

# Paolo Sorrentino y su crónica de la realidad política y social contemporánea de Italia. Análisis de *Il Divo* (2008) y *Loro* (2018)

*Elios Mendieta Rodríguez\**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

## Resumen:

El cineasta Paolo Sorrentino es uno de las grandes retratistas, mediante su obra cinematográfica, de la realidad política y social italiana de las últimas décadas. El propósito de este artículo es analizar los distintos procedimientos que utiliza el director de cine y el diálogo que sus imágenes establecen con otros creadores y movimientos estéticos de diferentes ramas artísticas, para evocar la memoria colectiva del país mediterráneo en los filmes *Il Divo* (2008) y *Loro* (2018). El objetivo del cineasta italiano no es realizar una película documental de cada época, sino que alcanza su propósito, en ambas obras, con la ficción como aliada. La primera película referida se puede interpretar como la singular crónica histórica del director de «los años de plomo» en Italia y la *performance* del poderoso político democristiano Giulio Andreotti; mientras que la segunda se adentra en el universo de Silvio Berlusconi, donde lo *kitsch* o lo grotesco tienen gran importancia en su particular crónica audiovisual.

## Palabras clave:

Paolo Sorrentino, Cine, Imagen, Ficción, Crónica audiovisual.

## Paolo Sorrentino and his artistic chronicle of Italy's contemporary political and social reality. Analysis of *Il Divo* (2008) and *Loro* (2018)

## Abstract:

The filmmaker Paolo Sorrentino is one of the greatest depictees, through his cinematographic work, of the Italian political and social reality over the last decades. The purpose of this article is to analyze the different procedures used by him and the dialogue established by his images vis-à-vis other creators and aesthetic movements of different artistic branches in order to evoke the collective memory of the Mediterranean country in the films *Il Divo* (2008) and *Loro* (2018). In both films, Paolo Sorrentino does not seek to make a documentary of each period because he achieves his goal with fiction as an ally. About them, while the first one, *Il Divo*, can be interpreted as the director's unique historical chronicle of «the years of lead» in Italy and the performance of the powerful politician Giulio Andreotti, the second one, *Loro*, delves into the universe of Silvio Berlusconi, where the *kitsch* and the grotesque are of great importance in his particular audiovisual chronicle.

## Key words:

Paolo Sorrentino, Cinema, Image, Fiction, Audiovisual Chronicle.

## 1. INTRODUCCIÓN

Una de las señas de identidad del cine de Paolo Sorrentino (Nápoles, 1970) es su decidida apuesta por encarar los retos del presente y sus problemáticas en su obra, ya sea mediante un retrato del papado y de los desafíos que incumben al catolicismo y al Vaticano en la actualidad –como filma en sus dos últimas series para HBO:

*The Young Pope* (*The Young Pope*, 2016) y *The New Pope* (*The New Pope*, 2020)– o reflexionando sobre la realidad de su país en los últimos tiempos al acercarse a sus figuras públicas más notorias. Para esto último no dudó en retratar, en *Il Divo* (*Il Divo*, 2008) y *Silvio (y los otros)* (*Loro*, 2018), respectivamente, a dos de los políticos italianos más relevantes desde el final del *Ventennio Fascista* (1922-1943) y la Segunda Guerra Mundial: Giulio Andreotti y Silvio Berlusconi.

El propósito de este artículo es analizar la particular crónica histórica y social italiana que realiza el cineasta en ambos filmes, estudiar cómo retrata a los citados políticos y constatar la destacada importancia que lo artístico toma en ello. En el filme de 2008, el napolitano se acerca a la enigmática figura de Andreotti, político democristiano que fue elegido como primer ministro del partido en siete ocasiones, pero también a los conocidos como «años de plomo», una época negra para el país mediterráneo. Como se pretende demostrar, Sorrentino se ayuda de la *performance* y de la representación teatral, demostrando que su diálogo con otras ramas artísticas es clave para entender su cine. Por su parte, en *Loro* retrata al siempre controvertido Berlusconi, empresario y político aún en activo, y para ello se adentra en su universo, en el que reina la fiesta desenfadada, el vicio y la frivolidad. Para remarcar todo ello se ayuda de procedimientos como el énfasis en el empleo de lo *kitsch* o la caricaturización del personaje con la estética grotesca<sup>1</sup>, como se analizará<sup>2</sup>.

Ambos representantes son retratados por el napolitano en momentos de crisis personal, mientras intentan recuperar el trono político italiano que, por diferentes motivos, han perdido. La soledad existencial de ambos, como ha estudiado De Sanctis<sup>3</sup>, es un rasgo que comparten con todos los protagonistas del cine *sorrentiniano*<sup>4</sup>. Sin embargo, y pese a haber coincidido en el parlamento italiano –y ser interpretados ambos por el mismo actor, Toni Servillo– son dos sujetos muy distintos, y por ello Sorrentino propone un planteamiento cinematográfico diferente para acercarse a cada uno de ellos: de la oscuridad que evoca Andreotti en cada una de sus acciones en *Il Divo* hasta el comportamiento banal y superficial que mantienen Berlusconi y su cohorte de turiferarios en *Loro*.

Para tal fin, Sorrentino no recurre a mecanismos propios del género documental, sino que para retratar la realidad social y política transalpina contemporánea apuesta por la ficción, como ha realizado en su restante trayectoria filmica. Escribe Quintana que «la ficción cinematográfica puede ser tan importante en tanto documento histórico como el cine documental. Lo importante es tomar consciencia de que los procedimientos de carácter estructural, formal o técnico desvelan el pensamiento de una época»<sup>5</sup>. Con este

proceder, el director no busca desdeñar la realidad histórica ya que, de hecho, el propio autor reconoce que la fase de documentación para la concepción de una obra como *Il Divo* fue «ardua»<sup>6</sup>, sino que busca ofrecer al espectador un singular modo de hacer cine político, de una forma novedosa y atractiva, «pensando en atraer al público joven»<sup>7</sup>.

## 2. IL DIVO: LA PERFORMANCE DE UN PERIODO TRAUMÁTICO

Tras el estreno de su tercera película, *L'amico di famiglia* (2006), Sorrentino comenzó a preparar su proyecto más ambicioso hasta la fecha, una crónica cinematográfica de «los años del plomo» en Italia, focalizando el relato, como protagonista absoluto, en la figura de Andreotti, líder indiscutible de Democrazia Cristiana en la época referida. Pero antes de rodar, requería de un tiempo dilatado de documentación previa. El cineasta pudo, incluso, reunirse con el político hasta en dos ocasiones en esta fase de preparación, y para la ardua investigación se ayudó de dos nombres relevantes del periodismo político italiano: Eugenio Scalfari –antiguo director del periódico *La Repubblica*– y, con una mayor implicación, Giuseppe D'Avenzo, también periodista del citado medio de comunicación. A este último reconoce el cineasta su gran deuda: «Como tiene más años que yo, conocía muy bien esta época, y en particular él ha cubierto todos los juicios que Andreotti tuvo por la mafia, por lo que vivió muchas de las escenas que están en la película»<sup>8</sup>. Pese a este ingente y necesario trabajo previo, el propósito de Sorrentino va más allá de plasmar la mera realidad.

