

Rocío González de Arce Arzave
El Padrino III a modo de Estudio de Caso
Revista Xihmai XI (21), 9-28, Enero – junio 2016

Xihmai

Universidad La Salle Pachuca
xihmai@lasallep.edu.mx
Teléfono: 01(771) 717 02 13 ext. 1406 Fax:
01(771) 717 03 09
ISSN (versión impresa):1870_6703 México
<https://doi.org/10.37646/xihmai.v11i21.269>

2016

Rocío González de Arce Arzave

“EL PADRINO III A MODO DE ESTUDIO DE CASO”

“THE GODFATHER III AS A CASE STUDY”

Xihmai, año 2016/vol. XI, número 21
Universidad La Salle Pachuca
pp. 9 - 28

Xihmai 9



Rocío González de Arce Arzave
El Padrino III a modo de Estudio de Caso
Revista Xihmai XI (21), 9-28, Enero – junio 2016

EL PADRINO III A MODO DE ESTUDIO DE CASO

THE GODFATHER III AS A CASE STUDY

Rocío González de Arce Arzave
Egresada de la Facultad de Ciencias de la Universidad Autónoma de México,
coordinadora de Cineclub CírculoKiné y socia fundadora de la Red Enlace
Cineclubista, A. C.
chioglezarce@hotmail.com

Recibido 17-02-15 * Aceptado 25-05-15 * Corregido 19 - 07-15

Resumen

El artículo expone la necesidad de acercar el cineclubismo al ámbito académico con el uso del análisis interpretativo de secuencias como herramienta para enriquecer y construir la sesión cineclubista. El trabajo presenta como estudio de caso el análisis textual interpretativo de la dimensión operística de las secuencias finales de *El Padrino, parte III* (Coppola, 1990). Se discuten ampliamente los resultados de este análisis y se utilizan para diseñar el contenido de un programa de mano que incluye fotogramas clave, información pertinente para la presentación de la película y preguntas guía para el cinedebate. El trabajo concluye que el análisis genológico, intertextual y de los componentes formales de las secuencias clave de una película permite encontrar premisas fundamentales del texto fílmico que sirven para diseñar estrategias de presentación y moderación de la sesión cineclubista, decidir el contenido de los materiales impresos que se entregan a los asistentes y armar la programación de ciclos. Se discuten las limitaciones del análisis cinematográfico como apoyo para la actividad cineclubista y se exponen algunas opciones para superar dichas limitaciones.

Palabras clave: Análisis interpretativo de secuencias, El Padrino III, dimensión operística, cinedebate, sesión cineclubista

Abstract

This article discusses the need to bring film clubbing closer to academic spheres by using interpretative sequence analysis as a tool to enrich and build the film club session. The paper presents, as a case study, the interpretive

textual analysis of the operistic dimension in the final sequences of *The Godfather, Part III* (Coppola, 1990). The results of this analysis are widely discussed and then used to design the content of a hand programme that includes key frames, information relevant to the presentation of the film and guide questions to the film club debate. The paper concludes that the generic, intertextual and formal component analysis of the key sequences of a film, enables finding the main premises of the film text and using them to design presentation and moderation strategies within the film club session, planning the content of the printed materials that are handed in to the audience, and deciding the film club programme. The limitations of film analysis as a support for film club activities are discussed, and some options to overcome these limitations are offered.

Key words: interpretative sequence analysis, *The Godfather III*, operistic dimension, film club debate, film club session

Introducción

Hace más de cincuenta años, Manuel González Casanova (1960, p. 10) definió los cineclubes como: "verdaderos seminarios de cine encargados de educar y organizar al público". En una reciente conferencia en la Cineteca Nacional, Gabriel Rodríguez (2014) apuntó que: "el cineclub es el público, que organizado, decide lo que quiere ver". Retomar ambas ideas nos permite definir al cineclub como un espacio de educación audiovisual, organizado por el propio público.

Aunque desde mediados de los años cincuenta, el cineclubismo ha sido parte de las actividades cotidianas de escuelas y facultades de nuestro país; el cineclub, como espacio de educación audiovisual, ha permanecido por lo general lejos del ámbito académico.

Por un lado, las publicaciones al respecto de la actividad cineclubista en México son escasas, y entre ellas sólo se cuentan algunos trabajos importantes: el libro canónico de Manuel González Casanova (1960), *¿Qué es un cineclub?*, el manual de José Roviroso (1970) titulado *Cine-Club*, y un par de tesis (Rodríguez Álvarez, 2002 y Saavedra del Rayo, 2002)-; asimismo las publicaciones realizadas por los cineclubes (memorias, revistas, boletines, artículos) son prácticamente inexistentes y se concentran en la difusión o la crítica cinematográfica.

