

EL HOMBRE, EL OTRO Y DIOS: REFLEXIONES SOBRE LA MIRADA Y LA SERIALIDAD EN *THE YOUNG POPE*

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

I. INTRODUCCIÓN: LA MIRADA Y LA METODOLOGÍA

Cuando David Bordwell creó su célebre escisión en tres niveles para explicar el funcionamiento significativo del film (1981), situó a los personajes ficticiales en un nivel de excentricidad con respecto al núcleo central —que respondería, en esencia, a la forma fílmica—. Al hacerlo, se aseguró también de que dejaba fuera de la ecuación toda la problemática no verificable, no sistematizable, que acarrearán los textos audiovisuales. Al convertir las imágenes en entidades autónomas y analizables exclusivamente mediante sus relaciones compositivas o mediante su disposición en el montaje, hacía sin duda que el pensamiento analítico quedara reforzado en el ámbito del puro rigor expositivo —y, todo sea dicho, nos ponía sobre aviso contra los posibles excesos interpretativos—, pero a costa de prescindir de toda la riqueza que los textos ofrecen en su naturaleza de dispositivos que encaran la cuestión humana, la problemática misma de la existencia.

En este sentido, merece la pena realizar un breve excursus introductorio para reivindicar una posición mucho más abierta y enriquecedora en el debate. En primer lugar, es de justicia comenzar señalando que las series, en tanto *textos* de una cultura, son elementos generadores de sentido que otorgan marcos de simbolización concretos y que participan en la constitución de los sujetos que la reciben. Esto podría llevarnos a un callejón sin salida si únicamente las reducimos a su naturaleza cuantitativa mediante análisis de recepción que, parapetados tras escalas Likert y pruebas estadísticas, pretendan dar cuenta de cuestiones tan extraordinariamente complejas como las visiones y tensiones de lo real que despliegan, así como de la problemática propia de la enunciación audiovisual (González Hortigüela, 2009). Del mismo modo, podrían derivar en una torpe sociología realizada en plancha si las forzamos, desde el puro análisis de contenido, a decir aquello que nos interesa ideológicamente para justificar una cierta opción política. Es lo que ha pasado en recientes estudios vinculados al área del populismo (como,

por ejemplo, en Iglesias, 2014), precisamente por una falta de precisión metodológica en el análisis concreto de los mecanismos de significación. Que las series actualmente juegan una labor clave, en tanto textos de la cultura popular, en la construcción de los llamados «estados del malestar» (Pardo, 2007) es algo que nos parece indudable. Que, por eso mismo, no deberían ser pensadas simplemente como manuales de acción política o de diseminación ideológica, por el contrario, es algo que deberíamos comenzar a reivindicar.

Por el contrario, lo que aquí proponemos es precisamente una metodología híbrida, capaz de asumir los problemas de gran calado que implica la misma naturaleza humana y que no pueden ser sistematizados mediante indicadores cuantitativos, pero que no reniegue tampoco del rigor que imprime el propio texto analizado mediante dos límites claramente diferenciados: las herramientas narratológicas y los límites marcados por la puesta en escena. Es decir, los dos grandes terrenos en los que se ha escindido, a menudo sin explicitarlo, el estudio de casos realizado desde las metodologías de análisis textual.

En esta dirección, la primera temporada de *The Young Pope* (Paolo Sorrentino, HBO: 2016-) nos parece un ejemplo exquisito para tomar como objeto de estudio. Por un lado, se trata de un texto ejemplar para entender cómo las series actuales no solo dialogan sino que se autoimponen como rutilantes ejemplos de una cierta escritura autoral. Como veremos, las decisiones estrictamente formales que componen la puesta en escena (los arabescos dibujados por la cámara, el uso aberrado de los límites de la imagen, el montaje puesto al servicio de la música...) remiten a la experiencia cinematográfica previa, a los *estilemas* (Font, 2002) desarrollados por el director en el pasado. Del mismo modo, la colección de motivos temáticos que dispone el autor está necesariamente conectada con ese *más allá* de la experiencia humana, con el orden de lo sagrado, las quiebras de lo simbólico y la pregunta por lo divino. Ciertamente, la serie puede ser leída

NADA HAY MÁS SERIAL QUE UN DIOS QUE, SIGLO TRAS SIGLO, DISPONE CRONOLÓGICAMENTE SU ELECCIÓN A TRAVÉS DE UNA SERIE DE HOMBRES QUE, A SU VEZ, SUFREN COMO LOS DEMÁS DE LA DUDA, LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE

como una suerte de *thriller* alrededor de los mecanismos de poder que salpican las estancias vaticanas, pero al hacerlo dejamos de lado la evidencia —y el propio Sorrentino así lo remarcará con el último plano, como veremos— de que tras *The Young Pope* hay una pregunta explícita por el *sentido* del estar-en-el-mundo.

