

TRABAJO FIN DE GRADO

PAOLO SORRENTINO

LA PUESTA EN ESCENA COMO CIMIENTO DE LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES



Verónica Macías Hernández

Tutor: Alberto Hermida Congosto

Doble Grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual

Facultad de Comunicación - Universidad de Sevilla

Junio 2022

RESUMEN

Paolo Sorrentino se erige como uno de los cineastas italianos más destacados de la industria italiana y europea contemporáneas. Su obra destaca por una recurrente temática que tiene la crisis de identidad como eje central. Este trabajo de investigación busca ahondar en la manera en la que el director napolitano plasma estas cuestiones habituales, como el paso del tiempo o las relaciones de poder, en sus filmes a través del empleo de la puesta en escena y, en menor medida, de la puesta en cuadro para la construcción de los personajes, especialmente, los protagonistas masculinos. Para alcanzar este objetivo, se toma como cimiento las herramientas del diseño del diseño de producción, aplicando estas a la escenografía, el vestuario, la peluquería y el maquillaje y, por último, la iluminación.

Palabras clave: Paolo Sorrentino, puesta en escena, puesta en cuadro, construcción de personajes, diseño de producción.

ÍNDICE

1. Introducción	1
1.1. <i>Objeto de estudio</i>	2
1.2. <i>Justificación de la investigación</i>	3
1.3. <i>Objetivos</i>	3
2. Marco teórico	4
2.1. <i>Paolo Sorrentino, “la contradicción del autor contemporáneo transnacional”</i>	4
2.2. <i>Características estilísticas y temáticas principales</i>	8
2.2.1. <i>La ironía como forma de ver la vida</i>	8
2.2.2. <i>El paso del tiempo y el concepto de la vejez</i>	9
2.2.3. <i>Relaciones de poder y su aplicación al amor</i>	11
2.2.4. <i>La fusión de lo natural con lo artificial</i>	12
2.2.5. <i>La crisis de identidad</i>	13
2.3. <i>Teoría sobre la puesta en escena y el diseño de personajes en relación con la obra de Paolo Sorrentino</i>	15
3. Diseño metodológico y corpus de estudio	19
4. Paolo Sorrentino: la puesta en escena como herramienta para la construcción de personajes	21
4.1. <i>La contraposición visual en la construcción de espacios exteriores e interiores</i>	22
4.1.1. <i>El estancamiento en el pasado y el tormento femenino a través de los espacios exteriores</i>	22
4.1.2. <i>Los espacios interiores, entre la crisis existencial y la incapacidad de reconocerse</i>	28

<i>4.2. Vestuario, peluquería y maquillaje como eje de la construcción de los personajes.....</i>	<i>33</i>
4.2.1. La doble interpretación subyacente en el vestuario.....	34
4.2.2. Peluquería y maquillaje, el reflejo del paso del tiempo.....	46
<i>4.3. La fotografía y la representación de una realidad social.....</i>	<i>51</i>
4.3.1. La iluminación y la escenificación de la angustia existencial.....	51
4.3.2. La puesta en cuadro como símbolo de perdicción.....	53
5. Conclusiones.....	55
6. Referencias.....	58
7. Filmografía.....	63

1. Introducción

Paolo Sorrentino se corresponde con una de las figuras más relevantes del panorama cinematográfico italiano, e incluso europeo, actual. De origen napolitano, sus raíces conforman la cimentación de una filmografía basada en el cuestionamiento de asuntos tan controvertidos como el paso del tiempo o las relaciones amorosas y de poder, siempre bajo un manto irónico, que le aporta esa libertad para ahondar en este tipo de cuestiones. A pesar de ese carácter tan nacional que inunda su obra, ha conquistado Hollywood, obteniendo el Oscar a la Mejor Película Extranjera en 2013 por *La gran belleza* (2013).

Gracias a su mentor Antonio Capuano, se adentró en un sector donde ha conseguido construir un estilo muy característico, que sirve como nexo no solo de todos sus filmes, sino también de sus campañas publicitarias. No obstante, como afirma el propio Sorrentino, no es consciente de contar con ese estilo denominado ‘sorrentiano’ (Moyano, 2021). Esa personalidad tan presente en su filmografía se debe, en gran medida, a la figura de Luca Bigazzi, su director de fotografía de referencia. La manera en la que contrapone escenarios exteriores de gran amplitud con espacios interiores fragmentados, se ha convertido en una de las principales singularidades de su cine.

Aunque la estética visual es uno de sus elementos más representativos, los personajes protagonistas ideados por Paolo Sorrentino juegan un papel esencial, dado que la mayoría de ellos cuentan con características comunes. Russell Kilbourn señala en este sentido, que se trata de un “hombre heterosexual, blanco, de mediana edad o mayor, de una clase social concreta que representa una visión del mundo irónicamente misantrópica y melancólica” (Solaris, 2021, pp. 21-22). El actor de teatro Toni Servillo ha sido el encargado de dar vida a la mayor parte de estas personalidades extravagantes, convirtiéndose en su “muso”. El cineasta napolitano afirma que “es un actor extraordinario, consigue mejorar lo que yo pienso, lo que yo sugiero, lo que yo escribo” (Vilalta, 2014). Esa relación tan estrecha se plasma en la pantalla, gracias, en especial, a la expresividad facial de Servillo, con la que consigue que el público se sumerja completamente en la historia. Con respecto al trabajo con los intérpretes, Sorrentino apunta lo siguiente: “Dejo que el actor saque lo que necesite del guion. Le digo al actor que me diga lo que ha entendido del personaje principal y, normalmente, suelen sacar todo del guion” (Prot, 2018).

Esa libertad a la que hace referencia se debe, sobre todo, a que Paolo Sorrentino ha conformado con el paso de los años un equipo técnico y artístico recurrente, lo que le permite trabajar con total confianza de que su visión va a trasladarse a todos los apartados de su obra, desde la caracterización de los personajes hasta el empleo de la música.

En todo ese universo paralelo creado por el director italiano, la puesta en escena y la puesta en cuadro se erigen como su principal baza para trasladar a los espectadores a un espacio conocido, pero ajeno al mismo tiempo. Casetti y Di Chio, en su obra *Cómo analizar un film* (1991), recalcan la conexión entre la puesta en escena y la puesta en cuadro, dos de los tres niveles sobre los que se articula la imagen filmica: “existe una interacción recíproca entre lo que da cuerpo al universo representando en el film (objetos, individuos, paisajes, comportamientos, situaciones, etc.) y la manera en que este universo se representa concretamente en la pantalla” (p. 122). A estos dos ejes, se une la puesta en serie, que se refiere, principalmente, a “los nexos que cada imagen establece con la que la precede o con la que le sigue” (p. 117). Paolo Sorrentino es capaz de fusionar estos tres elementos a la perfección, creando un estilo de características muy marcadas y que se analizarán en la siguiente investigación.

1.1. Objeto de estudio

Este trabajo centra su mirada en la puesta en escena, el primero de los niveles señalados por Casetti y Di Chio, así como la puesta en cuadro, aunque esta última se estudiará en menor medida. No obstante, es necesario atender a la definición que hacen los autores de estos dos conceptos.

Respecto al primero de ellos, que se corresponde con la puesta en escena, establecen que “constituye el momento el que se define el mundo que se debe representar, dotándole de todos los elementos que necesita” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 117), es decir, aúna todos los elementos que se encuentran insertos en el cuadro de la imagen. Por ello, tal y como ellos mismos recalcan, “el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen”, lo que atañe a todas las piezas “que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla” (p.117). En lo relativo a su interpretación del término de puesta en cuadro, precisan que se trata de “la modalidad de asunción y presentación de los contenidos” (p. 117). En definitiva, se erigen como dos conceptos paralelos, que conviven y que se influyen mutuamente.

La investigación que se desarrollará a continuación tiene como propósito aplicar esa definición de la puesta en escena que plantean Casetti y Di Chio a la obra de Paolo Sorrentino, puesto que su trabajo destaca, en gran medida, por el uso que realiza el cineasta de los diferentes elementos que se encuentran dentro de la pantalla. Asimismo, dado que existe una relación de influjo recíproco, también se analizará, en menor grado, la puesta en cuadro. El director italiano se erige como una figura perfecta para observar la relevancia de la puesta en escena a la hora de abordar ciertos asuntos controvertidos. Para ello, el estudio centrará su mirada en el diseño de sus personajes, más concretamente, de sus protagonistas, ahondando en sus características relativas a este nivel sobre el que se articula la imagen fílmica. De esta forma se busca establecer una conexión entre sus temáticas recurrentes y la construcción de sus personajes a través de la puesta en escena. A pesar de que se han publicado numerosos libros y artículos que analizan tanto su narrativa como su temática recurrente, se puede advertir cómo existe una escasez de investigaciones con la puesta en escena como eje fundamental. De ahí, que en este estudio se busque indagar acerca de la manera en la que Paolo Sorrentino emplea este nivel, que articula la imagen fílmica, para representar sus historias y construir un mundo paralelo.

1.2. Justificación de la investigación

Como ya se ha establecido en el apartado anterior, la figura de Paolo Sorrentino se torna perfecta para el análisis de la influencia que la puesta en escena puede tener a la hora de crear una marca personal. El barroquismo tan característico de la obra del cineasta permite realizar una observación exhaustiva de todos los elementos presentes en el cuadro, dado que cada uno de ellos no está dispuesto de manera azarosa en la pantalla.

Asimismo, su manera de abordar sus historias proporciona la posibilidad de extraer numerosas conclusiones sobre qué intención tenía el autor en el momento en el que posicionó los diferentes elementos en el cuadro. Por ello, se indagará sobre la forma en la que este ha evolucionado estéticamente, así como el significado de cada uno de esos componentes escénicos y su relación con la temática que aborda cada una de sus obras.

1.3. Objetivos

Con el fin de delimitar la metodología que se llevará a cabo para realizar esta investigación, se torna esencial fijar una serie de metas. Los objetivos principales del estudio son los siguientes:

- ✧ Analizar, desde un punto de vista filmico, la relevancia de la puesta en escena en la obra de Paolo Sorrentino.
- ✧ Examinar la influencia de la puesta en escena en la construcción de personajes de su filmografía.
- ✧ Indagar acerca de la simbología presente en la filmografía del director a través del análisis filmico de la puesta en escena.
- ✧ Observar cómo aborda el cineasta ciertas temáticas y narrativas por medio del construcción y desarrollo de personajes, empleando la puesta en escena como principal herramienta.

Asimismo, resulta imprescindible disponer una serie de objetivos de carácter más secundario.

- ✧ Ahondar en las temáticas recurrentes en la obra de Paolo Sorrentino.
- ✧ Observar las pautas estilísticas presentes en la filmografía del cineasta.
- ✧ Profundizar sobre la creación de una estilo personal por medio de la puesta en escena.

2. Marco teórico

2.1. Paolo Sorrentino, “la contradicción del autor contemporáneo transnacional”

Paolo Sorrentino se erige como uno de los directores italianos más reconocidos del panorama cinematográfico del último siglo. Sylvia Ponce (2018) asegura que el cineasta napolitano se corresponde con “un dignísimo sucesor del neorrealismo, aunque su mundo no es el de la postguerra” (p. 184). En este sentido, Russell Kilbourn (2020) añade lo siguiente: “In certain ways Sorrentino is a throwback to the Golden age of Italian auterist cinema” (p. 9). Esa conexión entre esta corriente, que surge como consecuencia de una situación convulsa como fue la Segunda Guerra Mundial, y la obra de Sorrentino, se basa en la manifestación de un estilo determinado por su carácter nacional, derivando en un concepto denominado *italianeidad* (Caldevilla, 2009, p. 24).

No obstante, ese intenso nexo de su trabajo artístico con una problemática de naturaleza regional y muy conectada a sus raíces napolitanas, no ha impedido que sus filmes traspasen las fronteras del país transalpino. Aunque *La gran belleza*, la cual se alzó

con el Oscar a Mejor Película Extranjera, supuso la consolidación de Paolo Sorrentino como autor transnacional, el largometraje que rompió esa barrera entre el cine europeo, en este caso, italiano, y Hollywood, fue *Un lugar donde quedarse* (2011), puesto que se trata del primer filme en inglés del cineasta napolitano. A esta película, protagonizada por Sean Penn, le seguirán *La juventud* (2015) y las dos temporadas de la aclamada serie *The Young Pope* (2016) y *The New Pope* (2020). Sin embargo, a pesar del reconocimiento y éxito del director en la industria cinematográfica estadounidense, este siempre ha mantenido un estilo muy arraigado a su país, lo que plantea una cuestión: ¿se ha convertido realmente Paolo Sorrentino en un autor transnacional?

Russell Kilbourn (2020) señala que “Sorrentino now embodies the contradictions of the contemporary transnational auteur” (p. 114), pero para poder contestar a esta pregunta es necesario revisar dos conceptos, que, en ocasiones, se tornan difíciles de definir. El primero de ellos es la noción de “autor”, que, como asegura Michel Foucault en *¿Qué es un autor?* (1969):

Un nombre de autor no es simplemente un elemento de un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser reemplazado por un pronombre, etc.); ejerce un determinado papel con relación al discurso: garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. (p. 20)

En este sentido, Paolo Sorrentino cuenta con una serie de características, no solo estilísticas, sino también temáticas, que posibilitan el establecimiento de conexiones entre su persona y su trabajo. Quizá, su último largometraje titulado *Fue la mano de Dios* (2021), diste en ciertos aspectos de su obra previa, tanto temática como estilísticamente, lo que obstaculizaría su inserción en la definición que aporta Foucault, dado que, a pesar de que el nombre del cineasta funcionase como nexo entre toda su cinematografía, no existe un vínculo ni visual ni narrativo. Esto, además, se podría trasladar a los filmes que tienen como lengua original el inglés, puesto que les resta cierto carácter de ese concepto, mencionado anteriormente, de *italianeidad*.

La vacilación constante sobre la noción de autor también atañe al segundo término que se va a analizar: “lo transnacional”.

Transnationalism describes a condition in which, despite great distances and notwithstanding the presence of international borders (and all the laws, regulations and national narratives they represent), certain kinds of relationships have been globally intensified and now take place paradoxically in a planet-spanning yet common – however virtual – arena of activity. (Vertovec, 2009, p. 3)

La interpretación del antropólogo estadounidense se basa en la ruptura de las barreras desde diferentes puntos de vista, como, por ejemplo, la legislación. No obstante, es fundamental diferenciarlo del concepto de “internacional”, dado que “lo transnacional” va un paso más allá, haciendo referencia a un “cuestionamiento más radical del concepto de Estado-nación mismo” (Lie, 2016, p. 22). Esto es lo que ocurre con directores como Pedro Almodóvar, que, aunque cuenta con “un lenguaje cinematográfico muy vinculado con una identidad española [...] se construye simultáneamente a partir de una estilística transnacional” (p. 23). La obra de Paolo Sorrentino también conecta con el caso del cineasta español, puesto que, a pesar de que localiza sus filmes en espacios con características muy concretas, que remiten constantemente a Italia¹, la problemática que plantea, ensalzada, en algunos casos, por la presencia de actores de éxito internacional, permiten que los espectadores, independientemente de dónde provengan, se identifiquen con la historia que se está narrando. Sin embargo, como señala Michael Sicinski (2016), “Sorrentino’s solid-gold status in the Euro-bubble hasn’t translated into North American box-office success”, como resultado, posiblemente, de que su forma de hacer cine no encaja con las obras que colman las carteleras en Estados Unidos, a lo que se suma, en la mayoría de los casos, el obstáculo del idioma. Según asegura Alan O’Leary en su artículo *What is Italian Cinema?* (2017): “The ‘Italian character’ of Sorrentino’s filmmaking has in fact been anything but effaced: it functions as a mark of quality European cinema and is deployed as artistic capital to attract funding and audience” (p. 19). Este signo tan característico de la filmografía del cineasta, ha permitido que, a pesar de su escaso éxito en Estados Unidos como fenómeno de masas en taquilla, como apuntaba Michael Sicinski, se erija como uno de los principales baluartes de la industria europea. Tal es su prestigio que, como él mismo afirma, en la actualidad, se encuentra en un momento en el que tiene la libertad y la posibilidad de rechazar proyectos (Crespo, 2021).

