

Paolo Sorrentino: el “nuevo” Neorrealismo (la ironía en la belleza)

María Sara Müller ⁽¹⁾

Resumen: ¿Es viable un “nuevo” Neorrealismo? Ardua tarea si la hay, *molto difficile*. Pero está ahí, tangible e innegable el lazo, el anclaje obligado para todo cineasta italiano moderno. Los recuerdos del pasado que se funden en imágenes presentes repletas de incertidumbre. La apatía, la anestesia de momentos vacíos donde no se logra vislumbrar el futuro. Como hábil director, crítico y disconforme, Paolo Sorrentino nos trae esta mezcla de sensaciones por medio de sus fotogramas y personajes que, a diferencia de los clásicos neorrealistas, no son aquellos perseguidos por la hambruna de la posguerra sino celebridades, personas públicas, artistas que se sienten vulnerables y expuestos. En este texto, el humilde puente entre la obra de Paolo Sorrentino y el legado de Rossellini, De Sica o Visconti, y el recorrido por tres de sus películas: *Questo deve essere il posto* (*Un lugar donde quedarse*, 2011), *La grande bellezza* (*La gran belleza*, 2013) y *Youth* (*Juventud*, 2015).

Palabras clave: Neorrealismo - Paolo Sorrentino - personajes - narrativa *all'italiana*

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 205-206]

⁽¹⁾ Ver CV de Sara Müller en la p. 206

Introduzione

“Viaggiare, è proprio utile, fa lavorare l’immaginazione. Tutto il resto è delusione e fatica” (Céline, 1932 citado por Sorrentino, 2013).

Roma.

Llegué hace dos segundos y ya me perdí. “*Mannaggia a San Gennaro*”, murmuraría entre dientes la *nonna*.

Aunque... los romanos dicen que perderse es la mejor manera de conocer la ciudad y que se necesitan muchas vidas para recorrerla completa.

Temperatura del mes de julio –como cuarenta grados–. *Il sole in testa* y yo arrastrando la valija, la mochila, la computadora. Improviso un turbante con una pashmina. Del aeropuerto

de Fiumicino a la Termini *è stato semplicissimo*, de la Termini al hotel *la situazione è stata molto complicata*.

La Ciudad Eterna es imponente.

Me siento a la sombra un rato. Me refresco en una fuente *di acqua fredda*. Fumo un pucho. Discuto con *il mio marito* que no termina de entender las indicaciones del Google Maps. Finalmente *sono arrivata alla scalinata della Trinità dei Monti. Piazza di Spagna*. Parece que el hotel nos espera arriba y dos cuadras más. Recorro la escalera con la vista. Respiro hondo. Interminables escalones que subo con mis piernitas de fumadora que ya a mitad de camino piden: “Por favor, basta”.

Llegamos. —*La camera è pronta. —Grazie. —Prego*. Un duchazo reparador y *la città. La città bella, bellissima* está ahí toda para mí. Los mapas y las fotos de las oficinas para turistas poco tienen que ver con el lugar real, los olores, los sonidos, las sensaciones. Llevo desde Buenos Aires un cronograma minuto a minuto *impossibile* de realizar.

La primera tarde *Piazza Navona* -lloro siempre en la Fuente de los Cuatro Ríos, salgo en las fotos con cara de “puchero”-. En el bar Bernini *il primo Martini Rosso*. El mozo, que por esas casualidades que tienen los viajes, es de Lanús, nos advierte preocupado: “Se va a poner picante. Festeja aniversario *La Associazione Sportiva*”. En *La Fontana di Trevi* -que es turquesa, como un pedacito de Mediterráneo encorsetado por la estructura de la fuente- tiro 20 centavos de euro. Dice la leyenda tradicional que si uno tira una moneda a la Fontana *ritorna* a Roma. Yo quiero volver. Océano me mira como diciendo: “Qué tacaña que sos. No sé si será suficiente”. Ya de noche, en un callejón empedrado de esos tantos, llega un *panino di mortadella, pecorino* y una *birra Peroni*. Un acordeonista en busca de propinas entona *Bella Ciao* y *Volare*, otra vez la emoción, en la garganta se siente el llanto contenido.

Los días siguen más o menos así:

Piazza del Popolo, gelato di pistacho y cioccolato. Il Colosseo. Aperol Spritz en Campo de Fiori con Giordano Bruno. *Trattoria La Stampa, verace romana, porzioni generose, rustica, stile Trastevere* y el mejor *spaghetti alla carbonara* del mundo mundial.

La Piedad en la Basílica de San Pedro y la Puerta Santa en año de Jubileo. —*Santa la porta e santa io, ¡senza peccati!*—.

El *Castel Sant'Angelo*, donde desde su terraza se domina todo el Imperio. Una copa de vino *bianco* en la rivera del Tiber.

Y de verdad lo que quería ver, soy ingrata porque Roma es toda maravillosa y mágica, pero no había estado adelante del Éxtasis de Santa Teresa en *Santa Maria della Vittoria*. Vuela. La estatua de mármol, ¡vuela literal! Gracias a la destreza del escultor y la puesta en escena bien pensada —el secreto siempre está en la puesta en escena- la luz divina inunda la capilla por una ventana oculta. No se puede describir el blanco y el dorado.

Nos vamos para *Napoli*. “Maradó, Maradó”, va cantando todo el *Frecciarossa*.

Pero antes de dejar Roma empiezan a llegar *le parole* de este texto que conectan con recuerdos anclados a lugares y películas, propios de *camminare, camminare e camminare*. Imágenes y párrafos, seguramente robados de *Vacaciones en Roma* (Wyler, 1953), *La Dolce Vita* (Fellini, 1960), *La grande bellezza* (Sorrentino, 2013).

