

INTRODUCCIÓN

Sorrentino y su mundo

EL COMIENZO DE TODO

Nápoles es la ciudad en la que habría que clavar una chincha en el mapa si se pretende analizar los inicios de Sorrentino, tanto en lo personal como en la vertiente profesional. En el enclave meridional aprende el oficio con otros tantos cineastas de la «escuela vesubiana» y, al mismo tiempo, es donde contextualiza su primer largometraje, el que le introduce de lleno en el panorama cinematográfico nacional cuando el nuevo milenio arranca. Pero, sobre todo, Nápoles es el lugar en el que nace a finales de mayo de 1970 y donde reside durante las primeras décadas de su vida. Los primeros años se desarrollan con cierta normalidad, con el balompié como una de las distracciones para un niño muy interesado también en la música. Sin embargo, su vida cambia en un instante, y lo hace de forma inesperada y cruel. Aún no tiene la mayoría de edad cuando, a mediados de la década posterior a su nacimiento, sus padres fallecen por una mala combustión en la casa de campo en la que el adolescente disfruta los fines de semana junto a su familia¹. El

¹ Este hecho es el eje central de su último largometraje.

joven salva la vida al no encontrarse allí, pues recibe el permiso paterno para acompañar a la hinchada del equipo de fútbol de su ciudad natal —Società Sportiva Calcio Napoli o, simplemente, Napoli—, que disputa un encuentro del campeonato liguero en la región de Toscana. Son los tiempos en que el equipo partenopeo está de moda en todo el mundo, ya que milita en sus filas el mejor futbolista del momento, Diego Armando Maradona. Ver jugar en directo a su ídolo le salva la vida, como reconoce el futuro director, pero el saldo es absolutamente negativo, pues pierde a su madre y su padre a una edad temprana. Una orfandad que, como se verá, está muy presente en sus personajes de ficción.

No es de extrañar que, pese al amor profesado a su ciudad, la década de los ochenta tenga una esencia turbia para Sorrentino. Así queda plasmado en su ópera prima, *L'uomo in più*², donde el espacio napolitano evidencia una atmósfera de hosquedad bastante notable. Esa relación ambivalente hacia la ciudad también queda plasmada, con irrefutable contundencia, en su primera novela *Todos tienen razón* (*Hanno tutti ragione*, 2010), que tiene a Nápoles como lugar en el que se desarrolla gran parte del relato. La historia se sitúa en los inicios de los ochenta, y el sarcástico Tony Pagoda —personaje central del libro— define la villa marítima como «tierra baldía, pero maldito sea quien nos toque esta tierra baldía» (Sorrentino, 2011, 45). Los ochenta, como para su personaje Pagoda,

² La mayor parte de los largometrajes dirigidos por Paolo Sorrentino han sido estrenados en las salas de cine españolas, pero no todos. Solo en estos últimos casos se utiliza el título original de la película. Además, se realiza una excepción con la película dirigida por el autor en 2011, estrenada en España con el título *Un lugar donde quedarse*: a lo largo del presente volumen se opta por escribir el título original, *This Must Be the Place* (cuyo título en español fue *Un lugar donde quedarse*), que alude a una canción del grupo Talking Heads que, como se analizará, tiene importancia en la historia narrada por Sorrentino.

son años difíciles para el adolescente Sorrentino y, pasado un tiempo, toma la decisión de matricularse en la Facultad de Economía y Comercio de la localidad, más por cumplir el deseo de su padre que por interés propio, aunque también entra en contacto con lecturas diferentes y descubre otro tipo de literatura. Además, se obsesiona por la música rock e, incluso, aparecen las patillas negras como una seña de identidad que, como es sabido, aún mantiene hasta la fecha (Liguori, 2017, 170).

El cine también funciona como refugio para el joven, y su interés por el séptimo arte crece conforme su segundo decenio de vida llega a su fin. Es un espectador interesado en el oficio, y empieza a probarse en la escritura de guiones, pero aún queda lejos la idea de rodar. No obstante, cuando Sorrentino empieza a asomarse a la ventana del cine como potencial futura profesión, al inicio de los noventa, lo hace en uno de los periodos menos definidos de la historia de la cinematografía italiana, una época de transición fílmica para un país que, históricamente, ha sido lugar de nacimiento de varios de los más talentosos e innovadores creadores, desde Giovanni Pastrone en el periodo mudo, con su cine «colossal», hasta Federico Fellini o Michelangelo Antonioni en plena modernidad cinematográfica; y, a su vez, la nación en la que surge, recién acabada la Segunda Guerra Mundial, el neorrealismo, que alteró los esquemas tradicionales del cine y supuso un distanciamiento necesario con la dura realidad de un mundo que había quedado en ruinas, de la mano de Roberto Rossellini o Vittorio de Sica, otorgando verismo documental a las imágenes sin desdeñar los procedimientos artísticos y estéticos de creación fílmica (Bazin, 2017, 297-298).