### 2.1. La ficción como necesaria aliada

Como se ha referido, el propósito del napolitano no es construir un documental al uso sobre las tenebrosas décadas de los setenta y ochenta en Italia y el papel de Andreotti, sino partir de una base real para dislocar la crónica histórica con la ficción y el arte como medios indispensables para lograrlo. Se trata de «combinar la verdad histórica con la interpretación ficcionalizada de lo ocurrido»<sup>9</sup>, para así confeccionar una crónica artística personal y original mediante las imágenes cinematográficas. Por este motivo no es justo decir que Sorrentino excluye la parte documental,

<sup>1</sup> Aunque muy presente en el filme objeto de estudio, el empleo de la técnica grotesca por parte del cineasta napolitano aparece ya en sus primeros trabajos, incluidos los cortometrajes de formación que el cineasta realizó a lo largo de la década de los años noventa del pasado siglo.

<sup>2</sup> Somos conscientes de que varias de las características de la poética del cineasta que se estudian en el presente trabajo de investigación para analizar *Il Divo* y *Loro* ya habían sido trabajadas por el cineasta, en menor o mayor medida, en sus filmes anteriores, pero con el objetivo de una mayor concreción, en este texto las trabajamos solo en los dos textos filmicos objeto de estudio.

<sup>3</sup> La traducción de todas las citas incluidas no escritas originariamente en castellano o inglés ha sido llevada a cabo por el autor del artículo.

<sup>4</sup> DE SANCTIS, P., «Forme della sensualità», en DE SANCTIS, P., MONETTI, D., y PALLANCH, L., *Divi e Antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, 2010, p. 24.

<sup>5</sup> QUINTANA, A., *Fabulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, 2003, p. 269.

<sup>6</sup> GILLI, J., «Entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté», *Positif*, 575 (2009), p. 38.

<sup>7</sup> CROWDUS, G., «Exposing the Dark Secrets of Italian Political History. An interview with Paolo Sorrentino», *Cineaste* (2009), p. 34.

<sup>8</sup> GILLI, J., «Entre la réalité et la beauté...», p. 38.

<sup>9</sup> ARIANO, R., «Portraying the Black Pope: Style and Politics in Paolo Sorrentino's *Il Divo*», *The Italianist*, 38 (2018), p. 223.

sino que «la reinventa»<sup>10</sup>, hasta conseguir que la ficción encaje plenamente en su planteamiento. Como ha desarrollado Rancière, una película documental no tiene que ser lo contrario que una de ficción y viceversa<sup>11</sup>. El mejor ejemplo para constatar este juego entre realidad y ficción se observa en el retrato que hace de Andreotti. Sorrentino no busca la mimesis, no pretende alcanzar una caracterización de Servillo fidedigna que evoque de una manera contundente el rostro del democristiano. Su propuesta busca un cierto distanciamiento, y privilegia la asonancia sobre la total semejanza. Para ello, reconoce haberse inspirado en un filme de Stephen Frears:

«Una película para mí iluminadora sobre este aspecto fue *The Queen*, de Stephen Frears (2005), donde él realiza un trabajo ejemplar con Helen Mirren. En esta película, Helen Mirren es Helen Mirren pero es también la Reina, no la doble de la reina, sin por ello dejar de ser la Reina. Es una operación que, más que por semejanza, procede por asonancia»<sup>12</sup>.

Se puede afirmar que Sorrentino se decanta por la belleza en detrimento de la realidad, y no va a tener problemas en utilizar una dislocación artística de los hechos documentados, aunque esto aleje el resultado final de la representación mimética tradicional de lo documental. La lectura *sorrentiniana* parece secundar las teorías de Rudolf Arnheim en su obra *El cine como arte (Films als Kunst, 1932)*, donde en época ya tan temprana defendía que el cine debía crear una ilusión parcial sin tener que supeditarse a lo real: «Arnheim concluye que el cine no copia ni imita a la realidad, sino que crea un mundo y una realidad propios»<sup>13</sup>. El director entiende que un planteamiento novedoso no busca oponer lo real con lo ficcional, sino dejar entrever que esta última puede construir diferentes realidades igual de sugerentes. Este es un rasgo típico, a decir de Aparicio Maydeu, de las creaciones posmodernas, en las que los autores «conciben a su antojo una nueva “realidad” liberada de sus ataduras miméticas o empíricas y manipuladas a piacere»<sup>14</sup>.

Decantarse por las posibilidades narrativas de la ficción para contar la realidad social y política de su país de nacimiento le sirve, además, para tratar de entender con mayor facilidad la psique de un personaje enigmático en exceso. La primera aparición del sujeto interpretado por Servillo es ya de una inusitada potencia narrativa y metafórica: mediante la acupuntura, con alfileres gigantes clavados alrededor de su rostro, la voz en off del protagonista —frecuente en toda la película— nos informa que trata de

mitigar su terrible dolor de cabeza. Poco después, una pastilla efervescente —las aspirinas *alka-seltzer* con las que rinde tributo a Martin Scorsese y su filme *Taxi Driver (Taxi Driver, 1976)*— será la solución que intentará dar a esta gigantesca molestia. Las migrañas padecidas por Andreotti alegorizan el sentimiento de culpa que padece por el asesinato de Aldo Moro. El napolitano introduce, de nuevo, una licencia dramática para entender la culpabilidad que atormenta a Andreotti y que se traduce en sus constantes jaquecas. Al mismo tiempo, Sorrentino da vida a Moro, como si fuese un fantasma, y lo sitúa en diversos planos junto con el protagonista. El filme se contextualiza al inicio de los años noventa, más de una década después del asesinato del que fuera político de DC, por lo que es obvio que la presencia de Moro funciona como otra licencia narrativa del director con lo que trastoca lo real mediante la inclusión de la ficción.

