

*Diálogos e influencias:
cine y televisión
en Italia y en España*

Eduardo Urios-Aparisi
y Giovanni Spani
(Coords.)





DIÁLOGOS E INFLUENCIAS:
CINE Y TELEVISIÓN
EN ITALIA Y EN ESPAÑA

Eduardo Urios-Aparisi y Giovanni Spani
(Coords.)



Saggi e Ricerche
MMXX

QUODMANET
Holden, Mass.

COORDINADORES

Eduardo Urios-Aparisi, University of Connecticut, Storrs
Giovanni Spani, College of the Holy Cross

CONSEJO CIENTÍFICO

Nicholas Albanese, Texas Christian University
Philip Balma, University of Connecticut, Storrs
Luca Barattoni, Clemson University
Giusy Di Filippo, College of the Holy Cross
Dolores Juan Moreno, Clark University
Remi Lanzoni, Wake Forest University
Michael Papio, University of Massachusetts Amherst
Fabio Indio Massimo Poppi, Sechenov University, University
of Łódź

Serie: Studi e Ricerche

Autores: AA.VV.

Título: *Diálogos e influencias: cine y televisión en Italia y en
España*

ISBN: 979-8-58-193785-3

© 2020 QUODMANET

Holden, Massachusetts

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir, registrar o
transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema
de recuperación y por cualquier medio.

Los artículos contenidos en este volumen han sido sometidos a revisión y
evaluación bajo el sistema de doble evaluación ciega por pares (*double
blind peer review*)

ALMODÓVAR Y SORRENTINO: MIRADAS Y TERRITORIOS EN DIÁLOGO

José Luis Sánchez Noriega

La posibilidad de poner en diálogo el cine de Pedro Almodóvar y Paolo Sorrentino viene dada porque se trata de cineastas que apuestan por discursos no realistas y participan del cine posmoderno, se ubican en sociedades de cultura mediterránea, se muestran deudores —más discípulos que herederos— de maestros de la Modernidad cinematográfica de su espacio cultural, y hay en ellos una visión crítica del catolicismo hegemónico en los países respectivos.

Ambos emergen en el cine europeo como dos personalidades singulares. No sólo se adscriben al *cine de autor* debido a su discurso y al espacio que ocupan sus películas en el universo de la cultura, sino que sus nombres —sus personalidades artísticas, su condición de creadores, sus figuras públicas— se sitúan por delante de sus obras. Ello es debido a que se trata de cineastas en quienes el discurso, el estilo, los temas, las convicciones... configuran un universo identificable en cada película, rastreable a través de secuencias diversas: son autores que se comprenden y aprecian de forma más completa atendiendo al conjunto de su filmografía que a las obras particulares por separado.

Estos cineastas mediterráneos, pertenecientes a países donde las relaciones familiares y la cultura católica constituyen elementos decisivos en la configuración de la sociedad, se ubican en el cine posmoderno que surge en los 80 como una de las tendencias del cine posclásico y de alternativa a las rupturas estéticas y a las renovaciones temáticas que plantearon los *nuevos cines* de principios de los 60. Con una diferencia de edad de dos decenios, ruedan sus primeros largometrajes con un intervalo de veinte años, lo que establece una distancia a tener en cuenta, aunque no tanta como para considerar la existencia de toda una brecha generacional. Sorrentino y Almodóvar participan de la estética posmoderna que, en su forma más externa, se caracteriza por la hibridación de géneros y la ruptura de la narración convencional, la mirada irónica y descreída, el neobarroquismo de imágenes saturadas, los personajes extravagantes, la artificialidad del relato o la hipérbole en distintos planos del discurso; y en su visión del mundo responde a un pensamiento débil, relativismo y perspectivismo escépticos ante la herencia de los “grandes relatos”, el neoexistencialismo y el eclipse del héroe, y una visión de la realidad con protagonismo de diversas formas de impostura.¹

¹ Gérard Imbert, *Cine e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 15-17; Gérard Imbert, *Crisis de valores en el cine posmoderno*, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 12-15; J. L.