El comienzo de la última década del siglo xx supone el final de la carrera cinematográfica del citado Fellini con *La voz de la luna* (*La voce della luna*, 1990), estrenada tres años antes de su muerte. Otros directores importantes décadas atrás como Dino Risi o Marco Ferreri estrenan filmes interesantes: *No molestes más* (*Toigo il disturbo*, 1990), en el

caso del primero, o *La carne* (*La carne*, 1991), en el caso del segundo. Y no se puede olvidar que Bernardo Bertolucci, que había alcanzado el éxito internacional en los setenta con trabajos como *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) o *Novecento* (*Novecento*, 1976), filma obras destacadas como *Pequeño Buda* (*Little Buddha*, 1993) o *Belleza robada* (*Io ballo da sola*, 1996). Pese a este periodo de mayor indefinición, el país mediterráneo logra una buena cosecha de premios Oscar al mejor filme de habla no inglesa. Al galardón para Giuseppe Tornatore por *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1990), se suman a lo largo de los noventa Gabriele Salvatores y Roberto Benigni por *Mediterráneo* (*Mediterraneo*, 1991) y *La vida es bella* (*La vita è bella*, 1997), respectivamente. Pero, sobre todo, este final de siglo supone la consolidación de un cineasta que, desde muy pronto, tiene cierta conexión con Sorrentino: Nanni Moretti, quien, con una propuesta original y alejándose de lo establecido, va a ser aplaudido por crítica y público con su singular *Querido diario* (*Caro diario*, 1993), a la que seguirá la también innovadora película *Abril* (*Aprile*, 1998).

En este contexto, la última década del siglo se convierte en una época propicia para la renovación, pues como afirma Vigni, se busca abandonar los años de mediocridad precedentes del cine italiano (2014, 18). El cambio se ha de sustentar en recuperar la atención en la estructuración de las historias, personajes y diálogos, y en innovar con el aparato narrativo y la forma. Además, el marco italiano se expande, y ya no es Roma el epicentro indiscutible sobre el que pivota el cine nacional, por lo que muy diferentes provincias y ciudades pasan a desempeñar un papel destacado. Esto ocurre, entre otras, en Nápoles, con la «escuela vesubiana», conformada por directores como Antonio Capuano, Pappi Corsicato o Mario Martone. Su interés creciente por el oficio cinematográfico y la coincidencia espacial provocan que el veinteañero Sorrentino entre en contacto con este grupo de creadores y se empape de la vi-

sión del trabajo de estos, más alejado de los cánones de representación naturalistas y convencionales, y de marcado gusto por lo grotesco y lo simbólico, señas que el futuro cineasta interioriza de buen grado. De todos estos creadores partenopeos es Capuano, sin duda, al que más debe Sorrentino, como muestra en *Fue la mano de Dios (È stata la mano de Dio)*.

DEL GUIÓN A LA NOVELA:

LA IMPORTANCIA DE LA ESCRITURA

Secuestrado de forma definitiva por el cine, Sorrentino abandona la carrera universitaria que había comenzado y que nunca concluye. Los directores napolitanos comienzan a fijarse en el joven, y este frecuenta el Centro Cultural Juvenil de la vía Rocco Galdieri de la ciudad, donde conoce a algunos personajes relevantes, entre ellos, al guionista y productor Maurizio Fiume, que termina por introducirle en el séptimo arte e, incluso, lo manda de estancia formativa a Roma. Cuando Sorrentino regresa a Nápoles empieza a redactar numerosos guiones e idea los preparativos de sus primeros cortometrajes.

Pero es la faceta escritural la que interesa en mayor medida al futuro director en sus inicios. Sus primeros guiones muestran la temática grotesca y surrealista tan del gusto de los creadores vesubianos de los que aprende en este periodo formativo (Vigni, 2014, 21). Los años transcurren y los proyectos asignados al entusiasta Sorrentino son cada vez mayores en número y de mayor responsabilidad. Trabaja como ayudante de dirección en un corto de Fiume, *Drogheria* (1995), aunque su año decisivo es 1997. Descarado y trabajador, se presenta al Premio Solinas, un prestigioso concurso de guiones que gana con un trabajo titulado *Dragoncelli di fuoco*, sobre un famoso cocinero al que llama Peppo Palatone. El jurado destaca la originalidad del mismo, así como el universo grotesco, de nuevo, del texto escrito. El éxito en el galar-

dón llega a oídos de sus primeros maestros, y Capuano lo contrata para que escriba el guion de su tercer largometraje, *Polvere di Napoli* (1998), con el que Sorrentino gana su primer sueldo en una industria que, cada vez, le seduce más (Vigni, 2014, 22). También redacta el guion del que será su primer cortometraje destacado, que rueda y estrena en 1998.

La escritura, por lo tanto, funciona como vehículo que le transporta hasta la dirección cinematográfica, sin por ello considerar el propio cineasta la redacción de guiones como una empresa menor. De hecho, en alguna entrevista ha reconocido que la fase inicial de plasmación de la palabra en el documento en blanco que luego será el guion es la que más le seduce en el engranaje de creación fílmica, y espera, en un futuro, poder abandonar la dirección para centrarse solamente en la citada tarea (Vilalta, 2014, 218), si bien la escritura en Sorrentino no se manifiesta solo en la confección de guiones.