Por otra parte, la presentación de la película y el debate cineclubista posterior a la proyección, se centran en la mayoría de los casos, en el contexto y en el tema del filme, y dejan de lado la discusión de lo formal.

Desde la perspectiva de las tradiciones formalistas, sin embargo, es imposible separar la forma de una obra, de su contenido, pues la forma es el contenido mismo (Zavala, 2010a). A partir de este principio, se vuelve necesario reconocer que para que un cineclub funcione como un verdadero espacio de educación audiovisual para sus miembros, resulta indispensable que se eche mano del análisis cinematográfico.

Pero, ¿de qué manera es posible utilizar el análisis cinematográfico para enriquecer el cineclub como espacio de educación audiovisual?

Si bien es cierto que el aprendizaje que se da durante la sesión cineclubista es en gran medida resultado del proceso de conducción narrativa al que Wayne Booth (2005 en Zavala, 2014a, p. 29) se refiere como “el proceso de compartir con otros espectadores la experiencia estética de ver una película”, proponemos que el análisis interpretativo¹ de secuencias pueda ser una herramienta útil para estructurar y enriquecer la sesión cineclubista, y que pueda incluso constituirse en una guía para definir la programación de ciclos. Ello porque el análisis de los componentes formales, el de la genología² y el de la intertextualidad³ de las secuencias clave de una película, permiten encontrar las premisas fundamentales del texto fílmico, e identificar dichas premisas posibilita el diseño de estrategias de presentación de la película y de moderación del cinedebate, guía la selección de contenido de materiales impresos como programas de mano y trípticos y, en general, enriquece el visionado de los asistentes al ofrecerles otras lecturas de la película.

¹ De acuerdo con lo propuesto por Zavala (2010b p. 65): "el análisis interpretativo utiliza diversos métodos derivados de la teoría del cine, y tiene como objetivo precisar la naturaleza estética y semiótica de la película, para lo cual desde esta perspectiva se estudian los componentes formales de la película." Esto es: imagen, sonido, puesta en escena, narración y montaje.

² Zavala (2010c) señala que el análisis genológico deriva de la teoría de géneros narrativos y estudia las convenciones genéricas del filme.

³ Para Zavala (2014b) "el concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación". A esa red le llama intertexto y a su estudio análisis intertextual.

El objetivo de este trabajo es corroborar esta hipótesis, para ello se presenta como estudio de caso el análisis de las secuencias finales de *El Padrino, parte III* (Coppola, 1990),⁴ mientras se utilizan los resultados de dicho análisis como guía para presentar y moderar una sesión cineclubista, y elaborar un programa de mano.

La primera sección de este artículo corresponde al *Estudio de caso: análisis de las secuencias finales de El Padrino, parte III*. En dicha sección se apunta la hipótesis del análisis, se refieren las investigaciones que se han realizado sobre la trilogía de *El Padrino*, se presenta la justificación del análisis y la sinopsis de las secuencias analizadas, se explica la metodología seguida en el análisis y se presentan los resultados del análisis formal, componente por componente (imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narración), y del análisis genológico e intertextual. Finalmente, se discuten los resultados respecto a la hipótesis planteada.

Una segunda sección, El análisis como guía para la sesión cineclubista, presenta la manera en que los resultados obtenidos en el análisis de secuencias permiten diseñar el contenido del programa de mano de la sesión cineclubista en términos de la presentación de la película y de las preguntas que guían el cinedebate.

La última sección corresponde a las conclusiones generales del artículo respecto a las posibilidades del análisis cinematográfico como herramienta para la construcción de la sesión cineclubista.

Estudio de caso: análisis de las secuencias finales de *El Padrino, parte III*
Hipótesis y antecedentes. El análisis de las secuencias finales de *El Padrino, Parte III* busca poner a prueba la hipótesis que contiene una de las premisas de la película, la cual sostiene que la historia familiar de Los Corleone es una

⁴Ficha técnica: *The Godfather. Part III*. Estados Unidos, 1990, 162 min. D: Francis Ford Coppola; G: Mario Puzo, Francis Ford Coppola; F en C: Gordon Willis; M: Carmine Coppola; E: Lisa Fruchtmann, Barry Malkin y Walter Murch; Con: Al Pacino, Diane Keaton, Andy García, Joe Mantegna, George Hamilton, Talia Shire, Sofia Coppola, Eli Wallach, Don Novello, Bridget Fonda, John Savage, Al Martino, Raf Vallone, Franc D'ambrosio, Donal Donnelly, Richard Bright, Helmut Berger. Sinopsis: Michael Corleone, heredero del imperio de su padre, intenta redimirse y legitimar todos los negocios sucios de la familia infructuosamente. Michael centra entonces, todas sus esperanzas en encontrar un sucesor. Vincent, hijo ilegítimo de su hermano Sonny, parece ser el elegido.