Entre la herencia del Neorrealismo y el «trucco»

La melancolía, la nostalgia, y el tiempo “que huye” son los temas dominantes que atraviesan las películas de Paolo Sorrentino. La obra de este napolitano enamorado de Roma, destaca recurrentemente las crisis de identidad como eje central. Tal vez, con su particular mirada, Sorrentino sea la respuesta a la escasez de ideas –salvo por Nanni Moretti– de las últimas décadas del cine italiano. Se establece como una presencia autoral en la tradición de Fellini, Antonioni, Rossellini, De Sica, Visconti y Pasolini.

Dignísimo sucesor del Neorrealismo aunque su mundo no es el de la post-guerra [...] Si bien, como todo creador tiene una estética propia y un estilo original, muchos de los rasgos con los que Deleuze ha caracterizado al neorrealismo se descubren en sus películas. (Ponce Beniuc, 2018, p.184)

Algunos autores hablan del “sujeto sorrentiniano” (Antonello, 2012; Kilbourn, 2020) para referirse a sus personajes, que suelen ser variaciones de un mismo arquetipo signados por la ironía como forma de vida, que perviven el peso del paso del tiempo. Aun así, ofrecen una solitaria y absurda rebeldía. “Todos padecen un cierto envejecimiento, están fatigados [...] son incapaces de la acción, parecieran sufrir una especie de catatonia existencial” (Ponce Beniuc, 2018, p.185).

Si tuviéramos que proponer un género que englobe y describa la obra de Sorrentino sería el melodrama, un melodrama como modo cultural dominante que se adapta, en este caso, a historias de hombres en torno a los tropos melodramáticos clásicos (Kilbourn, 2020) y que debe verse necesariamente en perspectiva con el neorrealismo italiano. Testigo de esta genealogía es cualquiera de las películas fundamentales, desde *Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) o *La terra trema* (1948) pasando por *Umberto D.* (1952) y obras posteriores como *Rocco y sus hermanos* (1960).

El neorrealismo italiano no fue simplemente una escuela estética, fue una respuesta histórica cuando las certezas se habían derrumbado tras la Segunda Guerra Mundial, la búsqueda de una nueva representación después de la catástrofe. Con la Cinecittà en ruinas y convertida en campo de refugiados, el colapso material se transformó en oportunidad y los cineastas salieron a filmar a las calles. Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis y el guionista Cesare Zavattini impulsaron una ética de la observación que exponía los desempleados, los niños de la calle, las viudas, la prostitución, la injusticia, las ocupaciones alemanas y aliadas –y la labor de la Resistencia–, y en especial a los vencidos. “El marco del neorrealismo es muy claro. La idea de fondo es que el cine debe ‘reconquistar’ literalmente la realidad” (Cassetti, 1995, p.41).

Ese “hambre de realidad” con exigencias veristas se tradujo desde lo formal en una ruptura radical con Hollywood volcándose al rodaje en exteriores, uso de luz natural, actores no profesionales, ausencia de maquillaje y decorados. La realidad misma sin adornos ni disimulos, despojada, total en su simplicidad (Gubern, 1986; Bazin, 1990). La cámara se volvía móvil, inestable, cercana a los cuerpos. El sonido, generalmente doblado en posproducción, permitía cierta libertad que acercaba estas películas al documental. En cuanto a lo narrativo, los diálogos son sencillos, los relatos abandonan el *happy ending* y adoptan finales

abiertos, a menudo amargos. No hay héroes, hay sujetos frágiles, atrapados en condiciones sociales que no controlan. Es decir, no había planificación espectacular: el mundo tal como era entraba en plano. Cabe también que previo a la posguerra “se suman las influencias del realismo ruso, del documental británico y del cine de Jean Renoir, que aportaron modelos alternativos al clasicismo hollywoodense” (Gubern, 1986, p.288).

De este modo, el neorrealismo no solo renovó el lenguaje cinematográfico, sino que redefinió la función social del cine, y asumió una posición ética y política. Durante los años cincuenta, el movimiento se transformó. Directores como Antonioni o Fellini orientaron esta herencia hacia conflictos más psicológicos y existenciales, como se ve en *La Strada* (1954), hablando de las relaciones y el desamparo propios de una Italia que comenzaba de a poco a salir de la pobreza extrema.

El neorrealismo italiano ofrece en la inmediata posguerra un fuerte estímulo a la vez que un valioso terreno de controversia. Alentados por las obras de Rossellini, Visconti y De Sica, muchos estudiosos, tanto en Italia como en el extranjero, se interesan por los vínculos que establecen el cine y la realidad. (Casetti, 1995, p.33)

En las películas de Sorrentino existe una dualidad. Por un lado, la vinculación con la realidad político-social; por el otro, su apertura a la ilusión del arte —un *trucco*, como diría Jep Gambardella—. Es su manera de enfrentar el desafío —o la negociación— de todo cineasta italiano moderno, que consiste en equilibrar el legado neorrealista con las ganas de experimentar lo espectacular.

Las películas de Sorrentino ejemplifican la hibridez entre “lo real” y la ficción. Ambos conceptos terminan representándose como extremos de un continuo, comprometidos en una dialéctica estilística que podríamos llamar un “nuevo” neorrealismo distintivamente italiano. Su contribución para el nuevo milenio no es solo capturar lo observable con raíces documentales, sino buscar la relación, el diálogo con la ficción a través de la capacidad única del cine narrativo. Seguramente, los latinoamericanos estemos más empapados en la noción de realismo mágico.

[Así] el cine puede volver a convertirse en instrumento de denuncia y crítica de lo contemporáneo, y de cómo [...] el cineasta puede todavía desempeñar el papel de intelectual militante, bajo el estilo y los parámetros de figuras fundamentales como Rossellini, Visconti o De Sica. (Antonello, 2012, p.172)

Como se verá en lo que sigue, su modo narrativo *all'italiana* puede entenderse como un valor agregado con incidencia política en relación al contexto histórico particular al igual que con el Neorrealismo. Porque después de todo en la memoria del cine “un intento eficaz no consiste en inventar una historia que se parezca a la realidad, sino en contar la realidad como si fuera una historia” (Zabattini, 1979 citado por Casetti, 1995, p.36).