Sin contar las obras publicadas por el autor en las que se recoge el argumento de algunas de sus películas, el napolitano ha publicado tres novelas. Dos de ellas, *Todos tienen razón* y *Tony Pagoda y sus amigos* (*Tony Pagoda e i suoi amici*, 2012), están protagonizadas por un mismo personaje y despliegan cierta continuidad, y aunque puedan considerarse como novelas, solo la primera tiene una estructura más tradicional respecto a los cánones del género. La restante, *Gli aspetti irrilevanti* (2016), es un trabajo más experimental en el que Sorrentino imagina y relata diferentes historias para distintos personajes a partir de fotografías tomadas por Jacopo Benassi y que aparecen en el libro. Aunque calificada como novela, se trata de una obra híbrida que se aleja de los planteamientos de sus dos libros anteriores, y es cierto que no ha tenido el recorrido de estos³.

³ De hecho, es el único volumen del trío citado que no ha tenido traducción al castellano.

La novela publicada en 2010 supone un terremoto, ya que el afamado cineasta por entonces —galardonado tan solo dos años atrás en el prestigioso Festival de Cannes— queda finalista del Premio Strega, el más importante de las letras literarias italianas. La historia protagonizada por Tony Pagoda —un trasunto del cantante que protagoniza, como se analizará, *Luomo in più*, interpretado por Toni Servillo— seduce a crítica y público y es publicada por el prestigioso sello editorial milanés Feltrinelli. Algunos llegan a definir al personaje de esta obra, quizás con exagerado entusiasmo, como uno de los más grandes de la literatura contemporánea (D’Orrico, 2010, 139). Tony P., como gusta hacerse llamar el protagonista, es un cantante de *night-club*, de unos cincuenta años de edad, bastante conocido en Italia y, especialmente, en la capital partenopea, donde es una leyenda. Atraído por la cocaína y el sexo sin compromiso, Tony vaga por la nocturnidad napolitana junto con sus compañeros de grupo, a los que no tiene en estima. Tampoco ama a su mujer e hijos, y no parece tener apego por ningún otro miembro de su familia. Se siente triste y solo, un ser errante que frecuenta una ciudad que ya no parece ser lo que era para este cantante venido a menos.

La tristeza que le aflige se traduce en una huida hacia Manaus, capital de la región brasileña amazónica, donde Tony P. permanece durante dos décadas. Pero vuelve a Nápoles, con cierto aire renovado, ya rebasadas las siete décadas de vida. Es en este punto donde comienza su segunda novela, aparecida dos años después en la misma editorial. *Tony Pagoda y sus amigos* posee una estructura diferente, a modo de diario del septuagenario, pero sin abandonar las historias y temáticas propias del personaje que aparecían en *Todos tienen razón*. Cada uno de los capítulos hace referencia a distintos personajes de su entorno. Algunos de ellos son reales, como la bailarina Carmen Russo, el exfutbolista argentino del Nápoles Ezequiel Lavezzi, el cantautor Anto-

nello Venditti o el mago Silván, mientras que otros son pintados por la imaginación del escritor, como Tonino Paziante, Maurizio Ricci o Jacqueline O'Rourke, entre otros. De nuevo, vuelve a insertar la ficción en la realidad, en esa constante conversación entre ambas que se repite a lo largo de su obra, tanto en la literaria como la cinematográfica.

En la narración de las aventuras de Pagoda a lo largo de los dos volúmenes aparecen algunas temáticas que son típicas del Sorrentino cineasta, y es que no son pocos los que afirman que, al igual que la escritura tiene mucha relevancia en su obra fílmica, su faceta novelística también es esencialmente cinematográfica, produciéndose una comunión reseñable entre imagen y palabra en su trabajo. En la figura del sujeto central del relato aparecen numerosas concomitancias respecto a los personajes de sus filmes: desde la crisis existencial del «yo» hasta la sempiterna soledad que abrazan con menor o mayor resignación, sin olvidar otros rasgos como la apatía, la nostalgia o el narcisismo. Al mismo tiempo, el protagonista posee un oficio creativo, como gran parte de los personajes del cine sorrentiniano, y aspectos como la memoria, el diálogo artístico, la belleza o la cercanía de la muerte se pueden encontrar en ambas novelas.

En cualquier caso, la aparición de estos libros revela también el destacado papel que desempeña no solo la escritura, sino también la literatura en su labor creativa. Como se observará al realizar el análisis por separado de cada uno de los textos fílmicos del italiano, las referencias procedentes de esta rama artística son constantes. Lo literario es vital para que el cineasta despliegue el constante diálogo artístico que, como se demostrará en este trabajo, es una de las más destacadas señas de su quehacer fílmico.

CORTOMETRAJES Y OTROS TRABAJOS

Capalbio es una pequeña ciudad de la Toscana italiana. Allí se celebra, al inicio de la canícula, un festival de cortometrajes que, en su primera edición de 1994, apadrina Michelangelo Antonioni, y en el que participa Sorrentino junto a su amigo Stefano Russo como codirectores de *Un paradiso* (1994), pequeña pieza de dos minutos de duración que supone el estreno tras la cámara del joven napolitano, de tan solo veinticuatro años de edad. Este se inicia con el testimonio de un psicoanalista que afirma que el ser humano, en los momentos previos a su muerte, ve pasar ante sí el momento más importante de su vida. Acto seguido, el dúo de directores filman a un hombre que pretende suicidarse al arrojarse desde lo alto de un puente, y lo que este sujeto rememora segundos antes de impactar en el suelo es su actuación, no exenta de ironía y patetismo, en un karaoke. Ya en su primera filmación se observan temas que aparecen en futuros trabajos del cineasta, como la muerte, la parodia, la memoria o la nostalgia.