ópera siciliana de venganza, amores frustrados y muerte que lleva generaciones representándose y cuyo final trágico es inevitable.

Diversos autores han hecho referencia a la relación entre la ópera y la trilogía de *El Padrino*. Citron (2005) apunta el estilo y estructura operática de *El Padrino, Parte III*; Arocena (2002, p. 237) considera la ópera como “la raíz a partir de la que nacen las sensibilidades de *El Padrino*” y Mackenzie (1998) y Tranrisever (2001) hacen referencia a lo operístico del montaje y la narrativa de la saga, respectivamente.

Justificación y sinopsis de las secuencias. Ninguna de las investigaciones antes mencionadas apoya sus conclusiones en el análisis de secuencias específicas, por lo que el presente trabajo propone poner a prueba la hipótesis de la dimensión operística de *El Padrino, parte III* a través del análisis de las secuencias de los cinco minutos finales de la película: tras haber asistido al debut de Anthony, el hijo de Michael y Kay, en la ópera *Cavalleria Rusticana*, la familia Corleone sale del teatro Massimo de Palermo en Sicilia. Mary, la hija de Michael, confronta a su padre para reclamarle que haya obligado a su primo Vincent a romper sus relaciones con ella para poder convertirse en el nuevo jefe de la familia. Un asesino a sueldo, Mosca, dispara sobre Michael, pero la que resulta herida es Mary, que muere en las escalinatas del teatro. Michael, en Sicilia, recuerda a las mujeres importantes de su vida y muere solo.

Metodología. Se seleccionaron las secuencias de los últimos cinco minutos de *El Padrino, parte III* por tratarse del cierre narrativo, no solo de la tercera parte de la saga, sino de toda la trilogía de *El Padrino*; se condensan elementos que permiten poner a prueba la hipótesis planteada.

Para llevar a cabo el análisis, se elaboró un *decoupage*⁵ de los 62 planos contenidos en las secuencias finales de *El Padrino, parte III*. El *decoupage* incluyó un total de nueve categorías por cada plano: número de plano, encuadre, movimiento de cámara, acción, música, diálogos, sonido incidental, transiciones y duración. El *decoupage* correspondió a lo que Vanoye y Goliot-

⁵ Zavala (2012 p. 12) define el *decoupage* como un "registro preciso de los planos y la banda sonora de una secuencia o una película completa, como paso previo a la interpretación textual de un filme."

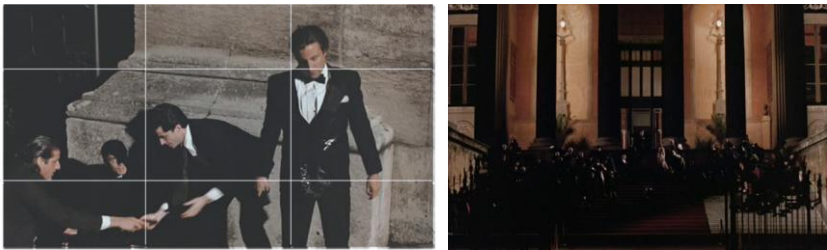
Lété (2008) describen como la primera fase de un análisis cinematográfico: el desmontaje del filme o secuencia.

Una vez que las secuencias fueron desmontadas, se elaboró una hipótesis para el análisis. La hipótesis se utilizó para llevar a cabo la segunda fase del análisis que para Vanoye y Goliot-Lété (2008) consiste en establecer vínculos entre los elementos aislados de una película o secuencia, y entender cómo se asocian para permitir que aparezca un todo significativo.

Los resultados del análisis se utilizaron como guía para diseñar el contenido del programa de mano de una sesión cineclubista. En dicho programa se incluyó información pertinente para la presentación de la película y una serie de preguntas conductoras del cinedebate posterior a la proyección.