***Questo deve essere il posto* (2011). Ventanas y pausas**

Esta es una película antes que nada cálida y humana que explora la búsqueda de identidad a través de la figura paterna. Cheyenne (Sean Penn, que demuestra porqué es uno de los grandes actores, caracterizado muy, muy a lo Robert Smith de *The Cure*), es el protagonista y un cantante que ya no canta. Busca sanar cumpliendo el encargo de su padre que consiste en encontrar y castigar al oficial nazi que lo humilló en Auschwitz. Esta misión le permite a Cheyenne adquirir un esquema de valores, incluyendo su identidad judía.

Ya sea que Sorrentino aliente o disuada a los espectadores de identificarse o no con sus protagonistas, el desarrollo del personaje principal sigue siendo central para él; puede que no esté compitiendo explícitamente por la empatía de su audiencia, pero transmite el carácter del protagonista y sus penurias emocionales internas de manera audiovisual más que a través del diálogo. Las exploraciones de las personalidades, comportamientos, motivos e historias enigmáticas de estos protagonistas antipáticos y moralmente defectuosos se plasman visualmente con una cuidadosa atención a las propiedades formales del cine. (Tuan, 2021, p.58)

Cheyenne se maquilla. Camina despacio, habla despacio. Piensa sus respuestas. Ya vivió muy rápido antes. Su ritmo es el de las pausas. Abrimos un paréntesis para subrayar **las pausas**. La clave de lectura para este personaje y otros sujetos sorrentinianos, e incluso el sello distintivo del ritmo de las películas del cineasta está en las pausas. Saber esperar como espectadores lo que viene, lo que se nos está por contar.

Una estética de la lentitud que exagera la tendencia hacia la desdramatización, agotando aún más la distancia emocional y la ofuscación narrativa al extender los tramos de *temps mort* (tiempo muerto) y subordinar los no-eventos a una duración extendida dentro de la toma. (Tuan, 2021, p.70)

Nuestro protagonista habita un presente suspendido, apático, indiferente, casi que confunde depresión con aburrimiento como le hace notar su esposa. Dos líneas para la esposa interpretada por Frances McDormand, que es bombera –de eso trabaja– y a la vez es fuego vital y estabilidad. Tan amorosa y paciente, que a veces lo deja ganar en ese juego de pelota mano que hacen en la piscina vacía, solamente para que se sienta bien.

En la filmografía de Paolo Sorrentino la puesta en escena nunca es accesoria, es un lenguaje en sí mismo que dialoga con la psicología de sus personajes. Esta premisa se radicaliza a través de Cheyenne con su vestuario y maquillaje de rockero viejo. Ese mechón que se sopla constantemente de la cara y que parece incomodarlo como el residuo de un pasado que se impone. La visión de Sorrentino sobre el paso del tiempo se representa en ese mechón fastidioso. El tránsito entre la juventud y la vejez se va consolidar como el eje de su filmografía.

Dentro del estilo barroco y surrealista del director napolitano, las ventanas operan como umbrales y pasajes. No son simples elementos arquitectónicos sino límites entre el mundo exterior y el interior. Herramientas cinematográficas que sirven como metáforas visuales de la vida misma. En esta cinta, el simbolismo se manifiesta en varias escenas: la esposa de Cheyenne practica Tai Chi en el jardín y la ventana funciona al estilo de *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954), permite observar sin participar. Una amiga de Cheyenne espera el retorno de su hijo frente al cristal o el bisonte que se asoma tras el vidrio. Sorrentino utiliza esos marcos para capturar la belleza y el misterio, conectando a los personajes con un exterior que les resulta ajeno pero necesario. La luz que entra por las ventanas no solo ilumina, sino que transporta al espectador y a los personajes, creando una conexión emocional e incluso mágica. A veces, la acción de mirar hacia afuera es el anhelo de lo que está más allá; otras veces son los sueños, lo intangible, las reflexiones más profundas, lo más cercano a Fellini.

El giro hacia la *road movie* se activa con la muerte del padre, a quien no veía hacía 30 años. Pero es una *road movie* rara, singular, dado que el viaje no produce situaciones que resuelvan la acción. Mejor, pensamos que la segunda parte de la película sirve para presentarnos un contrapunto entre inmovilidad (las pausas) y el movimiento.

Del periplo por los diversos pueblos de Estados Unidos deviene el encuentro con personajes maravillosos y surrealistas que aparecen y se desvanecen en episodios inconexos como el cazador de nazis, el hombre que le presta la camioneta, el tatuador, la maestra y su ganso, el indio (originario americano como escapado de un western) al que encuentra sentado en el interior de su auto, la camarera con su hijo con miedo al agua –para el nene monta una piletta de lona en medio de desierto, y a su pedido toca en la guitarra *Un lugar maravilloso* luego de discutir si es mejor la versión de Arcade Fire o la de Talking Heads–, el vendedor de armas, el inventor de ruedas para valijas. La aventura culmina en una transformación y el «pasado» que lo esperaba era, en realidad, su futuro.

Otro elemento destacable es el tratamiento de los espacios: 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, pero en esta película su composición es particularmente notable, sostenida en una bellísima fotografía. (Ponce Beniuc, 2018, p.187)

Al final, resolver el conflicto que no le pertenece le permite a Cheyenne abandonar el celibato autoimpuesto con la música y, simbólicamente, adquirir las capacidades de un adulto: puede viajar en avión, puede fumar y, finalmente, despojarse del maquillaje aligerándose simbólicamente de cargas pasadas. En la última ventana lo recibe su amiga, para que Cheyenne pueda, por fin, dejar de mirar la vida como un espectador y comenzar a vivirla sin el peso de la humillación heredada.