No obstante, este trabajo mucho más *amateur* poco tiene que ver con su segundo cortometraje, el muy valorado *L'amore non ha confini* (1998), producido por Indigo Film, la compañía que le acompañará desde sus primeros pasos en el cine. En un primer momento, la intención es realizar una suerte de promoción del guion que había sido premiado con el Solinas, pero con el paso de los días se convierte en algo más ambicioso. Es un trabajo muy serio, tanto en el modo en que está rodado como en su argumento, filmado durante más de una semana. Es presentado con gran éxito en la propia ciudad partenopea, en el festival Cortocircuito, y también en el Torino Film Festival de la capital piemontesa, un reconocido certamen independiente fun-

dado en 1982. También se manda al Sacher, el festival de cortometrajes dirigido y fundado por Nanni Moretti, pero este rechaza su inclusión al no interesarle el personaje surrealista construido por Sorrentino (Monetti y Pallanch, 2010, 161-162). Es el primer encuentro, aunque indirecto, de Moretti y Sorrentino, dos cineastas que no tardarán mucho en trabajar juntos y que, en lo que va de siglo, se han convertido en dos de los directores italianos con más peso internacional. *L'amore non ha confini* relata la historia de Beato Treppiede, un sicario que vive en el litoral napolitano con una cualidad extraordinaria: una fuerza impresionante en sus manos. Un día es convocado por Mahatma, jefe de una organización criminal escondido en un búnker, que le encarga descubrir cuál de sus cuatro colaboradores de confianza le ha traicionado. Mientras realiza las pesquisas, se topa con un antiguo amor, lo que cambia sus aventuras por completo.

Los quince minutos de duración de la pieza no son óbice para que se detecten muchos temas y motivos que van a ser una constante en la obra posterior del cineasta, y también se intuyen señas de identidad de su estilo y proceder cinematográfico. Lo primero que llama la atención es el espacio, filmado como un lugar hostil y tosco, como ocurrirá en su ópera prima. Los cielos grisáceos generan una atmósfera opresiva, con una estética cercana a algunos trabajos de otro de los grandes directores de la generación de Sorrentino, como es Matteo Garrone. Son lugares vacíos, desérticos, privados de la presencia humana y sin vitalidad (Vigni, 2014, 27).

Una lectura de los emplazamientos que también evoca el cine de uno de sus maestros, Michelangelo Antonioni, y que repetirá en trabajos posteriores, especialmente en la citada *Luomo in più* y en *L'amico di famiglia*, donde la turbiedad de los lugares y su soledad asoman como una amenaza sobre los desorientados personajes. Se trata de espa-

cios «metafísicos», como los de los lienzos de Giorgio de Chirico. Uno de los grandes rasgos estilísticos del director, que ya se evidencia en su primer cortometraje en solitario, es su gusto por la evocación plástica y los continuos intertextos procedentes del campo de la pintura. En *L'amore non ha confini* también se observa a un cineasta que disfruta con la creación de personajes situados en la esfera de lo absurdo, que se ayuda de la estética grotesca y al que le divierten las manifestaciones carnavalescas, hiperbólicas y paradójicas, denotándose la transfiguración de la realidad que, también, es uno de los rasgos de su filmografía.

Pocos meses antes del estreno de su ópera prima aparece su tercer cortometraje, *La notte lunga* (2001), insertado dentro de una tetralogía de piezas audiovisuales sobre la droga. El protagonista es otro personaje peculiar, Manolo, un peluquero de famosos que conquista a Ariel Bachini, una joven y prometedora estrella del cine. Pero, tras este idilio, se oculta la presencia de la cocaína y la decadencia que esta provoca en quien la consume. Sorrentino, dada la temática impuesta, vuelve a jugar con el baile entre lo real y lo onírico, con un montaje frenético. La adicción a las drogas es una problemática constante en la vida de los personajes filmados por Sorrentino. No solo la cocaína, como ocurre en *La gran bellezza*, sino también la heroína, como evidencia el protagonista de *Las consecuencias del amor*, o el papa Juan Pablo III en *The New Pope*. Las sustancias estupefacientes, por los efectos alucinatorios y delirios que provocan, ayudan a extraer lo onírico y lo surrealista del relato fílmico, dos rasgos característicos del trabajo del creador.