¹ *Un lugar donde quedarse* y *La juventud* son los únicos largometrajes que el director napolitano no ha filmado en su país natal.

Para comprender a la perfección por qué se produce cierta ambigüedad sobre la conexión entre la figura de Paolo Sorrentino y el concepto de autor contemporáneo transnacional, se torna esencial realizar una revisión de a los comienzos de la trayectoria cinematográfica del director.

El inicio de su carrera está ligado al también cineasta napolitano Antonio Capuano, personaje que tendrá un papel fundamental en su película *Fue la mano de Dios*. Colaborará con él en la escritura del guion del filme *El polvo de Nápoles* (Capuano, 1998), obra que reboza esa *italianeidad* tan característica de la cinematografía de Paolo Sorrentino. Capuano no solo le ayudó a sumergirse en el sector, sino que también se convirtió en un referente a la hora de contar historias. “Capuano me enseñó siendo niño la importancia del conflicto. Si contamos lo bien que estamos acabaremos aburridos. La idea es ver el conflicto como un impulso creativo y no como un problema”, afirmaba Sorrentino en una clase magistral impartida en el Festival de San Sebastián en 2021 (Ramón, 2021). El concepto de aburrimiento al que hace referencia será la base para la ideación de esos universos tan característicos en la filmografía de Sorrentino, como señalaba en una ponencia para *TEDx Talks*. “Para observar debes tener una gran capacidad para aburrirte. El aburrimiento es exactamente la plataforma que necesitas para empezar a crear mundos paralelos”².

Asimismo, es necesario destacar que el largometraje con el que se adentra en el séptimo arte está protagonizado por el actor Silvio Orlando, con quien trabajará posteriormente en *The Young Pope* y *The New Pope*. Se trata de un aspecto de gran relevancia, dado que el casting que conforma gran parte de las películas de Sorrentino es recurrente, destacando la figura de su “muso”, Toni Servillo. Su conexión se basa en una relación casi de padre e hijo, tal y como asegura el cineasta (Crespo, 2021), convirtiéndose en su “único crítico de referencia” (De Marco, 2015). Esta recurrencia también atañe al resto de su equipo, lo que facilita la plasmación del estilo “sorrentiano” en toda su obra.

La obra de Capuano será el germen a partir del cual Sorrentino creará una marca autorral que se extenderá a toda su filmografía, que incluye, además, cortometrajes como *La noche larga* (2001) o campañas publicitarias como *Killer in Red* (2017).

² TEDx Talks (2011). *Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU> [Consulta: 28 de abril de 2022].

2.2. Características estilísticas y temáticas principales

Tras el repaso a la figura de Paolo Sorrentino como autor, así como las bases sobre las que se asienta su cine, es fundamental establecer las particularidades esenciales, no solo estilísticas, sino también temáticas, que caracterizan al cine tan particular del cineasta italiano. Como ya se señaló con el caso del equipo técnico y artístico, la filmografía de Sorrentino está repleta de elementos recurrentes que también afectan al aspecto visual y narrativo. Los parámetros que, a continuación, se van a comentar tienen como referencia las temáticas señaladas por Annachiara Mariani (2019, p. 333). Como resultado, se establecen las siguientes categorías: la ironía como forma de ver la vida, el paso del tiempo y el concepto de la vejez, las relaciones de poder y su aplicación al amor, la fusión de lo natural con lo artificial y la crisis de identidad, un concepto que aúna todos los anteriores.

2.2.1. La ironía como forma de ver la vida

El principal punto en común de toda la filmografía de Paolo Sorrentino es la ironía, tal y como apunta el cineasta: “Trato de trabajar siempre persiguiendo la ironía, porque en mi trabajo, la ironía obliga a encontrar el ritmo. El ritmo es lo más, francamente, relevante”³. Esa manera en la que afronta la escritura de sus historias, le permite abordar temáticas de gran controversia como la política, la Iglesia o su propia vida. El velo del humor sirve como apaciguador a la hora de plasmar una realidad tan complicada. En este sentido, Eszter Simor y David Sorfa (2017) señalan lo siguiente:

Scathing humour is at the centre of Paolo Sorrentino’s oeuvre. His films poke fun at political leaders (*Il Divo*, 2008), mock burnt out celebrities (*This Must Be the Place*, 2011), satirize the Roman elite (*The Great Beauty*, 2013) and parody the way men look at women (*Youth*, 2015). However, humour in Sorrentino films is always ambiguous. As a director, he often makes it impossible for the viewer to decide what is meant to be funny and what is meant to be serious. (p. 200)

Esa ambigüedad a la que hacen referencia conecta con la constante aparición de dos polos opuestos, estrategia tan asidua en los filmes de Sorrentino. El director napolitano contrapone conceptos o elementos antagónicos, como, por ejemplo, la juventud con la

³ TEDx Talks (2011). *Come funziona: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU> [Consulta: 28 de abril de 2022].

vejez, lo religioso con lo pagano o los niños con los adultos. Una de las figuras que representa esa oposición es Diego Armando Maradona, a quien hará referencia en varias ocasiones, no solo en su vida, sino también en su cine. Tal y como él señala en una entrevista: “Es una mezcla de sagrado y profano”⁴.

Este contraste, que suele descolocar al espectador, permite crear situaciones, en la mayoría de las ocasiones, cómicas y ridículas, que se apoyan tanto en el diálogo como en la manera en la que se presentan visualmente las escenas. “Su obra nos confronta, con ironía y mucho sentido del humor, con lo intolerable, lo intolerable como estado permanente de la banalidad cotidiana, y con el vértigo de experimentar un ‘poco de tiempo en estado puro’”, afirma Sylvia Ponce (2018, p. 184), en relación al empleo del humor en la obra de Sorrentino.

Los orígenes napolitanos del cineasta han influido en gran manera en la recurrente presencia de la ironía en su filmografía, tal y como apuntaba en una entrevista con Camillo De Marco (2013). La tan estrecha conexión con sus raíces, a la que hará referencia en varias de sus películas, hace que su humor se caracterice por unos tintes muy italianos, sobre todo, por la manera en la que los personajes interactúan entre ellos.

2.2.2. El paso del tiempo y el concepto de la vejez

A pesar del velo humorístico con el que Paolo Sorrentino cubre todos sus filmes, también aborda temáticas con las que gran parte de la sociedad se podría sentir identificada. Una de ellas es la concepción del paso del tiempo, así como la vejez, un abismo hacia un destino desconocido que sume a la mayoría de los protagonistas de su filmografía en un intensa crisis de identidad. “Todos ellos padecen un cierto envejecimiento, están fatigados, sus cuerpos cansados, se mueven lentamente, son incapaces de acción, parecieran sufrir una especie de catatonia existencial” (Ponce, 2018,

⁴ Netflix (2021). *Fue la mano de Dios: A través de los ojos de Sorrentino* [Video]. Recuperado de [https://www.netflix.com/watch/81566697?trackId=255824129&tctx=0%2C0%2CNAPA%40%40%7C7e9343ed-8ec4-4649-b685-fd8e6b93fd94-151042778_titles%2F1%2F%2Fsorrentino%2F0%2F0%2CNAPA%40%40%7C7e9343ed-8ec4-4649-b685-fd8e6b93fd94-151042778_titles%2F1%2F%2Fsorrentino%2F0%2F0%2CNAPA%40%40%7C7e9343ed-8ec4-4649-b685-fd8e6b93fd94-151042778_titles%2F1%2F%2Fsorrentino%2F0%2F0%2Cunknown%2C%2C7e9343ed-8ec4-4649-b685-fd8e6b93fd94-151042778%7C1%2CtitlesResults](https://www.netflix.com/watch/81566697?trackId=255824129&tctx=0%2C0%2CNAPA%40%40%7C7e9343ed-8ec4-4649-b685-fd8e6b93fd94-151042778_titles%2F1%2F%2Fsorrentino%2F0%2F0%2CNAPA%40%40%7C7e9343ed-8ec4-4649-b685-fd8e6b93fd94-151042778_titles%2F1%2F%2Fsorrentino%2F0%2F0%2Cunknown%2C%2C7e9343ed-8ec4-4649-b685-fd8e6b93fd94-151042778%7C1%2CtitlesResults) [Consulta: 2 de mayo de 2022].

p. 185). Esta idea, que plasma el cineasta napolitano en su obra, la define a la perfección Luis Cernuda en su poemario *Ocnos* (1942):

Llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza. (No sé si expreso esto bien). Quiero decir que a partir de tal edad nos vemos sujetos al tiempo y obligados a contar con él, como si alguna colérica visión con espada centelleante nos arrojara del paraíso primero, donde todo hombre una vez ha vivido libre del agujón de la muerte. (p. 18)

Esa sujeción al tiempo a la que hace referencia el poeta sevillano se refleja constantemente en los personajes creados por Sorrentino, como, por ejemplo, Fred Ballinger (*Youth*) o Silvio Berlusconi (*Loro*). Ambos están estrechamente atados a su juventud y su niñez, respectivamente, es decir, la memoria juega un papel esencial, puesto que es el único elemento que les conecta con ese periodo en el que el tiempo parecía eterno.

En numerosas declaraciones, el director italiano ha expuesto su predilección por este aspecto, en ocasiones, tan abstracto. “El paso del tiempo me apasiona porque el futuro es una gran oportunidad para la libertad y la libertad es un sentimiento que pertenece al hecho de ser joven”, afirmaba en una entrevista para *Cineuropa* (De Marco, 2015). En este mismo sentido, también apuntaba que “lo que me mueve, lo que siento la necesidad de contar porque es algo que me interesa a mí como persona, es la relación con el tiempo” (Vilalta, 2014). Aquí se puede observar cómo no se trata tanto de una preocupación, sino más bien de una obsesión, dado que el tiempo le dota de ilimitadas posibilidades a la hora de contar historias, al constituirse como un concepto con infinitas interpretaciones. Tal y como señala el cineasta napolitano: “Todo gira alrededor del tiempo” (Ponce, 2018, p. 191).

No obstante, es necesario destacar que esa noción de camino hacia un vacío que los personajes desconocen conecta con tres términos muy presentes en la filmografía del director: la soledad, la melancolía y la nostalgia, emociones que persigue constantemente (Vilalta, 2014) y que concibe como de una forma de “estar en el mundo” (Crespo, 2021). Estos sentimientos se pueden ver reflejados en algunos de sus protagonistas, como, por ejemplo, Titta di Girolamo (*Las consecuencias del amor*) o Jep Gambardella (*La gran belleza*), que recurren a elementos externos para olvidar esa crisis de identidad en la que se encuentran inmersos, como las drogas o las fiestas.

Asimismo, las mujeres juegan un papel esencial en esa batalla a contrarreloj contra la vejez, puesto que se erigen como figuras que, aparentemente, sirven como salvoconducto para que estos protagonistas masculinos, tan característicos en la obra de Sorrentino, revivan su juventud. “Sorrentino plantea una contrariedad radical y sensible al confrontar la juventud con la vejez frente al deseo y la forma de asimilar la vida a partir de ello”, señala Roberto Barajas (2020, p. 184). Un caso evidente es el de Stella en *Loro* (2018), una joven a la que Silvio recurre constantemente para rehuir de su envejecimiento, hasta que ella afirma que “huele a su abuelo”, un punto de inflexión en el filme. A esta predilección por los personajes femeninos como contraposición a los protagonistas masculinos, se une un aspecto fundamental, la belleza de estas mujeres, que choca con el aspecto físico de los hombres, exceptuando algunos casos concretos como Lenny Belardo (*The Young Pope*). Ese contraste enlaza con esa ironía, mencionada en el apartado anterior, en la que Paolo Sorrentino basa sus películas.

2.2.3. Relaciones de poder y su aplicación al amor

Junto a la concepción del tiempo, las relaciones de poder se han convertido en uno de los temas de referencia en su obra. En una entrevista para la revista *GQ* señalaba que: “I believe that the only thing that truly moves relationships, that relationships revolve around, is this balance of power” (Paiella, 2019). De ahí que todos sus personajes, independientemente del tema central de los filmes, oscilen entre esos vínculos de poder. Además, tal y como apunta Toni Servillo (González, 2016), la ciudad de Roma, fuente de inspiración del director, está constituida por tres poderes: la política, la Iglesia y la televisión. Estos tres ejes conforman la trama principal de la mayor parte de su filmografía, aunque el último de ellos, se podría sustituir por el mundo del entretenimiento. Esto se ve reflejado en las profesiones de sus protagonistas, dado que se pueden encontrar políticos como Berlusconi (*Loro*) o Andreotti (*Il Divo*), papas como Pío XIII (*The Young Pope*) o John Paul III (*The New Pope*) y figuras del entretenimiento como Fred Ballinger (*La juventud*) o Cheyenne (*Un lugar donde quedarse*).

Sin embargo, todos ellos, además de su posición de poder, tienen otro punto en común, su inmersión en una crisis sobre su propia identidad, que afecta a su éxito, puesto que algunos de ellos se encuentran en un punto de su vida en el que se pone en duda su capacidad de influencia sobre el resto. Esta situación de debilidad de las figuras de poder se acentúa gracias a la presencia de un personaje que, a pesar de que no funciona como

antagonista, ejerce un papel de contrapeso frente a los protagonistas, como, por ejemplo, el cardenal Voiello.

No obstante, esas relaciones de poder no solo se limitan a las interacciones en el ámbito profesional, sino que también atañen a los vínculos amorosos. Como afirma Russell Kilbourn (Solaris, 2021), el empeño de Sorrentino por idear personajes de temáticas similares, se corresponde únicamente con una capa superficial que “pone rostro su obsesión con algo mucho más grande y abstracto (...) Esa cosa es el amor” (p. 28). Esas conexiones sentimentales convierten a los protagonistas masculinos en figuras vulnerables, donde su posición de poder queda relegada a un segundo plano, siendo dominados por las mujeres. Se dota a las mujeres de un cariz espiritual, casi divino, como si fuesen un Dios al que seguir.

2.2.4. La fusión de lo natural con lo artificial

La filmografía del cineasta está repleta de referencias a conceptos opuestos, como ya se ha mencionado. Sin embargo, uno de los signos más evidentes de esta contraposición es la fusión de lo natural y lo artificial, ya sea a través de la estética como en la propia construcción de los personajes. El cineasta aprovecha la ironía para establecer una fina línea que delimita la ficción y la realidad. El espectador se puede sentir tan identificado con la situación de los protagonistas, que asimila escenas en las que el surrealismo desborda la pantalla. En este sentido, Israel Paredes (Solaris, 2021) establece que: “Sorrentino evidencia que el cine es representación a través, precisamente, de una hiperrealidad visual que, en su excesiva adecuación a aquello que representa, pierde su naturaleza para cuestionar nuestra percepción de la realidad” (p. 41).