Los cineastas adscritos a esta estética compleja y hasta contradictoria (Peter Greenaway, Aki Kaurismäki, Quentin Tarantino, David Lynch, Joel y Ethan Coen, Denys Arcand, Jim Jarmusch, Wes Anderson, etc...) tienen personalidades artísticas muy variadas y obras de diferentes estilos: no en todo momento son “posmodernos” ni lo son del mismo modo. El cine de Pedro Almodóvar se nutre de transgresiones y provocaciones —sobre todo en su primera etapa de los ochenta— pero *crea* en los personajes y el grueso de la filmografía se ubica en el melodrama como fórmula narrativa donde se representan conflictos de carácter sentimental; discute las identidades de género heredadas y apuesta por la realización del deseo como horizonte de felicidad para sus personajes que, a la postre, son bastante refractarios al contexto sociopolítico. Por el contrario, difícilmente podemos hablar de cine de género en las películas de Sorrentino, artefactos de pura amalgama artificiosa que dinamitan la causalidad narrativa para establecer nuevas afinidades éticas o ideológicas y rimas poéticas; son filmes con cuyos protagonistas —«personajes masculinos antiheroicos, de mediana edad, con un punto de peterpanismo a la italiana»² diagnosticaba tempranamente Rubio Alcover— difícilmente se identifica el espectador; y en esa filmografía está muy presente la sociedad italiana en diversos ámbitos, desde espectáculos populares como el fútbol y la canción (*L'uomo di più*, 2001), la Mafia (*Le conseguenze dell'amore*, 2004; *L'amico di famiglia*, 2006) y la política (*Il Divo*, 2008; *Loro*, 2018), al catolicismo (*The Young Pope*, 2016) y el patrimonio artístico, y el espíritu de una sociedad y una generación (*La grande bellezza*, 2013). Desde su Nápoles natal, con su decadencia y su vértigo necrófilo, como subraya Marlow-Mann³, de las primeras películas, el cine de Sorrentino es impensable sin los componentes esenciales de esa sociedad.

Las huellas de Fellini y Buñuel

Por otra parte, creo que puede ser provechoso pensar las figuras de Almodóvar y Sorrentino en relación respectivamente con Luis Buñuel y con Federico Fellini, como han hecho varios estudiosos. No se trata de establecer filiaciones artificiales ni nexos maestro-discípulo siempre difíciles de justificar y, en no pocos casos, contruidos forzadamente. Basta con señalar las convergencias entre personalidades pertenecientes a distintas generaciones, pero surgidas en una sociedad y en un país: herencia y ambiente establecen lazos comunes con esas personalidades tan decisivas y significativas en el cine de la Modernidad. Considero que esta filiación es garante de la autenticidad de

Sánchez Noriega, *Historia del Cine. Teoría, estética, géneros*, Madrid, Alianza Editorial, 2018, pp. 585-86.

² Agustín Rubio Alcover, “Sorrentino para diletantes,” *Quaderni del CSCI*, 8 (2012), pp. 228-234: 228.

³ Alex Marlow-Mann, *The New Neapolitan Cinema*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2011, p. 109.

estos cineastas, pues crean desde sus raíces culturales, históricas y políticas, en las cuales resultan inevitables las figuras de los directores ya clásicos. Sin embargo, no se trata de dos relaciones exactamente paralelas: en la estética posmoderna de Sorrentino hay una sintonía directa con los mundos circenses y las hipérboles de Fellini; por el contrario, el estilo de Almodóvar, con su empaque visual y elaborada ambientación, dista mucho de la más clásica puesta en escena de Buñuel. Incluso la común tendencia a plasmar el deseo, las fantasías sexuales y diversas formas de ensoñaciones, toma formas notablemente diferenciadas en los dos directores españoles.

Como ya hemos dejado escrito, Almodóvar y Buñuel comparten

la centralidad de la crítica a la concepción burguesa del sexo, el peso de la educación católica y el realismo español radicalizado por la voluntad de indagar en el mundo de las pasiones y el deseo;⁴

y cabe explicitar como temas o preocupaciones comunes la transgresión en las relaciones sexuales, el protagonismo de la fantasía o el deseo, el peso de la moral católica sobre la sexualidad y las vinculaciones entre erotismo, religión y muerte. Esa educación católica resulta central en ambos cineastas en lo relativo al sexo y al sentido del pecado. Las diferencias generacionales quedan marcadas en algunos puntos centrales: según confesión propia, Buñuel nunca se desprendió del sentido del pecado e incluyó en sus filmes a sacerdotes a la postre tratados con ternura —muy capaces de compartir chocolate con picatostes con el librepensador Lope, como en el final, irónico pero resolutivo, de *Tristana* (1970)—, lo que no sucede en Almodóvar, quien realiza su ajuste de cuentas en *La ley del deseo* (1987) y *La mala educación* (2004) denunciando la sexualidad reprimida, la intransigencia y la pederastia del clero.