Obviamente —y volvemos de nuevo a la problemática estrictamente metodológica—, el estudio de una serie no puede ser aprehendido con las herramientas narratológicas tradicionales. Debido a la gran cantidad de material textual, la selección de *lexías* —o unidades de significación (Aumont, Marie, 1990)— exige, especialmente en un género tan limitado como el *paper*, que elijamos una problemática concreta que nos permita visibilizar la armonía entre puesta en forma fílmica y pensamiento filosófico. Ante la imposibilidad de levantar una hipótesis definitiva sobre *The Young Pope*, nos parece más sensato hilvanar una serie de sugerencias mediante un ejercicio microanalítico que sirvan como preparación a un debate futuro. En el presente trabajo hemos creído especialmente interesante tomar como eje la pregunta concreta por la *mirada* proyectada hacia lo sagrado como una excepción en la serialidad contemporánea.

Son varias las intuiciones que atraviesan esta decisión. En primer lugar, en la propia fenomenología del acontecimiento sagrado (Velasco, 1973), la función de la mirada ha sido capital para entender los flujos de creencia y de negación de sistemas teológicos. No es solo que la mirada fuera permitida o negada en torno a los diferentes iconos sagrados (Didi-Huberman, 2004), o que se discutiera

la idea de Dios como una entidad *visible* o *invisible*, sino que en los diferentes textos sagrados se juega con la idea de la salvación o la perdición mediante la acción de la mirada. Todas las imágenes tienen, al decir de Jacques Aumont (1992), una dimensión eminentemente simbólica que hunde sus raíces en los contenidos mágico-religiosos que se adhieren a las primeras representaciones icónicas de la historia de la humanidad. En una dirección opuesta, el *misterio* del acto audiovisual es al mismo tiempo ontológico y simbólico: bordeando la pregunta clave de la metafísica, ¿por qué hay *algo* y a qué esfera concreta de la realidad remite? Y por extensión: ¿es posible que la experiencia estética audiovisual pueda trascender sus parámetros eminentemente cognitivos (Dufrenne, 1982) para poner luz sobre otros aspectos complejos e inaprehensibles de nuestra vivencia?

Lógicamente, en *The Young Pope* hay una apuesta concreta sobre esta relación, ya que lo que se pone en juego no es únicamente la mostración de un personaje investido (narrativamente) por la posibilidad misma de lo sagrado —literalmente, realiza milagros bendecido por un Dios en el que parece no creer—, sino que toda la cinta está saturada de *espacios*, *iconos* y *ritos* que apuntan hacia una idea de la vivencia religiosa. Para poder desarrollar este tema, en primer lugar analizaremos la idea de la propia Iglesia como un organismo *serial*, dotado de una cierta *serialidad* y, posteriormente, analizaremos tres dimensiones de la mirada en la serie: la mirada subjetiva hacia el yo, la mirada proyectada hacia el Otro y, finalmente, la mirada de Dios.

2. PRIMERA SERIALIDAD: LA IGLESIA COMO RELATO

El núcleo del problema de la serialidad viene dado por el *tiempo* como elemento constitutivo de la mirada. En un plano, pongamos por caso, se colapsa una cierta sección del tiempo (Tarkovsky, 2002) que se inserta, a su vez, en una suerte de continuo

narrativo que habitualmente —salvo piezas experimentales— genera un tiempo diegético total.

De ahí que el rasgo principal de la serialidad sea, en esencia, la *extensión* y complejidad de esa mirada que se atraviesa en el tiempo. Desde una perspectiva estrictamente fenomenológica, cualquier serie nos invita a pensar sobre la manera en la que el tiempo se escribe sobre los cuerpos de los intérpretes y los espacios: de temporada a temporada, en cada nuevo encuentro, los cuerpos se modifican y se sitúan en nuevas coordenadas narrativas. Hay una tensión mucho mayor entre la mirada de la cámara —en principio, aunque no del todo, *atemporal*— y cada uno de los elementos sobre los que se posa de la que, salvo excepciones como *Boyhood* (Richard Linklater, 2014), suele asumir su equivalente cinematográfico.

En esencia, se podría empezar señalando que *The Young Pope* ha traducido de manera *serial* el primer gran conflicto sobre el que la propia serie reposa: la continua evolución —razonablemente lineal— de hombres que, con su mandato eclesiástico, han *encarnado* el rumbo de una institución de corte sagrado. Por un lado, sabemos que, para la idea monoteísta de la divinidad, el enigma del tiempo no tiene sentido: es en el hombre donde reposa la urgencia de su respuesta. Las instituciones religiosas, por longevas que sean, están necesariamente atravesadas de la tensión y el desgarramiento de su posible desaparición —ya sea el derrumbe del Templo de Jerusalén, ya sea el súbito suicidio colectivo de los miembros de la secta liderada por Jim Jones—, representada a pequeña escala en la *serial colección de muertes* de los hombres que encarnan su cúpula.