Tras el estreno de *L'uomo in più*, y mientras germina lo que será *Las consecuencias del amor*, Sorrentino colabora, en 2002, en la realización del documental *La primavera del 2002: l'Italia protesta, l'Italia si ferma*, rodado por diferentes autores y con Francesco Maselli como coordinador. Dos años des-

pués dirige para la televisión italiana una adaptación teatral de *Sábado, domingo y lunes* (*Sabato, domenica e lunedì*, 1959), de Eduardo de Filippo, realizada por Toni Servillo, que, además de adaptarla, actúa como protagonista. Los dos amigos napolitanos están embarcados, en este momento, en dos proyectos conjuntos, como reconoce el actor, ya que en 2004, año en que se desarrolla la pieza teatral, también ve la luz el segundo largometraje de Sorrentino, que tiene al citado intérprete como protagonista. Son numerosos los rasgos de su paisano De Filippo que Sorrentino interioriza y que se pueden ver en su obra. Entre otros se pueden destacar su capacidad para deslizar la tragedia dentro de lo cómico, su idea de hacer de los imprescindibles silencios una poética de la pausa o el constante juego entre ficción y realidad. No es difícil ver en el rostro de Servillo en películas como *La gran belleza* la «melancolía irónica» que desprenden los personajes del dramaturgo y, de hecho, se puede considerar al personaje prototípico defilippiano como aquel «tipo irónico y popular que al tiempo que participa de la acción la comenta, haciendo de puente entre dos esferas, la esfera moral, que juzga al espectador, y la del disfrute, teniendo a menudo en su mano la llave de la eficacia trágica» (Fernández Valbuena, 2004, 21).

Antes de meterse de lleno en la preparación de lo que será su tercer largometraje, rueda —también en su prolífico 2004— *Quando le cose vanno male*, cortometraje incluido en la iniciativa *Giovani talenti italiani*, promovida por la Unione Italiana Casting, y en la que participan otros siete directores (Vigni, 2014, 91). Su episodio, de cuatro minutos de duración, se desarrolla en un apartamento, con una puesta en escena teatral, y lo protagonizan un empresario arrogante y una prostituta que, a la hora de poner en marcha los preparativos para mantener relaciones sexuales, pelean y discuten. Dos años después da un

paso más en su polivalente currículum al convertirse en actor, realizando un cameo en la película *Il Caimano* (2006), de Moretti. A la película del realizador romano dedicamos un espacio en el bloque de análisis filmico, al trazarse varios paralelismos y diferencias con *Silvio (y los otros) (Loro)*.

En el año 2009, tras el éxito arrollador de *Il Divo*, Sorrentino vuelve a abordar algunos trabajos de menor duración. Estrena su tercer cortometraje en solitario, *La partita lenta* (2009), rodado en blanco y negro, un trabajo en el que se pretende destacar los valores solidarios que tiene el deporte. Este mismo año también forma parte del quinteto que filma el documental solidario *L'Aquila 2009: cinque registi tra le macerie*, sobre el devastador terremoto que tuvo como epicentro esta ciudad. Además del partenopeo, la dirección la conforman Michele Placido, Mimmo Calopresti, Ferzan Ozpetek y Francesca Comencini. Su episodio se titula *L'assegnazione delle tende*, y en este trabaja el motivo de la pérdida y de la ausencia. La obra comienza con la filmación de los lugares y los edificios devastados por la tragedia. Menos de una década después, vuelve a llevar a su ficción la tragedia de este seísmo en los compases finales de *Silvio (y los otros)*. Antes de que acabe el año también participa en otro proyecto coral documental, *Napoli 24* (2009), que contiene veinticuatro piezas de varios cineastas en relación con la ciudad meridional, y Sorrentino filma *La principessa di Napoli*, de tres minutos de duración, centrado en la vida de la anciana princesa Uzza de Gregorio di Sant'Elia y su hijo. Al mismo tiempo, participa con un cameo en *Questione di cuore* (2009), filme dirigido por Francesca Archibugi, y, seguidamente, en tres capítulos de la serie televisiva *Boris* (2010), creada por Luca Manzi y Carlo Mazzotta.

El mismo año que recoge el Oscar por el éxito de *La gran belleza* se estrena otro filme coral, *Rio, Eu te amo* (2014), un

proyecto en el que Sorrentino participa con un capítulo de ocho minutos, *La Fortuna*, con presencia de dos actores de fama internacional como Emily Mortimer y Basil Hoffman. Poco después ve la luz otro cortometraje —en este caso, de naturaleza más publicitaria— que rueda como encargo de los treinta años de la marca Bvlgari, denominado *The Dream* (2014). Tres años después repite en este sector, ahora para la empresa Campari, con un cortometraje protagonizado por el actor Clive Owen y que se titula *Killer in Red* (2017), y, con semejante propósito, poco después estrena el cortometraje *Piccole avventure romane* (2018), en este caso para festejar el aniversario de la apertura de un importante espacio en la capital. Vuelve a apostar por filmar la belleza romana en su máximo esplendor, como hiciera en el galardonado filme de 2013.

El último episodio de *The New Pope* se estrena cuando el COVID-19 empieza a hacer estragos en el norte de Italia y se convierte en una amenaza a escala mundial. No obstante, la llegada de la pandemia no detiene la actividad de Sorrentino. Además de convertirse en el director artístico de la publicación de junio de 2020 de la revista *Vanity Fair* en Italia, comienza el rodaje, desde su propia casa romana, de un cortometraje para el proyecto colectivo *Hecho en casa* (*Homemade*, 2020), al que titula *Voyage au bout de la nuit* —enésimo guiño a la literatura de Louis-Ferdinand Céline, como se verá—, que se estrena en la plataforma Netflix. La pieza del napolitano, de menos de siete minutos de duración, tiene como protagonistas a dos figuras de porcelana que se conocen, entablan conversaciones y reflexionan mientras mantienen la distancia de seguridad: la actual reina de Inglaterra, Isabel II, y el papa Francisco I.