En el caso de Sorrentino no cabe duda de su sintonía con el mundo circense y carnavalesco de Fellini, su búsqueda de rostros singulares, la poderosa utilización de símbolos y metáforas o las referencias a la herencia cultural. Entre otros muchos, Mori⁵ traza un análisis de *La grande bellezza* desde la herencia / diálogo de Sorrentino con Fellini y hay consenso en considerar que este filme supone una particular reescritura de *La dolce vita* (1960); y no pocas escenas y el diseño visual de *The Young Pope* recuerdan a *Roma* (1972); pero también hay que señalar cómo los personajes en búsqueda, contradictorios en su deambular, de los filmes de Fellini —Marcello Rubini (*La dolce vita*), Encolpio (*Fellini Satirycon*, 1969) y Giacomo Casanova (*Casanova*, 1976)— tienen rasgos comunes con los protagonistas totalmente de ficción o basados en figuras reales (*Il Divo*, *Loro*) cuyas trayectorias nunca son lineales.

⁴ J. L. Sánchez Noriega, *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid, Alianza, 2017, p. 67 (subrayado en el original).

⁵ Guido Mori, *Del Desiderio e del godimento. Viaggio al termine dell'ideologia ne 'La grande bellezza' di Paolo Sorrentino*, Milano, Mimesis, 2018.

Creo que el punto más interesante para contraponer los mundos creativos de Sorrentino y Almodóvar son las visiones respectivas del catolicismo, aunque otra dimensión susceptible de ese diálogo podría ser el mundo del arte y el patrimonio artístico con su capacidad para plasmar la Historia, los mitos universales y temas / preocupaciones actuales, muy presente en las dos filmografías. Los diez episodios de *The Young Pope* configuran todo un discurso sobre la iglesia católica y la religiosidad mayoritaria en Italia, aunque sea una narración renuente a cualquier aprehensión sistemática y orgánica; sobre ellos centramos nuestras reflexiones, aunque hay referencias valiosas en el resto de la filmografía, como la figura grotesca del cardenal y la monja santa de *La grande bellezza* y las relaciones entre el poder político y el religioso, y el cinismo moral de cierto catolicismo en *Il Divo*. En el caso de Almodóvar también sucede que sus películas con protagonismo de temas o figuras religiosas (*Entre tinieblas*, 1983; *La mala educación*) ofrecen tal complejidad que permiten hermenéuticas dispares. Ninguna obra de su filmografía sitúa al catolicismo en el centro de sus preocupaciones, aunque hay referencias en la mayoría.

En una visión de conjunto, hay que destacar la *distancia* de estos cineastas ante el hecho religioso y la teoría y práctica del catolicismo con las marcas particulares que presenta en los dos países mediterráneos (tan distinto, por ejemplo, del catolicismo norteamericano o, incluso, de otros países europeos), distancia que se explica desde el propio estilo de cine y de las biografías de los cineastas. No creo equivocarme al decir que en Almodóvar hay una visión desde la *distancia corta* de quien ha vivido de cerca el contexto de religiosidad popular y ha sido educado en la moral sexual prohibicionista, lo que explica un discurso apasionado y el rechazo indignado de las figuras de los sacerdotes del internado y sus comportamientos represivos y abusivos; hay empatía positiva y negativa hacia el catolicismo. Por el contrario, en Paolo Sorrentino se aprecia una *distancia larga*, propia de la observación y de la reflexión serenas: no siente la necesidad de la denuncia ni se aprecia empatía inicialmente, de ahí su facilidad para abundar en los mecanismos del poder eclesiástico y en las relaciones con la política, en el poder absoluto y las liturgias del poder que, a la postre, no resuelven la radical soledad del ser humano.