***La grande bellezza* (2013). Roma como protagonista**

Una película como *La grande bellezza* remite a la imagen bella del cine europeo. Una percibida crisis a causa de la edad y la falta de inspiración con un renovado interés por lo sagrado será la intersección a explorar que se narra dentro del crisol del melodrama.

Cuando Paolo Sorrentino fue galardonado con el Oscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa en 2014 por *La grande bellezza* (*La gran belleza*, 2013), agradeció a Federico Fellini, entre otros directores, lo cual no fue ninguna sorpresa. Dado que su largometraje ganador del Oscar ha sido comparado a menudo con *La dolce vita* (1960) y *8½* (1963) de Fellini, los críticos han señalado —tanto en elogios duraderos como en críticas feroces— que el retrato de Roma hecho por Sorrentino simplemente actualiza la visión de Fellini para reflejar la era de Berlusconi del presente cercano. (Kliemann, 2014 citado por Tuan, 2021, p.57).

También recibió el Globo de Oro y el BAFTA a la mejor película extranjera; el Gaudí y Sant Jordi a la mejor película europea. Nueve premios Donatello coronan la trayectoria de reconocimientos de esta cinta que se estrenó en la sección oficial de Cannes en 2013. Suscitó, por su parte, una prolongada controversia, despertando fervores y críticas.

Las similitudes entre las escenas de *La dolce vita* (Fellini, 1960) y *La grande bellezza* son abundantes, comenzando por la estructura en episodios más o menos aislados y las peregrinaciones de los protagonistas. En ambas, hasta el final comprendemos de qué se trata la gran belleza.

El antecedente más evidente de Jep Giambardella es Marcello Rubini, protagonista de *La Dolce Vita* (1960). El reportero va recorriendo los lugares emblemáticos de la Roma más chic de manera análoga que el escritor recupera su pasado glorioso. La Italia decadente de los paparazzi se mira en el espejo de la Italia decadente de Berlusconi. Marcelo y Jep son dos periodistas imbuidos de la sociedad más banal, de los artistas y la beautiful people, pasto de revistas del corazón. (Gallego Dueñas, 2020, p.57)

Un grupo de turistas japoneses. Se mueve la cámara, los personajes quedan quietos. La fiesta como una Babilonia decadente poblada de actores, nudistas, enanos, ladrones, cainómanos, la fauna de Roma, dirá Jep Gambardella (interpretado por Toni Servillo que suele trabajar con el director) en su cumpleaños 65. “Los planos impregnados de la magnificencia y embriagadora belleza de la ciudad, funcionan como antítesis de la superficialidad y fealdad de los personajes” (García, 2020, p.496). Un anuncio de Martini, el clásico de Raffaella Carrá junto a los mariachis. Ricos viejos, frívolos, caricaturescos, excéntricos, todos y todas en planos cortos que resaltan magníficos rostros y expresiones.

Esta división temporal —y aislamiento sonoro, ya que el sonido de la fiesta se vuelve más atenuado y fragmentado en armonía con el cambio temporal para resaltar el sonido de los movimientos de Jep— entre él y los invitados de su

fiesta funciona como un encuadre central, mientras los espectadores continúan identificándose con los movimientos que ocurren en tiempo real; la temporalidad más lenta de su entorno destaca a Jep como el foco central de esta escena. Espacialmente, las posiciones simétricas de los bailarines flanquean a Jep, amontonándose y reduciendo su estatura en la estrecha división del centro del evento profilmico, tanto visual como diegéticamente. En conjunto, Sorrentino crea en esta escena un momento personal entre el espectador y el protagonista; al jugar con las temporalidades de forma audiovisual y encuadrar espacialmente a su protagonista en el centro, (Tuan, 2021, p.61)

Otra vez unas criaturas tan extrañas como únicas: la joven artista plástica que pinta llorando en unas *happenings* angustiantes, la *stripper* veterana, el maestro de llaves que le permite a Gambardella entrar en los lugares más hermosos, el mago que hace desaparecer la jirafa, sor María de 104 años rodeada de flamencos rosados que levantan vuelo en bandada y le recuerda que las raíces son importantes, el marido de su amor de juventud que le anuncia la muerte de la joven del recuerdo y le relata fragmentos del diario que dejó.

Una película como *La grande bellezza* puede ser leída e interpretada desde múltiples perspectivas. El foco de interés, por su complejidad, es el personaje protagonista que vive en una terraza frente al Coliseo, con su techo-mar onírico que lo transporta a la palabra suspendida cuando tenía 18 años. Al que una nena escondida que dice: “Usted no es nadie”, gratuito, certero, que refleja cómo se siente. Su empleada latina lo define como *farabute*. Y la seguridad que arrastra de que “Siempre sucede algo en Roma” aunque él se sienta viejo como le confiesa a Romano –guiño a la ciudad– su mejor amigo.

En sus interminables y constantes paseos, así como en las distintas fiestas a las que concurrir, trata de luchar contra la desidia y, especialmente, contra el tedio vital que lo abate desde hace décadas y que parece haberse incrementado tras celebrar su cumpleaños. Gambardella es un periodista que pervive la fama tras una única novela de éxito. Noctámbulo playboy venido a menos, *bon vivant* con los horarios cambiados. No puede perder el tiempo en cosas que ya no quiere hacer. Es un cobarde y un *dandy*. Recorre como un vagabundo los espacios monumentales y privados de la fascinante Roma. “Se pierde por Roma pero necesita anclarse al pasado, al recuerdo juvenil de la gran belleza” (Gallego Dueñas, 2020, p.60). El manejo de la luz y de la cámara es un placer. Con travellings de profundidad, de seguimiento, y a veces, jugando con una cámara imposible que se pone al revés.