Resultados del análisis de secuencias. Del análisis de la imagen destaca la alternancia de dos tipos de composición a lo largo de las secuencias analizadas. Por un lado, la mayor parte de los planos tiene una composición no central que se ajusta a la regla de tercios (Figura 1a), pero los grandes planos generales que se intercalan con los planos más cerrados presentan una composición central con un punto de fuga que dirige la mirada a la acción principal que ocurre al centro y arriba en las escalinata (Figura 1b). La composición central de los grandes planos generales enfatiza la dimensión teatral de la secuencia, mientras que los planos más cerrados permiten seguir la acción dramática.

Figura 1. Dos tipos de composición en la secuencia final de *El Padrino, parte III*. a) Composición no central que se ajusta a la regla de tercios y b) gran plano general que presenta una composición central con punto de fuga que dirige la mirada al centro. Fuente: fotogramas de *El Padrino, parte III*.

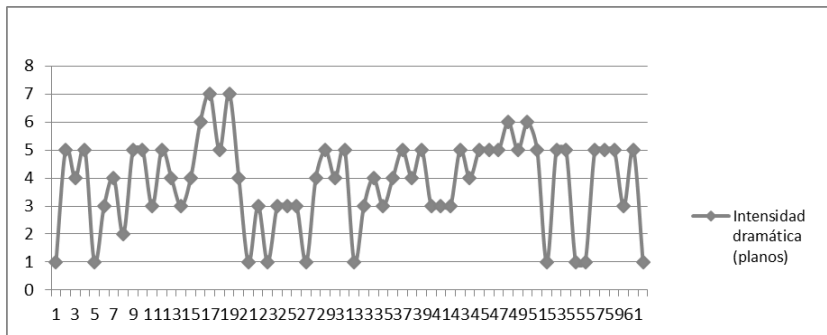


Por otra parte, si como plantea Kydd (2011): entre más cerrado es un plano, mayor es la intensidad dramática. Es posible graficar la intensidad dramática de las secuencias finales de *El Padrino, parte III*, así como asignarles valores Xihmai 16

que aumenten conforme se cierra el plano al ir desde un valor de uno para el plano más abierto, es decir el gran plano general, hasta un valor de siete para el plano más cerrado, esto es el plano detalle (Figura 2).

Como se muestra en la Figura 2, los picos de intensidad dramática corresponden al tiroteo, a la muerte de Mary, al grito de Michael y al recuerdo de las mujeres de su vida; mientras que los valles corresponden a grandes planos generales de las escalinatas del Teatro Massimo de Palermo, que se intercalan con la acción y cumplen la función de ubicar al espectador en la posición de quien está viendo la representación de una ópera: la ópera de la familia Corleone.

Figura 2. Intensidad dramática por planos de las secuencias finales de *El Padrino, parte III*.



Los grandes planos generales muestran las escalinatas del teatro como el escenario de esta ópera, y la distribución de los actores en ellas refuerza esta idea. Por un lado, los personajes protagónicos (Michael y Mary) se encuentran en la parte central y superior de las escalinatas, mientras que el resto de los actores se distribuye a ambos lados de los personajes centrales de forma escalonada, a manera de los “coros” de una ópera (Figura 1b).

El vestuario también subraya la dimensión operística, pues en la escalinata se entremezclan los actores de la *Cavalleria Rusticana* aún con sus atuendos, los asistentes al espectáculo vestidos de gala y los sacerdotes con sotana. Destacan, de acuerdo con los comentarios del Dr. Roberto Domínguez (2014) a este trabajo, el vestido dorado de Mary que hace referencia a la figura de la doncella, el collar de perlas de Kay que la distingue como la figura materna y el velo y vestido negro de Connie que la muestran como una viuda.

Es interesante notar el uso del silencio incidental para acentuar el clímax dramático, pues en el momento que Michael se da cuenta que su hija ha sido herida, dejan de oírse pisadas y voces, y solo se escucha a Mary decir: “Dad”, en un completo vacío sonoro. Una vez que Mary cae muerta, el silencio dramático es roto por los gritos de Kay y otras mujeres, que por momentos asemejan cantos operísticos de lamento.

Paradójicamente, es el grito mudo de Michael el de mayor fuerza dramática. La imagen muestra a un Michael Corleone teñido en sangre y sentado en las escalinatas, con el rojo (¿sangre?) de la alfombra de fondo. Lo vemos gritar, pero su grito es literalmente una ópera: el intermezzo de la *Cavalleria Rusticana*. Su grito tarda en llegar y hacerse audible y cuando lo hace parece el *aria* final de una ópera.