El intento por buscar esa “hiperrealidad visual” deriva en un barroquismo que atañe a todos los aspectos de su filmografía. Tras una temática aparentemente sencilla, subyace una telaraña perfectamente tejida, donde lo artificial permite tratar asuntos tan abstractos como el poder, el tiempo o la crisis de identidad. En referencia a ese exceso, centrado en el caso de la relación entre los personajes masculinos con las figuras femeninas, Simor y Sorfa (2017) afirman lo siguiente:

Sorrentino's images are the site of excess and masquerade, highlighting the artificial nature of femininity. His films parody the way men look at women by both using

femininity as an artificial concept and by emphasizing the stereotypical nature of men's obsession with female attractiveness with the help of excessive film style (p. 208)

Ese uso excesivo de varios elementos, tanto estéticos como narrativos, conecta con el concepto de ironía que plaga la obra de Sorrentino, así como las propias relaciones de poder, creando imágenes, que se podrían calificar incluso de ridículos, en la que un personaje se posiciona a una altura claramente superior con respecto a otro. Asimismo, conecta con la representación de la vejez, donde los cuerpos se erigen como una herramienta esencial para mostrar cómo el deterioro físico se contrapone a una mentalidad anclada en la juventud y la niñez.

2.2.5. La crisis de identidad

Todas estas características abordadas tienen como eje vertebrador el concepto de crisis de identidad, una cuestión recurrente que atormenta a los personajes protagonistas a lo largo de la filmografía de Sorrentino. Cada uno de ellos se encuentra en una constante burbuja de incertidumbre acerca de su propio ser y su forma de estar en el mundo. El actor Toni Servillo señalaba en relación con su origen italiano, “es una tierra que construye sus manifestaciones artísticas, ya sean de teatro, música, pintura o literatura, sobre una reflexión acerca del destino del hombre” (González, 2016). Este aspecto conecta con el carácter tan marcado de *italianeidad* de su filmografía al que se hacía referencia en apartados anteriores. En este sentido, el cineasta italiano, en una entrevista para la revista *GQ*, afirmaba lo siguiente:

I do like to talk about these characters who are caught at the moment of their decline and they tend to turn towards a melancholic attitude. They are afraid of death and they inevitably make wrong decisions and it's something that does happen when in aging they try to have one last stroke of vitality and this can become pathetic and ridiculous. These kind of mood and feelings are very much in tune with how I feel and I like talking about them. (Paiella, 2019)

Esa conexión entre los diferentes elementos que singularizan a estos personajes crea una telaraña cuidadosamente tejida, pero en la que prevalece la fragilidad de la misma, tal y como ocurre con los protagonistas masculinos, en los que esas malas decisiones a las que hace referencia pueden desmoronar a estos individuos aparentemente inquebrantables. Esto se debe, en gran medida, a una situación de soledad en un contexto

donde el paso del tiempo es frenético. “Sorrentino’s archetypal figure is a man who, in seeking his own self, is attempting to resolve and subsequently construct meaning from the conflict between his stable and ephemeral identities”, señala Mimmo Cangiano en relación con esta característica (Mariani, 2019, p. 334).

Por ello, buscan de manera angustiosa respuestas a cuestiones que les atormentan, en la mayoría de los casos, desde la infancia o la juventud. Algunos ejemplos son la pérdida de las figuras parentales, como sucede con Lenny Belardo en *The Young Pope*, o un amor truncado, como Jep Gambardella en *La gran belleza*. Tal y como señala Ricardo Sánchez (2016) con respecto al primero de ellos, este se corresponde con “un hombre particular que aún trata de encontrar un sentido para un fragmento de su vida con el que lucha desde que todo sucedió”, reflexión que se puede aplicar al resto de personajes. Remiten de manera melancólica a situaciones acaecidas en el pasado en las que estas figuras se encontraban en un momento de total felicidad. “El protagonista masculino habitual en el cine de Sorrentino desarrolla, en las tramas que se derivan de su peripecia vital, un dilema que tiene que ver con la infancia y los orígenes, es decir, con su identidad”, señala Lorenzo Javier Torres en este sentido (Solaris, 2021, p. 125).

Aquí surge otra pieza fundamental que enlaza con esa crisis de identidad: el vínculo del hombre con el mundo, convirtiendo a la fe en la única llave para volver a conectar estos dos elementos (Ponce, 2018). De ahí que todos los filmes de Paolo Sorrentino giren en torno a la religión, entendida como una creencia espiritual que hace a los personajes permanecer ligados a una realidad en la que ya no confían. Esta desconfianza deriva en un sensación persistente de aburrimiento en la que se encuentran sumergidos, concepto al que ya se ha hecho referencia en este trabajo en relación con la motivación del director italiano para dar vida a mundos paralelos, al igual que ocurre con estos hombres que rondan, en su mayoría, los setenta años. Se erigen como simples observadores de lo que les rodea, sumiéndose en una rutina de la que no pueden salir, como es el caso de Titta di Girolamo en el hotel en el que reside (*Las consecuencias del amor*). Su tedio ante el mundo les hace adentrarse en una ensoñación constante que el cineasta plasma perfectamente en el cuadro. “It’s true: loneliness and melancholy are two traits of mine that I tend to put in my characters as well”, aseguraba en una entrevista para *The Guardian* (Rose, 2021).

2.3. Teoría sobre la puesta en escena y el diseño de personajes en relación con la obra de Paolo Sorrentino

La temática recurrente que se ha establecido en esta investigación se apoya en un elemento esencial que conforma el estilo ‘sorrentiano’: la puesta en escena. A la definición de Casetti y Di Chio previamente aportada, Juan Agustín Rossi en su *Tratado de la puesta en escena* (2018) añade dos cuestiones fundamentales como son las percepciones sensibles y las significaciones derivadas de las elecciones estéticas que supone este nivel sobre el que se articula la imagen filmica (p. 28). En esta misma línea se sitúa Roberto Aparici (1992), que afirma lo siguiente: “Nuestro conocimiento del mundo no va a depender solo de la suma de sensaciones visuales, olfativas, táctiles, etc., sino también de las asociaciones significativas que realizamos con cada una de ellas y según nuestra experiencia previa” (p. 19). Por ello, como señala Rossi (2018), “el director puede atribuirle a cualquier elemento un significado distinto al que luego le dará cada espectador” (p. 32). Los estímulos presentes en la estética de Sorrentino, donde cada pieza que conforma el puzzle que aparece en cuadro no ha sido situado de manera aleatoria, propician esa libertad interpretativa por parte del público.

Dentro de la puesta en escena, el diseño de producción juega un papel primordial, dado que quien está a cargo de esta área, “crea todos los aspectos visuales de la escenografía, accesorios; comanda al equipo que fabrica los objetos, los decorados y la indumentaria, realizando dibujos del escenario, en colaboración con el director y los jefes de departamento” (Harari, 2013). En la filmografía del director napolitano, se erigen tres figuras recurrentes en este campo: Lino Fiorito, Stefania Cella y Ludovica Ferrario, sus diseñadores de producción de cabecera y que le han permitido dar forma a una coherencia estética que recorre toda su obra. Para construir la pauta estilística de los filmes, es necesario atender a algunos elementos fundamentales que, además, vertebran y marcan las características de la escenografía: el color, la forma y la línea, la luz y sombra, la textura, el brillo y reflejo y el contraste. Esta última se encuentra, como apunta Ricardo Sánchez (2016), bajo la influencia clara de:

Una elección compositiva enormemente consciente (...) Sorrentino coloca los objetos, las superficies, los rostros, el primer y segundo plano, etc., en busca de combinaciones visuales elocuentes y llamativas que llamen constantemente la atención sobre el modo de cómo el relato se está articulando.

Ese meticuloso emplazamiento de cada uno de los componentes del cuadro conecta con el modo en el que el director trata los espacios. Como establece Sylvia Ponce (2018), se trata de “inmensos espacios físicos, planos de una gran profundidad de campo con marcos panorámicos o recorridos por el travelling casi flotante, que vuela del cielo al suelo. Sorrentino parecería tener predilección por estos espacios abstractos, geométricos, deshumanizados” (p. 187). En relación con la elección de estos lugares, Elios Mendieta (2022) apunta lo siguiente: “el exterior es un espacio en el que se refleja el interior de los protagonistas del cine sorrentiano” (p. 62).

Sin embargo, la construcción de estos ambientes no estaría completo sin un aspecto básico: la fotografía, aunque más concretamente la iluminación, puesto que se corresponde con “un factor decisivo de la creación de la expresividad de la imagen” (Martin, 2008, p. 75). En relación con este apartado es necesario nombrar a Luca Bigazzi, director de fotografía fetiche del cineasta. Fiel defensor de la era digital, su trabajo destaca por el empleo de fuentes de luz natural que se adaptan a la perfección a las exigencias narrativas. Además, siempre busca ocultar con gran maestría los dispositivos lumínicos, dotando de total libertad a los intérpretes, elemento que juega un papel fundamental en la obra de Sorrentino. “I love to light ambients, more than a scene or a frame”, señalaba en una entrevista para *Gold Derby*⁵. De esta forma, el espacio funciona como un todo, no como una suma de componentes independientes, facilitando esa coherencia estética comandada por el área de diseño de producción.

La iluminación también tiene un gran efecto en el color, uno de pilares de la construcción de la puesta en escena del cineasta italiano, tal y como afirma Aparici (1992), “el color es una experiencia sensorial ligada íntimamente a la luz” (p. 82). Alberto Harari (2013) apunta que este elemento “se asocia con su capacidad para apelar a lo expresivo, o sea, las posibilidades para modificar las capacidades sensoriales del espectador” (p. 66). Del mismo modo, Marcel Martin (2008) asegura lo siguiente: “todas las experiencias fisiológicas y psicológicas prueban que percibimos menos los colores que los *valores*, es decir, las diferencias relativas de iluminación entre las partes de un mismo sujeto” (p. 90). Esa simbología a la que hacen referencia estos tres autores se encuentra constantemente presente en la filmografía de Sorrentino, quien emplea de

⁵ Gold Derby (2015). ‘Youth’ cinematographer Luca Bigazzi on creating pastoral images for film [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3c5UtVfIYJ8> [Consulta: 25 de marzo de 2022].

manera recurrente colores, como, por ejemplo, el blanco o el rojo, no solo a nivel de la escenografía, sino, además, en el vestuario de los personajes. Se erige como un apartado central para la caracterización de las diferentes figuras que protagonizan su obra, sobre todo, con respecto a la distinción entre los diferentes tipos de mujeres o la situación emocional de los hombres en torno a los que gira la historia. Excepto en su último filme, dado que buscaba un tono más suave (Bilmes, 2021), en el resto emplea colores vivos que destacan en la imagen, tal y como afirma Ricardo Sánchez en relación con la estética de *Las consecuencias del amor* y *The Young Pope* (2016, 2020).

Estos elementos que conforman un universo gracias al diseño de producción cuentan con una vital relevancia en el diseño de los personajes que aparecen en escena. En este sentido, Juan Agustín Rossi (2018) señala lo siguiente: “el actor es el elemento de mayor jerarquía posible en la puesta en escena” (p. 41). De ahí que todos los componentes mencionados, ya sean aquellos que cimentan la apariencia física del propio personaje o todas las piezas que le rodean, los permitan la construcción de figuras llenas de aristas y símbolos. Esto da lugar a la creación infinita de personalidades que colman la pantalla.

No obstante, la definición de personaje se torna difícil de delimitar, motivo por el que Casetti y Di Chio (1991) establecen tres categorías: como persona, rol y actante (p. 168). Si se analiza según la primera clase, “significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal” (p. 168). Esto quiere decir que observar al personaje desde un punto de vista no ficticio, atendiendo a sus características emocionales o la forma en la que se comporta. En el caso del siguiente nivel, hacen referencia a “los géneros de gesto que asume y (...) las clases de acciones que lleva a cabo” (p. 170), entendido como el papel que tiene esta figura dentro de la narración. Por último, instauran una tercera perspectiva de análisis en el que el personaje es considerado “un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que esta avance” (p. 174), es decir, se indaga acerca de las conexiones entre las diferentes piezas que conforman la narración. Si se aplican estas tres categorías al diseño de los protagonistas de las historias de Sorrentino, se podría establecer lo siguiente:

Sorrentino’s films and television series showcase a wide variety of unique characters, including musicians, politicians, athletes, gangsters, popes, film directors, actors and rock stars. Yet, they all share the same existential dilemmas, inner moral struggles and deep introspections. (Mariani, 2021, p. 17)

Sin embargo, todos ellos tienen como punto en común su relación con el poder, independientemente de su situación actual o su origen social. El cineasta napolitano, a pesar de la manera en la que los personajes se comportan, es capaz de humanizarlos y conseguir así que los espectadores se identifiquen con ellos, aunque no hayan vivido ninguna de las situaciones que se narran. El motivo principal de esta conexión entre la audiencia y las figuras que deambulan en la pantalla se corresponde, posiblemente, con su soledad respecto al resto de elementos que les rodean y su actitud de desidia ante la vida. En este sentido, Sylvia Ponce (2018) apunta que esa rebeldía frente a lo que ocurre a su alrededor es lo que les permite creer en cuestiones como el amor, la amistad o el propio cuerpo (p. 184).

Los intérpretes no podrían llegar al público solo con el apartado emocional, por lo que es necesario el trabajo de dos departamentos esenciales para que la apariencia física concuerde con el aspecto psicológico: vestuario y caracterización. Estas áreas son esenciales en la obra del director italiano, dado que sus personajes destacan, sobre todo, por la elección cromática de su indumentaria, así como unos rasgos corporales muy marcados. La caracterización se erige como uno de los elementos fundamentales puesto que, al recurrir constantemente a la figura de Toni Servillo, es esencial modificar sus singularidades físicas con el objetivo de que los espectadores puedan ver más allá de su apariencia. Alberto Harari (2013) establece, en relación a este departamento, que no solo se corresponde con la simple ocultación de imperfecciones, sino que también se pueden alterar completamente las facciones de un actor a través del uso de prótesis (p. 70). De esta forma, el aspecto físico de Servillo en *Il Divo* y *Loro*, a pesar de interpretar a dos políticos, es completamente diferente, a lo que se suma una gestualidad muy distanciada una de la otra.

No obstante, la caracterización no funcionaría sin el apoyo del vestuario, dado que este “define estéticamente al personaje, aporta datos sobre su procedencia, época, clase social, personalidad (...) el vestuario realza la apariencia del actor, afirmando los rasgos específicos de su personaje” (Harari, 2013, p. 70). En este caso, Sorrentino atavía a sus protagonistas masculinos con trajes en varios filmes, ya sean de colores oscuros o claros, dependiendo del momento emocional del mismo. Algunos ejemplos son Jep Gambardella en *La gran belleza*, Silvio Berlusconi en *Loro* o Giulio Andreotti en *Il Divo*. Aunque también hace uso de vestimentas más características como la de Cheyenne en *Un lugar donde quedarse* o el propio Lenny Belardo en *The Young Pope*. La indumentaria se erige

como un elemento esencial para comprender al personaje como un todo, no como una suma de piezas independientes.

A todos estos aspectos mencionados, es necesario añadir la elección del casting, como destaca Ricardo Sánchez (2016) en su artículo “*The Young Pope*”: *el reverso siniestro del liderazgo ante el déficit de subjetividad*:

Sorrentino hace un ejercicio de pura creación artística en la elección misma de cada actor para cada personaje, como refleja el hecho de que la mera combinación entre ellos, actor y personaje, hace que éste adquiera intangibles sorprendentes por la simple elección de aquél, es decir, del cuerpo que le servirá de soporte.