La fotografía recae en la mayor parte de la filmografía de Sorrentino en Luca Bigazzi (Milán, 1958), como *Las consecuencias del amor* (2004); *El amigo de la familia* (2006); *Un lugar donde quedarse* (2011); *La Giovinezza* (2015); *The Young Pope* (2016); y *The new Pope* (2020). Ha obtenido diversos premios, y entre ellos, posee más estatuillas del David de Donatello a la mejor fotografía que nadie hasta la fecha. (García, 2020, p.498)

Anónimo entre la masa, el personaje aburrido se entrega a la observación, algo que puede realizar sin prácticamente ser visto ni tenido en cuenta. A través de sus caminatas por

Roma, Gambardella transforma el espacio urbano en un laberinto reflexivo, buscando en la ciudad una respuesta o un alivio a la crisis que define su madurez.

Para la influencia literaria se ha de acudir, esencialmente a Italia, país en el que el director nació. La tradición literaria transalpina del pasado siglo está repleta de narraciones en las que el sujeto sufre una crisis y vacío existencial, a caballo entre la apatía y la incompreensión. El letargo se apodera de los personajes y la sombra de la Primera y la Segunda Guerra Mundial y la desilusión creciente emergen como una carga excesivamente pesada con la que los protagonistas no saben cómo lidiar, lo que les lleva al coqueteo con la nada y el vacío. El tedio profundo, aparece como sombra de estos personajes que no encuentran sentido a sus vidas. (Mendieta Rodríguez, 2019, p.331)

Si Fellini es el gran maestro de Sorrentino –como él mismo ha reconocido–, el director que más investigaciones y artículos comparativos ha generado es Michelangelo Antonioni “cuyos protagonistas, erráticos, desorientados y hastiados, proporcionan una precisa información de las mutaciones, a veces tan incomprensibles, que sufre el ser contemporáneo” (Mendieta Rodríguez, 2019, p.336). Pero en las escenas de las cintas de Sorrentino, los protagonistas no siempre caminan hacia un destino. “El papel de estas caminatas ofrecen acceso a los pensamientos de los personajes [...] como el empleo de la cámara lenta funciona como un primer plano de su interioridad” (Tuan, 2021, p.70).

Visualmente la película es extremadamente bella, “casi como un anuncio de perfume en el que importa más la localización y la composición que la propia narración» (Gallego Dueñas, 2020, p.47). La cámara se mueve mientras los personajes permanecen estáticos creando un atractivo videoclip, artificioso, donde incluso las prostitutas y los paisajes manifiestan un lujo que bordea lo *kitsch*.

Su obra nos confronta, con ironía y mucho sentido del humor, con lo intolerable de la banalidad cotidiana y con el vértigo de experimentar un “poco de tiempo en estado puro” (Ponce, 2018, p.184).

Youth (2015). La memoria que nos mantiene vivos

Me pregunto qué le sucede a la memoria con el tiempo. No puedo recordar a mi familia. No recuerdo sus rostros o cómo hablaban. Anoche estaba viendo a Lena [su hija] mientras dormía y pensaba en las miles de cosas insignificantes que había hecho por ella. Y lo había hecho exprofeso... para que las recordara cuando creciera. Pero con el tiempo no recordará nada. (Diálogo del personaje de Fred Ballinger, Sorrentino, 2015)

Esta película nos habla sobre la juventud y la vejez, el pasado y el futuro, pero pongamos aquí un énfasis en el paso de tiempo –creemos la mejor definición–. Esta representación

sorrentiniana de la vejez utiliza los cuerpos para contrastar el deterioro físico con una mentalidad aferrada a la juventud.

También trata sobre la amistad, el amor –y el desamor–, la soledad. Sorrentino como buen director de lugares que es, no importa si se trata de Roma o lo más profundo de los Alpes, sabe sacar a relucir toda su belleza (Cambeiro, 2015). Ambientada en un hotel-sanatorio en Suiza, un lugar de relajación y curación con unos huéspedes de lo más diversos. Otra vez la multiplicidad de singularidades, algunos se alojan allí, otros son empleados. La masajista que baila delante de un video juegos –sus pasos los vemos a través de una ventana–, la prostituta jovencita, el actor que se prepara para interpretar a Hitler, el monje que logra levitar, una astuta Miss Universo, el matrimonio que no se dirige la palabra en la cena y hace el amor en el bosque. Incluso un Maradona distorsionado, hinchado, que anda flotando en la pileta con un tatuaje de Marx en la espalda y una gorrita, al tiempo que arrastra una botella de oxígeno. Todos a su modo atraviesan una crisis de identidad que los posiciona entre el pasado y el futuro, los sueños que se lograron y los que no, y en especial, la opción personalísima de abrirse a nuevos deseos o de resignarse con dignidad y rendirse. El melodrama como pastiche de géneros que como gran englobador permite que todo pueda pasar.

Lo importante para el director italiano es encontrar lo atractivo en aquello que escapa de los cánones estéticos convencionales, y lo juvenil en lo maduro; su objetivo radica en hallar la poesía oculta en las formas y los sonidos para la creación de un cine, ora indulgente, ora indolente, basado en la armonía de las relaciones entre los sujetos y el entorno. (Sáez Villarino, 2015, s/p)

Los personajes principales fieles al “sujeto sorrentiniano” son Fred Ballinger (Michael Caine) un viejo director de orquesta retirado y Mick Boyle (Harvey Keitel) un viejo director de cine crepuscular.

El “viaje” de Ballinger comienza en la apatía total, a su modo disfruta del alejamiento de los escenarios, pero terminará realizando un concierto final para la reina de Inglaterra casi por obligación. Será esta última gala la reafirmación de su propia identidad y un homenaje a su esposa, cuya entidad también recupera sentido. El objetivo de Boyle, es dirigir una última película a modo de testamento filmico y por eso la búsqueda constante del diálogo perfecto. La imposibilidad de realizarla lo lleva al suicidio. A diferencia de Ballinger, no concibe una vida a la espera de la muerte sin continuar creando, por eso vive rodeado de una cohorte de guionistas. La juventud de Mick y Fred se aprecia en su amistad, que se sostiene como reza el diálogo de la película en que: “Los buenos amigos solo se cuentan cosas buenas”.