Apropiación posmoderna de la estética católica

Como ha hecho ver Salcedo Calvo⁶, en el clima de la Movida donde se sitúa Almodóvar tiene lugar una resemantización de las tradiciones religiosas, muy vinculadas en ese momento al franquismo en cuanto al régimen *nacionalcatólico* que se apropia de ellas para legitimar el poder político, en

⁶ Mónica Salcedo Calvo, “Reinterpretación de la religiosidad popular en la práctica cinematográfica española. El caso de Pedro Almodóvar” en J.A. Peinado Guzmán y M. del A. Rodríguez Miranda (Coords.), *Meditaciones en torno a la devoción popular*, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2016, pp. 435-51.

orden a ubicarlas en un contexto moderno y transgresor. El travestí Ocaña vestido de sevillana y cantándole desde el balcón a una virgen que procesiona por el barrio chino barcelonés en *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) refleja esa operación de apropiación posmoderna, de desubicación y transgresión, con que se cita e ironiza sobre elementos heredados de la religiosidad popular. Cuadros de Costus, fotos de Ouka Lele o letras como “Quiero ser una santa”⁷ de Alaska y Dinarama junto al cortometraje *Salomé* (1978) y el largo *Entre tinieblas* muestran ese proceso en el que, en efecto, «sólo a través de una actitud irónica puede subvertirse esa aurificada instrumentalización política de la que el franquismo había dotado a la cultura de una sociedad y su materialización en formas simbólicas».⁸ No se trata principalmente de una reivindicación de los valores cristianos ni de los principios del Evangelio, sino del interés de esa generación de la Movida por la tradición cultural del catolicismo popular y que se explica, en el caso de Almodóvar, más por su estética que por afinidad con las creencias: «Soy agnóstico, pero considero la liturgia católica de una riqueza deslumbrante, a mí me fascina y me emociona,» escribe el cineasta en el *press-book* de *La mala educación*. Además, se reconoce a ciertas prácticas religiosas una función de integración social y hasta de terapia psicológica en lo que podemos llamar una actitud poscristiana.⁹

La fascinación por los cantos religiosos, las imágenes de vírgenes, representaciones de Semana Santa y toda la liturgia católica explica la sintonía de Almodóvar con un universo desde parámetros estéticos, lo que no es incompatible con el rechazo hacia la moral católica sobre la sexualidad ni con la denuncia de la educación autoritaria y hasta de los abusos sexuales de sacerdotes.¹⁰ Esa apropiación posmoderna de símbolos, mitos y figuras del judeocristianismo tiene lugar mediante el *doble proceso de secularización de lo sagrado y de sacralización de lo profano*. La descontextualización y desmitificación de elementos religiosos es constante, así se aprecia en la capilla convertida en salón de actos o el corazón con jeringuillas del cartel de *Entre tinieblas*, el rostro ensangrentado que parece la Santa Faz del anuncio de “Ecce Omo” (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), la reescritura del libro del Génesis de Víctor (*Carne trémula*, 1997), el *collage* de Ramón con fotos de desnudos y fotogramas de *western* e imágenes tradicionales de

⁷ «¡Quiero ser santa! / Quiero ser canonizada / Azotada y flagelada / Levitar por las mañanas / Y en el cuerpo tener llagas. / Quiero estar acongojada / Alucinada y extasiada / Tener estigmas en las manos / En los pies y en el costado. / ¡Quiero ser santa! ¡Quiero ser beata! (bis) / Quiero estar martirizada / Y vivir enclaustrada / Quiero ser santificada / Viajar a Roma y ver al Papa / Quiero que cuando me muera / Mi cuerpo quede incorrupto / Que todos los que me vean / ¡Queden muertos del susto!»

⁸ Salcedo Calvo, “Reinterpretación de la religiosidad,” cit., p. 440.

⁹ El personaje de Chus Lampreave (*La flor de mi secreto*) le recomienda a su hija Leo: «Nosotras debemos volver al lugar donde nacimos. Visitar la ermita del santo, tomar el fresco con las vecinas, rezar las novenas con ellas... aunque no seas creyente porque si no, nos perdemos por ahí como vaca sin cencerro.»

