

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

ese sentido, este idealismo de los fundadores de códigos emparenta a sus figuras más memorables con los héroes de John Ford.

Europa/América

Como sus coetáneos De Palma o Scorsese, Coppola lleva consigo la marca evidente de su pertenencia a la colectividad italoamericana. Lejos de quedar subordinada a una americanización difusa, aparece —especialmente en estos dos últimos— como una reivindicación manifiesta. El dato, de tornarse exclusivo, puede hacer obviar otras referencias de su cine que operan con similar incidencia. Hay dos europeos que, de ida y vuelta desde Europa a América, lo precedieron en este cruce de tradiciones, este ensamblaje de estéticas en las que el cine coppoliano no deja de apoyarse. Uno de ellos fue Max Ophuls.

Como Visconti —del que más adelante nos ocuparemos— Ophuls supo colocar a la fiesta, la celebración, en todo su valor dramático de rito y de posibilidad de contrastes entre la apariencia y la esencia de las relaciones entre los personajes. La cámara de Ophuls, morosa o urgente, surca los espacios para revelar esos datos con fluidez; lo mismo hace Coppola. Los une también cierta tendencia a la suntuosidad, al atiborramiento barroco de los espacios, al contorneo permanente de los objetos. En Coppola esta perspectiva parece haberse agudizado con el paso de los años: adviértanse, si no, las diferencias formales en los tres *Padrinos*. Los dos cuentan con una obra maestra al borde de la categoría de maldita. Lo que en Coppola significa *Apocalypse Now* fue para Ophuls *Lola Montes*: apuestas formales al borde de lo experimental, encubiertas bajo la presentación de gran espectáculo. Sin embargo, hay diferencias: no se encuentra en Coppola el equivalente al exquisito examen del universo de lo femenino que se hallaba en el maestro. Tampoco está ese pesimismo dieciochesco respecto del amor entre hombre y mujer —que muchos podrían confundir con cinismo— que se manifiesta en toda la obra ophulsiana. Cuando de amor se trata, la óptica de Coppola parece más frontal, inclusive en historias plenas de desencuentros sentimentales como *The Rain People* o *Golpe al corazón*. Los une, por último, ciertas irrupciones de un costado fúnebre, reverencial ante la inminencia de la muerte como límite último de muchas de sus ficciones.

Puede considerarse, por otra parte, que hay suficientes rastros del cine de Douglas Sirk presentes en la producción de Coppola, especialmente a partir de los ochenta. El tratamiento de la imagen bajo la égida de la segunda Zoetrope (*Golpe al corazón*, pero también el *Hammett*, de Wenders, o *El corcel negro*, de Carol Ballard, producidas las dos últimas —y algo más en la de WW— por Coppola) remeda a Sirk en su predilección por los colores saturados, su frecuentación de dominancias rojas y azules, la participación del dorado (esencial en *Los marginados*). Las exuberancias formales hacen participar a la luz y al color del diseño de los objetos. Un automóvil en Sirk adquiere presencia similar a los *Tucker* filmados por Coppola. No pocos planos adquieren el mismo valor de las imágenes de las revistas ilustradas, algo de lo que Tucker extrajo buena parte de sus proezas formales. Tanto Sirk como Coppola participaron del mundo del melo en su versión barroca. Pero en este campo hay otros dos interlocutores decisivos.