EQUIPO HABITUAL DE TRABAJO

En sus años de aprendizaje, Sorrentino conoce a algunos de los profesionales que le acompañarán en su carrera en las siguientes décadas. Personas de confianza con las que se siente realmente cómodo en las distintas tareas que componen la cadena de montaje cinematográfica que ha de derivar en el producto final, la película. Con varios de ellos comparte ciudad de nacimiento, como el productor Nicola Giuliano o el actor Toni Servillo. La relación entre este último y el director comienza en la sede del Teatro Uniti, a la que pertenece el intérprete. Tras el reconocimiento creciente que otorga su éxito como escritor de guiones, Sorrentino se atreve a ponerse en contacto con el venerado hombre de teatro napolitano y le pide que lea un guion que ha escrito. Servillo acepta sin mucho interés pero, reconoce, queda maravillado (De Sanctis y Sesti, 2010, 172). El personaje al que había dado forma el futuro director en este guion es el atormentado cantante que, tan solo unos años después, Servillo interpreta en *L'uomo in più*, el aterrizaje en el largometraje del cineasta. Este trabajo es el primero en el que el actor trabaja a las órdenes de su amigo.

Hasta el rodaje de *L'uomo in più*, y pese a haber participado en filmes de Martone, Servillo era conocido esencialmente por su actuación en el teatro, y asegura que gracias a Sorrentino puede considerarse, a día de hoy, también como un actor de cine. Para este es una ventaja aplicar el método interpretativo sobre las tablas en el set cinematográfico, pues ambas artes, según su concepción, tienen cada vez más relación. No obstante, su importancia en el contexto teatral italiano va mucho más allá del papel de intérprete. En 1977, Servillo funda el importante Teatro Studi di Caserta, y una década después inicia una colaboración con el grupo teatral

Falso Movimiento, formado por Mario Martone, por lo que se introduce, de lleno, en la «escuela vesubiana». Con el propio Martone y con Antonio Neiwiller dirige, a partir de junio de 1987, el Teatro Uniti, en cuya sede el joven Sorrentino se arma de valor para pedirle que lea su original guion. Es, por lo tanto, medio siglo lo que Servillo lleva vinculado a los escenarios desde muy diferentes ángulos, y su llegada al cine no le aleja, en absoluto, de su primera pasión. De hecho, Servillo continúa con su arduo desempeño como empresario, autor y actor teatral, lo que le ha permitido subirse a los escenarios más importantes de Italia y a llevar alguna de sus creaciones fuera de las fronteras transalpinas.

Durante el periodo de formación napolitano, Sorrentino también conoce al productor Nicola Giuliano. En 1995, el futuro cineasta se desempeña en cualquier labor que le dejen los experimentados miembros de la escuela napolitana, y así es nombrado inspector de producción para la película *Il verificatore*, de Stefano Incerti. Durante el rodaje traba amistad con el productor, también muy vinculado a Teatro Uniti. Este, junto a Francesca Cima, Carlotta Calori y Antonella Boffo, había fundado en 1994 Indigo Film, que empezó con la producción de documentales y cortometrajes. De hecho, Cima y Giuliano producen, en 1998, *L'amore non ha confini*, el primer gran cortometraje del director, filmado con veintiocho años. Es el principio de la fecunda sinergia, un paso previo al verdadero inicio de la aventura conjunta de Sorrentino e Indigo Film, ya que *L'uomo in più* no es solo la ópera prima del director, sino también el primer largometraje que produce la empresa (Monetti y Pallanch, 2010, 158).

Tras el estreno del largometraje de 2001 aparece en el horizonte del director un profesional indispensable para entender su estilo cinematográfico. *Las consecuencias del amor* supone el primer trabajo de Luca Bigazzi como director de fotografía y operador de cámara para Sorrentino y, desde

entonces, se encarga de estas funciones en las películas del napolitano, exceptuando *Fue la mano de Dios*. Además de con este, ha ejercido como director de fotografía en filmes de Mario Martone, Michele Placido, Francesca Archibugi o Abbas Kiarostami, y ha sido premiado, en siete ocasiones, con el David di Donatello en la citada categoría. Es Giuliano quien pone en contacto a Bigazzi y Sorrentino y, desde este segundo largometraje, han trabajado juntos, incluso, en las dos series de ficción vaticanas. La originalidad de Bigazzi estriba en que la fotografía y la iluminación han de constituir una extensión metafórica de la historia narrada en el filme. Cada trabajo requiere un tipo de luz e imagen diferente, por lo que huye de cualquier etiqueta estilística respecto a su quehacer.