Otros elementos permiten relacionar las secuencias finales de *El Padrino, parte III*, con la ópera, específicamente con la *Cavalleria Rusticana*. La representación que se hace de esta ópera en la película culmina con el grito: “Hanno ammazzato compare Turiddu!” (Han matado al compadre Turiddu), que anuncia la muerte del protagonista (interpretado por el propio hijo de Michael). Durante la secuencia de la muerte de Mary en las escalinatas del teatro, se escucha a una mujer fuera de cuadro gritar: “Hanno ammazzato Maria!”, y “Hanno ammazzato signorina Maria!”, lo que establece un claro paralelismo entre la *Cavalleria Rusticana* y la historia trágica de Los Corleone. Tras la muerte de Mary en las escalinatas, Connie se cubre la cabeza con un velo negro en señal de luto (Figura 3a). Ese gesto ha sido mostrado en una secuencia anterior de la película, cuando durante la representación de la *Cavalleria Rusticana* en el teatro, el personaje de Santuzza (Figura 3b) se cubre del mismo modo con un paño negro al saber que Turiddu ha muerto. De esta manera, la secuencia de las escalinatas pareciera la continuación de la ópera que se ha representado al interior del teatro.

Figura 3. Los personajes femeninos cubren su cabeza con un velo negro en señal de luto. b) Santuzza en la *Cavalleria Rusticana* tras la muerte de Turiddu. a) Connie tras la muerte de Mary a la salida de la ópera. Fuente: fotogramas de *El Padrino, parte III*.



Otro momento sonoro interesante es el tintineo que se escucha sobre el Intermezzo de la *Cavalleria Rusticana* durante la secuencia en que Michael recuerda a las tres mujeres de su vida: su hija Mary, su primera esposa Apollonia, y su segunda esposa Kay. El tintineo se escucha mientras Michael baila con las tres mujeres (en un montaje con *raccord* de continuidad que las presenta como si fueran una sola, Figura 4) y es una referencia a una secuencia previa de la película en la que Michael baila con su hija mientras la gente que los rodea hace tintinear sus copas y les desea “cent’anni!”, cien años de felicidad. El tintineo que se inserta extradiegéticamente en la secuencia en que Michael recuerda a las mujeres de su vida resulta pues, un comentario irónico sobre la promesa de felicidad que hizo a cada una de ellas y que fue incapaz de cumplir y refuerza además la idea tratarse de una puesta en escena.

Figura 4. Montaje con *raccord* de continuidad que presenta a las tres mujeres de la vida de Michael Corleone como una sola promesa de felicidad incumplida. Fuente: fotogramas de *El Padrino, parte III*.



Los claroscuros y las luces cálidas cumplen una función dramática en la secuencia de las escalinatas, pues resaltan los colores utilizados en la puesta en

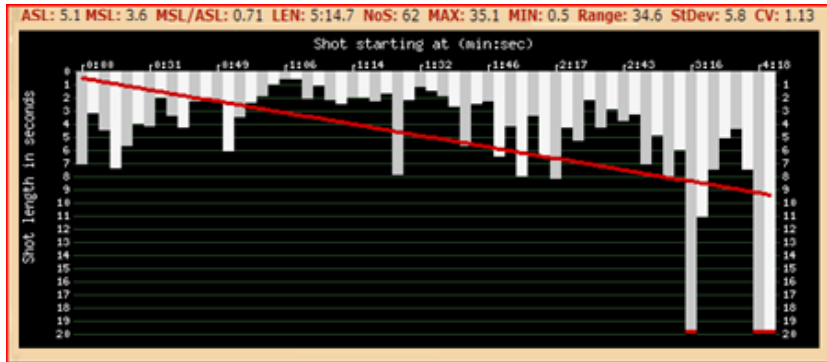
escena, negros y pardos, sobre los que destacan el vestido dorado de Mary y los rojos de la alfombra de las escalinatas del teatro que varían su tonalidad, desde un rojo opaco al inicio de la secuencia, hasta un rojo sangre que se vuelve el fondo de la trágica muerte de Mary (Figura 5).

Como parte del análisis del montaje, se graficó la duración de cada plano utilizando el *software* CineMetrics (*Tsivian* y *Civjans*, 2005). Los resultados se pueden observar en la Figura 6. Los bloques grises y blancos representa la duración de cada plano. Los planos de menor duración son los del tiroteo en las escalinatas. La brevedad de estos planos confiere al tiroteo un ritmo rápido de montaje que acentúa la acción. Los planos más largos, por otra parte, son los que enmarcan el *flashback* en que el Michael recuerda a las mujeres de su vida. En general, y como lo muestra la línea roja en la gráfica de la Figura 6, el montaje de las secuencias finales de *El Padrino, parte III* presenta un ritmo con una tendencia general descendente que corresponde al cierre narrativo.