El director italiano escribe sus guiones modelando a unos personajes que requieren la actuación de intérpretes con características muy concretas, que sepan llevar la narración de la forma en la que él la ha concebido. En una entrevista para *Cineuropa* afirmaba que John Malkovich “es sabio e irónico, era exactamente lo que estaba buscando” (Aftab, 2019).

El último aspecto esencial en el estilo ‘sorrentiano’ es el empleo de la música como contrapunto a lo que se está mostrando en el cuadro. “El sonido es un generador de sentido; su presencia como banda sonora brinda información acerca de los elementos del encuadre, poseyendo una dimensión significativa propia”, tal y como señala Harari (2013, p. 74). La evolución musical ha sido notable, culminando en obras donde el campo sonoro destaca claramente, como, por ejemplo, *The Young Pope*, *Un lugar donde quedarse* o *Youth*. “He resorts to a library of music, which allows him to fulfill another artistic aspiration beyond directing and writing the series: ‘I also get a chance to play at being a DJ’”, señalaba en una entrevista (Thurm, 2017).

En definitiva, como asegura Iker Zabala en su artículo *Paolo Sorrentino y Nanni Moretti: mirando al futuro* (2016), “el cine de Paolo Sorrentino (...) descuida conscientemente la línea narrativa y es esclavo total de la estética”.

3. Diseño metodológico y corpus de estudio

Para alcanzar los objetivos previamente establecidos es fundamental diseñar una metodología a seguir en esta investigación. En primer lugar, es necesario destacar que este trabajo busca ahondar en la manera en la que Paolo Sorrentino plasma su temática

recurrente en conexión con la construcción y el desarrollo de los personajes a través de la puesta en escena y, en menor medida, la puesta en cuadro. Por ello, el corpus de estudio seleccionado está constituido por todos los largometrajes en los que ha participado como director, así como las dos series que ha realizado para televisión. No obstante, es necesario señalar que no se ha podido acceder a dos de sus filmes⁶, por lo que se han descartado para el análisis. Asimismo, se revisarán sus cortometrajes: *Un paraíso* (1994), *El amor no tiene barreras* (1998) y *La noche larga* (2001), pero solo a nivel de referencia estética para examinar el resto de su obra. De esta forma, el corpus de estudio quedaría constituido por los siguientes documentos audiovisuales:

- * *Las consecuencias del amor* (Le conseguenze dell' amore, 2004)
- * *Il Divo* (2008)
- * *Un lugar donde quedarse* (This Must Be The Place, 2011)
- * *La gran belleza* (La grande bellezza, 2013)
- * *La juventud* (Youth, 2015)
- * *The Young Pope* (2016)
- * *Loro* (2018)
- * *The New Pope* (2019)
- * *Fue la mano de Dios* (È stata la mano di Dio, 2021)

El orden de visionado seguirá la línea cronológica de estreno de su obra. De este modo, se puede observar de manera más sencilla la evolución tanto narrativa como estética del cineasta. Con el objetivo de establecer una guía de análisis de los filmes, se delimitarán tres campos principales: escenografía; vestuario, peluquería y caracterización; y, en último lugar, la fotografía. Estos aspectos se examinarán desde el punto de vista de las herramientas del diseño de producción que influyen en la puesta en escena: el color, la forma y la línea, la luz y sombra, la textura, el brillo y reflejo y el contraste. Asimismo, es esencial señalar que todos estos elementos se pondrán en relación con la construcción y desarrollo de personajes. No obstante, se debe resaltar que se centrará la mirada en los protagonistas masculinos de su obra, aunque, en ocasiones, se puedan comparar a nivel estético con el resto de figuras. Esos personajes son los siguientes:

- * Titta Di Girolamo (*Las consecuencias del amor*)

⁶ *El hombre de más* (*L'uomo in più*, 2001) y *El amigo de la familia* (*L'amico di famiglia*, 2006).

- * Giulio Andreotti (*Il Divo*)
- * Cheyenne (*Un lugar donde quedarse*)
- * Jep Gambardella (*La gran belleza*)
- * Fred Ballinger (*La juventud*)
- * Lenny Belardo (*The Young Pope*)
- * Silvio Berlusconi (*Loro*)
- * Sir John Brannox (*The New Pope*)
- * Fabietto Schisa (*Fue la mano de Dios*)

En lo que respecta a las tres áreas seleccionadas, en la primera, se observará la contraposición de los espacios exteriores e interiores, ahondando la influencia de estos en la definición de los protagonistas y cómo los diferentes elementos posicionados en el cuadro acentúan determinadas características personales de estos individuos. En el caso del vestuario, peluquería y caracterización, se indagará, sobre todo, en la simbología de los colores escogidos para la indumentaria de los personajes, así como la forma en la que se han modificado o potenciado ciertos rasgos de los personajes para la construcción de los mismos. Por último, se atenderá a la fotografía, principalmente a la iluminación de los espacios y los protagonistas, y cómo esta se adapta a las particularidades de su carácter, así como el momento emocional en el que se encuentran estos últimos. De esta manera, se conforman las pautas del análisis estilístico que se llevará a cabo.

4. Paolo Sorrentino: la puesta en escena como herramienta para la construcción de personajes

Tal y como establece Elios Mendieta en su libro *Paolo Sorrentino* (2022), la obra del director napolitano destaca por:

La medida y cuidada composición escénica, una construcción a medida del plano en la que no se deja nada al azar, tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma, pues muchas de las tomas podrían considerarse verdaderos lienzos. (p. 370)

Esa atención a los detalles no solo tiene como objetivo la creación de planos de excelsa belleza, sino que, además, cuentan con una simbología que permite conectar todos esos elementos relativos a la puesta en escena con la temática recurrente que colma su trabajo. Esto atañe a tres pilares fundamentales que tienen como eje central el diseño de

producción: los espacios, tanto exteriores como interiores; el vestuario, peluquería y maquillaje de los diferentes personajes y, por último, la fotografía. A través de estos instrumentos consigue establecer distinciones entre los protagonistas con respecto al resto de figuras que les rodean como se podrá observar en el siguiente análisis.

4.1. La contraposición visual en la construcción de espacios exteriores e interiores

Los personajes suelen tener un aspecto en común: el deambulador, es decir, su movimiento por diferentes espacios. De ahí la importancia de la construcción de los lugares por los que vagan. El cineasta distingue entre la amplitud de los ambientes exteriores y la habitual oscuridad y barroquismo de los interiores en los que normalmente habitan estos protagonistas, mostrando así el debate interno que estos tienen.

4.1.1. El estancamiento en el pasado y el tormento femenino a través de los espacios exteriores

Los espacios exteriores se caracterizan por su magnitud, donde, al contrario que ocurre con los interiores, la abundancia de elementos ornamentales brilla por su ausencia. Se corresponde con ese lugar en el que los personajes pueden respirar, huir de la claustrofobia de sus hogares. Una de las piezas primordiales y que aparece con mayor asiduidad en su obra es el agua, ya sea contenida en una piscina, como Lenny Belardo, (Figura 1) o en la inmensidad del mar, como les ocurre a Fabietto y un joven Jep Gambardella (Figura 2, Figura 3).



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Este elemento acuático emerge, sobre todo, en momentos relacionados con la juventud de los protagonistas masculinos o en situaciones de reflexión acerca de su postura frente a la vida. Si se atiende a los regímenes simbólicos establecidos por el mitólogo Gilbert Durand, las aguas están vinculadas con el paso del tiempo y la muerte (Martín Fernández, 2016, p. 13), temáticas recurrentes en la filmografía de Sorrentino. Además, desde el punto de vista del color, “el azul es apacible, pasivo e introvertido, y el símbolo

tradicional lo vincula con el agua, atributo, asimismo, de lo femenino” (Heller, 2004, p. 33), lo que podría conectar con esa figura femenina que atormenta de manera constante a los protagonistas, independientemente de si se trata de un amor fallido como Elisa di Santis en *La gran belleza* o la ausencia maternal como en *The Young Pope*. No obstante, no solo se hace referencia al agua como elemento líquido, sino que también se muestran en varias ocasiones piscinas vacías (Figura 4, Figura 5), que habitualmente ejercen como continente de esta. El empleo de este espacio se podría tratar de una manera de mostrar ese vacío existencial que invade a los personajes constantemente. Asimismo, en el caso de Lenny Belardo, se acentúa esta cuestión al mostrar al personaje desnudo frente al hábito papal.



Figura 4



Figura 5

A la presencia del agua se suma la recurrente aparición de espacios exteriores naturales en los que predomina el color verde, como ocurre con los grandes pastos en *La juventud* (Figura 6), el jardín que recorre Lenny Belardo (Figura 7) o el exterior de la casa de vacaciones de Silvio Berlusconi (Figura 8). Si se observa desde la perspectiva del color, se podría entender como un símbolo de juventud, pero también como una alegoría a “todo lo que crece” (Heller, 2004, p. 107). El significado de esta elección cromática enlaza con esa nostalgia con la que los protagonistas masculinos están anclados a su pasado y, especialmente, a su adolescencia. Además, a esto se une esa relación con el paso del tiempo a través de un elemento que se encuentra en constante crecimiento y evolución, como el avance de la vejez en la vida de los personajes.



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Asimismo, esa naturaleza, en ocasiones, se muestra representada a través de un laberinto, como el que recorre Lenny Belardo en *The Young Pope* (Figura 9), donde las líneas se entrelazan de tal manera que no dejan ver la salida. Esto se podría erigir como una metáfora de la situación vital de los protagonistas, que no saben cómo escapar de esa persistente angustia que genera la rapidez con la que se acercan al final de su periplo por el mundo.



Figura 9

En medio de estos espacios naturales aparecen en determinadas circunstancias animales que interaccionan con los personajes. Uno de los más significativos es la oveja, que tiene una estrecha relación con la religión, especialmente, con el cristianismo. De ahí que se pueda asociar con la fe, el único elemento que conecta al hombre con el mundo en la filmografía de Sorrentino. Tal y como establece Cristóbal Macías (2015) con respecto a este animal, “cuando se las deja atrás, es preciso ponerles machos a los cuáles suelen seguir” (p. 188). Esta afirmación podría conectar con la idea de que la oveja que aparece en la escena inicial de *Loro* mirando embelesada la televisión (Figura 10) es “una representación del ciudadano medio italiano” (López, 2019), es decir, los italianos se erigen como ese ser que necesitan un sujeto que les guíe, que, en este caso, se corresponde con Silvio Berlusconi, dado que el programa que se está emitiendo pertenece a la cadena que dirige el político.



Figura 10

Además, también hace uso de un insecto que alude a la transformación, la fragilidad y su carácter efímero (Colwell, 2015), cuestiones que singularizan a muchos de estos personajes: la mariposa. Este componente destaca en *Loro* (Figura 11), donde Silvio Berlusconi se muestra rodeado de multitud de ellas en un invernadero, momento en el que se replantea su situación vital. En este sentido, Mary Colwell (2015) señala lo siguiente: “Los griegos (...) identificaban a la mariposa con la esencia de nuestro ser”. Esta conexión con lo más profundo del alma del ser humano podría enlazar con la constante búsqueda de estas figuras masculinas de su posición frente al mundo.



Figura 11

No obstante, los animales no son los únicos elementos recurrentes en los espacios exteriores. Los personajes se presentan en varias ocasiones rodeados de naranjas, ya sea haciendo malabares (Figura 12, Figura 13) o simplemente portando una en la mano, como el futbolista que quiere fichar Berlusconi para el AC Milan en *Loro* (Figura 14). Respecto al naranjo, Eva Heller (2004) señala lo siguiente: “puede tener a la vez flores y frutos, y por eso fue símbolo de fertilidad” (p. 182). Ese concepto de “poder dar vida” va unido, normalmente, a las figuras femeninas, al igual que ocurre con los elementos acuosos. De esta forma, se puede observar cómo existe una continua referencia a las mujeres como esa pieza que no permite a los protagonistas completar el puzzle de su vida. En el caso de los malabares (Figura 12, Figura 13), además, se añade ese componente del desafío que supone para la evolución personal de los protagonistas masculinos la presencia de una figura femenina que les atormenta y deben superar.



Figura 12



Figura 13



Figura 14

Asimismo, se debe destacar una cuestión relevante en relación con las mujeres que los martirizan. En algunas de las obras analizadas, los hombres tienen ensoñaciones en las que las mujeres andan solas por escenarios representativos de la geografía transalpina, como la Piazza del Duomo en Milán (Figura 15) o la Piazza San Marcos en Venecia (Figura 16). Asimismo, es necesario resaltar la nocturnidad de las escenas, que contrasta con el resto de fotogramas analizados, donde se ensalzan las zonas más sugerentes del cuerpo de la mujer, haciendo hincapié en su sensualidad. En ambas escenas, estas figuras femeninas se erigen como un ideal que se aleja, puesto que estas se van distanciando de la cámara a medida que avanzan. Además, en el primer ejemplo (Figura 15) se trata de Verónica, la mujer de Berlusconi en *Loro*, a la cuál él intenta agasajar para evitar que esta le abandone.

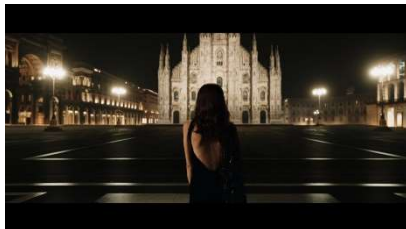


Figura 15

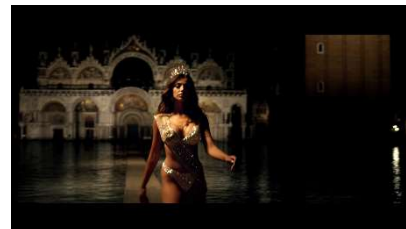


Figura 16

Con respecto a este último caso de Verónica, es necesario destacar un momento del filme *Loro* en el que ella se encuentra dentro de una cama elástica (Figura 17), dado que la forma en la que coloca sus manos en la red de seguridad emula a una presa que está encarcelada, como ocurre en su vida con su marido. No obstante, a pesar de que se encuentra en el exterior, se torna esencial señalar que ese habitáculo en el que está retenida se corresponde con un espacio interior, puesto que encierra al personaje. A esto se une también la constante aparición de elementos que remiten al carácter infantil de Berlusconi, como el castillo de princesas (Figura 18) o el tiiovivo (Figura 19). De esta manera, se hace hincapié en que el personaje se halla anclado a una infancia que lo

convierte en un niño y su mujer pasa a erigirse como una madre encerrada en una prisión de la que no sabe cómo salir.



Figura 17



Figura 18



Figura 19

En relación con esas referencias a estar encerrado, destaca el uso que hace el cineasta napolitano de los marcos de las ventanas y las puertas para encuadrar escenas del exterior (Figura 20, Figura 21, Figura 22) como si fuesen obras de arte, consiguiendo que el tiempo se detenga, que no avance hacia el vacío que atormenta a los protagonistas masculinos. Tal y como establece Elios Mendieta (2022), y como se comentó con anterioridad, “confecciona puestas en escena que se convierten en verdaderos lienzos” (p. 44).



Figura 20



Figura 21



Figura 22

Sin embargo, también se forman líneas a través de la posición de los personajes en el plano. Paolo Sorrentino suele colgar a sus personajes de cuerdas (Figura 23, Figura 24), que parecen emular un descenso hacia lo desconocido. En el caso de Titta di Girolamo en *Las consecuencias del amor* (Figura 23), este se va acercando lentamente a un contenedor repleto de un cemento que lo va engullendo, como la rutina en la que vive sumido desde que reside en un hotel.