Italia es melodrama

La afirmación que oficia aquí de subtítulo es atribuida a Gramsci, y cabe para los aquí citados, dos nombres que unen los términos de esta proposición: Vincent Minnelli y Luchino Visconti. Alguna vez hemos recordado cierta afirmación del cubano Guillermo Cabrera Infante, en el sentido de que el problema central en las películas de Vincent Minnelli es la familia. Adjudicación perfectamente trasladable a Coppola. Ambos comparten una misma cultura, donde la estructura familiar dicta funciones, otorga lugares, da sentido a la acción de cada uno. Incursionando tanto en la comedia como en el melodrama, Vincent Minnelli mantuvo esta constante disponiendo sus conflictos dramáticos en torno a la posibilidad (o la imposibilidad) de la familia, desde su origen en la unión conyugal. Tanto *Golpe al corazón* como *Peggy Sue* acusan su herencia. Y si estas dos pertenecen a lo que ampliamente puede considerarse como el terreno de la comedia, debe tenerse en cuenta que Minnelli las ha filmado, y de las mejores, siendo uno de los últimos que pudo ver viva, y saliendo de sus manos, a la comedia musical. Coppola no ha dejado de insistir —primero con *Finian's Rainbow*, más tarde con *Golpe...*, las bases para refundar el género en un contexto marcadamente desdeñoso.

En cuanto a los dramas, no es preciso resaltar hasta qué punto la temática de la filiación, de la autoridad paterna, de la continuación del linaje, están en juego en mucho de lo mejor de los dos. La acción, si bien aparentemente banal o morosa de muchos de los tramos de *Dios sabe cuánto amé* o *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, presagian con su clima ominoso los mismos finales funestos que uno puede advertir en *The Rain People* o *Jardines de piedra*.

Desde la misma Italia, Coppola ha sido guiado por Visconti. La boda de apertura de *El padrino* ha sido insistentemente comparada con la fiesta que abre *El gatopardo*. También en el cine viscontiano, aunque por un costado más tortuoso, se juegan las relaciones entre los sujetos y la historia, las intrigas en el seno de familias carnales o simbólicas, los contratos que unen a los personajes torturados por una pasión que los consume. Más que cualquier otro director italiano (Rossellini, que dejó huellas en Scorsese, o Antonioni, que marcó los inicios de De Palma) Visconti es precursor. Y no solamente por su mirada atenta a los efectos del poder y sus consecuencias de corrupción y decadencia. Hay en los momentos sicilianos de los *Padrinos*, por ejemplo, mucho de la rusticidad del universo de *La terra trema* o la epopeya de *Rocco y sus hermanos*. Además, los une la ópera, tanto como concepción de una pasión musical como la posibilidad de formulación de un cine operístico. ¿Cómo no recordar, en medio del clímax de *El padrino III*, lo que Visconti había logrado en los puntos culminantes de su *Senso*?

La industria Corman

Coppola es algo más que un director de cine, es la consumación contemporánea más audaz de la figura del *producer-director*, que tuvo en Roger Corman su representante más inteligente, y su maestro directo. Mientras Coppola estudiaba cine en la universidad de California, trabajaba en la industria dentro de los emprendimien-

tos de cine independiente que lideraba este otro universitario, graduado en letras pero vertiginoso con los números. La anécdota es de sobras conocida: Demencia 13 fue rodada con 25.000 dólares en los mismos decorados de *El terror*, de Corman; y fue un inesperado suceso comercial. Dentro de las guías tempranas de Coppola estuvo este realizador cuyos maestros se encontraron más entre las filas de productores como Val Lewton que entre otros directores. Corman siguió funcionando como consejero intermitente de Coppola, inclusive luego de que éste se lanzara a competir en el terreno de las *majors*. No obstante, algo del sello cormaniano queda, aunque más no fuera por un ideal que el discípulo sostiene, de largarse a producir una multitud de proyectos de bajo presupuesto. Tal vez lo que mantiene a las cosas en su lugar es que lo que Corman posee de pragmatismo implacable, Coppola lo tiene de soñador no exento de habilidades económicas, aunque siempre al borde del descalabro en su tentación por hacer saltar la banca, apostando a todo o nada.