Para entender mejor la culpabilidad que se impone a sí mismo el protagonista se ha de entender la Italia de los setenta. La relación entre los dos políticos democristianos, Andreotti y Moro, se torció por el llamado Compromiso Histórico, un acuerdo auspiciado por el político comunista Enrico Berlinguer, que proponía la colaboración orgánica entre los dos partidos más representados en el parlamento: DC y PCI. Moro fue uno de sus grandes defensores, mientras que Andreotti se convirtió, desde el inicio, en un acérrimo detractor del acuerdo. Poco tiempo después, Moro fue secuestrado por el grupo terrorista de izquierdas Brigadas Rojas, y no son pocas las voces que aseguran que el Estado y el propio Andreotti podrían haber hecho mucho más para evitar el asesinato del político. Una acusación que Sorrentino ha reconocido tener en mente<sup>15</sup> y que, a tenor de las imágenes de *Il Divo*, funciona como leitmotiv del filme: Andreotti siente como una losa muy pesada el asesinato de su compañero de partido y, por ello, Sorrentino concede a Moro un rol de fantasma, a la manera del personaje *shakespeariano* de Banquo, quien se presenta como un espectro al instigador de su asesinato, Macbeth, en la homónima obra del dramaturgo inglés.

El fantasma de Moro toma presencia corpórea y se le aparece al protagonista en diferentes momentos del filme. En primer lugar, se muestra a Aldo Moro en su confinamiento en el zulo en que pasó secuestrado los dos meses previos a su asesinato. Desde esta cueva escribe numerosas cartas dirigidas a su compañero de partido. Varias secuencias después, mientras lee en su cama, Andreotti escucha la voz de Moro mientras esta se reproduce en un

<sup>10</sup> COVIELLO, M., «Le forme del discorso politico nel cinema italiano contemporaneo: *Il Divo* (2008), di Paolo Sorrentino», *Rivista on-line dell'AISS, Associazione Italiana Studi Semiotici*, 7 (2010), p. 2.

<sup>11</sup> RANCIÈRE, J., *La fábula cinematográfica*, Barcelona, 2005, p. 183.

<sup>12</sup> BONSAVER, G., «Dall'uomo al divo. Un'intervista con Paolo Sorrentino», *The Italianist*, 45 (2009), p. 164.

<sup>13</sup> ELSAESSER, T., y HAGENNER, M., *Introducción a la teoría del cine*, Madrid, 2015, p. 35.

<sup>14</sup> APARICIO MAYDEU, J., *Lecturas de ficción contemporánea: de Kafka a Ishiguro*, Madrid, 2009, p. 275.

<sup>15</sup> CROWDUS, G., «Exposing the Dark Secrets of Italian Political History. An interview with Paolo Sorrentino», *Cineaste* (2009), p. 35.

magnetófono. Pero la pesadilla del personaje se vuelve corpórea en la tercera «aparición» de Moro, ya no como una voz de ultratumba ni como un recuerdo, sino como una imagen. El personaje interpretado por Servillo, en el baño, se observa en el espejo, y tras él aparece el reflejo de Moro. Se trata de una forma atractiva de jugar con la ficción, pues, como se ha dicho, Moro lleva más de una década asesinado en el momento en que está contextualizado el cuarto largometraje del partenopeo. Al mismo tiempo que el fantasma gana peso en la trama, las migrañas de Andreotti se convierten en imposibles de soportar. El continuo dolor de cabeza que sufre el democristiano está relacionado con la cantidad de secretos que tiene que guardar, lo que, cada vez, le resulta más complicado<sup>16</sup>.

## 2.2. Originalidad para proponer un novedoso artefacto artístico

*Il Divo*, entendida como un todo, se puede interpretar como un artefacto en el que el napolitano privilegia el constante e innovador diálogo entre lo cinematográfico y otras artes. Para demostrarlo se analizan dos secuencias paradigmáticas: una concebida como *performance* y otra como un monólogo teatral en que se consigue romper la cuarta pared. La primera de ellas se desarrolla en un pasillo del hemiciclo en el que diversos políticos italianos, entre los que se encuentran Andreotti y su grupo más cercano de colaboradores, conversan mientras descubren cómo aparece de la nada un monopatín que circula ante ellos y atraviesa el citado pasillo central sin que nadie aparte la vista del objeto, en un silencio absoluto, solo punteado por la banda sonora de Teha Teardo. Después, el *skateboard* comienza una lenta ascensión hasta que, ante la atónita mirada de los políticos, se empotra en una enorme cristalera y la traspasa, explotando y cayendo al vacío, transformándose en un coche en llamas que cae por un precipicio. Con este proceder, el napolitano evoca el atentado sufrido por el magistrado Giovanni Falcone en mayo de 1992. El atentado se perpetró mediante una bomba adosada a un monopatín oculto bajo una autopista de Sicilia, detonando al paso del vehículo. Un trauma «grabado a fuego en la memoria de los italianos»<sup>17</sup>, y que el cineasta evoca con gran originalidad:

«Una escena onírica, de una poética apabullante y que es de las más celebradas en toda la obra del napolitano. Más que una secuencia cinematográfica parece una *performance*, por lo que se encuentra más próxima al arte contemporáneo que a las formas tradicionales de representación fílmica»<sup>18</sup>.

La representación escogida no está exenta de crítica. El espectador puede pensar que nadie hizo lo necesario para evitar el asesinato, al igual que ninguno de los políticos trata de detener el avance del *skateboard*. No por casualidad, justo después de esta secuencia, aparece Andreotti tomando otra pastilla para paliar sus migrañas. La culpa, otra vez, le machaca. Un atentado traumático para la memoria colectiva del país mediterráneo, grabado como un trauma, por lo que Sorrentino busca otra manera distinta de evocar el recuerdo en el espectador, y lo hace como una *performance*, típica del arte contemporáneo. El objetivo era innovar para representar un suceso que, según explica el director, es el particular 11-S de los italianos:

«Buscaba una imagen fuerte, que sintetizase el accidente. Yo no quería reutilizar las imágenes ya conocidas. Volver a contar este suceso, queriendo ser fiel a la realidad, habría demandado un tiempo muy largo, habríamos tenido que dar detalles, hechos, lo que cada uno dijo»<sup>19</sup>.

El cineasta opta por una representación no mimética de los hechos y se ayuda del arte para, mediante el objeto protagonista en el trágico desenlace –el monopatín–, evocar el recuerdo de la población desde otra perspectiva. Una escena que, además, mantiene un paralelismo con el informalismo de Alberto Burri y sus «arenas informales»<sup>20</sup>.