Figura 23

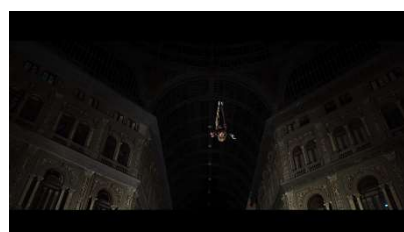


Figura 24

Esa colocación de los personajes en el cuadro se hace aún más evidente cuando estos se sitúan junto a alguien. En ambas escenas, se resalta el estatus de superioridad tanto de Lenny Belardo en *The Young Pope* (Figura 25) como de Verónica en *Loro* (Figura 26). Se tornan como dos figuras inalcanzables para Voiello y Berlusconi, respectivamente. En definitiva, se corresponden con esas aspiraciones que anhelan.



Figura 25



Figura 26

4.1.2. Los espacios interiores, entre la crisis existencial y la incapacidad de reconocerse

En contraposición con esas grandes localizaciones exteriores donde domina la simplicidad con colores como el azul y el verde, surgen unos espacios interiores que se caracterizan por la considerable presencia de elementos que conforman la personalidad de los protagonistas.

Si estos se observan desde el punto de vista del color, destaca el empleo del blanco en los hogares de los personajes masculinos, es decir, su lugar más íntimo (Figura 27, Figura 28, Figura 29). Tal y como señala Eva Heller (2004), “donde está presente el blanco, no hay nada” (p. 169). A través de esta elección cromática, se muestra el vacío que les invade, que se acentúa cuando se encuentran en un espacio tan privado como es aquel que habitan.



Figura 27

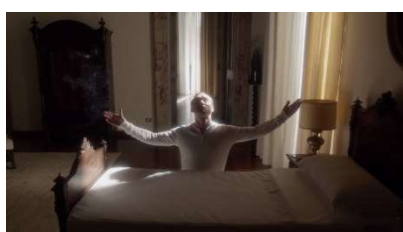


Figura 28



Figura 29

Otro caso a destacar en relación con el uso de esta tonalidad es la escena en la que el marido de Patrizia, la tía de Fabietto en *Fue la mano de Dios*, la persigue por toda la casa tras haber visitado el palacio en el que dice haber visto al *Munaciello*. La habitación

totalmente blanca (Figura 30) en la que ella se encierra contrasta con la oscuridad del resto de espacios del piso (Figura 31). De esta forma se muestra esa “nada” a la que hace referencia Eva Heller (2004), a lo que suma que, además, el blanco se corresponde con un color que alude a lo femenino (p. 159). Se trata de un oasis dentro de la situación hostil en la que se encuentra, al igual que los protagonistas masculinos, que buscan un remanso de paz para huir de aquello que les atormenta.

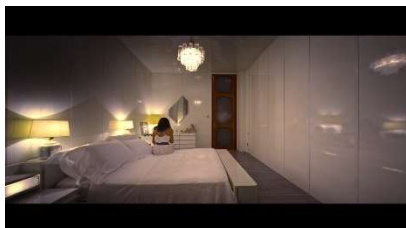


Figura 30



Figura 31

No obstante, el blanco no es el único color que colma los espacios interiores. El naranja y el amarillo también cuentan con un gran protagonismo, sobre todo en *Fue la mano de Dios*. Las estancias del piso en el que viven Fabietto y su familia están impregnadas de este tipo de tonalidades (Figura 32, Figura 33), colores que se irán oscureciendo tras el fallecimiento de los padres del personaje principal. Aunque habitualmente el color amarillo se relaciona con aspectos negativos, también simboliza la madurez (Heller, 2004, p. 88), lo que vaticina ese rápido periodo de transición a la vida adulta con el que tendrá que lidiar Fabietto tras el trágico suceso.

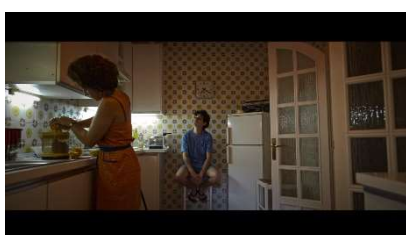


Figura 32



Figura 33

Estos espacios interiores donde reina el blanco también se caracterizan por un aspecto recurrente en la filmografía de Sorrentino: el número tres como regla para componer sus planos. Tanto en *Il Divo* como en *The Young Pope* sitúa tres teléfonos junto a Andreotti y Voiello, respectivamente (Figura 34, Figura 35). No se trata de una elección azarosa, dado que se corresponde con un número con una estrecha vinculación al terreno religioso. Tal y como establece Juan José Domínguez (2013), “la Trinidad se compone de 3 partes:

Padre, Hijo y Espíritu Santo” (p. 13). De esta forma, se establece una conexión con la fe, que se erige como el único medio que permite a los personajes mantener su vínculo con el mundo. A esto se suma, además, que Jesús murió con 33 años y el periodo temporal entre su muerte y su resurrección fue de tres días (p. 26). Esta cuestión enlaza con esa constante angustia frente al final de su vida que martiriza, especialmente, a los protagonistas masculinos.



Figura 34



Figura 35

in embargo, el tres no solo atañe al posicionamiento de los elementos en el cuadro, sino que también es el número de puntos necesarios para la conformación del triángulo, forma que aparece de manera habitual en exteriores (Figura 36, Figura 37). Se erige como un elemento que “expresa tensión” (Aparici, 2002, p. 62), es decir, que los personajes se encuentran en momentos de vital importancia para su desarrollo personal, como, por ejemplo, el cambio de rumbo que decide emprender Fabietto tras la muerte de sus padres (Figura 37).



Figura 36



Figura 37

Junto al triángulo surge una forma geométrica que también colma la pantalla: el círculo, sobre todo, relacionado con las figuras femeninas. Se corresponde con un elemento que expresa “perfección y equilibrio” (Aparici, 2002, p. 62), por lo que se podría intentar mostrar a las mujeres como una representación de estos valores frente a la caótica vida de los hombres. Además, como en ocurre en *La gran belleza*, *La juventud* y *The New Pope* (Figura 38, Figura 39, Figura 40), se plasman como orificios que dejan entrever rasgos muy concretos de ellas, que en determinadas ocasiones remiten a lo erótico, como

pueden ser los ojos o la boca. No obstante, esta forma también alude a los símbolos cíclicos que establece Gilbert Durand, que “convierten la línea del tiempo en una estructura circular, de manera que nada muere, pues todo vuelve a nacer” (Martín Fernández, 2016, p. 15). Esto podría señalar a los personajes femeninos como esas figuras que no permiten salir del bucle vital en el que se encuentran a los hombres, así como las causantes de esa desazón ante el final con la que conviven.



Figura 38



Figura 39



Figura 40

Otro aspecto a destacar que está presente en muchos espacios interiores es el espejo. La manera en la que se emplea este elemento da lugar a multitud de interpretaciones, dependiendo, en gran medida, del personaje o, incluso, de la propia forma del objeto en el que se ven reflejados. En primer lugar, se encuentran Lenny Belardo en *The Young Pope* y Silvio Berlusconi en *Loro* (Figura 41, Figura 42), ya que ambos se creen cuando se observan a sí mismos, como una especie de Narcisos. A pesar de esta aparente soberbia, el desarrollo de los filmes muestra que estos ya no se reconocen en su reflejo, y solo ven a otro, a una sombra del pasado que les persigue.



Figura 41



Figura 42

En el caso de Giulio Andreotti en *Il Divo* es completamente diferente, puesto que el espejo en el que aparece reflejado está cubierto de suciedad (Figura 43), mostrando así que ya ni tan siquiera él puede distinguir su propio rostro. Asimismo, se podría entender como una metáfora sobre toda la inmundicia en la que se encuentra sumido. Aunque en los tres ejemplos se aborda la cuestión desde diferentes perspectivas, en todo momento se alude a la crisis de identidad que les ahoga.



Figura 43

Por último, se torna esencial resaltar la forma en la que se plasma frente al espejo a algunos personajes femeninos. Patrizia, la tía de Fabietto, aparece reflejada dos veces frente a un cristal de forma irregular con una línea vertical que lo divide (Figura 44). Esto podría mostrar la dualidad de la personalidad de esta figura, que es tomada como desequilibrada por sus familiares. En *The New Pope*, Sofia se posiciona frente a un espejo completamente fragmentado, que podría aludir a que ella también se encuentra quebrada en su interior (Figura 45). Además, esas formas se corresponden con triángulos que expresan equilibrio, como se mencionó anteriormente, por lo que esto también apunta hacia una inestabilidad emocional por parte del personaje, sobre todo, con respecto a su relación con Brannox.

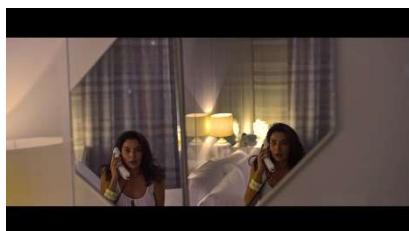


Figura 44



Figura 45

Como se puede observar, las formas son esenciales en la puesta en escena de Sorrentino. Sin embargo, dentro del diseño de producción, esas formas suelen estar estrechamente conectadas con las líneas, pieza fundamental para la construcción de planos donde las escaleras son protagonistas. Este elemento, que siempre tiene una connotación de movilidad de los personajes, aparece de manera recurrente, ya sean mecánicas o en forma de cinta. Estas simbolizan la ascensión o descenso de estas figuras, como ocurre con la chica que protagoniza el anuncio para *Rinascente* dirigido por el director napolitano (Figura 46), que se dirige hacia un encuentro con el chico. Sin embargo, en el caso de Desmond en *Un lugar donde quedarse* (Figura 47), representan

un momento de decadencia, puesto que el personaje no ha conseguido conquistar a Mary, por lo que su movimiento es descendente.



Figura 46



Figura 47

Ese empleo de las líneas también juega un rol esencial para mostrar la reclusión de determinados personajes, tal y como sucede en *The Young Pope*, donde a través de intercalar elementos posicionados vertical y horizontalmente, se crea esa sensación de encierro de Lenny Belardo (Figura 48) y de Esther (Figura 49), la mujer que queda embarazada gracias al milagro del primero. Ambos se encuentran bajo la presión de esa concepción de santo y de su marido, respectivamente, motivo que les impide liberarse de esa constante situación de angustia.



Figura 48



Figura 49

4.2. *Vestuario, peluquería y maquillaje como eje de la construcción de personajes*

Tanto el vestuario como la peluquería y el maquillaje se erigen como eje central en la construcción y desarrollo de personajes, aspecto que aprovecha Sorrentino para plasmar su temática recurrente a través, sobre todo, del empleo del color y el tipo de prendas que visten los personajes. Estos departamentos no solo permiten complementar la simbología presente en la conformación de los espacios, sino que, además, aportan nuevos significados a cada uno de los elementos que atavían al personaje, como por ejemplo la duplicidad de los protagonistas masculinos.

4.2.1. La doble interpretación subyacente en el vestuario

Cada uno de los personajes analizados se caracterizan por una indumentaria con un amplio trasfondo simbólico. Desde la perspectiva de la paleta cromática, existe una clara predominancia de determinados colores. El primero de ellos es el rojo, empleado en momentos cruciales en el desarrollo de las figuras masculinas protagonistas (Figura 50). Se corresponde con un color vinculado a lo masculino, especialmente cuando este tiene un subtono claro, que alude al corazón y a la vida (Heller, 2004, p. 55-58), dado que son instantes en los que los personajes reflexionan acerca de su situación vital, como el viaje de Lenny Belardo a África (Figura 51) o la decisión de Fabietto de dedicarse al cine (Figura 52).



Figura 50



Figura 51



Figura 52

No obstante, el rojo no solo aparece relacionado con lo masculino, sino que también las mujeres visten este color. En esta ocasión, tiene una connotación negativa, puesto que apunta a lo peligroso, a lo prohibido (Heller, 2004, p. 66). Estas figuras femeninas se erigen como una tentación (Figura 53, Figura 54, Figura 55), ejerciendo como contrapunto a la blancura que caracteriza a aquellas que atormentan a los protagonistas masculinos. En *Las consecuencias del amor*, Sofía (Figura 53) vacilará entre esos dos polos, dado que primero se alzaría como una aspiración a través del empleo del blanco y posteriormente como una figura que busca seducir a Titta di Girolamo. Ese empleo del rojo también alude al sexo en algunas religiones, debido a la conexión que establecen de la sangre con este aspecto y teniendo en cuenta, además, que este último elemento remite de manera habitual a la fertilidad (Heller, 2004, p. 58). Sorrentino consigue así instaurar un vínculo entre esas mujeres que atraen desde el punto de vista sexual y la cuestión de la reproducción, elemento que se opone al carácter virginal que singulariza a las figuras femeninas con indumentaria blanca.



Figura 53



Figura 54



Figura 55

Es necesario destacar el caso de *Youth*, donde la cantante que interpreta *Simple Song* lleva un vestido de color rojo con un chal de tul que emula al envoltorio que Fred Ballinger manipula al ritmo de la melodía de la canción al principio del film (Figura 56, Figura 57). Al igual que ocurría con los personajes masculinos, este color simboliza el corazón, dado que Ballinger se da cuenta con el paso del tiempo que lo que le impedía tocar su partitura de nuevo era que su mujer, su gran amor, ya no podía ser partícipe.



Figura 56



Figura 57

Dentro de la elección cromática, destaca otro color que también se puede analizar desde dos vertientes: el negro. Cuando los hombres son los que lo visten, cuenta con un doble significado. La única situación en la que Lenny Belardo porta un hábito negro coincide con los momentos previos al infarto que sufrirá, por lo que se corresponde con un vaticinio sobre lo que va a ocurrir (Figura 58). Tal y como apunta Eva Heller (2004), “el negro es el final” (p. 129), interpretación que también podría vincularse a Fred Ballinger y Silvio Berlusconi, que, al igual que Belardo, se dirigen hacia el desenlace de su vida (Figura 59, Figura 60).

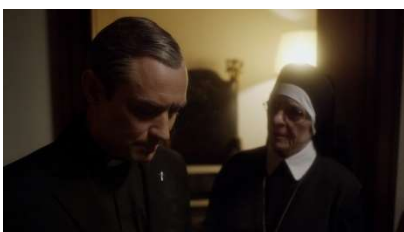


Figura 58



Figura 59



Figura 60

En el caso de Cheyenne en *Un lugar donde quedarse*, la lectura es completamente diferente (Figura 61). Este personaje viste totalmente de negro desde el inicio del film, y es al final del mismo cuando su ropa destaca por la elección de colores luminosos. Por ello, en esta ocasión, se corresponde con un elemento que “muestra la juventud de una manera más clara” (Heller, 2004, p. 143). Es decir, Cheyenne se encuentra anclado a su adolescencia, sobre todo desde que la relación con su padre dejó de existir, cuestión que no le deja avanzar en su periplo vital.



Figura 61

Si se observa este color desde el punto de vista de las figuras femeninas, estas aparecen representadas de manera similar a aquellas que visten de rojo. Se erigen como unas embaucadoras que seducen de manera constante a los protagonistas masculinos (Figura 62, Figura 63, Figura 64). En este sentido, Eva Heller (2004) señala lo siguiente: “toda maldad es negra” (p. 132). Al igual que ocurría con el rojo, estas mujeres tienen un aura de prohibición y peligro que contrasta con las que visten de blanco. Además, siempre se muestran vinculadas a la prostitución, por lo que sus relaciones con los personajes masculinos nunca tienen un trasfondo amoroso.