La colaboración con el guionista Umberto Contarello, habitual en sus últimos trabajos, comienza más tarde. Desde *This Must Be the Place*, los guiones de las películas del napolitano los firman de forma conjunta el director y Contarello, al que conoció cuando el joven guionista se presentó al Premio Solinas, ya que este era miembro del jurado. Nacido en Padua, en 1958, el también escritor ha trabajado con varios de los directores más afamados del panorama cinematográfico transalpino, como Bernardo Bertolucci, en filmes como *Yo y tú (Io e te)*, (2012), o para Carlo Mazzacurati en *La Passione* (2010). Además, tiene gran experiencia en televisión, por lo que este conocimiento del medio le resultará, a posteriori, muy útil a Sorrentino para afrontar su doble proyecto para HBO. Los guiones de *The Young Pope* y *The New Pope*, además de por Sorrentino y Contarello, también están escritos por Tony Grisoni y Stefano Rulli, en el caso de la primera serie, y Stefano Bises, en la segunda.

Gran confianza deposita también en su montador Cristiano Travaglioli. Nacido en 1968 y con excelente formación a sus espaldas, trabaja con Sorrentino desde los ini-

cios. Primero como ayudante de montaje para, a partir de 2008, dar un salto adelante y encargarse de esta tarea como jefe. De hecho, *Il Divo* es una demostración de sus habilidades en la edición, ya que, como se analizará, el montaje de algunas de sus secuencias es muy celebrado. Probablemente, sea en el apartado sonoro y musical donde Sorrentino haya probado con más nombres nuevos a la hora de plantear un nuevo texto fílmico, no por una cuestión de desconfianza en los colaboradores previos, sino por la gran experimentación que pretende introducir en este apartado. Aun así, se observa que son varios los nombres que aparecen en varias de sus películas. Es el caso de Lele Marchitelli, encargado de lo musical en *La gran belleza*, *Silvio (y los otros)* o *The New Pope*; o Teha Teardo, que tras dirigir este apartado en *L'amico di famiglia* repite en *Il Divo*, cosechando un aplauso unánime.

La llegada a salas de un filme es la última parte de un proceso largo y costoso, para cuyo éxito se precisa que el conjunto de los profesionales contratados estén implicados y den lo mejor de sí en sus respectivas áreas. Y para ello, el director, pieza más visible del proyecto —y, por ello, quien acaparará en gran parte los elogios y críticas—, ha de rodearse de un equipo de confianza. Contarello, Servillo, Bigazzi o Marchitelli son, tan solo, la punta visible del iceberg, ya que la nómina de trabajadores es mucho mayor. Por ello, reconocemos injusto no ahondar más en otras figuras de mayor anonimato que también posibilitan que el filme llegue a buen puerto, habituales en el engranaje que se despliega ante cualquier trabajo de Sorrentino, como la directora de *casting*, Anna Maria Sambucco, o el escenógrafo Lino Fiorito, entre tantos otros.

OBSESIONES PERSONALES

Cuando Paolo Sorrentino sube al escenario del Dolby Theatre californiano para recoger su Oscar a *La gran belleza*, acompañado de Servillo y Giuliano, agradece el galardón e identifica a sus cuatro fuentes de inspiración: Federico Fellini, Talking Heads, Martin Scorsese y Diego Armando Maradona. Además del reconocimiento a dos de sus principales maestros fílmicos, como se constata a lo largo del libro, la cita del grupo y del deportista argentino denotan dos de sus obsesiones que aparecen diseminadas, de manera directa e indirecta, a lo largo de su filmografía: la música y el fútbol. Sin ir más lejos, los dos protagonistas homónimos de *L'uomo in più* se desempeñaron, en el pasado, en estos oficios. Tony era un cantante popular de éxito en la Nápoles de los setenta y ochenta que pinta Sorrentino, mientras que Antonio era el héroe del equipo local, obligado a retirarse del «calcio» debido a una grave lesión.

El adolescente Sorrentino escapaba de las clases en el instituto para irse con sus amigos al estadio San Paolo para ver cómo entrenaba Maradona. Son los años en que, por primera vez, el Napoli se convierte en un equipo ganador, y todo se debe a la calidad y la garra del futbolista argentino, que ha insuflado a la ciudad un aire de modernidad necesario, un estímulo para una población que no atraviesa unos años sencillos. El argentino es, para el adolescente, una especie de mago, el único capaz de darle un sentido estimulante a una realidad demasiado gris. Este carácter de ilusionista lo constata cuando ve a su ídolo hacer malabares con una pelota de tenis, un recuerdo que quedará grabado en la mente del futuro director, y al que rinde homenaje con una hilarante secuencia en *La juventud*. Es en esta película, justamente, donde el propio Maradona se convierte

en un personaje secundario. El futbolista ya no es evocado, como en tantos filmes anteriores, sino que se convierte en un sujeto más de la trama. Sorrentino decide filmarlo en su época de ocaso, con obesidad mórbida y problemas respiratorios, recuperándose en la estancia alpina en la que se rueda el largometraje. No se trata, sin embargo, de un ataque a su fuente de inspiración. Se trata de un tributo, como se demostrará en el análisis en profundidad de la película. Los guiños al futbolista no se quedan aquí. También en su novela *Tony Pagoda y sus amigos* le dedica elogios: «Maradona es el único jugador que podía hacerlo todo por sí mismo, medía un metro sesenta y ya se ha retirado. Nadie más posee ese talento» (Sorrentino, 2014, 118). Y qué decir de *Fue la mano de Dios*, donde el futbolista es parte relevante en el relato desde el inicio.