Esta secuencia constituye un buen ejemplo paradigmático para mostrar, de nuevo, cómo Sorrentino se sitúa entre la realidad histórica y la dislocación artística. La segunda que hemos de comentar sí tiene a Andreotti como absoluto protagonista. Se trata de un monólogo que se transforma en una confesión, tanto en sentido judicial como religioso, donde se observa el cuidado por la puesta en escena del director y su gusto por lo teatral. En un primer momento se muestra al político democristiano de espaldas, enmarcado por una puerta con cortinas que se abren desde los laterales –como si el espectador se encontrase ante un escenario teatral– y, tras esta escena, Andreotti toma asiento, encuadrado de forma simétrica, dispuesto a dirigirse a los espectadores. La cámara se sitúa en un plano medio y avanza, poco a poco, hasta encuadrar el rostro de Andreotti en primer plano. En este instante se introduce un *flashback*, en blanco y negro, en el que se ve al democristiano junto a su esposa, años atrás, en un cementerio. Tras esto, el protagonista inicia un monólogo en el que pide perdón a todas las víctimas por sus acciones y reconoce su papel en las atrocidades ocurridas en las dos décadas anteriores. Se trata de una alteración total del referente, pues es bien

<sup>16</sup> DE SANCTIS, P., «*Il Divo*: la complessità dell'enigma», en DE SANCTIS, P., MONETTI, D., y PALLANCH, L., *Divi e Antidivi...*, p. 79.

<sup>17</sup> RUBIO ALCOVER, A., «Sorrentino para diletantes», *Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano*, 8 (2012), p. 230.

<sup>18</sup> MENDIETA RODRÍGUEZ, E., «La imagen documental en Paolo Sorrentino. La ficción como estrategia para narrar la realidad política y social en *Il Divo* (2008)», en ARQUERO BLANCO, I., *Algo que ver: 8 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica*, Madrid, 2019, p. 84.

<sup>19</sup> GILI, J., «Entre la réalité et la beauté...», p. 39.

<sup>20</sup> DE SANCTIS, «Forme della sensualità...», pp. 29-30.

conocido que Andreotti no reconoció, en vida, nunca su culpa, mientras que en la película *Il Divo* él afirma tener toda la culpa. El democristiano llega a decir en la ficción:

«Asumo la responsabilidad directa y la indirecta por toda la carnicería en Italia desde 1969 a 1984. Ella dejó precisamente 236 muertos y 817 heridos. A todas las familias de las víctimas les digo que confieso. Confieso que fue mi culpa, mi culpa, mi más dolorosa culpa»<sup>21</sup>.

Ante esta novedosa manera de representar los hechos, el cineasta concede a su protagonista la fuerza para rememorar la memoria del gris periodo. Al culparse a sí mismo, Sorrentino convierte, al mismo tiempo, al propio Andreotti en el narrador de la historia, y rompe la cuarta pared filmica. Un momento de inusitada transcendencia, pues la puesta en escena se construye como un confesionario religioso: «La confesión es un discurso eficaz que pretende producir un efecto de verdad y, en consecuencia, un ajuste del sujeto al sistema de valores con respecto al cual busca confirmarse»<sup>22</sup>. De este modo, al conceder la palabra al propio político, el director se aleja, aparentemente, de emitir un juicio, y deja al espectador que sea el encargado de tomar una decisión.

Al sacar a la luz la verdad en forma de confesionario religioso –dados los vínculos que unen a Andreotti y al partido con la Iglesia Católica– los pecados se perdonan y llega la anhelada absolución. Puede considerarse como otra *performance*, una escenificación teatral en la que Andreotti traspasa la cuarta pared para, a la manera *hamletiana*, olvidarse de sus turbios asuntos, dejarlos en el pasado y dirigirse al espectador. Al concebirse como un confesionario religioso, lo que el personaje busca es el «yo te absuelvo» final que le ha de conceder el confesor: la expiación definitiva de los pecados, por muy graves que estos hayan sido.

Más allá de las dos secuencias anteriormente analizadas, otra vía frecuentada por el creador para dislocar la crónica histórica mediante lo artístico consiste en la inclusión de citas que introduce en la película. Ya se ha hecho referencia a Burri, Scorsese o Frears, pero la cantidad de intertextos es «muy alta»<sup>23</sup>. Una de las citas más relevantes, tanto en lo narrativo como en el juego para transfigurar lo real que se produce con la ficción, es la que evoca el personaje de *Nosferatu* del filme homónimo de W.F. Murnau. El maquillado rostro del democristiano, las orejas puntiagudas, el terror que desprende con sus gestos

y la combinación entre luces y sombras con la que se fotografía su cara, abusando de primeros planos, evocan el rostro del actor Max Schreck en *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), una de las obras claves del expresionismo cinematográfico. El propósito de Sorrentino es que la cara de Servillo transmita terror psicológico en el espectador, al igual que lo hacía el personaje de la cinta de Murnau de los años veinte del pasado siglo. Andreotti es descrito como un ser vampiresco y, por ello, huye de la luz, sumergiéndose en la oscuridad, que alegoriza la seguridad que solo tiene en su cueva. Por ello observamos al protagonista apagando todas las luces de su casa, hasta quedar refugiado en la absoluta oscuridad, lo que le concede un aspecto más tenebroso. Actúa como el Drácula de Bram Stoker. La indudable esencia expresionista del filme se debe, en gran parte, al remarcable trabajo con la imagen fija y la iluminación del director de fotografía Luca Bigazzi.

Se puede, por lo tanto, tildar *Il Divo* como una película expresionista, aunque haya sido filmada casi un siglo después de la aparición de las primeras películas mudas alemanas de esta corriente. Esto se debe a que «el expresionismo, más que una escuela, es una actitud estética»<sup>24</sup>. Además de la proximidad del protagonista con *Nosferatu*, la fotografía tenebrosa o el predominio del claroscuro, no se puede obviar otra característica intrínseca a la estética expresionista: la confusión entre lo real y lo ficcional. Como se ha referido, el juego para alterar el referente de la realidad es una característica del estilo *sorrentiniano*. En los filmes expresionistas «lo «real» elaborado, compuesto por completo solo es apresado por lo que puede tener de «significante». Nada es gratuito. Cada gesto, cada objeto, está cargado de significación»<sup>25</sup>. De este modo, se puede concluir que el cuarto largometraje del partenopeo todo parece ocurrir en un mundo tan real como fantástico, donde emerge un tenebrismo cuya naturaleza revela el clima dramático y la propia psicología de Andreotti.

Otra vanguardia surgida en los años veinte del pasado siglo como fue el surrealismo forma parte del lenguaje artístico presente en *Il Divo*. El cine es un medio privilegiado para expresar, mediante sus imágenes, el onirismo, y no son pocos los autores que han tildado la obra del napolitano de «surrealista», como son los casos de Vigni<sup>26</sup> o Monetti<sup>27</sup>. Un claro ejemplo de ello es el momento en que Andreotti observa –en lo que parece ser una pesadilla del primer ministro– cómo salen hormigas de la palma de su mano,

<sup>21</sup> SORRENTINO, P., *Il Divo*, 2008. [Líneas de diálogo extraídas del guion del largometraje].