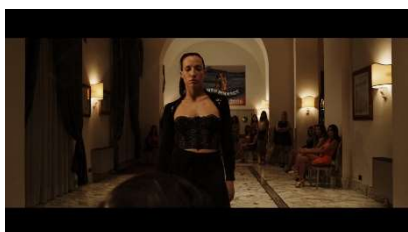


Figura 62



Figura 63

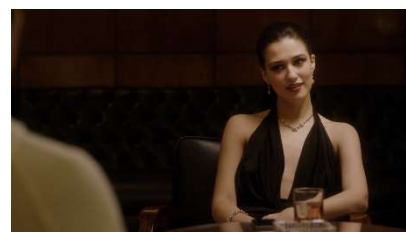


Figura 64

No obstante, el negro caracteriza también el vestuario de las mujeres de edad avanzada como la baronesa Focale (Figura 65) o la señora Gentile (Figura 66) en *Fue la mano de Dios*. En los dos casos se muestran como dos personajes con un carácter muy definido y

fuerte, dado que se trata de un color “anguloso y duro” (Heller, 2004, p. 148). La baronesa será, además, la primera experiencia sexual de Fabietto, por lo que el negro remite a ese final de la adolescencia y comienzo de la vida adulta del chico.

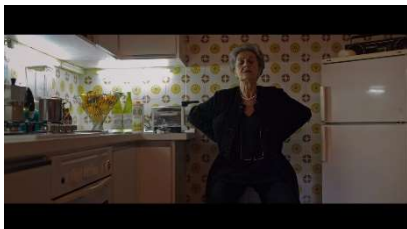


Figura 65



Figura 66

Otro de los colores que también cuenta con una gran presencia en el vestuario de los protagonistas de Paolo Sorrentino es el azul, sobre todo, en *Fue la mano de Dios* (Figura 67). Se trata de un color donde predomina “la fría razón frente a la pasión” (Heller, 2004, p. 32), como ocurre tanto con Fabietto como con Jep Gambardella en *La gran belleza* (Figura 68). Ambos se caracterizan por su pasividad ante la vida, son dos personajes que difícilmente muestran sus emociones en su día a día. Se encuentran en un momento vital de desasosiego en el que no saben cómo afrontar el futuro incierto.



Figura 67



Figura 68

No obstante, al igual que sucede con el resto de colores, las mujeres también visten de azul. Dadina, la jefa de Jep, simboliza a través de su vestuario la serenidad y la calma con la que intenta poner coherencia en la constante alborotada mente del protagonista (Figura 69). En cambio, el color del bañador de Patrizia remite completamente a lo femenino (Figura 70), a esa María que en la pintura cristiana llevaba ese color (Heller, 2004, p. 33). A pesar de ser su tía, se convertirá en una obsesión para Fabietto, por lo que se alude de nuevo a ese carácter de divinidad de las mujeres que atormentan a los protagonistas masculinos.



Figura 69



Figura 70

Sin embargo, ese concepto de divinidad se hace más evidente cuando el color blanco ejerce como protagonista. Si se analiza desde el punto de vista de las figuras masculinas, existen tres claros ejemplos con distintas interpretaciones. El primero de ellos es el de Jep Gambardella (Figura 71), que evoluciona de una indumentaria de tonos oscuros a trajes en los que predominan colores con mayor luminosidad. Este cambio se podría entender como un comienzo que deja atrás un periodo de crisis. Asimismo, se relaciona con la ausencia de sentimientos (Heller, 2004, p. 169), rasgo característico del comportamiento de Jep a lo largo de todo el filme. Sin embargo, en el caso de Silvio Berlusconi (Figura 72), este opta por el blanco cuando debe dar una imagen de pulcritud. En este sentido, Eva Heller (2004) apunta lo siguiente: “el significado político más notorio del color blanco es la señal de rendición” (p. 167). De esta forma, el personaje quiere mostrarse indefenso ante aquellos a los que quiere convencer de su proyecto profesional. La última figura que destaca por el empleo constante del blanco en su vestuario es Lenny Belardo (Figura 73). Se corresponde con un color que alude a la pureza, así como a la idea de reencarnación (Heller, 2004, pp. 163-164). Además, aporta un cariz de divinidad, realzado por una luz cegadora, casi celestial. A todo ello se suma que es el color del bien (p. 156), característica que el resto de personajes resaltan acerca del joven papa a lo largo de toda la serie.

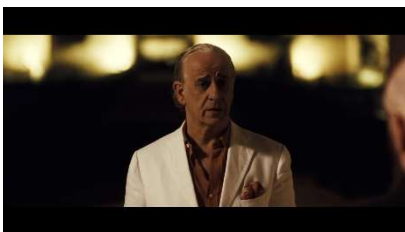


Figura 71



Figura 72



Figura 73

El caso de las figuras femeninas es completamente diferente. Todas las mujeres que se erigen como el elemento desestabilizador de los protagonistas masculinos aparecen ataviadas con prendas de color blanco (Figura 74, Figura 75, Figura 76, Figura 77). Esta

elección cromática no es azarosa, dado que se erige como un pigmento que remite a lo femenino. Asimismo, tal y como establece Eva Heller (2004), “la astrología lo vincula a la Luna, símbolo también de lo femenino” (p. 159). Todas ellas aparecen representadas como diosas griegas que ejercen como imanes que se tornan irresistibles para los hombres. En este sentido, Ricardo Sánchez (Solaris, 2021) señala lo siguiente: “Las diosas de Sorrentino se formulan en blanco, se recortan en tonos divinos, luces celestiales que connotan el carácter religioso de su irreductible presencia” (p. 80).

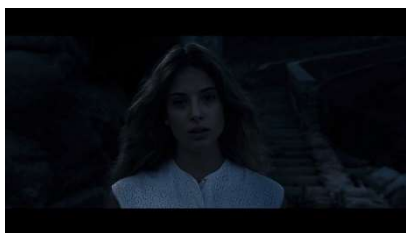


Figura 74

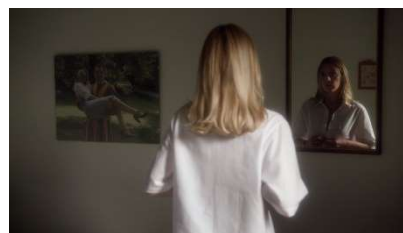


Figura 75



Figura 76



Figura 77

Como se puede observar, Sorrentino hace uso de un contraste cromático en el que contrapone el rojo y el negro frente al blanco. De esta forma, establece una diferenciación entre quienes aparecen ataviados con los dos primeros colores, dotándoles de una connotación negativa, de oscuridad, que se opone a la pureza y carácter divino que singulariza a quienes que visten de blanco.

Sin embargo, la recurrencia en el empleo del blanco en la indumentaria de las mujeres que se tornan inalcanzables está conectada a un hecho fundamental: la muestra del pecho como símbolo de poder sobre las figuras masculinas, tal y como ocurre con Esther cuando tiene un encuentro con Lenny Belardo (Figura 78), con Patrizia tras la pelea con su marido (Figura 79) o con Sofía cuando se refleja en el espejo (Figura 80).



Figura 78



Figura 79



Figura 80

De esta forma exhiben una parte de su cuerpo que alude directamente a la reproducción del ser humano y más aún a lo femenino. Además, tal y como apunta Ricardo Sánchez (Solaris, 2021) se trata de una referencia clara a la Venus de Botticelli, que enseña también solo un pecho, pero cubre el resto de sus zonas íntimas. No obstante, el propio Sorrentino hace uso de una obra de arte conocida como *La Fornarina* (Figura 81), en la que la protagonista también muestra su pecho. Este cuadro hace, asimismo, que Jep Gambardella recuerde su pasado amoroso en *La gran belleza*.

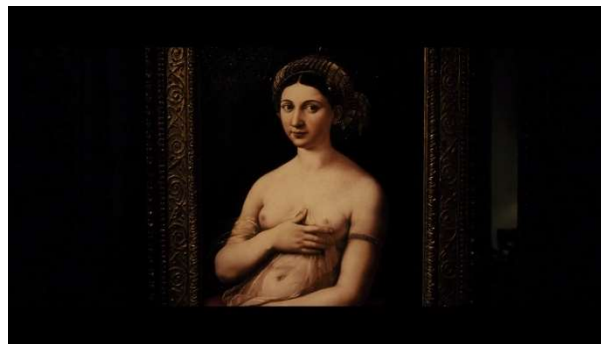


Figura 81

Esta desnudez, sin embargo, no solo atañe a las mujeres desde un punto de vista amoroso, sino que también maternal, como el caso de la madre de Lenny Belardo (Figura 82, Figura 83). Esta aparece desnuda en los *flashbacks* en los que el personaje la recuerda. De esta forma, se da a entender que esta se erige como el primer e, incluso, único amor de él. Es representada, al igual que ocurre con el resto de figuras femeninas, como un tormento constante en la vida del protagonista masculino.



Figura 82



Figura 83

No obstante, también algunos hombres se despojan de sus vestimentas como una muestra de vulnerabilidad ante el mundo, como ocurre con Fred Ballinger y Jep Gambardella (Figura 84, Figura 85). Se trata de momentos de indefensión donde la importancia recae en la expresión tanto facial como corporal del personaje, que revela que se encuentran en una crisis de identidad. Sin embargo, en el caso de Lenny Belardo en *The Young Pope* (Figura 86), se muestra el cuerpo desnudo de una forma totalmente diferente, dado que, subrayado por la propia elección musical (*Sexy and I Know It - LMFAO*), se resalta el lado más vanidoso del personaje, un aspecto que se verá reflejado también en la manera en la que este se relaciona con el resto de personajes y su posición ante el mundo.



Figura 84



Figura 85



Figura 86

En relación a toda esta cuestión de la paleta cromática así como el retrato del cuerpo de los personajes surge un aspecto recurrente en la obra de Sorrentino: el doble. El cineasta napolitano alude en varias ocasiones a la duplicidad, sobre todo, de las figuras masculinas protagonistas. Uno de los ejemplos más claros es la charla que tiene Berlusconi con otro individuo que se parece físicamente a él, pero las tonalidades que viste son luminosas, contraponiéndose a la oscuridad que lo rodea a él (Figura 87, Figura 88). El líder político se enfrenta a una parte de su ser con la que no está acostumbrado a lidiar, consiguiendo así ver cuáles son las cuestiones que le angustian.



Figura 87



Figura 88

De una manera similar se representa a Voiello y a su rival para alcanzar el trono papal. En este caso, las diferencias recaen en la caracterización de los rasgos faciales de los dos

personajes (Figura 89, Figura 90). No obstante, al igual que ocurre con Berlusconi se trata de confrontar a este con sus deseos más oscuros. Las propias similitudes son las que los hacen completamente diferentes entre ellos. Tal y como señala Rebeca Martín López (2006), “la enemistad de los gemelos encarna la imposibilidad del hombre de mantener el equilibrio entre sus contradicciones internas” (p. 81).



Figura 89



Figura 90

No obstante, esa duplicidad también está presente de manera puntual a través de otros elementos como las gemelas que se columpian durante el periplo por Estados Unidos de Cheyenne en *Un lugar donde quedarse* (Figura 91) o las dependientas de la tienda en la que Jep Gambardella le compra unos zapatos a Sofia (Figura 92).



Figura 91



Figura 92

Asimismo, en el filme *Loro*, Verónica, la mujer de Berlusconi, lee un libro titulado *L'uomo duplicato* de José Saramago (Figura 93), lo que hace referencia a la doble personalidad que tiene su marido, especialmente, cuando se encuentra en el ámbito público. En este sentido, Rebeca Martín López (2006) señala lo siguiente: “El doble materializa el lado oscuro del ser humano, los aspectos sombríos que el individuo destierra (o pretende desterrar) al olvido de su vida cotidiana” (p. 32). En definitiva, se erige como una forma de plasmar el cuestionamiento interior de estas figuras.

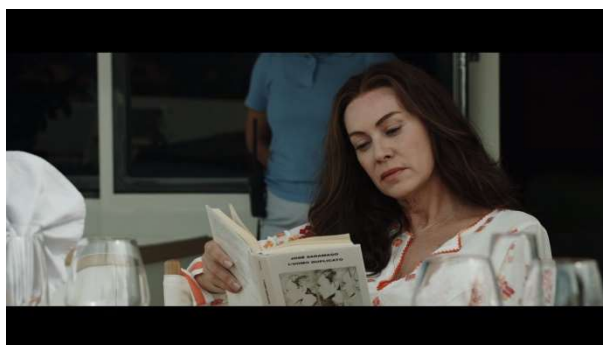


Figura 93

A pesar de que el color juega un papel relevante en la conformación del vestuario en la obra de Sorrentino, también es necesario analizar la elección del tipo de prendas que visten los personajes. Uno de los ejemplos más evidentes es el uso del traje de chaqueta, puesto que gran parte de los protagonistas masculinos aparecen ataviados con ellos. Jep Gambardella (Figura 94) es una de las figuras más fieles a esta prenda, dado que se asocia habitualmente con una posición económica y social alta, es decir, dota de un estatus superior a quien lo porta. En este sentido, Yamila L. Moreira (2021) señala lo siguiente: “el traje pretendía manifestar confianza, responsabilidad y garantía” (p. 54). Asimismo, se corresponde con una forma de mantener las apariencias en el ámbito público. Este último aspecto conecta estrechamente con Silvio Berlusconi (Figura 95), que emplea el traje como símbolo de poder, de dominio sobre el resto de personajes que le rodean. En ambas escenas, además, los dos llevan corbata, elemento que aporta una sensación aún más clara de formalidad y seriedad.



Figura 94



Figura 95

No obstante, esta prenda no solo aparece relacionada con las figuras masculinas, en *The Young Pope*, Sofía aparece ataviada con traje en la mayor parte de las ocasiones en las que es mostrada en pantalla (Figura 96, Figura 97). En este caso, se podría entender como una manera de plasmar la igualdad entre los géneros, así como el ideal de mujer independiente (Moreira, 2021, pp. 56). Esta cuestión se refuerza a través de la elección de tejidos, ya que estos destacan por su rigidez, su robustez, es decir, se corresponde con

una especie de escudo frente al resto. Además, hace uso de un chaqueta de raya diplomática, lo que conecta con ese carácter severo e inflexible. Sin embargo, esta interpretación contrasta con la propia evolución del personaje, puesto que inicialmente se erige como una figura que no se deja influenciar por los demás, pero que, sobre todo en *The New Pope*, actúa de manera sumisa frente a determinados hombres, especialmente cuando se encuentra junto a Brannox.



Figura 96



Figura 97

En relación con la importancia de la indumentaria como símbolo de poder, es necesario hacer referencia a Lenny Belardo. Su hábito papal, compuesto por una gran cantidad de prendas, destaca por su opulencia, con respecto tanto a los tejidos como a los elementos que los ornamentan (Figura 98, Figura 99, Figura 100). Todas estas piezas que conforman su vestimenta le dotan de una majestuosidad de la que carecen el resto de personajes. Asimismo, porta una mitra, un tocado que se corresponde con un símbolo de autoridad eclesiástica (Pazos-López, 2017), lo que hace que también incremente su altura, haciendo ver así su superioridad con respecto a los sujetos que lo rodean. No obstante, es necesario destacar que este elemento que adorna la cabeza del papa suele estar compuesto por tejidos como el lino o la seda (Pazos-López, 2017), es decir, telas que se distinguen por su liviandad, lo que contrasta con la dureza de la mitra metálica a la que recurre en varias ocasiones Lenny Belardo (Figura 98, Figura 100). Esta elección coincide con momentos en los que el joven pontífice muestra su poder y su inflexibilidad de manera más evidente.