Los clanes y la herencia

A casi treinta y cinco años de sus comienzos, Coppola sigue insistiendo en que sus mejores películas están por venir. De ningún modo ha cesado en su empeño por hacer carrera. Siempre afecto a los clanes, su espíritu gregario lo ligó, en los tempranos 70, a otro proyecto efímero junto a Peter Bogdanovich y William Friedkin: *la Directors Company*. Sólo *La conversación* y *Luna de Papel* aparecieron ligadas a la efímera compañía. Sus secuaces de la primera Zoetrope comentaban, irritados o divertidos, sobre la obsesión de Coppola en diseñar logos, papelería y todo tipo de emblemas para el estudio, de elaborar una marca para su cine. A 25 años de su primera y fugaz concreción, el ideal de *Zoetrope* habla a las claras de su intención de ponerse al frente de un movimiento real, no afecto a los manifiestos ni a lo programático, sino orientado a hacer obras. Curiosamente el cine de Coppola aún la exploración formal con el deseo de ser visto por multitudes. Podría juzgarse contradictoria esta última intención con el apoyo y la difusión de obras de índole sumamente revulsiva en cuanto a los films habituales que acceden al circuito comercial en USA, como *Sauve qui Peut* (la vie), de Godard, o *Hitler*, de Syberberg; no obstante esta tarea alude a las claras de la intención de generar un circuito paralelo al dictado por los imperativos del máximo rendimiento económico. En cuanto a su tarea como productor, desde los legendarios altercados en torno al *Hammett de Wenders* (que dieron por resultado una aceptable película), hasta el *Mary Shelley's Frankenstein* de Kenneth Branagh (que pacíficamente originó un film abominable como la criatura del célebre doctor), todo parece indicar que salvo el caso de dignas excepciones como *El corcel negro*, de Carroll Ballard, o la experimental *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio, queda para el futuro la búsqueda de la ecuación justa, algo similar a lo que permitiera a su maestro Corman convertirse en promotor de unos cuantos de los más notables realizadores americanos de los 60 a la fecha. En cuanto a su enseñanza indirecta, resulta interesante observar que desde mediados de los 80, unos cuantos directores jóvenes se hicieron cargo del desafío de aunar la producción independiente con

el deseo de aparecer en las salas de cine o —cada vez más— en las posibilidades que permite el video o la difusión por cable. Acaso entre muchos de ellos están los que, de aquí a unos pocos años, se muestren como claros herederos de Coppola. Y de seguro, éste estará tratando de aventajarlos con algún proyecto de entonces.

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 Filmmakers 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 has built a filmography deeply influenced by great filmmakers such as John Ford, Max Ophuls, Douglas Sirk, Vincente Minnelli, and Luchino Visconti. From Ford, he draws narrative solidity, emotional logic, and the connection between the individual and history. This relationship is reflected in The Godfather saga, where family actions have social and political consequences. The influence of Ophuls and Sirk is evident in the formal stylization, dramatic use of color, and emotionally charged environments. Visconti and Minnelli contribute a tragic view of family, lineage, and operatic passion. Coppola also embodies the figure of the producer-director, a role he learned under the mentorship of Roger Corman, from whom he adopted an entrepreneurial outlook and a passion for independent cinema. Since the beginning of his career, he has sought to balance artistic ambition with the desire to reach a broad audience. His commitment to formal experimentation has never diminished his dedication to accessible storytelling. With initiatives like Zoetrope, he attempted to create an alternative to the dominant film industry. Although his career has been uneven, his influence remains strong, and his legacy continues to inspire new generations seeking to combine art, independence, and popular appeal.

Keywords: Coppola – Cinema – Zoetrope – Family – Lineage – History

Resumo: Francis Ford Coppola construiu uma filmografia profundamente influenciada por grandes cineastas como John Ford, Max Ophuls, Douglas Sirk, Vincente Minnelli e Luchino Visconti. De Ford, ele absorve a solidez narrativa, a lógica emocional e a conexão entre o indivíduo e a história. Essa relação está refletida na saga de O Poderoso Chefão, onde as ações familiares têm consequências sociais e políticas. A influência de Ophuls e Sirk se evidencia na estilização formal,

no uso dramático das cores e em ambientes carregados de emoção. Visconti e Minnelli contribuem com uma visão trágica da família, da linhagem e da paixão operística.