<sup>22</sup> COVIELLO, M., «Le forme del discorso...», p. 7.

<sup>23</sup> VIGNI, F., *La maschera, il potere, la solitudine*, Firenze, 2014, p. 130.

<sup>24</sup> GUBERN, R., *Historia del cine*, Madrid, 2017, p. 154.

<sup>25</sup> MITRY, J., *Estética y simbología del cine. Volumen I. Las estructuras*, Ciudad de México, 1978, p. 280.

<sup>26</sup> VIGNI, F., *La maschera, il potere...*, p. 131.

<sup>27</sup> MONETTI, D., «À rebours: viaggio nella spettralità critica sul cinema di Paolo Sorrentino», en DE SANCTIS, P., MONETTI, D., y PALLANCH, L., *Divi e Antidivi...*, p. 134.

con lo que el director evoca, de forma inequívoca, la obra filmica más notoria de esta estética, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), dirigida por Luis Buñuel y Salvador Dalí.

El constante diálogo entre juego y ficción, la construcción de secuencias como *performances*, la disposición pretendidamente teatral o la proliferación de citas con la que evoca el trabajo de otros autores, son algunos de los elementos que provocan que el *Il Divo* sea un original crónica de los duros «años del plomo» italianos y un retrato que acentúa el marcado tenebrismo de un personaje oscuro como Andreotti. Diez años después vuelve a ofrecer otra singular interpretación de la realidad social de su país de nacimiento, en este caso, ya inmersos en el siglo XXI, y retratando a otra figura pública de enorme peso: Silvio Berlusconi. *Loro*, no obstante, es un filme totalmente diferente.

### 3. LORO: EL TRIUNFO DE LA BANALIDAD EN LA ERA BERLUSCONI

Si Sorrentino retrata a un personaje misterioso en *Il Divo*, en su segundo filme dedicado a una gran figura política italiana contemporánea dibuja un ser totalmente opuesto: del huidizo Andreotti se pasa a un Berlusconi que se muestra en el límite entre la extroversión y la banalidad, un hombre cuyo mundo parece un espectáculo *kitsch*, como la iluminación que inunda la mayor parte del octavo largometraje del napolitano<sup>28</sup>. En *Loro*, el realizador vuelve a apostar por muy variados procedimientos para concebir el universo *berlusconiano* que, como ha declarado el director, ha logrado imponer en la población italiana «el mandato categórico de la diversión efímera y sin preocupaciones»<sup>29</sup>.

Berlusconi no aparece en el inicio del filme. En los primeros compases de la obra solo se escuchan referencias a su persona, denominándolo como «Él» –o «Lui», en italiano, nombre que se confronta con «Ellos», es decir, «Loro», el nombre con el que Sorrentino titula su relato, haciendo partícipe de los desmanes del mandatario a la propia ciudadanía–, como si se tratase de una especie de deidad. El arribista Sergio Morra, un aspirante a conseguir entrar en el círculo de poder de Berlusconi y convertirse en su discípulo, hace todo lo posible para llamar la atención de *Il Cavaliere*, lo que se traduce en la organización de infinidad de fiestas en las que participan mujeres ligeras de ropa en chalet lujosos. Morra consigue su objetivo de llamar la

atención y, al mismo tiempo, la cámara de Sorrentino le abandona y pasa a centrarse en el político de Forza Italia, cuyos intentos en el filme se centran en reconquistar a su esposa Verónica y, al mismo tiempo, lograr ser, de nuevo, primer ministro del país, todo ello sin renunciar a su diversión perpetua. Al igual que en *Il Divo*, el napolitano vuelve a describir el desafortunado intento de un hombre por volver a conquistar el poder que le ha sido arrebatado. Y, para tal fin, no duda en utilizar los medios a su alcance, independientemente de la legalidad de estos: «Sorrentino ha descrito en su película *Loro* la decadencia de la política bajo el régimen del *Cavaliere*: un vacío sorprendente de valores y pensamientos, sustituidos por un gran espectáculo grotesco dominado por el dinero, el sexo y la droga»<sup>30</sup>.

Este filme se estrena doce años después de que Nanni Moretti realizase su particular retrato de Berlusconi en *El caimán* (*Il caimano*, 2006), obra en la que el realizador romano construye una crítica de gran dureza contra el político, pues su objetivo era erosionar la candidatura de Berlusconi a las elecciones de 2006, como prueba el hecho de que fuese estrenada dos semanas antes de los comicios:

«Moretti no quiere hacer comedia a partir de su antagonista, no quiere convertirlo en un bufón ni deformarlo hasta plantear una suerte de caricatura. Precisamente, su estrategia pasa por detectar cómo el propio Berlusconi se ha parapetado detrás de esa aparente frivolidad, cómo se ha ofrecido como una suerte de objeto de burla a la opinión pública que, sin embargo, le permite seguir actuando con impunidad mientras los demás se carcajean.»<sup>31</sup>

Aunque *Loro* no sea una película amable con Berlusconi, lo cierto es que Sorrentino no arremete de forma punzante y directa contra el mandatario, sino que muestra su comicidad, su fragilidad y la banalidad que hay detrás de su sempiterna máscara. Sí hay una voluntad caricaturesca en este trabajo, lo que la aleja del filme de Moretti.

#### 4.1. La estética grotesca que deviene en la caricatura

En primer lugar se ha de estudiar el inteligente empleo del grotesco. Con la utilización de esta estética, especialmente en el personaje protagonista, Sorrentino ejecuta una deformación del político real, acentuando la banalidad que quiere adosar a su singular imagen de Berlusconi. No es la primera vez que Sorrentino utiliza lo grotesco en sus filmes –Vigni analiza con profundidad el empleo de la misma en *Il Divo*<sup>32</sup>–, pero sí es la película en

<sup>28</sup> *Loro* (2018) fue estrenada en Italia en dos partes, con varias semanas de diferencia: *Loro 1* y *Loro 2*. Para su distribución supranacional, el napolitano cortó diferentes secuencias para aglutinar ambas en el filme *Loro*, que es el que llegó a la cartelera internacional. En este artículo trabajamos con la versión única, estrenada en cines el 4 de enero de 2019, con el título de *Silvio (y los otros)*.

<sup>29</sup> DONADIO, R., «The Dolce Vita Gone Sour (and This Time in Colour)». *The New York Times*, 2013. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2013/09/09/movies/paolo-sorrentinos-great-beauty-explores-italys-decline.html>, consultado el 16-06-2021.

<sup>30</sup> SCHWARZ, G., *Los amnésicos*, Barcelona, 2019, p. 345.

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ SERRANO, A., *Nanni Moretti*, Madrid, 2018, p. 308.