¹⁰ Sánchez Noriega, *Universo Almodóvar*, cit., p. 393-400.

estampas o calendarios religiosos con el Corazón de María (*Kika*, 1993) o las cruces con valor decorativo de la casa de Harry Kane (*Los abrazos rotos*, 2009). El proceso inverso lleva a lecturas religiosas, transformación en símbolos místéricos o una translación de sentido en sucesos seculares, como la tarta equiparada a la comunión eucarística y la lectura sobre los tipos de besos proclamada como un texto bíblico en *Entre tinieblas*, o la muerte sacrificial de Antonio en brazos de Pablo componiendo una *pietà* al pie del altar doméstico en el final de *La ley del deseo*¹¹.

A veces el doble proceso se fusiona hasta diluir sus límites, como en las fotografías de estrellas de cine o de la canción situadas junto a estampas de cristos o vírgenes: no sabemos bien si se trata de una sacralización de las primeras o de una secularización de los segundos. Ello se aprecia notablemente en altares domésticos y cruces de mayo de varias películas donde los personajes rezan, aunque declaren no creer, como Ada y Tina (*La ley del deseo*), la madre del juez (*Tacones lejanos*, 1991), la hermana de la torera Lydia (*Hable con ella*, 2002), el azafato Fajas (*Los amantes pasajeros*, 2013) a representaciones de figuras religiosas y profanas entremezcladas y equiparadas en su estatuto espiritual. En *Entre tinieblas* hay una secuencia donde particularmente se plasma esta fusión: la irrupción de Yolanda en el convento es para la Superiora una especie de aparición milagrosa, que tiene lugar en el espacio sagrado de la iglesia en un contraste entre la oscuridad de la capilla y la luz que rodea a Yolanda desde la calle como si fuera una auténtica epifanía de la divinidad. Al enamoramiento contribuirá la imagen de Yolanda impresa en un lienzo a semejanza de la Santa Faz, donde la Verónica plasma el rostro de Cristo, en una nueva operación de deificación de un ser humano.

En fin, ello lleva a desdibujar las fronteras sagrado/profano con personajes que rezan el rosario, pero dicen no creer en Dios, o declaraciones de amor revestidas del ritual religioso y voluntad de trascendencia espiritual, de manera que, en última instancia, la apropiación posmoderna de figuras, símbolos y rituales de la tradición religiosa lleva, en este cine, a una *disolución de la identidad eclesial católica en una religiosidad inmanente y panteísta de carácter emotivo y estético*. La clausura del relato de *Entre tinieblas* resulta paradigmática de esta posición: el convento queda clausurado, las monjas se dispersan y la vida en comunidad religiosa se estima un imposible.

En una dimensión más ideológica y hasta teológica Almodóvar valora un catolicismo comprometido, tolerante y liberador —el convento dedicado a redimir prostitutas de *Entre tinieblas*, la monja Rosa implicada en un trabajo social en *Todo sobre mi madre* (1999), el cura comprensivo de *Tacones lejanos*— frente a las madres castrantes del Opus Dei en *La ley del deseo* y *Matador* (1986) y al grupo sectario que aparta a Antía de su madre en *Julieta* (2016). El compromiso social, la práctica radical cristiana de amor al prójimo,

¹¹ Otras *pietà* tienen lugar cuando Nicholas muere en brazos de Kika (*Kika*) o Esteban en los de su madre Manuela (*Todo sobre mi madre*).

a los pobres y débiles, termina por despojar de la personalidad / rol religioso a la monja Rosa y a la Superiora de *Entre tinieblas* que, tras experimentar el vacío espiritual por el silencio de Dios, siente que no es distinta de las mujeres descarriadas refugiadas en el convento: «Yo soy como ellas: de tanto admirarlas me he convertido en una de ellas.»

La crítica más ácida hacia el catolicismo se plasma en relatos de innegable trasfondo autobiográfico: *La mala educación* y, en menor medida, *La ley del deseo*. Hay una muy directa denuncia de la intolerancia de las figuras de curas de internado que reprimieron la orientación homosexual de los niños y ridiculizaron o criminalizaron la transexualidad, aunque se trataba de conductas hipócritas pues el padre Manolo en la primera y, según parece, el padre Constantino en la segunda, sometieron a abusos sexuales a los niños.