Coppola também encarna a figura do produtor-diretor, papel que aprendeu sob a tutela de Roger Corman, de quem herdou uma visão empreendedora e uma paixão pelo cinema independente. Desde o início de sua carreira, buscou equilibrar a ambição artística com o desejo de alcançar um público amplo. Sua aposta na experimentação formal nunca comprometeu seu compromisso com narrativas acessíveis. Com iniciativas como a Zoetrope, tentou criar uma alternativa à indústria dominante. Embora sua

carreira tenha sido irregular, sua influência permanece viva, e seu legado continua a inspirar novas gerações que buscam conciliar arte, independência e apelo popular.

Palavras chave: Coppola – Cinema – Zoetrope – Família – Linhagem – História

(*) **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.

Un camino hacia el conjunto rector

Magdalena Siciliano^(*)

Fecha de recepción: agosto 2023

Fecha de aceptación: octubre 2023

Versión final: diciembre 2023

Resumen: Planteamos el proyecto integrador como un proceso en donde a partir de un elemento inspirador avanzamos camino a construir una idea madre, una idea que guíe todo el proyecto paso a paso hasta llegar no solo a la finalización del mismo, sino a la materialización misma de los conceptos .

La materialización del conjunto rector , desafía al alumno , no solo debe pensar desde un espacio bidimensional de las ideas sino que además debe ser capaz de llevarlo a un espacio tridimensional.

El juego y el pasaje de estas dos dimensiones nos hacen pensar el camino de los proyectos, en donde nos preguntamos y verificamos sus instancias constantemente. Lo interesante del proceso de diseño son las etapas que atraviesa el alumno, el camino que recorre, desde el inicio de la idea rectora hasta la materialización del prototipo. Entender ese recorrido como una constante transformación de ideas a formas es parte del núcleo central del proyecto.

Palabras clave: Proyecto Integrador - Conjunto - Tridimensión - Materialización - moodboard

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 109]

Bases sólidas

Para comenzar a abordar nuestro camino, definiremos primero las bases más sólidas que es necesario marcar en el alumno para que pueda transitar todo el recorrido que implica desarrollar el proyecto integrador.

Comenzar implica que el choque entre el desconocimiento y la inspiración sea lo suficientemente sólido para dar bases contundentes para desarrollar todo el proyecto. En este caso se le propone al alumno una temática, sea cual fuere para el caso, que lo sorprenda, que sea desconocida, que lo lleve a un nuevo lugar, que lo conecte con la emociones, que lo invite a hundirse en la creatividad para encontrar la idea madre.

Se propone que este elemento disparador sea capaz dar a luz los primeros pasos del camino que empieza a formarse. Que se espera que suceda: en primer lugar un poco de asombro, curiosidad, sensibilidad y todo tipo de sensaciones amigables o no con la temática. Se invita a que el alumno plasme todas esas sensaciones y emociones gráficamente en lo que llamamos MOODBOARD. La posibilidad de composición gráfica de ese panel es casi infinita. Depende de la creatividad del alumno

como abordarlo, para desde el inicio comenzar a formar la identidad de su proyecto.

Muchas veces sucede que esta instancia no tiene valor, o que el alumno que recién inicia supone que solo es un collage, depende de nosotros como profesores insistir con que esta etapa de choque creativo es crucial para toda la generación del trabajo. Sembrar buenas semillas, fuertes, desde el inicio nos dará hacia el final de la cursada una cosecha muy próspera y sólida.

Proceso de diseño

Si el alumno pudo extraer una idea rectora sólida de la primera etapa, el camino simplemente continuará sin sobresaltos. Pero como planteamos que es un proceso, la idea está en movimiento, entrecruzándose, afinándose. Esto no dice que va a cambiar, dice que va a crecer, que va a dar frutos, que va a evolucionar con todos nuevos pequeños pasos que se van a ir sumando.

¿Qué significa esto? Que la idea se hace cada vez más grande, etapa tras etapa. Es una idea tan fuerte que permite desplegarse en cada parte del proyecto, es iniciadora, es hilo conductor. Quizás al principio es un poco