Figura 5. Variación tonal del rojo de las escalinatas del Teatro Massimo de Palermo, de rojo opaco al principio de la secuencia, al rojo sangre cuando se alcanza el clímax dramático. Fuente: fotogramas de *El Padrino, parte III*.



Figura 6. Duración de los 62 planos de las secuencias finales de *El Padrino, parte III*. La línea roja indica la tendencia descendente del ritmo de montaje. Fotogramas de *El Padrino, parte III*.



SIMBOLOGÍA

ASL: duración promedio del plano
MSL: duración media del plano
LEN: Duración de la secuencia
NoS: número de planos
MAX: Duración del plano más largo
MIN: Duración del plano más corto
RANGE: diferencia entre MIN y MAX
StDev: Desviación estándar.
CV: Coeficiente de Variación

Por otra parte, los planos finales de la muerte de Michael, aluden a la secuencia de la muerte de Vito Corleone en la primera parte de la saga, lo que acentúa la circularidad del relato y revela una estructura especular entre la primera parte y la tercera de la trilogía.

Es de notar, sin embargo, el contraste entre la muerte de Michael y Vito Corleone. Durante sus últimos momentos Vito está rodeado de abundancia (frutos, vino) y una tierra fértil en la que el color que predomina es el verde (Figura 7a). La secuencia de la muerte de Michael en *El Padrino III*, lo muestra en una tierra árida con escasa vegetación, en planos en los que lo que predomina es el color de la tierra y la luz ocre (Figura 7b). Vito ha encontrado la bonanza en Norte América, Michael ha encontrado en Sicilia la derrota, el final, que es el regreso al origen; es trágico.

Si bien la trilogía de *El Padrino* hunde sus raíces en el cine de gánsteres que “como antecedente del *film noir*, retoma elementos provenientes del expresionismo alemán y del realismo” (Zavala, 2002, P. 2-3), es también un melodrama familiar, y como tal tiene sus orígenes en la ópera italiana y sus temas de degradación moral y reivindicación a través de la muerte (comentarios personales del Dr. Roberto Domínguez, 2014).

Figura 7. Comparativa de fotogramas de la muerte de a) Vito Corleone en *El Padrino I* y de b) Michael en *El Padrino III*. Fuente: fotogramas de *El Padrino, parte I* y *parte III*.



Muchas otras son las relaciones intertextuales entre el padrino y la ópera. Mosca, el nombre del asesino contratado para matar a Michael, corresponde al apellido de dos famosos compositores italianos de ópera, Luigi y Giuseppe Mosca. La novia de Anthony se llama Lola, como uno de los personajes de la *Cavalleria Rusticana* y la muerte de Mary hace referencia a la historia de *La Baronesa di Carini*, cuya tragedia fue hecha ópera por Giuseppe Mulè.

De hecho, en secuencias anteriores a las aquí analizadas, Michael y Kay recorren Sicilia y presencian una versión en teatro guiñol de la historia de la Baronesa de Carini a la que su propio padre asesina cuando descubre que está enamorada de su primo. Los paralelismo compositivos y de puesta en escena entre la representación en teatro guiñol de *La Baronesa di Carini* (Figura 8a) y la secuencia de la muerte de Mary (Figura 8b) reafirman que lo que vemos Xihmai 22

es una tragedia digna de una ópera, pues Mary, como la baronesa, muere por estar enamorada de su primo y rebelarse a la voluntad de su padre.

Figura 8. Representación de la a) *Baronesa di Carini* y b) la secuencia de la muerte de Mary.
Fuente: fotogramas de *El Padrino, parte III*



Pero sin duda es el propio Michael quien mejor resume el sentido profundo de la película cuando le plantea a Kay: “estamos en Sicilia. Esto es ópera” (Figura 9).

El análisis como guía para la sesión cineclubista

El análisis de las secuencias clave de *El Padrino, parte III* permitió detectar una de las premisas fundamentales del *film*: que la historia familiar de Los Corleone es una ópera siciliana de venganza, amores frustrados y muerte, que lleva generaciones representándose, y cuyo final trágico es inevitable.