Figura 98



Figura 99



Figura 100

Otro aspecto relevante con respecto a su indumentaria es la superposición de prendas, a través de la cual se consigue, además, engrandecer su figura, haciendo que ocupe un mayor espacio en el cuadro que el resto de personajes (Figura 101), aspecto realzado por el propio contraste cromático de la vestimenta de ambos sujetos. De esta forma, se establece una distinción sobre la posición que ocupa cada uno de ellos en el escalafón dentro de la pirámide de poder.



Figura 101

Sin embargo, toda esa fastuosidad del hábito papal y la rigidez del traje de chaqueta desaparecen cuando estos personajes se encuentran en su ámbito privado. En el caso de Jep Gambardella (Figura 102) y de Silvio Berlusconi (Figura 103), ambos optan por prendas que destacan por su fluidez y su ligereza, confeccionadas con tejidos como el lino de la camisa del intérprete de *La gran belleza* o el perlé de la rebeca del protagonista de *Loro*. De igual forma, cuando se encuentra en un acto de carácter público, Lenny Belardo (Figura 104) viste un chándal liviano, que contrasta con la densidad de su indumentaria de ceremonia. Este aspecto se podría corresponder con una manera de poner en contraposición la vulnerabilidad de los personajes en su intimidad frente a la apariencia de figura inquebrantable y poderosa que muestran en sus manifestaciones públicas.



Figura 102



Figura 103



Figura 104

El personaje principal de *The Young Pope* no es el único que aparece ataviado con una sudadera, Cheyenne siempre viste una de color negro (Figura 105, Figura 106), de la que solo se despoja al final del filme, donde también se desprende de su característico pelo

negro y su maquillaje. Se trata de una prenda que remite a la juventud, periodo vital en el que vive anclado el protagonista de *Un lugar donde quedarse*. Así muestra que este se encuentra estancado y que no ha asimilado el paso del tiempo.



Figura 105



Figura 106

4.2.2. Peluquería y maquillaje, el reflejo del paso del tiempo

Aunque el vestuario se corresponde con una herramienta esencial para la construcción de los personajes, este encuentra en los departamentos de peluquería y maquillaje su mejor aliado para darle la forma final.

Los ojos es uno de los rasgos faciales de los protagonistas con mayor peso en la obra de Sorrentino. La mirada de estos se dirige directamente a la cámara, realizada, en algunos casos, por unas gafas (Figura 107) o un delineado negro (Figura 108). Tanto la expresión de los intérpretes como la caracterización aportan una sensación de desasosiego, de impasividad ante el paso de la vida. Un claro ejemplo es el de Jep Gambardella en *La gran belleza* (Figura 109), donde su cejas caídas sugieren la tristeza que le invade. Elios Mendieta (2022) señala en este sentido lo siguiente:

Los primeros planos de los rostros de Sean Penn como Cheyenne o, especialmente, Toni Servillo en el papel de Gambardella, la inmovilidad que desprenden sus miradas a cámara, resultan una extraordinaria manera de transmitir la sensación de abatimiento que sufren, como si fueran presos de una fatiga inenarrable y extenuante. (p. 69)



Figura 107

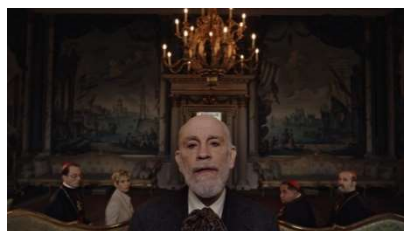


Figura 108



Figura 109

En relación con este aspecto surge un elemento recurrente como es el empleo de gafas para enmarcar la mirada (Figura 110, Figura 111). De esta forma, se acentúa aún más esta facción del rostro de los personajes que muestra esa crisis en la que se encuentran sumidos.



Figura 110



Figura 111

Sin embargo, una de las temáticas más vinculadas a la caracterización es la concepción del paso del tiempo. Personajes como Silvio Berlusconi o Giulio Andreotti destacan por maquillajes pesados que subrayan sus arrugas (Figura 112, Figura 113), uno de los símbolos más representativos de la vejez. Esta cuestión conecta, en el caso de Berlusconi, con la presencia constante de referencias a la etapa de la niñez, como el castillo de juguete o el tióvivo.

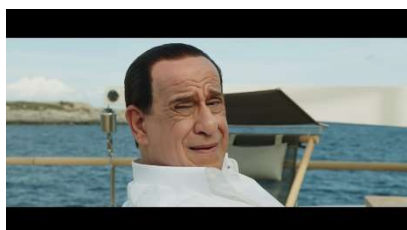


Figura 112



Figura 113

Esa importancia del maquillaje se hace aún más latente en *Un lugar donde quedarse* con la figura de Cheyenne (Figura 114). Este aparece maquillado hasta el final del filme, cuando se deshace de él, encarnando un cambio de rumbo en su vida (Figura 115).



Figura 114

Tal y como señala Elios Mendieta (2022), este se caracteriza por “un llamativo maquillaje (...) que funciona como máscara con la que se protege de la realidad exterior” (p. 150). Asimismo, su rostro palidecido remite a un ser sin vida, donde un delineado negro resalta su mirada perdida. A todo ello, se une el empleo de un pintalabios rojo, que junto al color tanto de su pelo como de su vestuario son una señal de peligro, sobre todo, cuando se apunta a Cheyenne como el culpable del suicidio de dos de sus fans.



Figura 115

Esa metáfora de cubrir el semblante de los personajes para evitar enfrentarse a lo que ocurre a su alrededor también será evidente con otras figuras masculinas. Destaca el caso de Jep Gambardella en *La gran belleza* (Figura 116), quien oculta su cara tras una mascarilla facial que, además de erigirse como un símbolo de búsqueda de juventud, dado que trata de eliminar los rastros del envejecimiento, recuerda al maquillaje de un payaso cuando sale a escena. Es una forma de mostrar, por un lado la constante ironía con la que Sorrentino aborda determinadas temáticas, así como una alusión a esa máscara que no permite ver realmente la situación vital del personaje en cada momento.



Figura 116

Otro claro ejemplo de este intento de ocultación tras una careta es el de Silvio Berlusconi en *Loro*. En su primera aparición en pantalla, se presenta con un maquillaje con el que trata de emular a una mujer (Figura 117), donde destaca, sobre todo, el empleo

exagerado de colorete, que evoca, al igual que en el caso de Jep, a un payaso. Como sucede con los otros personajes, pretende esconderse de una vida en la que ya no encaja, que le engulle lentamente, y en la que cree que su única salvación es reconquistar a su mujer Verónica.

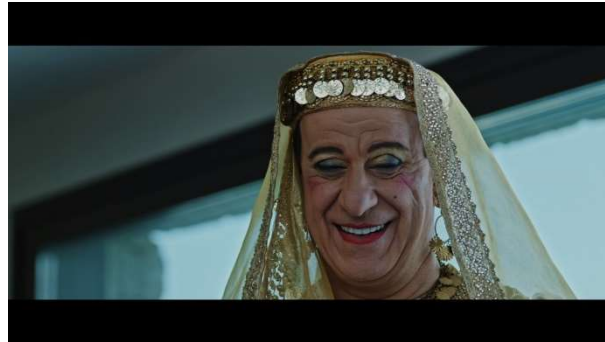


Figura 117

En lo que respecta a la peluquería, existen una serie de personajes en los que tanto su peinado como su color de pelo resultan similares (Figura 118, Figura 119, Figura 120). Destacan por la presencia de numerosas canas que aportan un tono grisáceo que alude de manera clara a una persona por la que ha pasado el tiempo, que se encuentra en un periodo de edad ya avanzado. No obstante, ninguno de ellos ha decidido ocultar este rasgo que evidencia esta situación.



Figura 118



Figura 119



Figura 120

En este sentido, es necesario resaltar el ejemplo de Lenny Belardo que, a pesar de que se distingue del resto de protagonistas por su juventud, el color gris invade también su pelo (Figura 121). Esto simboliza que, aunque aún sea joven, se encuentra en un periodo vital interior más avanzado.



Figura 121

Sin embargo, en el caso de Cheyenne y de Silvio es completamente diferente. Ambos se caracterizan por su cabellera negra (Figura 122, Figura 123), no habitual en hombres de su edad. Los dos personajes tiñen su pelo como una forma de volver a su juventud, evadiendo enfrentarse al comienzo de la vejez. Se corresponde con un mecanismo para anclarse a sus años de adolescencia.



Figura 122

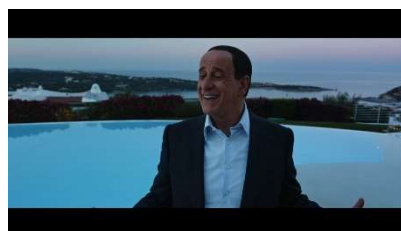


Figura 123

En relación con esta herramienta y en contraposición con los personajes masculinos, se torna fundamental observar cómo gran parte de esas figuras femeninas que se erigen como la mayor aspiración de estos se singularizan por su cabello rubio (Figura 124, Figura 125), lo que remite al dorado del pelo de los ángeles, mostrándolas como seres celestiales.



Figura 124



Figura 125

4.3. La fotografía y la representación de una realidad social

Tanto la construcción de los espacios como la elección del vestuario, maquillaje y peluquería necesitan de la fotografía para conformar un todo que tenga sentido ante los ojos del espectador, sobre todo, desde el punto de vista de la iluminación. Asimismo, el cineasta napolitano se caracteriza, en gran medida, por un cuidado posicionamiento de los diferentes elementos en el plano, tal y como se ha ido señalando a lo largo del análisis.

4.3.1. La iluminación y la escenificación de la angustia existencial

En la obra de Sorrentino, los personajes se mueven en espacios donde las luces y las sombras cobran vital importancia. Uno de los ejemplos más representativos de la oscuridad como elemento simbólico es el de Giulio Andreotti en *Il Divo* (Figura 126). En este sentido, Elios Mendieta (2022) apunta lo siguiente:

Logra hacer prevalecer la oscuridad por encima de cualquier otra realidad, lo que propicia que el personaje gane mayor misterio y tenebrismo, como los monstruos típicos del cine alemán expresionista de los años veinte, que con tanto éxito consigue evocar. (pp. 54-55)

El político italiano queda oculto tras una constante ausencia de iluminación, una metáfora que alude a todas las personas que conforman su círculo profesional. No obstante, en algunas ocasiones este aparecerá iluminado por una fuente posicionada a una altura superior, como si se tratase de una luz amenazadora, que lo señala (Figura 127).



Figura 126



Figura 127

En contraposición con esa falta de iluminación, es necesario resaltar el empleo de una luz casi cegadora en *The Young Pope* (Figura 128). Esta aporta a los personajes, especialmente a Lenny Belardo, un aura de divinidad, de un sujeto capaz de obrar un milagro. De esta forma, se realza su figura como un ser que procede de otro mundo.



Figura 128

Sin embargo, esa marcada presencia de la iluminación como elemento central no será tan evidente en *Fue la mano de Dios* (Figura 129) o *Las consecuencias del amor* (Figura 130), donde esta no ejerce como protagonista, quedando relegada a un segundo plano. Se busca en este caso una adecuación al periodo temporal en el que se desarrolla la historia. Tal y como señala Daria D'Antonio (Block, 2021), directora de fotografía del último filme del cineasta napolitano, “we wanted to make this movie in a much simpler way because we wanted it to be distinct from Paolo’s other movies, and to leave room for the emotional storytelling to take the foreground”. Esa naturalidad se transmite a través del empleo de fuentes menos incisivas, que permitan apreciar el color original de los diferentes elementos que aparecen en escena.



Figura 129



Figura 130

Ese contraste entre la claridad y la oscuridad resalta especialmente cuando se observan los espacios exteriores e interiores, como ocurre con Jep Gambardella en *La gran belleza* (Figura 131, Figura 132) y Cheyenne en *Un lugar donde quedarse* (Figura 133, Figura 134). Estos últimos destacan por la falta de iluminación frente a la gran amplitud y luminosidad de los lugares donde la luz natural es la principal protagonista. En los espacios más íntimos los personajes residen en una penumbra, dado que es ahí donde les suele invadir la angustia existencial que les persigue. Sin embargo, los exteriores se corresponden con remansos de paz que permiten a estas figuras respirar ante el ahogo de sus pensamientos recurrentes acerca del final de su periplo vital.



Figura 131



Figura 132



Figura 133



Figura 134

4.3.2. La puesta en cuadro como símbolo de pérdida

La iluminación está claramente condicionada tanto por el posicionamiento como por el movimiento de los personajes dentro del cuadro. Paolo Sorrentino emplea en reiteradas ocasiones un primer plano en el que los protagonistas se sitúan en el centro mirando de frente, donde sus ojos parecen tener como objetivo apelar al espectador (Figura 135, Figura 136, Figura 137). De esta forma, busca fijar la atención en la expresión de estas figuras, mostrando su desasosiego y su poder sobre el público que se siente observado.

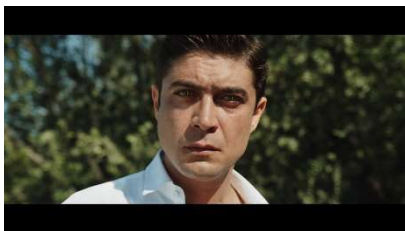


Figura 135

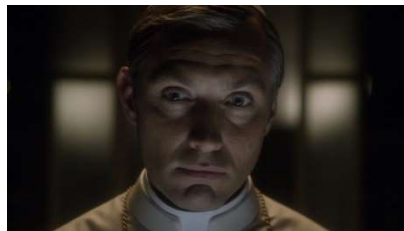


Figura 136

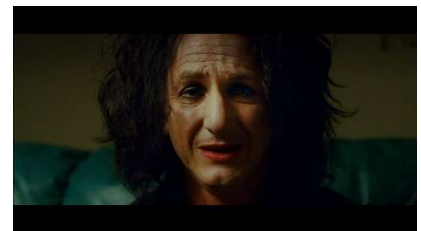


Figura 137

En relación con la posición de dominio también es necesario recalcar un aspecto latente en varios filmes: la presencia de mujeres con autoridad que destacan por su baja estatura. Se pone de manifiesto una situación en la que quien tiene el mando se emplaza a una altura inferior de quien carece de él (Figura 138, Figura 139, Figura 140), de igual modo que ocurriría con la colocación superior en el plano de algunos personajes con

respecto a otros. Cuestiona así las relaciones de poder y, en menor medida, entre hombres y mujeres, dado que todas estas figuras son femeninas.



Figura 138



Figura 139



Figura 140

Sin embargo, aunque estos ejemplos destacan, ya sea por la cercanía del plano o las características físicas de determinados personajes, no suponen movimientos de cámara inusuales. Por ello, con respecto a esta cuestión, es necesario destacar una escena del *opening* de *La gran belleza* en la que Jep Gambardella celebra su fiesta de cumpleaños. La cámara gira hasta que el personaje queda completamente boca abajo (Figura 141), estableciendo un símil con el rumbo de su vida, donde no encuentra el sentido de la misma. Es decir, se halla en busca de una brújula que le que indique la ruta que debe seguir.



Figura 141

Por último, se torna fundamental hacer referencia a un aspecto central en el desplazamiento de los personajes por el cuadro (Figura 142, Figura 143). Tal y como afirma Elios Mendieta (2022):

Los protagonistas apuestan por un vagabundeo errático por la ciudad y sus márgenes, mimetizándose estos como los lugares que recorren (...) espacios en los que el ser humano ve dificultado construir una identidad o mantener cualquier mínima relación duradera con el otro, lugares efímeros y de tránsito. (pp. 62-67)

En definitiva, su movimiento dentro del plano simboliza la ausencia de rumbo que caracteriza sus vidas, donde la crisis de identidad condiciona todas las acciones de estos personajes angustiados por la existencia de un futuro del que no conocen su final.



