en ambos.

Bibliografía

- Coppola, Francis Ford (2003). *Francis Ford Coppola's Zoetrope all-story 2*. Harcourt
Coppola, Francis Ford; Phillips, Gene D.; Hill, Rodney (2004). *Francis Ford Coppola: Interviews*. Univ. Press of Mississippi
Coppola, Francis Ford (2017) *El cine en vivo y sus técnicas*. Reservoir Books.
Delorme, Stephane (2007) *El libro de Francis F. Coppola. Cahiers du cinéma*. El País.
Menne, Jeff (2014) *Francis Ford Coppola*. Univ. of Illinois Press.
Phillips, Gene D. (2013). *Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*. University Press of Kentucky.
Schumacher, Michael (2000). *Francis Ford Coppola: A Filmmaker's Life*. Bloomsbury
Riambau, Esteve (2005) *Francis Ford Coppola, Cátedra*.
Welsh, James M.; Phillips, Gene D.; Hill, Rodney F. (27 August 2010). *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*. Scarecrow Press.

Abstract: Francis Ford Coppola's cinema has often been associated with the figure of a "family man," although this trait goes beyond the biographical, extending toward a genealogical vision of cinema. His work engages in dialogue with a tradition that dates back to the origins of cinematic language, marked by a desire for independence from Hollywood without rejecting the classical legacy. Coppola combines innovation with a reverence for the great masters of silent cinema such as Griffith, Gance, and Eisenstein, from whom he inherits techniques like parallel editing and immersive storytelling.

The figure of Orson Welles—with his prodigious talent and ambiguous relationship with the industry—serves as both a mirror and a warning for Coppola. Unlike the isolated monumentality of characters like Kane, Coppola's characters are shaped through their relationships, weaving human networks. Both filmmakers share a baroque cinematic aesthetic, with complex narrative structures, bold camera work, and characters entangled in dense, multifaceted plots. In this way, Coppola positions himself as both heir and innovator of a cinematic tradition that never ceases to converse with its past.

Keywords: Genealogy – Baroque – Editing – Coppola – Cinema

Resumo: O cinema de Francis Ford Coppola tem sido frequentemente associado à figura de um "homem de família", embora essa característica vá além do biográfico, projetando-se para uma visão genealógica do cinema. Sua obra dialoga com uma tradição que remonta às origens da linguagem cinematográfica, destacando-se pelo desejo de independência em relação a Hollywood, sem renegar o legado clássico. Coppola combina inovação com respeito pelos grandes mestres do cinema mudo como Griffith, Gance e Eisenstein, dos quais herda recursos como a montagem paralela e a narrativa envolvente.

A figura de Orson Welles — com seu talento prodigioso e sua relação ambígua com a indústria — funciona como espelho e advertência para Coppola. Diferente da monumentalidade isolada de personagens como Kane, os de Coppola se constroem por meio de seus vínculos, tecendo redes humanas. Ambos compartilham uma estética cinematográfica barroca, com estruturas narrativas complexas, planos ousados e personagens imersos em tramas densas e multifacetadas. Assim, Coppola

se posiciona como herdeiro e renovador de uma tradição cinematográfica que nunca deixa de dialogar com seu passado.

Palavras chave: Genealogia – Barroco – Montagem – Coppola – Cinema

(*) **Eduardo Russo**, Doctor en Psicología Social (Universidad Kennedy), docente en el Área Audiovisual + Fotografía en la Facultad de Diseño y Comunicación (UP) desde el año 1992.

El cine de Francis Ford Coppola: Una genealogía posible (Parte 2)

Fecha de recepción: agosto 2023
Fecha de aceptación: octubre 2023
Versión final: diciembre 2023

Eduardo Russo^(*)

Resumen: Francis Ford Coppola ha construido una filmografía profundamente influida por grandes cineastas como John Ford, Max Ophuls, Douglas Sirk, Vincente Minnelli y Luchino Visconti. De Ford toma la solidez narrativa, la lógica emocional y la conexión entre individuo e historia. Esta relación se ve reflejada en la saga de *El Padrino*, donde las acciones familiares tienen consecuencias sociales y políticas. La influencia de Ophuls y Sirk se evidencia en la estilización formal, el uso dramático del color y los ambientes cargados. Visconti y Minnelli le aportan la mirada trágica sobre la familia, el linaje y la pasión operística. Coppola, además, encarna la figura del *producer-director*, aprendida bajo la tutela de Roger Corman, con quien adoptó una mirada emprendedora y una pasión por el cine independiente. Desde sus inicios ha buscado equilibrar la ambición artística con el deseo de llegar al gran público. Su apuesta por la experimentación formal no ha disminuido su compromiso con narrativas accesibles. Con iniciativas como *Zoetrope*, intentó crear una alternativa a la industria dominante. Aunque su carrera ha sido irregular, su influencia se mantiene viva, y su legado inspira a nuevas generaciones que buscan conciliar arte, independencia y alcance popular.

Palabras clave: Coppola - Cine - Zoetrope - Familia - Linaje - historia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 106]

El patriarca, la historia y la familia

Sean Aloysius O’Fearná, mejor conocido como John Ford, es otra influencia dominante en Coppola, mucho más allá de lo que indica el Ford que desde hace largo tiempo entra y sale de su firma. A lo largo de más de 120 films, el irlandés que acompañó medio siglo de la historia del cine fue fiel a la construcción de un mundo donde todo lo que ocurría debía estar apoyado en un orden sólido, y eso era para bien. Donde los sentimientos y el sentido común poseían una lógica impecable, capaz de desterrar al mal hacia un lugar donde no resultara amenazante. La inigualable economía narrativa fordiana reguló en el cine de Coppola la tentación barroca, y permitió atemperar el efecto Welles. Si en el cine de este último, hasta el film aparentemente más medido contaba con su cuota de exceso, con el asomo de algún rasgo de desmesura, en el de Coppola hasta el proyecto más desbocado encuentra un cauce, cierto equilibrio que le permite arribar a un fin calculado. Puede ser que haya algo de fordiano en ello.

Existen huellas de Ford en Coppola cuando la acción de sus personajes, lejos de ser un hecho aislado o destinado a convertirse en un episodio íntimo, se enlaza con la dimensión colectiva de la historia. Crónicas de lo que un hombre o un grupo hacen, y de ese acto el entorno social

acusa recibo. Es así como los distintos avatares de la familia Corleone se van integrando en su decurso con la sociedad y la política de su época. Hay toda una teoría del poder en Coppola, que trasciende las redes tejidas en el grupo familiar, para postularse como imbricada en la estructura social en general. Y así la historia de cada uno de los personajes cambia, moldea la historia de todos, esa que algunos escriben con mayúscula y que Coppola ve *ideada*, prefigurada —por supuesto con distintos sentidos— en las mentes de Corleone, de Kurtz, de Tucker o los protagonistas de Jardines de piedra. En otro ámbito, acaso en un terreno metafórico, están aquellos que como Peggy Sue o Rusty James intentan salir del limbo para poder contar con una historia, la suya, o recuperarla. No parece casual que para narrar estos relatos Coppola elija instalarse en un terreno decididamente mítico, como también parece serlo el de Cotton Club, más allá de que muchos creyeron en su momento de que se trataba de un preludio —en términos de reconstrucción cronológica— al universo de *El Padrino*.

Volviendo a la conexión entre sujeto e historia, las perspectivas coppolianas parecen enlazarse con algunas preocupaciones tempranas de Bertolucci, aunque sin su sesgo ideológico. El peso en Coppola siempre se desplaza hacia el individuo y expulsa el signo político; en