En la dinámica de un cineclub, conocer esta premisa es de gran utilidad, pues puede: a) permitir al comité editorial del cineclub armar un ciclo de películas en el que la ópera sea un elemento fundamental; b) dar elementos al presentador de la película para formular a los asistentes preguntas que les permitan ir buscando durante el visionado de la película la relación entre cine y ópera; c) posibilitar una adecuada selección de la información que se ofrece al espectador durante la presentación del *film*, de manera que esta información pueda utilizarse durante el cinedebate; d) ser una guía para escoger la información y los fotogramas pertinentes para el programa de mano impreso; e) contribuir a la elaboración de preguntas que sirvan al moderador como hilo conductor del cinedebate posterior a la proyección; y f) guiar la selección de fotogramas clave para la elaboración de una presentación de diapositivas que sirva como apoyo durante el cinedebate.

Presentamos como ejemplo de lo anterior las dos caras del tríptico del programa de mano para la sesión cineclubista en que se proyecta *El Padrino, parte III*. El contenido de dicho programa se diseñó con base en los resultados del análisis aquí presentado (Figura 9).

Figura 9. Tríptico del programa de mano para una sesión cineclubista, diseñado con base en los resultados del análisis de las secuencias finales de *El Padrino, parte III*.

<p>Cineclub CirculoKiné <small>en coordinación con el</small> Centro Cultural Iztapalapa</p> <p>Presenta <i>dentro del ciclo</i> Ópera y cine el largometraje</p>		<p>El Padrino. Parte III (Coppola, 1990)</p> <p>9 de octubre de 2014</p>
<p>CINECLUB CIRCULO KINÉ</p>  <p>Facebook: http://facebook.com/cineclub.circulokine</p> <p>E-mail: circulokine@gmail.com</p> <p>en colaboración con el</p>  <p>Centro Cultural IZTAPALAPA</p> <p>Combate de Culpa 116. Col. Vicente Guerrero. Delegación Benito Juárez</p> <p>Y con la</p>  <p>REC RED ENLACE CINECLUBISTA</p>	<p>Cavalleria Rusticana</p>  <p>La ópera Cavallería Rusticana (Nobleza rústica o Caballería rústica) fue compuesta por Pietro Mascagni en 1890. Considerada una de las óperas clásicas del verismo, Cavallería Rusticana se trata de un melodrama en un acto que narra una historia siciliana de amores frustrados, venganza por honor, muerte y traición.</p> <p>Sinopsis: Turiddu conoce a Lola, va a contraer matrimonio con ella, pero debe ir a la guerra. Al volver, Lola se ha casado con Alfio. Turiddu se enamora y seduce a Santuzza. Sin embargo, Lola, celosa del nuevo amor de Turiddu, hace que éste vuelva a ella y abandone a Santuzza. Santuzza, despreciada y infidelidad por todos, le cuenta la infidelidad de Lola a Alfio, que reta a duelo y finalmente mata a Turiddu.</p>	

El Padrino. Parte III

Largometraje



La Baronesa di Corleone

Historia popular basada en hechos reales acaecidos en 1863 al noroeste de Sicilia. Posteriormente Giuseppe **Mujib** compuso la ópera homónima, que cuenta la historia de la baronesa que se enamora de su primo y es asesinada por su propio padre para limpiar el honor de la familia.



Ficha técnica

Título original: The Godfather. Part III
Estados Unidos, 1980, 162 min.

D: Francis Ford Coppola; **G:** Mario Puzo, Francis Ford Coppola; **F en C:** Gordon Willis; **M:** Carmine Coppola; **E:** Lisa Fucini; **Ed:** Barry Malkin; **Walter Murch;** **Con:** Al Pacino, Diane Keaton, Andy García, Joe Mantegna, George Hamilton, Tala Shire, Sofia Coppola, Eli Wallach; **Don Novello;** **Brigitte Fonda;** **John Savage;** **Al Martino;** **Raf Valone;** **Franco D'Ambrósio;** **Domenico Donnell;** **Richard Bright;** **Heinut Berger.**

Sinopsis: La búsqueda de Michael Corleone por lograr su propia redención y la legitimidad de la familia **Corleone**, una de las más importantes familias de la mafia italo-norteamericana.

Para el debate...

¿Es posible que la historia familiar de los **Corleone** sea una ópera siciliana de venganza, amores frustrados y muerte, que lleva generaciones representándose, y cuyo final trágico es inevitable?

¿Qué situaciones o momentos de la película podrían hacernos verla así?

Una imagen para reflexionar...



¿Dos finales o el mismo final?