Un Papa tan frágil como provocador

Como queda apuntado, en la serie *The Young Pope* la aproximación al hecho religioso, a los ritos católicos y a la institución de la Iglesia tienen mayor envergadura en cuanto se profundiza en ese mundo hasta reflexionar — Nietzsche y Freud de fondo— sobre la búsqueda insatisfecha del dominio y el poder, y la orfandad y soledad radicales del ser humano ensimismado¹². El espacio del Vaticano deviene núcleo, síntesis y síntoma del espacio de Roma, continente imprescindible de los tipos humanos de *La grande bellezza*¹³. La serie puede comprenderse desde su figura central, el protagonista Lenny Belardo, cardenal norteamericano elegido Papa que toma el nombre de Pío XIII. Considerado moderado, pronto desarrolla un programa reaccionario de rescate de un modelo de papado que contribuya a la sacralización del Papa, a quien se idolatra por el aura misteriosa de quien no se deja ver ni hace declaraciones y construye su propia leyenda mediante el hermetismo y el misterio. Rescata símbolos como la tiara y la silla gestatoria destinados a subrayar la condición de representante de Dios y la distancia respecto a los humanos en unos tiempos en que el Vaticano parece cambiar con las nuevas técnicas de mercadotecnia; en su despacho destaca una bola del mundo, metáfora de su voluntad de poder sin límites, que inevitablemente remite a la de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940). Pero

¹² La secuencia en que el Papa, con la tiara y los ropajes más solemnes, entra en la silla gestatoria en la capilla Sixtina mientras rememora el momento en que fue abandonado por sus padres en el orfanato (cap. 5) plasma esa doble tensión transversal a todo el relato.

¹³ Vigni resume, al respecto, que se trata de un «marco imprescindible y grandioso, escenario monumental y prismático cuyo punto de fuga se hace indefinido e indefinible: la Roma *caput mundi*, la Roma ciudad eterna, suntuosa y monumental, impresionante y opulenta, hecha de estatuas y fuentes, monumentos y ruinas antiguas. Una Roma santa y sagrada, vacía y silenciosa, santuario de maravillas y magnificencia, desbordante del esplendor de un pasado glorioso, inmersa casi en una dimensión metafísica e hipnótica (...)» Franco Vigni, *La maschera, il potere, la solitudine. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Firenze, Aska Edizioni, 2014, p. 191.

interiormente su fe es frágil: llega a reflexionar para sí: «Me amo a mí mismo más que a mi prójimo y a Dios. Sólo creo en mí mismo. Yo soy Dios omnipotente» y al cardenal Gutiérrez le confiesa que “Hay momentos en que no tengo fe» (cap. 3). Se muestra intransigente con la condena del aborto (discusión con su mentor el cardenal Spencer), no acepta ninguna crítica y amenaza a los franciscanos que le piden su renuncia con ser más radical que ellos y despojarles de todo: «¿Estáis dispuestos a vivir en la calle, como San Francisco de Asís? ¿Estáis dispuestos a dormir por el suelo, pisoteados y escupidos por yonquis, vagabundos y borrachos? Yo estoy dispuesto a haceros una guerra sin cuartel.»

Lenny es un personaje solitario y contradictorio que parece necesitado de actos afirmativos que representen su autoridad; diríase que su condición de niño abandonado por sus padres jipis y su ingreso en un convento —y quizá la relación edípica con la hermana Mary— explican una baja autoestima que le lleva a contradecir y humillar a cuantos le rodean.¹⁴ De ahí que la Pietà de Miguel Ángel, para cuya contemplación serena llega a cerrar la basílica de san Pedro, sea para él una figura interpeladora, donde proyectar su dolor íntimo por la ausencia de una madre.¹⁵ Convoca a Esther —figura estéril y virginal como la Virgen— a su despacho y se desmaya en sus brazos, adoptando el rol crístico del Hijo de María en una nueva *pietà* mientras tiene la visión de niño abandonado que recorre las calles de Venecia en pos de sus padres que toman un barco y se alejan en la oscuridad dejándolo solo; en otro momento, se imagina una *pietà* con su propio cuerpo inane en brazos de la madre que lo ha abandonado. En el capítulo conclusivo, viaja a Venecia en pos de sus padres y cree verlos en la multitud que escucha su discurso esperanzado poco antes de sufrir un infarto.

Hay dos secuencias paralelas que muestran la personalidad escindida que vive Lenny: la primera sucede en sueños y es la aparición en el balcón de la plaza de san Pedro donde se produce el milagro de que cese la lluvia y enuncia un programa de ruptura progresista para el catolicismo;¹⁶ en la segunda, en el mismo lugar pronuncia a oscuras, sin dejarse ver, un discurso autoritario que finaliza con tormenta y lluvia.