El tema de la búsqueda de identidad generalmente motiva las narrativas de Sorrentino; sus películas se acercan a su conclusión cuando los protagonistas descubren una revelación sobre sí mismos o revelan un secreto de su pasado. Usualmente hombres y al menos de mediana edad, estos protagonistas se encuentran en un estado de suspensión constante, profesional y emocionalmente distanciados mientras se entregan excesivamente a actividades que los alejan

de sus profesiones, las cuales consideran agotadoras y desgastantes para su yo privado. (Tuan, 2021, p.58)

Sobrevuela la figura paterna como definitoria de éxitos y fracasos. Funciona para el actor de Hollywood Jimmy Tree (Paul Dano), que se encarga de observar el comportamiento de los huéspedes para crear su nuevo personaje, y para Lena (Rachel Weisz), abrumada por el peso mítico de su padre, rencorosa por su comportamiento en su infancia y adolescencia, por el olvido sistemático de su madre.

En la elección de actores Sorrentino demuestra su talento.

Son los grandes personajes que iluminan el cine de Sorrentino, personajes que llenan la pantalla con su sola presencia, que no necesitan hablar para decirnos lo que ocurre en sus mentes y en sus cuerpos, miradas que no ocultan el engaño de una vida o la parodia de un sufrimiento inventado, dos hombres que se soportan porque así se recuerdan cuando eran jóvenes y creativos, cuando estuvieron en la cresta del éxito y lo disfrutaron sin saber guardar un resto de inteligencia superviviente para el momento del olvido y del ocaso. (Martín Maestro, 2015, s/p).

Todos los personajes convergen en un entrecruce temporal. Pensar en el futuro recordando el pasado, aunque ese futuro no se vea claro o no sea alentador, es una premisa por demás neorrealista. El último tercio de metraje pondrá a prueba a todos los integrantes del relato. Reminiscencias que vendrán en forma de niño zurdo, antiguas musas, una melodía ineludible, el cuerpo desnudo de una joven apolínea.

Junto a sus diálogos, cuidados hasta el más mínimo detalle, con una puesta en escena deslumbrante, Sorrentino siempre ha sabido acompañar a sus potentes imágenes con bandas sonoras también fantásticas. [...] Cuando *La juventud* acaba, uno se queda sentado en la butaca repasando una y otra vez las imágenes de la película, y resuenan fragmentos de sus diálogos en tu cabeza, como si no quisieras dejar de pensar en algunas de las cuestiones que se han planteado y que te han tocado realmente la fibra. (Barce, 2016, s/p)

El director nos ofrece una respuesta individualizada para que cada personaje responda la pregunta qué es la juventud y, por lo tanto, "un escaparate lleno de posibles modelos con los que sentirnos identificados en este bello tríptico de la condición humana, semejante al *Jardín de las delicias* del Bosco" (Sáez Villarino, 2015, s/p).

Camuflando el gran dramatismo narrativo con un incesante humor, una puesta que privilegia planos cortos en el cuerpo y el rostro, y la sinuosidad de los movimientos de cámara que acompañan la complejidad del montaje, todas las escenas gozan de una coherencia audiovisual inmaculada. El director dejará una invitación al optimismo: la salvación llegará de la completa aceptación de los errores pasados, el sincero arrepentimiento y la capacidad de poder "pasar página". Porque, como dirá uno de los diálogos: "Las emociones están sobrevaloradas".

A modo de cierre – Per concludere

Elementos que combinan “lo real” y la ficción, la estructura performativa de los planos además de la profusión de intertextualidad literaria y cinematográfica, configuran una realidad alternativa en el cine de Sorrentino. Se trata de una construcción liberada de los límites de lo empírico, donde la representación se somete, a *piacere*, al criterio estético del director. Es una dialéctica entre lo observable y la tentación de la espectacularidad.

Será bueno aceptar 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. [...] 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. (Mendieta Rodríguez, 2021, p.71)

Aun así, la filiación con el neorrealismo de posguerra —de figuras como Rossellini, Visconti, De Sica— se manifiesta en una sensibilidad compartida hacia lo que una vez fue y ya no está. Si el neorrealismo se definía por el seguimiento de la realidad cotidiana, Sorrentino hereda esa obsesión en el deambular de sus protagonistas por espacios urbanos que parecen testigos mudos de una gloria perdida. Así como los personajes clásicos eran hijos de las ruinas de Italia, estos son hijos de una ruina moral. Ambos cines comparten una “mirada de asombro” y mientras el neorrealismo encontraba belleza en la carencia, Sorrentino la encuentra en el exceso, manteniendo viva esa raíz italiana de retratar la desolación.

La obra de Lattuada de visión calculadora, sutilmente arquitectónica por la exuberancia barroca. La elocuencia romántica de De Santis, el refinado sentido teatral de Visconti, que compone la realidad más vulgar con una puesta en escena de ópera o de tragedia clásica. [...] Estos tres directores son tan diferentes entre sí como lo son de De Sica. Y sin embargo, su parentesco común es evidente si se mira un poco desde lo alto y sobre todo si, abandonando las comparaciones entre estos cineastas, se los refiere al cine americano, francés o soviético. (Bazin, 1990, p.349)