Figura 142



Figura 143

5. Conclusiones

Tras un detallado análisis sobre la aplicación de la puesta en escena en la construcción de personajes en el cine de Paolo Sorrentino, se pueden extraer una serie de conclusiones con respecto a la manera en la que el cineasta plasma en la pantalla determinadas temáticas recurrentes en su obra a través del empleo de elementos dotados de simbología. Para ello, se establecerán una sucesión de características estilísticas, basadas en las herramientas del diseño de producción, que singularizan y conectan entre sí a casi todos sus filmes con respecto a la construcción de los espacios, el vestuario, peluquería y maquillaje y, por último, la iluminación.

Una pieza fundamental que actúa como hilo conductor a lo largo de todo su trabajo es el color, independientemente de si este tiñe espacios exteriores o interiores, el vestuario o incluso el cabello o rostro de los distintos protagonistas. Se corresponde con un instrumento que permite establecer diferencias entre aquellos ambientes interiores en los que las figuras, sobre todo masculinas, se encuentran ahogados por la angustia que les genera la crisis de identidad en la que están sumidos, y aquellos exteriores en los que consiguen deshacerse de las cadenas que los aprisionan. Los primeros se caracterizan por una gran presencia de ornamentación que los devora, frente a la naturaleza y los espacios acuosos abiertos que rodean a estos cuando están al aire libre. A través de esta contraposición tanto cromática como de elección de escenarios, logra que los espectadores se sientan identificados con las emociones y sensaciones de los personajes en cada escena.

De igual modo, el color juega también un papel esencial en el diseño de vestuario, donde la evolución personal de los protagonistas se ve reflejada en la indumentaria con la que aparecen ataviados. Las tonalidades luminosas y claras se enfrentan a la oscuridad más profunda, representada por el negro, aspecto realzado por la iluminación, que oculta a quienes están sumergidos en una crisis personal, y dota de un cariz casi de divinidad a aquellos que alumbra. De esta forma, se muestra esa constante dicotomía que caracteriza sus vidas, haciendo referencia a ello incluso de manera explícita por medio de la confrontación entre personajes físicamente similares. Esta cuestión de la dualidad la traslada, además, al vestuario de las figuras femeninas, diferenciando, especialmente, entre aquellas que suponen un tormento para los hombres y quienes solo se erigen como un deseo sexual. Así evidencia la dependencia amorosa de los mismos para conseguir acabar con las cuestiones que les abruma. No obstante, la desnudez también se torna relevante en su obra como un símbolo de exposición ante el mundo, una manera de sugerir que estos personajes se encuentran indefensos frente a todo, aunque en el caso de las mujeres se corresponda con un acto de tono seductor que arrastra aún más al vacío a los protagonistas masculinos.

Asimismo, esas relaciones amorosas también están condicionadas por un asunto clave en la obra de Sorrentino: el poder. Este aparece representado a través de la posición de los diferentes personajes en el cuadro, estableciendo una evidente distinción de altura entre quienes tienen el mando y los que no. Además, utiliza los primeros planos de los rostros de los intérpretes, centrando su objetivo en la mirada de los mismos, enmarcadas de forma frecuente por unas gafas, consiguiendo así que ejerzan su poder sobre los espectadores, lo que crea una situación de incomodidad en ellos. No obstante, esos ojos que miran a la nada muestran, asimismo, el miedo a un futuro incierto que desconocen.

Toda esa desazón ante el paso del tiempo y el final de su periplo vital se representa gracias a unos marcados rasgos faciales, donde las líneas tienen una trayectoria descendente, mostrando así la depresión que lentamente les consume. A todo ello se suma una referencia habitual a elementos simbólicos que remiten al avance del tiempo y su carácter cíclico, como, por ejemplo, las formas circulares. Esa incesante búsqueda por volver al principio y mantenerse anclados a su juventud se escenifica mediante cabellos tintados de negro, así como la presencia de elementos que aluden a la infancia como algunos componentes que aparecen en determinados filmes.

La fe se erige como un eje esencial para evitar que esa angustia constante sobre su identidad y su posición en el mundo les engulla, cuestión que Sorrentino plasma a la perfección gracias a numerosos componentes simbólicos como la aparición asidua de tres elementos en el plano o las referencias a la Virgen María a través de las figuras femeninas vestidas de blanco, un color vinculado, normalmente, a lo virginal.

Paolo Sorrentino se corresponde con un cineasta que emplea la puesta en escena como la base para la construcción de todas y cada una de las aristas que conforman a sus personajes, dotando a cada uno de esos elementos de un significado y simbología que remite a una temática recurrente en la que la crisis de identidad se alza como el eje vertebrador. En definitiva, consigue crear mundos paralelos, en los que los espectadores se pueden sumergir y sentir identificados, y donde las piezas que componen el universo de los personajes nunca se dejan al azar.

6. Referencias

- * Aftab, K. (2019). Paolo Sorrentino, director de *The New Pope*: “John Malkovich es la versión laica del Papa”. *Cineuropa*. Recuperado de <https://www.cineuropa.org/es/interview/377972/> [Consulta: 10 de marzo de 2022].
- * Aparici, R. (1992). *La imagen: análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa.
- * Bilmes, A. (2021). Paolo Sorrentino: How Diego Maradona Saved My Life. *Esquire*. Recuperado de <https://www.esquire.com/uk/culture/film/a38250611/paolo-sorrentino-interview-the-hand-of-god-diego-maradona/> [Consulta: 17 de marzo de 2022].
- * Block, N. (2021). How Italian DP Daria D’Antonio shot The Hand Of God, director Paolo Sorrentino’s most personal film to date. *Cinematography World*. Recuperado de <https://www.cinematography.world/how-italian-dp-daria-dantonio-shot-hand-of-god-director-paolo-sorrentinos-most-personal-film-to-date/> [Consulta: 25 de marzo de 2022].
- * Caldevila, D. (2009). Neorrealismo italiano. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 4, pp. 23-35. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2930743> [Consulta: 2 de marzo de 2022].
- * Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- * Cernuda, L. (1942). *Ocnos*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- * Colwell, M. (2015). Los secretos que develan las mariposas sobre la vida. *BBC*. Recuperado de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/06/150427_mariposas_misterios_fin_de_dv [Consulta: 25 de abril de 2022].
- * Crespo, I. (2021). Paolo Sorrentino: “Ahora estoy en una posición maravillosa: la gente viene a ofrecerme dinero y yo lo rechazo”. *EL PAÍS*. Recuperado de <https://elpais.com/icon/cultura/2021-12-02/paolo-sorrentino-ahora-estoy-en-una-posicion-maravillosa-la-gente-viene-a-ofrecerme-dinero-y-yo-lo-rechazo.html> [Consulta: 17 de marzo de 2022].
- * De Marco, C. (2013). Paolo Sorrentino, director: “No me llaméis el nuevo Fellini”. *Cineuropa*. Recuperado de

- <https://www.cineuropa.org/es/interview/238810/> [Consulta: 17 de marzo de 2022].
- * De Marco, C. (2015). Paolo Sorrentino, regista: “La *juventud* exorciza el miedo del tiempo”. *Cineuropa*. Recuperado de <https://www.cineuropa.org/es/interview/293118/> [Consulta: 17 de marzo de 2022].
 - * Domínguez, J. J. (2013). *Número 3: misterios, hechos y realidades*. Alicante: ECU.
 - * Foucault, M. (1969). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales.
 - * González, E. (2016). Toni Servillo: “En los años sesenta no había pesimismo, sino una bella confusión”. *Jot Down*. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2016/09/toni-servillo-los-an%CC%83os-sesenta-no-habia-pesimismo-sino-una-bella-confusion/> [Consulta: 17 de marzo de 2022].
 - * Harari, R. (2013). *Introducción al lenguaje cinematográfico*. Buenos Aires: Ediciones del Aula Taller.
 - * Heller, E. (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
 - * Kilbourn, R. (2020). *The Cinema of Paolo Sorrentino. Commitment to style*. Nueva York: Columbia University Press.
 - * Lie, N. (2016). Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto. En R. Lefere y N. Lie (Ed.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (pp. 17-35). Recuperado de <https://www.proquest.com/openview/1014c1ff1aa3f4d1b3ca00d518c7a9e4/1?pq-origsite=gscholar&cbl=51377> [Consulta: 2 de marzo de 2022].
 - * López G., V. (2019). ‘Silvio (y los otros)’: otra salvaje clase magistral de Paolo Sorrentino. *Espinof*. Recuperado de <https://www.espinof.com/criticas/silvio-otros-nueva-salvaje-clase-magistral-paolo-sorrentino> [Consulta: 7 de junio de 2022].
 - * Macías-Villalobos, C. (2015). El simbolismo de la oveja y su presencia en la obra de Picasso. En C. Macías y S. Núñez (Ed.), *Virtuti Magistri Honos. Studia Graecolatina A. Alberte septuagesimo anno dicata* (pp. 187-235). Libros Pórtico. Recuperado de <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/10521?show=full> [Consulta: 25 de abril de 2022].

- * Mariani, A. (2019). Paolo Sorrentino A trans-cultural and post-national auteur. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 7(3), pp. 331-338. Recuperado de <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jicms/2019/00000007/00000003/art00001;jsessionid=pbuyxuktsvav.x-ic-live-03> [Consulta: 2 de marzo de 2022].
- * Mariani, A. (2021). *Paolo Sorrentino's cinema and television*. Bristol: Intellect.
- * Martín, M. (2008). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- * Martín-Fernández, S. (2016). *La poética de lo imaginario y el análisis de relatos tradicionales y modernos según Gilbert Durand* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de Valladolid. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/211101106.pdf> [Consulta: 25 de abril de 2022].
- * Martín-López, R. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* [Tesis Doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de <https://www.tesisenred.net/handle/10803/4876#page=1> [Consulta: 25 de abril de 2022].
- * Mendieta, E. (2022). *Paolo Sorrentino*. Madrid: Cátedra.
- * Moreira, Y. L. (2021). La simbología del traje sastre femenino y el discurso de emancipación femenina. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 100, pp. 51-65. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7295943> [Consulta: 7 de junio de 2022].
- * Moyano, A. (2021). Paolo Sorrentino: “No sería director de cine si no hubiera existido Maradona”. *El Correo*. Recuperado de <https://www.elcorreo.com/butaca/cine/paolo-sorrentino-director-20210921192406-ntrc.html> [Consulta: 17 de marzo de 2022].
- * O’Leary, A. (2017). What is Italian Cinema? *California Italian Studies*, 7(1). Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/7z9275bz#main> [Consulta: 2 de marzo de 2022].
- * Paiella, G. (2019). Paolo Sorrentino on Berlusconi's 'Bunga Bunga' Parties and Jude Law's Papal Speedo. *GQ*. Recuperado de <https://www.gq.com/story/paolo-sorrentino-loro-new-pope-interview> [Consulta: 17 de marzo de 2022].
- * Pazos-López, A. (2017). Mitra episcopal. *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/mitra->

- [episcopal#:~:text=mitra%3B%20gr.,abadesas%20en%20la%20Edad%20Media.](#)
[Consulta: 7 de junio de 2022].
- * Ponce, S. (2018). Paolo Sorrentino: Creer y hacer creer en el mundo. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 8, pp. 183-196. Recuperado de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/560> [Consulta: 2 de marzo de 2022].
 - * Prot, B. (2018). Paolo Sorrentino, director: “Es bonito llegar al set y sorprenderse”. *Cineuropa*. Recuperado de <https://www.cineuropa.org/es/interview/346012/> [Consulta: 17 de marzo de 2022].
 - * Ramón, E. (2021). El cine (y la vida) según San Paolo Sorrentino. *RTVE*. Recuperado de <https://www.rtve.es/noticias/20210923/paolo-sorrentino-fue-mano-dios-san-sebastian/2173749.shtml> [Consulta: 17 de marzo de 2022].
 - * Rose (2021). Paolo Sorrentino: ‘Let’s say that almost everything is true’. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2021/dec/03/paolo-sorrentino-lets-say-that-almost-everything-is-true> [Consulta: 17 de marzo de 2022].
 - * Rossi, A. (2018). *Tratado sobre la puesta en escena*. México D.F.: Escenología.
 - * Sánchez, R. (2016). “The Young Pope”: el reverso siniestro del liderazgo ante el déficit de subjetividad. *Código Cine*. Recuperado de <https://codigocine.com/the-young-pope-serie-de-tv/> [Consulta: 25 de marzo de 2022].
 - * Sánchez, R. (2020). “Las consecuencias del amor”: Paolo Sorrentino y su primera diosa. *Código Cine*. Recuperado de <https://codigocine.com/las-consecuencias-del-amor-paolo-sorrentino/> [Consulta: 25 de marzo de 2022].
 - * Sicinski, M. (2016). Paolo Sorrentino: A Medium Talent. *Cinemascope*. Recuperado de <https://cinema-scope.com/features/paolo-sorrentino-medium-talent/> [Consulta: 18 de marzo de 2022].
 - * Simor, E. y Sorfa, D. (2017). Irony, sexism and magic in Paolo Sorrentino’s films. *Studies in European Cinema*, 14(3), pp. 200-215. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17411548.2017.1386368>
[Consulta: 3 de marzo de 2022].
 - * Solaris (2021). *Paolo Sorrentino. Solaris, textos de cine*. Madrid: Solaris.

- * Thurm, E. (2017). How *The Young Pope* Got Its Batshit Soundtrack. *GQ*. Recuperado de <https://www.gq.com/story/young-pope-soundtrack> [Consulta: 18 de marzo de 2022].
- * Vertovec, S. (2009). *Transnationalism*. Nueva York: Routledge.
- * Vilalta, T. (2014). Paolo Sorrentino: “Hacer una película es una cosas de locos”. *Jot Down*. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2020/11/paolo-sorrentino-entrevista-director-cine/> [Consulta: 18 de marzo de 2022].
- * Zabala, I. (2016). Paolo Sorrentino y Nanni Moretti: mirando al futuro. *Jot Down*. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2016/01/paolo-sorrentino-y-nanni-moretti-mirando-al-futuro/> [Consulta: 18 de marzo de 2022].

7. Filmografía

- * Sorrentino, P. (2004). *Las consecuencias del amor* [Película]. Fandango Produzione; Indigo Film; Medusa Produzione.
- * Sorrentino, P. (2008). *Il Divo* [Película]. Indigo Film; Lucky Red; Parco Film; Babe Film; Studiocanal; arte France Cinéma.
- * Sorrentino, P. (2011). *Un lugar donde quedarse* [Película]. Indigo Film; Lucky Red; Medusa Produzione.
- * Sorrentino, P. (2013). *La gran belleza* [Película]. Indigo Film Medusa Produzione; Pathé; France 2 Cinema; Babe Film; Canal+; Mediaset.
- * Sorrentino, P. (2015). *La juventud* [Película]. Indigo Film; Medusa Produzione; C-Films AG; Bis Films; Pathé; Number 9 Films.
- * Sorrentino, P. (2016). *The Young Pope* [Serie de televisión]. Wildside; Sky Italia; Canal+; HBO; Mediapro.
- * Sorrentino, P. (2018). *Loro* [Película]. Indigo Film; Pathé; France 2 Cinema.
- * Sorrentino, P. (2019). *The New Pope* [Serie de televisión]. Sky Italia; HBO; Mediapro; Wildside; Haut et Court; Canal+.
- * Sorrentino, P. (2021). *Fue la mano de Dios* [Película]. The Apartment; Netflix; Regione Campania; Campania Film Commission.