<sup>32</sup> VIGNI, F., *La maschera, il potere...*, p. 131.

que el componente estético tiene el claro fin de convertir al sujeto central en toda una caricatura. Partearroyo escribe que «el grotesco nos ha enseñado que la caricatura es la mirada más certera a la hora de protestar por algo»<sup>33</sup> y añade que, en el séptimo arte, esta estética puede aparecer mediante tres procesos: la esquematización, el distanciamiento y la distorsión. Esta última es, con mayor ahínco, la que acaba desembocando en lo caricaturesco, como en el caso del filme objeto de estudio.

No son numerosos los estudios que se han centrado en la aparición de lo grotesco en el lenguaje cinematográfico. De Bernardinis señala que esta es una noción muy compleja en la actualidad: «Clave de lectura no fácil y deslizante, el grotesco es, aún hoy, un género hostil de tratar y espinoso de considerar»<sup>34</sup>. Di Gaetano –quien ha dedicado uno de los volúmenes más completos a esta estética, centrado en el cine italiano del siglo XX: *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*– indica que esta estrategia nunca «es unívoca, pero es siempre constitutivamente ambigua, doble, contaminante»<sup>35</sup>. Deltell también ha estudiado lo grotesco y su relación con el realismo en el cine del tándem creativo formado por Marco Ferreri y Rafael Azcona<sup>36</sup>. Pero lo cierto es que lo grotesco, al haber sido asociado históricamente con lo literario y lo pictórico –como desarrolla Kayser<sup>37</sup>– no ha sido desarrollado contundentemente por la teoría cinematográfica, por lo que los acercamientos citados son muy valiosos.

La caricatura de Berlusconi es resultado del distanciamiento que Sorrentino propone respecto al político populista y, más aún, con la distorsión del mismo que ejecuta. Este último proceso del grotesco comentado por Partearroyo es el más relevante en la confección artística de *Loro*. No es que no interese la realidad de *Il Cavaliere* y su mundo, sino que se busca transfigurarla, ofrecer otra mirada: «Es la mirada la que juega con el espacio de lo real, alterándolo, invirtiéndolo, combándolo, en una palabra: caricaturizándolo [...] ¿Acaso no puede una caricatura decir una verdad mucho más profunda que un falso realismo?»<sup>38</sup>. Así, el espectador observa los patéticos intentos de Berlusconi por reconquistar el corazón de su esposa, quien se muestra totalmente apática durante el filme, y que echa en cara a su marido su superficialidad. El personaje interpretado por Servillo aguanta los ataques de su mujer con una impertérrita sonrisa en su cara, la cual mantiene gran parte de la película, inalterable,

como si fuese una seña de su identidad. Pero hay un momento de gran tristeza para Berlusconi en el que pierde su sonrisa: cuando una joven veinteañera rechaza besarle mientras le echa en cara que tiene «aliento de viejo». La constatación de su vejez, de su imposibilidad de conquistar a mujeres mucho más jóvenes que él eternamente, le hacer perder su careta. Y es que, una parte decisiva de la estética del grotesco y del proceso de caricaturización es, justamente, la máscara. Como recalca Partearroyo, la máscara es tan importante en el cine porque revela la faceta poliédrica de la realidad, pues en esta se muestra el modo en que combina la ficción con lo real y la forma en que se transforma la ilusión en engaño<sup>39</sup>. No se puede olvidar, como se hizo referencia, que una de las señas del estilo del italiano para alterar la realidad histórica es el continuo juego entre la ficción y la realidad, y con la máscara y el grotesco también lo logra en el caso de *Loro*.

#### 4.2. Un paisaje de plástico y un baño de *telerrealidad*

El filme constituye un espectáculo de las apariencias donde la frivolidad emerge en el espejo deformante que propone el creador con la estética grotesca. Al mismo tiempo, el largometraje está inundado por una estética *kitsch*, otra técnica original con la que Sorrentino y su director de fotografía –de nuevo, Luca Bigazzi– hacen hincapié en la superficialidad que rodea el universo *berlusconiano*<sup>40</sup>. Una prueba de ello es la contundente luminosidad de Cerdeña que Bigazzi consigue inocular a la película bajo este pretendido toque *kitsch*, con el objetivo de revelar el artificio que engloba todo el filme. Lipovetsky y Serroy aseguran que, hoy en día, el arte está en la «era transestética», donde triunfa un arte pensado para el mercado y reina la vulgaridad y la mediocridad de la obra, y en la que se reivindica lo *kitsch*, tan en boga en las últimas décadas, y de lo que ofrecen una lectura negativa, definiéndolo como algo «inapropiado o de tan mal gusto que se vuelve divertido [...] un *kitsch* intencionado, una actitud estética cuyo ideal no es lo bello, sino el artificio y la antífrasis»<sup>41</sup>. En este sentido, el citado toque artificioso que se alcanza con la radiante iluminación antes referida, aparentemente bella, lo que realmente pretende revelar es la enorme frivolidad y vulgaridad de lo que ocurre en Cerdeña en la mansión veraniega de Berlusconi.

Otro paradigmático ejemplo del imperio del artificio que acentúan las imágenes del largometraje se introduce

<sup>33</sup> PARTEARROYO, M., *Luces de Varietés. De la España de Fellini y a la Italia de Valle-Inclán (y viceversa)*, Madrid, 2020, p. 16.

<sup>34</sup> DE BERNARDINIS, F. y MONETTI, D., «La poetica della solitudine e dei rapporti di forza», en DE SANCTIS, P., MONETTI, D., y PALLANCH, L., *Divi e Antidivi...*, p. 15.

<sup>35</sup> DI GAETANO, R., *Il corpo e la maschera*, Roma, 1999, p. 11.

<sup>36</sup> DELTELL, L., «El cine de Rafael Azcona y Marco Ferreri. Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante», *Repositorio UCM*, 2010. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/15639/1/Elescorial,Azcona,texto2.pdf>, consultado el 18-06-2021.

<sup>37</sup> KAYSER, W., *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*, Madrid, 2010.

<sup>38</sup> PARTEARROYO, M., *Luces de Varietés...*, pp. 18-19.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>40</sup> Sobre todo ello reflexiona el cineasta en una entrevista realizada por Raffaella Carrà, cuyo visionado recomendamos: <https://www.raiplay.it/video/2019/04/A-raccontare-comincia-tu-Paolo-Sorrentino-b725bdc2-f1ff-4808-995d-b6b22b4b47b4.html>

<sup>41</sup> LIPOVETSKY, G. y SERROY, J., *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, 2015, p. 261.

con las imágenes televisivas que, con frecuencia, observan los personajes. Se muestran retransmisiones de diferentes programas de telerrealidad —o «reality show»— así como conversaciones subidas de tono entre diferentes tertulianos, de marcado carácter sensacionalista. Sorrentino evoca aquí el universo de Mediaset, el imperio mediático creado por Berlusconi en 1978, y que inunda la parrilla televisiva italiana con programas de este estilo, donde lo *kitsch* aparece con frecuencia.