Roma no es un decorado, es un ser vivo que dicta el destino de quienes la habitan desde *Ladri di biciclette* hasta *La grande bellezza*. “Se desprende de aquí que las películas italianas presentan un valor documental excepcional, que no puede separarse del guión sin arrastrar con él todo el terreno social en que hunden sus raíces” (Bazin, 1990, p.291). El paralelo está en la añoranza, en el “todo tiempo pasado fue mejor”. A través de personajes como Cheyenne, Jep Gambardella o Fred Ballinger, Sorrentino nos confronta con seres vulnerables, marcados por la apatía y el peso del tiempo. Ya sea frente a una ventana que funciona como umbral al deseo o como un paseante que deambula sin rumbo intentando escapar del tedio. Sus figuras buscan desesperadamente un sentido en un mundo que a

menudo les resulta ajeno. Para estos sujetos, al igual que para los neorrealistas, el mundo actual es solo ceniza. Pasamos del desempleado para quien el robo de la bicicleta significa continuar en la pobreza, al aristócrata en crisis conservando la misma fragilidad. La apatía de los personajes modernos de Sorrentino es la evolución de la desesperanza de la posguerra. Y la ciudad, Roma, –o Dublin o cualquiera– funciona como un “infierno urbano” donde esconderse del tiempo que pasa.

La búsqueda de una identidad es, en última instancia, lo que permite a los personajes de Sorrentino superar la superficialidad y la frivolidad de una existencia sin metas. Solo cuando el personaje adquiere su propia identidad, la vida y la realidad misma cobran sentido; solo entonces la realidad deja de ser un cúmulo fluido de hechos inconexos (un «espectáculo», en el sentido debordiano) y se convierte en algo que puede ser interpretado y juzgado. (Cangiano, 2019, p.339-340)

Si Deleuze (1987) planteaba que el rostro en primer plano es el “centro de indeterminación”, Sorrentino lo convierte en un monumento de melancolía. El *close-up* no funciona como una simple herramienta de información narrativa, al aislar los rostros de sus coordenadas espacio-temporales la cámara deja de registrar movimientos amplios para capturar micro-movimientos de expresión. Los planos medios actúan como el terreno de negociación, donde el cuerpo todavía conserva su integridad frente al mundo. No sirven para situar al personaje en el espacio, sino para subrayar su aislamiento dentro de él. La cámara no es un observador pasivo, su movimiento –sinuoso, fluido, casi táctil– la transforma en su función afectiva.

Al mismo tiempo, quisiera hacer explícita la observación implícita de Marlow-Mann: que las películas de Sorrentino exhiben una especie particularmente estilizada de cine posclásico, o lo que David Bordwell etiquetó en 2002 como estilo de continuidad intensificada: «una cámara móvil que depende en gran medida de *dollies* y *steadicam*, que alterna extremos de tomas largas y montaje rápido, cámara lenta estilizada, una elección sorprendente y poco convencional de música preexistente, escenas (*set-pieces*) flamantes que buscan llamar la atención, y así sucesivamente» —lo que Sicinski reduce al «estilo hiperactivo de zoom y grúa de Sorrentino». (Kibourn, 2020, p.26)

Y ahí, la habilidad compartida con Fellini y Antonioni (que ya habían comenzado a llevar el neorrealismo al interior de los personajes, los conflictos sociales hacia terrenos psicológicos y existenciales) de encontrar poesía en rostros cansados, largas secuencias que dejan que la realidad “hable”, y priman sobre el diálogo. *L'italianità* en tiempos de crisis ya sea económica, espiritual o moral. Padecimientos que se transmiten visualmente mediante las propiedades del cine.

En Europa se valoriza desde la década de los 60 el concepto de autor, caso de obras de Ingmar Bergman, Fellini, Jean-Luc Godard o Michelangelo Antonioni,

por el que Sorrentino se hubiera adaptado a ese grupo, y con seguridad estaría en esa lista. (Sumont, Bergala, Marie y Vernet 1995 citados por García, 2020, p.496)

En última instancia, el cine de Paolo Sorrentino se erige como un puente entre la herencia ética y estética del neorrealismo y la espectacularidad contemporánea. Sorrentino no reniega del pasado, sino que lo transforma en algo nuevo.

Bibliografía

- Antonello, P. (2012). Post-cinema, post-politics, post-truth: Paolo Sorrentino's *Il Divo*. *Italian Studies*, 67(2), 169–187.
- Barce, S. (2016). «*La juventud*» (*Youth*, 2015), un film de Paolo Sorrentino. Disponible en: <https://sergiobarce.blog/2016/02/27/la-juventud-youth-2015-un-film-de-paolo-sorrentino/> Fecha de consulta: 16/02/2026
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- Cambeiro, A. (2015). *Youth*, de Paolo Sorrentino. A Cuarta Pared. Disponible en: <https://www.acuartapared.com/es/youth-de-paolo-sorrentino/> Fecha de consulta: 10/01/2026
- CANGIANO, M. (2019). Against postmodernism: Paolo Sorrentino and the search for authenticity. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 7(3), 339–349. https://doi.org/10.1386/jicms.7.3.339_1
- Casetti, F. (1995). *Teorías del cine*. Cátedra.
- César del Amo, I. (2024). *‘La gran belleza’ es vivir*. Jot Down. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2024/05/la-gran-belleza-es-vivir/> Fecha de consulta: 24/01/2026
- Deleuze, G. (1987). *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Buenos Aires, Ediciones Paidós
- Gallego Dueñas, F. J. (2020). Visiones de Roma. De *Querido diario* (Nanni Moretti) a *La gran belleza* (Paolo Sorrentino). *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 10(1), 47–64. http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/gallego_
- García, E. M. (2020). La eterna belleza: ecos del cine sorrentiniano en la ciudad de Roma. En *Visiones urbanas. IX Jornadas Internacionales Arte y Ciudad: Madrid, 21, 22 y 23 de octubre de 2020* (pp. 493–502). Universidad Complutense de Madrid.
- Gubern, R. (1986). *Historia del cine*. Lumen.
- Iglesias Alvarez, O. (2014). *La grande bellezza*, de Paolo Sorrentino. A Cuarta Pared. Disponible en: <https://www.acuartapared.com/es/la-grande-bellezza/> Fecha de consulta 15/01/2026
- Juliana, E. (2014). *La grande bellezza*. La Vanguardia. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cine/20140309/54402182388/la-grande-bellezza.html> Fecha de consulta: 6/01/2026
- Kilbourn, R. J. A. (2020). *The cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to style*. Wallflower Press.