¹⁴ Italo Moscati, *The Young Sorrentino. Il ragazzo vissuto su una panchina*, Roma, Castellvecchi, 2017, p. 20. Para este autor, en su soledad, el Papa de Sorrentino está próximo a los personajes del cine de Ingmar Bergman de los cincuenta (cfr. *ivi*, p. 25).

¹⁵ Dolores González Pastor dirá que «[e]s caprichoso hasta el punto de obrar solo milagros que saldan deudas con su pasado de niño abandonado: salvar madres, crear madres, castigar a malas madres.» Dolores González Pastor, “The Young Pope: el poder del resentimiento,” *Jotdown*, enero 2017, disponible en <https://www.jotdown.es/2017/01/the-young-pope-poder-del-resentimiento/>

¹⁶ Proclama con una provocación que deja a la audiencia perpleja: «Nos hemos olvidado de masturbarnos, de usar anticonceptivos, de abortar, de celebrar matrimonios gays, de dejar que los curas se amen, e incluso, de que se casen. Nos hemos olvidado de que se puede optar por la muerte si detestas la vida, nos hemos olvidado de tener relaciones sexuales con más objetivos que la procreación sin sentirnos culpables, del divorcio, de dejar que las monjas den misa, de tener hijos de todas las formas que la ciencia ha descubierto y seguirá descubriendo.»

Destaca el tema de la lucha por el poder y la ostentación de un poder autoritario, sin controles. El Vaticano y la cúpula de gobierno de los cardenales aparecen como un espacio de lucha por el poder, de vigilancia estrecha, con fotógrafos ocultos o personas que leen los labios para enterarse de conversaciones a distancia, incluida la violación del secreto de confesión¹⁷ o las trampas, como la maniobra de Gutiérrez para sorprender al cardenal homosexual Kutwell —acusado de pederasta— con un joven, y la reacción de éste, escarbando en el pasado oscuro de Gutiérrez, homosexual y alcohólico. El propio Papa es sometido al chantaje de unas cartas de amor por parte de Kurtwell, pero el periodista las rechaza porque nunca fueron enviadas.

La elección de Belardo fue resultado de unas maniobras en las que participaron el secretario de Estado Voiello y el cardenal Spencer, quien se indigna por no haber salido como Papa del cónclave. El programa de Pio XIII incluye una política regresiva de sometimiento del poder civil a la moral católica, como revela la conversación del Papa con el primer ministro italiano a quien humilla en la audiencia y le exige la penalización del aborto, la supresión del divorcio, del matrimonio civil y del de personas del mismo sexo, beneficios fiscales para el Vaticano, etc. (cap. 6). También se extiende ese poder y afán de control a la religiosidad espontánea y popular no sometida a la institución eclesial, como sucede con la felliniana figura de Tonino Pettola, que muestra unas llagas en las manos y anuncia que se le ha aparecido la Virgen. Incluso los manejos de poder pueden disfrazarse de altruismo y compromiso con los pobres, como se plasma con la hermana Antonia con el uso de agua potable en África. Al final, el poder eclesiástico tiene un carácter mafioso que ya anticipaba *Il Divo*.

El Papa aparece como un sujeto asexuado, aunque mantiene una extraña atracción por Esther, la esposa del guardia suizo, por cuyas dificultades para ser madre se preocupa, y narra una historia de amor juvenil en California. Cesa a un cardenal por su condición homosexual y llega a equiparar esta orientación con la pederastia; además de las indicadas del arzobispo Kurtwell, se muestran las fantasías, escarceos y hasta abusos sexuales del cardenal Dussolier, amigo de infancia del Papa, que termina asesinado por acostarse con la esposa de un narcotraficante.