«Las retransmisiones de televisión obscenamente idiotas transmiten la sensación de un paisaje físico y psicológico totalmente plastificado. Plastificado, por supuesto, como el rostro de Berlusconi, una gran máscara rematada por un cabello asfaltado que culmina con una sonrisa perpetuamente forzada»<sup>42</sup>.

En otro estudio sobre la cultura mediática y el séptimo arte, los anteriormente citados Lipovetsky y Serroy defienden que, en la actualidad, las imágenes cinematográficas se han alejado de la estética modernista de la ruptura y que abrazan «la estética hipermoderna de la saturación»<sup>43</sup>. Con ello se pretende hacer de la profusión un espectáculo, el triunfo de la hipérbole, y es algo que consigue el tándem Sorrentino-Bigazzi con la saturación que aparece en toda la película, tanto en el bosquejo del personaje como en los espacios sardos filmados. A ello ayuda también la sensación de telerrealidad que se evoca con la emisión constante de los programas de Mediaset que se emiten constantemente en el chalet de Berlusconi.

En último lugar, y como ocurría en *Il Divo*, el diálogo interartístico vuelve a aparecer con la gran cantidad de intertextos que se pueden ver en el filme. Si en la obra de 2008 Sorrentino evocaba el trabajo de Scorsese *Taxi Driver*, en esta se cuele la esencia de una de las últimas películas del neoyorquino, *El lobo de Wall Street (The Wolf of Wall Street, 2013)*, especialmente en la primera hora de *Loro*, en la que se suceden las celebraciones en lujosos recintos con piscinas, repletos de mujeres desnudas y gran cantidad de alcohol y otras drogas, como ocurría en la cinta de Scorsese. Incluso, O'Donoghue traza una cercanía más inesperada, entre *Loro* y el filme de 1954 *La humanidad en peligro (Them!)*, dirigido por Gordon Douglas: «*I wonder, however, if the anglophone cinephile Sorrentino wasn't also wryly referencing the classic Hollywood sci-fi film Them!, a political*

*fable about monster man-eating insects that threaten civilization*»<sup>44</sup>. Muchas de estas citas no están exentas de ironía. Sorrentino evoca el trabajo de sus maestros y lo actualiza a la contemporaneidad, ofreciéndole un toque de humor. Para Hutcheon, «irony and parody become the major means of creating new levels of meaning»<sup>45</sup>, y este largometraje se constituye como ejemplo de ello.

El último filme hasta la fecha del napolitano se cierra, sin embargo, con un cierto anhelo esperanzador. Tras más de dos horas en que los protagonistas han sido Berlusconi y su cohorte de arribistas, la cámara se aleja de Cerdeña y se instala en L'Aquila, ciudad que fue el epicentro de un devastador terremoto que, en 2009, acabó con la vida de más de trescientas personas. En absoluto silencio, observamos cómo un operario saca con una grúa la escultura de Cristo instalada en el interior de una iglesia que, a causa del seísmo, quedó prácticamente destruida. El ruido de las fiestas de Berlusconi ha quedado atrás, y lo que retrata el director son los esfuerzos infatigables de una ciudadanía hundida por salir adelante tras la adversidad. Es el único guiño optimista de todo el filme: no todo está podrido en la sociedad italiana.

## 5. CONCLUSIONES

*Il Divo* y *Loro* suponen dos originales retratos cinematográficos de dos épocas relativamente recientes y de dos de sus personajes claves, como son, por una parte, los turbulentos «años del plomo» y la primera década del presente siglo, respectivamente, y por otra, el democristiano Giulio Andreotti y el político y empresario Silvio Berlusconi. En ambos trabajos, el cineasta utiliza diferentes procedimientos artísticos para construir su crónica de la realidad social italiana y de los referidos protagonistas, con lo que pone una cierta distancia con las películas italianas políticas filmadas en la segunda mitad del pasado siglo por directores del país mediterráneo como Elio Petri, Pier Paolo Pasolini o el aún en activo —como muestra *El traidor (Il traditore, 2019)*— Marco Bellocchio<sup>46</sup>. Por este motivo, Ariano considera al trío de directores formado por Matteo Garrone, Emanuela Crialesse y el propio Sorrentino como el gran explorador de la realidad histórica, política y social de Italia en la contemporaneidad<sup>47</sup>. Queda lejos el cine político de empeño civil o de conciencia cívica<sup>48</sup>, pero el napolitano

<sup>42</sup> MORSIANI, A., «Berlusca, il troppo pieno», *Rivista Cineforum*, 575 (2018), p. 32.

<sup>43</sup> LIPOVETSKY, G. y SERROY, J., *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, 2009, p. 74.

<sup>44</sup> O'DONOGHUE, D., «Loro - review», *Cineaste*, 45 (2019), p. 52.

<sup>45</sup> HUTCHEON, L., *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York, 2000, p. 30.

<sup>46</sup> Sorrentino no busca una ruptura total con la obra política de los cineastas citados. Aunque reconozca que busca un nuevo modo de acercar el cine político a las nuevas generaciones, no niega la influencia de sus maestros. De hecho, *Il Divo* debe mucho al trabajo de Elio Petri, como se ha referido, en *Todo Modo*, y el retrato de la muerte de Aldo Moro que aparece en su película de 2008 tiene ciertas concomitancias con el que propone Marco Bellocchio en *Buenos días, noche (Buongiorno, notte, 2003)*, aparecida, tan solo, cinco años antes de que viera luz el filme *sorrentiniano* sobre Andreotti.

<sup>47</sup> ARIANO, R., «Portraying the Black Pope: Style and Politics in Paolo Sorrentino's *Il Divo*», *The Italianist*, 38 (2018), p. 222.

<sup>48</sup> CROWDUS, G., «Exposing the Dark Secrets of Italian Political History. An interview with Paolo Sorrentino», *Cineaste*, (2009), p. 34.

propone una original vía de reflexionar sobre el presente del país mediterráneo, donde lo ficcional y la realidad documentada no tengan que presentarse como excluyentes.