Como se observa en la Figura 9, el programa de mano incluye: fotogramas clave a los que se puede recurrir durante el cinedebate, información sobre dos óperas con las que *El Padrino, parte III* tiene una relación intertextual, y una serie de preguntas que pueden funcionar como el hilo conductor del debate posterior a la proyección.

Conclusiones

A manera de conclusión podemos decir que, para que un cineclub resulte un verdadero espacio de educación audiovisual, se hace indispensable vincularlo con el ámbito académico al recurrir a las herramientas que proporciona el análisis cinematográfico.

Como lo demuestra el estudio de caso presentado en este trabajo, el análisis textual, genológico e intertextual de secuencias ofrece a los organizadores de un cineclub, elementos para armar ciclos a partir de criterios que incluyan los componentes formales del cine. Asimismo, posibilita el diseño de estrategias de presentación de la película y de moderación del cinedebate, guía el diseño del contenido de materiales impresos como programas de mano y, en general, enriquece el visionado de los asistentes, ofreciéndoles otras lecturas de la película.

Para que el análisis cinematográfico sirva como herramienta para la sesión cineclubista, es necesario que los organizadores de cineclubes posean alguna preparación en materia de análisis cinematográfico y que las actividades cineclubistas se diseñen considerando los trabajos de análisis publicados en revistas o libros especializados. Ello plantea limitaciones a nuestra propuesta, pero consideramos que estas limitaciones no son insalvables, pues la gran cantidad de publicaciones especializadas, disponibles en formato impreso o electrónico, y la vasta oferta de cursos, diplomados y talleres sobre cine podrían permitir la formación académica de los organizadores cineclubistas.

Por otra parte, lo que resulta indispensable es que los analistas cinematográficos volteen la mirada al cineclub y comiencen a considerarlo un espacio de oportunidad para el desarrollo de su actividad profesional. No existen publicaciones de análisis cinematográficos en forma de guías didácticas para conducir la sesión cineclubista. Publicaciones de este tipo serían de gran apoyo para los que participan en la organización de un cineclub. Se trata de un campo aún inexplorado por los analistas de cine.

FUENTES DE CONSULTA

- AROCENA, C. (2002). *Francis Ford Coppola. La trilogía de “El Padrino”*, España: Paidós.
- CITRON, M. J. (2005). Operatic Style and Structure in Coppola’s Godfather Trilogy. *The Musical Quarterly*, 87:423-467. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdh010>
- GONZÁLEZ CASANOVA, M. (1960). *¿Qué es un cineclub?*, México: UNAM.
- KYDD, E. (2011). *The Critical Practice of Film. An Introduction*, Estado Unidos: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-0-230-34527-0>
- MACKENZIE, S. (1998). Closing Arias: Operatic Montage in the Closing Sequences of the Trilogies of Coppola and Leone?. *Danish Journal of Film Studies*, 6:109-124. <https://doi.org/10.1039/fd109517>
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, C. G. (2002). *Contemporáneos y el cineclub mexicano: revistas y cine clubes; la experiencia mexicana*. Tesis de licenciatura. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
- ROVIROSA, J. (1970). *Cine-Club*, México: Instituto Mexicano del Seguro Social.
- SAAVEDRA DEL RAYO, E. D. (2002). *Enfoque de actividades del cineclub universitario en México*. Tesis de Licenciatura. México: Universidad del Valle de México.
- TRANRISEVER, B. (2001). *Opera functioning as narrative in films; Apocalypse Now – Godfather, Part III – Philadelphia*. Tesis de doctorado. Turquía: Universidad Bilkent.
- TSIVIAN, Y. y G. Civjans. (2005). *CineMetrics. Movie Measurement and Study Tool Database*. Universidad de Chicago. Recuperado de: www.cinemetrics.lv.
- VANOYF. F. v A. Goliot-I.été. (2008). *Principios del análisis cinematográfico*, Madrid: Adaba.
- ZAVALA, L. (2010a). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. La seducción luminosa, México: Trillas.

- ZAVALA, L. (2010b). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del Tiempo*, 30(3), 65-69.
- ZAVALA, L. (2010c). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa*, México: Trillas.
- ZAVALA, L. (2012). Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico. *La Colmena* 74:9-16.
- ZAVALA, L. (2014a). *Narratología y lenguaje audiovisual*, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo Mendoza.
- ZAVALA, L. (2014b). *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas*, Toluca: FOEM.

Copyright (c) 2016 Rocío González de Arce Arzave.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe dar crédito a la obra original de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace de la obra.

[Resumen de licencia - Texto completo de la licencia](#)