En el papa Pio XIII tiene lugar una evolución positiva; diríamos que transita desde el cinismo y la duda a la apuesta por la fe, desde el poder engolado a la empatía hacia los que sufren. En el viaje a África, donde no sólo constata la miseria, el militarismo y la violencia, sino también el divismo de la

¹⁷ Moscati considera que la iglesia aparece como «una gran casamata, un gran búnker con brazo y brazos abiertos, en el que triunfan la fe, los sufrimientos y las exaltaciones de quienes viven allí, rodeados de actitudes que miran con un don infinito de confianza a la Iglesia, ahora y por siempre considerada un reino de muertos y fantasmas que eran cuerpos, cuerpos llenos de vida, santos o creyentes santos. Una utopía alimentada por hábitos y rituales de los que emana un contagio tenaz, a lo largo de un ‘camino al atardecer’ interminable, en el que participan millones de personas, frente a la gran pantalla del futuro,» Moscati, *The Young Sorrentino*, cit., p. 24.

Iglesia dispuesta a manipular, como ejemplifica la hermana Antonia. En un contexto oficial, de puesta en escena habitual, pronuncia un discurso donde denuncia la pobreza y la violencia, aboga por la paz y subraya la culpabilidad de todos. Termina la alocución con un recuerdo de felicidad infantil en un río junto a sus padres. El cambio del Papa queda reforzado cuando, en el avión de vuelta a Roma le felicita un periodista y el piloto le prohíbe tocar los instrumentos de vuelo, metaforizando su renuncia a un poder omnímodo; incluso parece que ahora posee el poder de obrar milagros, pues le pide a Dios quitar de en medio a la hermana Antonia, lo que se le concede de inmediato.¹⁸ Por ello, como resume Rodríguez Serrano la idea principal de la serie es que «entre la mirada del hombre y la mirada de Dios lo único que *media* —lo único que hay *en el medio*— es, precisamente, el descubrimiento del Otro.»¹⁹

A esta evolución contribuye la conciencia de la enfermedad y la muerte, que se hace presente en la vida de Lenny (agonía de Spencer), a veces también como recuerdo de sucesos vividos en el orfanato, cuando la hermana Mary le obliga a visitar a una moribunda, madre de un amigo. También es consciente de los cambios en su personalidad; cuando le ofrece a Gutiérrez convertirse en su secretario personal, explica que ya no necesita a la hermana Mary, pues «el niño Papa se ha hecho hombre: necesitaba en su momento una figura maternal pero ahora necesita un colega.»

A diferencia de Fellini y Sorrentino, cuya visión del catolicismo es distanciada y lúdica, ni Buñuel ni Almodóvar muestran en su cine una ruptura con la herencia católica y, a pesar de las críticas desde un relativo agnosticismo, se percibe la proximidad cultural, estética o emocional. Bien podría aplicarse el *dictum* de José Luis L. Aranguren en su última etapa para quien, en España, «todos somos cristianos, aunque sea bajo la forma de haberlo sido.»

Llegados a este punto cabe señalar algunas consideraciones. En Almodóvar hay una fascinación por la imaginería católica inexistente en Sorrentino, en cuyas películas los ropajes, las figuras de santos y las pinturas adquieren un talante carnavalesco; los personajes almodovarianos se apropian de esa imaginería para incluirla en sus espacios domésticos y prácticas cotidianas —con los altarcillos como epítome de esta práctica—, en tanto en Sorrentino se evidencia el muro de separación entre el espacio “sagrado” (en realidad, clerical) y el profano. Sin embargo, el cineasta italiano presenta una crítica frontal a las prácticas corruptas de carácter político, económico o de moral sexual que también se manifiesta en Almodóvar, aunque se dé por sobreentendida o aparezca de forma más episódica en la denuncia de figuras fundamentalistas y de la represión sexual.

¹⁸ Poco más tarde evocará el “milagro” durante su adolescencia en que consiguió que la madre moribunda de su amigo se levantara de la cama.

¹⁹ Aarón Rodríguez Serrano, “El hombre, el otro y Dios: reflexiones sobre la mirada y la serialidad en *The Young Pope*,” *L’Atalante*, 24, julio-diciembre (2017), pp. 85-97: 95.

La representación de la *pietà* con la Virgen María y su Hijo muerto en sus brazos adquiere un valor simbólico y universal en los dos cineastas para mostrar el dolor insuperable, la soledad y el desamor más radicales en los protagonistas.

El Sorrentino de *The Young Pope* cree en la regeneración de la institución eclesial a través de su conversión al mensaje evangélico y su regreso al compromiso con los pobres; Almodóvar, por el contrario, apuesta por la disolución del catolicismo y la impregnación de la cultura popular con su herencia.