Escribe Augé que «el recuerdo se constituye a distancia como una obra de arte»<sup>49</sup>. Las décadas de los setenta y ochenta y su reguero de muertes, así como la liviandad y banalidad reinantes del posterior *berlusconismo*, forman parte del imaginario colectivo del ciudadano italiano y, en menor medida, del europeo, por lo que, sin duda, al reconstruir ambos contextos históricos mediante la ficción, Sorrentino se adentra en los meandros de la memoria histórica y construye un recuerdo escenificado de lo sucedido. Al dotar lo narrado de su particular mirada y estilo, el cineasta ofrece otra óptica de la historia y del tiempo evocado. Ricoeur recuerda que mediante el recuerdo se experimenta no solo el carácter pasado de las cosas ausentes, sino «el propio tiempo»<sup>50</sup>. Aunque exista una dislocación proporcionada por la ficción y el arte, no se ha de olvidar que Sorrentino acude a numerosas fuentes de documentación para preparar sus historias. Se trata de un proceso de derivación de la memoria colectiva a partir de la individual. Tomando como referencia el pensamiento de Maurice Halbwachs, y aludiendo a la memoria colectiva, Ricoeur recuerda que cada memoria individual es un punto de vista sobre la colectiva: «Uno no recuerda solo, sino con ayuda de los recuerdos de otro. Además, nuestros presuntos recuerdos muy a menudo se han tomado prestados de los recuerdos contados por otro»<sup>51</sup>.

Así, los dos filmes del napolitano constituyen dos materializaciones personales para continuar configurando la memoria colectiva de Italia; dos aproximaciones originales, con planteamientos diferentes, que se atreven a reflexionar, mediante un novedoso lenguaje cinematográfico, sobre varios de los más importantes episodios recientes del país europeo. Rememorar la memoria colectiva no es algo exclusivo del género documental. Como señala Rancière, la memoria es obra de ficción:

«Una memoria no es un conjunto de recuerdos de una conciencia: de ser así, la idea misma de memoria colectiva carecería de sentido. Una memoria es determinado conjunto, determinada ordenación de signos, de rastros, de monumentos [...] La ficción en general no es la historia bella o la mentira vil que se opone a la realidad [...] La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un sistema de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden»<sup>52</sup>.

La ficción entra en el relato de la historia y la representación se construye, por decirlo con el pensador francés, por medios artísticos. Es lo que consigue Sorrentino tanto con *Loro* como con *Il Divo*, dos muestras del original uso que el director hace del trío formado por arte, ficción y memoria.

## BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO MAYDEU, J., *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*, Madrid, 2009.
- ARIANO, R., «Portraying the Black Pope: Style and Politics in Paolo Sorrentino's *Il Divo*», *The Italianist*, 38 (2018), pp. 221-234.
- AUGÉ, M., *El tiempo en ruinas*, Barcelona, 2003.
- BONSAVER, G., «Dall'uomo al divo. Un'intervista con Paolo Sorrentino», *The Italianist*, 45 (2009), pp. 147-174.
- COVIELLO, M., «Le forme del discorso politico nel cinema italiano contemporaneo: *Il Divo* (2008), di Paolo Sorrentino», *Rivista on-line dell'AISS, Associazione Italiana Studi Semiotici*, 7 (2010), pp. 1-10.
- CROWDUS, G., «Exposing the Dark Secrets of Italian Political History. An interview with Paolo Sorrentino», *Cineaste*, (2009), pp. 32-37.
- DE BERNARDINIS, F., «La poetica della solitudine e dei rapporti di forza», en DE SANCTIS, P., MONETTI, D. y PALLANCH, L., *Divi e Antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, 2010, pp. 15-22.
- DE SANCTIS, P., «Forme della sensualità», en DE SANCTIS, P., MONETTI, D. y PALLANCH, L., *Divi e Antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, 2010, pp. 23-38.
- \_\_\_\_\_, «*Il Divo: la complessità dell'enigma*», en DE SANCTIS, P., MONETTI, D. y PALLANCH, L., *Divi e Antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, 2010, pp. 77-94.
- DELTELL, L., «El cine de Rafael Azcona y Marco Ferreri. Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante», *Repositorio UCM*, 2010. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/15639/1/Elescorial,Azcona,texto2.pdf>, consultado el 18-06-2021.
- DI GAETANO, R., *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, 1999.
- DONADIO, R., «The Dolce Vita Gone Sour (and This Time in Colour)», *The New York Times*, 2013. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2013/09/09/movies/paolo-sorrentinos-great-beauty-explores-italys-decline.html>, consultado el 16-06-2021.

<sup>49</sup> AUGÉ, M., *El tiempo en ruinas*, Barcelona, 2003, p. 13.

<sup>50</sup> RICOEUR, P., *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, 1999, pp. 7-8.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>52</sup> RANCIÈRE, J., *La fábula cinematográfica...*, pp. 181-182.

- ELSAESSER, T. y HAGENER, M., *Introducción a la teoría del cine*, Madrid, 2015.
- GILI, J., «Entre la réalité et la beauté, je choisis la beauté», *Positif*, 575 (2009), pp. 37-40.
- GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, 2017.
- HUTCHEON, L., *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York, 2000.
- KAYSER, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, 2010.
- LIPOVETSKY, J. y SERROY, J., *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, 2009.
- LIPOVETSKY, J. y SERROY, J., *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, 2015.
- MENDIETA RODRÍGUEZ, E., «La imagen documental en Paolo Sorrentino. La ficción como estrategia para narrar la realidad política y social en *Il Divo* (2008)», en ARQUERO BLANCO, I., *Algo que ver. 8 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica*, Madrid, 2019, pp. 79-98.
- MITRY, J., *Estética y simbología del cine. Volumen I. Las estructuras*, Ciudad de México, 1978.
- MONETTI, D., «À rebours: viaggio nella spettralità critica sul cinema di Paolo Sorrentino», en DE SANCTIS, P., MONETTI, D. y PALLANCH, L., *Divi e Antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma, 2010, pp. 109-136.
- MORSIANI, A., «Berlusca, il troppo pieno», *Rivista Cineforum*, 575 (2018), pp. 31-34.
- O'DONOGHUE, D., «Loro - review», *Cineaste*, 45 (2019), pp. 51-53.
- PARTEARROYO, M., *Luces de Varietés. Lo grotesco en la España de Fellini y la Italia de Valle-Inclán (o al revés)*, Madrid, 2020.
- QUINTANA, À., *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*, Barcelona, 2003.
- RANCIÈRE, J., *La fábula cinematográfica*, Barcelona, 2005.
- RICOEUR, P., *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, 1999.
- RODRÍGUEZ SERRANO, A., *Nanni Moretti*, Madrid, 2018.
- RUBIO ALCOVER, A., «Sorrentino para diletantes», *Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano*, 8 (2012), pp. 228-243.
- SCHWARZ, G., *Los amnésicos*, Barcelona, 2019.
- SORRENTINO, P., *Il Divo*, Italia, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Loro*, Italia, 2018.
- VIGNI, F., *La maschera, il potere, la solitudine*, Florenza, 2014.