La música es otra de las obsesiones de Sorrentino. Su admirada banda Talking Heads es filmada en *This Must Be the Place* en un concierto, en el que la cámara de Bigazzi se recrea durante los más de cuatro minutos que dura la canción que tocan, la cual, justamente, lleva el nombre del título del filme. El alicaído personaje interpretado por Sean Penn es, al mismo tiempo, un músico retirado. También Fred Ballinger, en *La juventud*, ha colgado la batuta y se ha retirado tras una exitosa carrera en la que ha compuesto temas reconocidos como *Simple Song #3*, e, incluso, Tony Pisapia y Tony Pagoda, en su ópera prima y en su novelística, respectivamente, son antiguos cantantes de rock en pleno ocaso profesional y existencial. Al perfilar tantos músicos, Sorrentino sacia una de sus profesiones frustradas, ya que según recoge Walter Liguori, se ejerció con pasión en su adolescencia para convertirse en batería, pero renunció a ello finalmente (2017, 170). De aquella época, eso sí, quedan las patillas en su *look*.

Lo musical supone un campo de experimentación potente para el director, con lo que ensaya el constante diálogo que se produce entre polos opuestos. Basta pensar en el inicio de *Il Divo*: de los acordes vertiginosos que propone

Teardo a la armonía de la pieza *Pavane* (1887), de Gabriel Fauré. Es una mezcla que ocurre en todos sus filmes, lo que demuestra que no se decanta por un género musical. Desde clásicos como Franz Schubert hasta compositores contemporáneos como John Tavener o Arvo Pärt, sin olvidar la electrónica, de la mano de Recondite o LMFAO, el rock de Jefferson Airplane, el pop de Nada, el folk de Andrew Bird o la música local de carácter popular de Renato Zero, por referir, tan solo, algunos ejemplos.

Reflejar los vericuetos y las distintas manifestaciones en que se presenta el poder en la contemporaneidad es otra de las obsesiones reconocidas por el propio director. Se trata de una temática que le permite manifestar las dos facetas: la de los que ejercen el poder y la de quienes lo sufren, victimarios y víctimas de uno de los males que atenazan al ser humano. Para diferentes estudiosos de la obra del napolitano, el poder es una de las claves de su cine, como muestra Franco Vigni (2014). Este se puede materializar, al mismo tiempo, de muy diferentes maneras, según el personaje que lo posea. Un poder grotesco, como el de Geremia di Gere mei en *L'amico di famiglia*; sarcástico, como el de Berlusconi en *Silvio (y los otros)*; trágico, como el de Andreotti en *Il Divo* o, incluso, tiránico, como el del papa Pío XIII en la primera parte de *The Young Pope*. En la relación que se establece entre los que lo ostentan y los que lo sufren emerge una escala de grises inmensa que, al mismo tiempo, le permite al director reflexionar sobre algunas de las problemáticas y los retos de la actualidad. El Vaticano, como caso paradigmático, se construye en su trabajo como una pirámide donde el poder corrompe y somete al mismo tiempo, mientras que el retrato que realiza de sus políticos permite concebir el poder y su representación como un puro espectáculo. No es de extrañar que el subtítulo del filme que dirige en 2008 sea «La espectacular vida de Giulio Andreotti».

Pero el mensaje no es totalmente descorazonador. No todo está corrompido o podrido por los largos tentáculos del poder. Aunque la sociedad participe en el *show*, existen resquicios pequeños de salvación. Uno de ellos, constante siempre en sus textos, es el amor. Escribe Byung Chul-Han que, en la actual sociedad del cansancio, no existe espacio para el amor verdadero, el Eros ha desaparecido y se impone el mandato categórico del sexo sobre cualquier relación duradera (Han, 2019). Sorrentino parece tener una idea similar, hasta el punto de que lo sexual suele vincularse a lo negativo en su relato. De hecho, la ausencia de un amor verdadero es una de las causas de los traumas de muchos de sus personajes. Es el caso de Jep Gambardella, nostálgico y sin perspectiva de relación duradera desde que Elisa de Santis, su gran amor, lo abandonara tres décadas atrás. También se observa en Fred Ballinger, apático y sufriente, incapaz de volver a dirigir sobre un escenario su gran composición, ya que, afirma, esta la hizo para que fuese cantada por su mujer y esta ya no puede hacerlo. Incluso el moderado pontífice Juan Pablo III, en sus discursos ante los cardenales y los fieles, recalca que el gran mal del cristianismo es la falta de amor. En su primera homilía en la Capilla Sixtina es tajante a este respecto y, posteriormente, añade que no concibe otra visión del amor que aquella que se traduce como una renuncia auténtica de sí mismo. Una concepción muy hegeliana, en la que amar significa morir por el otro (Han, 2019, 52). En este elogio del amor verdadero ve Italo Moscati un componente muy personal de Sorrentino, pues considera que, para el napolitano, el amor adolescente funcionó como una revolución en un tiempo de sufrimiento, dolor y vacío por la muerte de sus padres (2017, 36). El amor, por lo tanto, como salvación, y así se puede ver en la dedicatoria final que introduce en *Il Divo*, dirigida a su mujer: «A Daniela, que me ha salvado».