- Mariani, N. (2014). *Ab urbe condita. Notas libres sobre “La grande bellezza” (2013) de Paolo Sorrentino*. Arte, diseño, patrimonio y cultura visual. Disponible en: <https://nicolamariani.es/2014/01/21/ab-urbe-condita-notas-libres-sobre-la-grande-bellezza-2013-de-paolo-sorrentino/> Fecha de consulta: 16/01/2026
- Martín Maestro, M. (2015). *La giovinezza (Youth, Paolo Sorrentino, 2015)*. Amanece Metrópolis. Disponible en: <https://amanecemetropolis.net/la-giovinezza-youth-paolo-sorrentino-2015/> Fecha de consulta: 16/02/2026
- Mendieta Rodríguez, E. (2019). El tedio crónico en el sujeto contemporáneo. Estudio del ‘ennui’ en ‘La grande bellezza’ (Paolo Sorrentino, 2013). *Escritura e Imagen*, 15, 325–343.
- Mendieta Rodríguez, E. (2021). Paolo Sorrentino y su crónica de la realidad política y social contemporánea de Italia. Análisis de *Il Divo* (2008) y *Loro* (2018). *Ámbitos: Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, (46), 69–78.
- Mendieta Rodríguez, E. (2023). Trasvases pictóricos en *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 27, pp. 37-46.
- Molisina, G. (2019). Ilegalidad, corrupción y malaffare en el cine italiano. *Ventana Indiscreta*, (21). Universidad de Lima.
- Ponce Beniuc, S. (2018). Paolo Sorrentino. Creer y hacer creer en el mundo. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (8), 183–196. <http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- Sáez Villarino, A. (2015). *Nessun dorma: crítica a La juventud (La giovinezza / Youth, Paolo Sorrentino, 2015)*. El Antepenúltimo Mohicano. Disponible en: <https://www.elantepenultimomohicano.com/2015/09/critica-la-juventud-youth.html> Fecha de consulta: 24/02/2026
- Sánchez, S. (2022). *Crítica de «La gran belleza»*. Fotogramas. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a522876/la-gran-belleza/> Fecha de consulta: 23/01/2026
- Sorrentino, P. (2011), *This Must be the Place*, Italy: Medusa Film.
- _____ (2012), *Tony Pagoda e i suoi amici*, Milan: Feltrinelli. — (2013a), *La grande bellezza*, Italy: Medusa Video.
- _____ (2013b), *Everybody’s Right* (trans. Howard Curtis), London: Vintage Books.
- _____ (2013c), *Hanno tutti ragione*, Milan: Feltrinelli.
- _____ (2016), *Youth*, USA: Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- Tuan, L. (2021). Paolo Sorrentino’s Cinematic Excess. En A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino’s Cinema and Television* (pp. 57–78). Intellect Books.

Abstract: Is a “new” Neorealism still possible? A challenging task, *molto difficile*, yet the connection is undeniably there. It remains the foundation for any modern Italian filmmaker. Memories of the past blend with present-day images filled with uncertainty. Apathy, those numbed, empty moments when the future feels out of reach. As a skilled and nonconformist director, Paolo Sorrentino captures this mix of emotions through his frames and characters who, unlike the classic neorealist figures, are not postwar survivors but celebrities, public figures, and artists who feel exposed and vulnerable. This article

serves as a modest bridge between Sorrentino’s work and the legacy of Rossellini, De Sica, and Visconti, exploring three of his films: *Questo deve essere il posto* (*This Must Be the Place*, 2011), *La grande bellezza* (*The Great Beauty*, 2013), and *Youth* (2015).

Keywords: Neorealism - Paolo Sorrentino - characters - Italian-style storytelling

Resumo: Será viável um «novo» neorrealismo? Uma tarefa árdua, sem dúvida, muito difficile. Mas lá está, tangível e inegável, o laço, a âncora incontornável para todo o cineasta italiano moderno. As memórias do passado que se fundem em imagens presentes repletas de incerteza. A apatia, a anestesia de momentos vazios onde não se consegue vislumbrar o futuro. Como realizador habilidoso, crítico e inconformista, Paolo Sorrentino traz-nos esta mistura de sensações através dos seus fotogramas e personagens que, ao contrário dos clássicos neorealistas, não são aqueles perseguidos pela fome do pós-guerra, mas sim celebridades, figuras públicas, artistas que se sentem vulneráveis e expostos. Neste texto, a humilde ponte entre a obra de Paolo Sorrentino e o legado de Rossellini, De Sica ou Visconti, e a viagem por três dos seus filmes: *Questo deve essere il posto* (Um Lugar para Ficar, 2011), *La grande bellezza* (A Grande Beleza, 2013) e *Youth* (Juventude, 2015).

Palavras chave: Neorrealismo - Paolo Sorrentino - personagens - narrativa à italiana

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

María Sara Müller. Doctoranda del Programa Interuniversitario de Doctorado en Educación (UNTREF, UNSAM, UNLA). Diplomada en Educación Permanente de Jóvenes y Adultos (UMET-2019). Profesora en Docencia Superior (UTN-2014). Magíster y Especialista en Educación, lenguajes y medios (UNSAM-2013). Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM-2001). Productora y Directora de radio y televisión (ISER-1996). Docente de la Universidad de Belgrano de la carrera Licenciatura en Producción y Dirección de Contenidos Audiovisuales. Docente de la Universidad de Palermo de la carrera Licenciatura en Comunicación Audiovisual.