Dicho con mayor claridad: nada hay más *serial* que un Dios que, siglo tras siglo, dispone cronológicamente su elección a través de una serie de hombres que, a su vez, sufren como los demás de la duda, la enfermedad y la muerte. Paradoja extraordinaria, además, si pensamos que nuestra particular medición del tiempo —2017 *después de Cristo*, en el momento de redactar estas líneas—

responde también a un hito religioso sobre el que se van tejiendo los diferentes sucesores del apóstol Pedro. La *serialidad* histórica sobre la que se extiende la construcción misma del catolicismo forma parte de su lógica como Gran Relato anterior a la modernidad (Lyotard, 1986) y, por lo tanto, como propuesta total de simbolización de lo real.

El personaje de Pío XIII (Jude Law) *encarna* — en un sentido literal, religioso y fenomenológico (Henry, 2001)— un eslabón especialmente delicado dentro de esta colección de hombres. En primer lugar, en la asunción de su propio nombre papal recoge la continuidad con un legado necesariamente controvertido —el de Pío XII— y tristemente célebre, entre otros sucesos, por su compleja relación con el fascismo y el nazismo y su visión eclesial extraordinariamente conservadora (Ventresca, 2013). Cuando Lenny Belardo cambia su nombre por el de Pío XIII está, de alguna manera, apostando por un programa concreto sobre lo religioso que derrumba las aportaciones aperturistas comenzadas en el Concilio Vaticano II, y que encuentra su formulación visual en la estatua arrasada de Juan Pablo II con la que se cierran los créditos de apertura —directamente inspirada, por cierto, en la conmovedora instalación *La nona hora* de Maurizio Cattelan—.

En relación con este mismo arranque, conviene pensar la manera en la que para Sorrentino la propia *serialidad* de la Iglesia entendida como relato es extremadamente frágil, capaz de sucumbir al que sin duda es su peor enemigo: la lógica ultraconservadora, capaz de infiltrar de odio y exclusión sus consignas parapetada tras una interpretación políticamente interesada de la voluntad divina. Pío XIII se presenta como *joven*, como *jóvenes* también son los llamados NMRs (Nuevos Movimientos Religiosos) que surgen en el seno de la Iglesia: asociaciones extremistas que se escudan tras un hipotético retorno a los orígenes y a la reivindicación de los *valores tradicionales*, generalmente bajo la guía interesada y hábil de los líderes carismáticos de turno (Díez Moreno, 2004). Como

bien señaló Pepe Rodríguez (2000), la culpa de que los discursos del odio y del neoconservadurismo sigan vivos y amenazantes, en el interior de una Iglesia que, paradójicamente, intenta introducir la misericordia como tema principal de reflexión mientras los capítulos de Sorrentino llegan a la televisión patria, viene directamente de los errores políticos que tanto Juan Pablo II como Benedicto XVI cometieron al dar su visto bueno e incluso canonizar a estos *brazos extremistas* que, sin duda, apoyan *en lo real* los mensajes iniciales de Pío XIII y, dicho sea de paso, aportan cuantiosas ayudas económicas recogidas entre sus fieles y numerosas *vocaciones* en forma de sacerdotes específicamente formados no tanto para *abrir* la Iglesia al mundo, sino, por el contrario, para *encerrar* a los fieles fuera del mundo.

Este largo excursus me sirve, aunque sea muy brevemente, para recordar que la apuesta de Sorrentino no tiene nada de banal y no puede reducirse, como decía hace unos párrafos, simplemente a una suerte de *thriller* político sobre los intereses de la institución vaticana. Al contrario, su serie sirve como auténtica llamada de atención sobre los peligros más urgentes de la espiritualidad católica y sobre la inevitable fragilidad de sus marcos simbólicos populares. Entremos ahora a analizar cómo se ofrecen soluciones visuales concretas a este problema.

3. LA MIRADA DE PÍO XIII

Como es bien sabido, la existencia de pequeñas cadenas televisivas locales de carácter cristiano a nivel internacional ha generado durante los últimos años una notable nómina de series especializadas en temática religiosa. En general, se trata de adaptaciones más o menos humildes de pasajes bíblicos concretos o de hagiografías de figuras especialmente relevantes que pretenden servir como textos aleccionadores y en los que no pueden localizarse elementos críticos con respecto a las figuras sagradas ni, por supuesto, a las institucio-

nes que las sustentan. En general, la dirección de este tipo de propuestas se apoya directamente en mecanismos enunciativos muy sencillos, basados en las normas del Modo de Representación Institucional y con gran profusión de primeros planos para remarcar los momentos de éxtasis y arrobo de los protagonistas. Lógicamente, la humildad de los presupuestos y la dificultad de ambientación y puesta en escena de los argumentos propuestos marcan agendas de rodaje extraordinariamente rápidas en las que las torpezas narrativas quedan parapetadas ante la voluntad de transmitir un cierto mensaje.

The Young Pope, al contrario, es la primera serie surgida de los grandes estudios que coloca en el centro del debate el problema de la creencia católica —o mejor dicho, la creencia católica problematizada—. Y lo hace, además, desde una perspectiva necesariamente vinculada con los mecanismos de mostración y de puesta en escena. Al final del artículo, cuando encaremos el análisis del plano final y su apuesta enunciativa, seremos conscientes de la importancia que la mirada de la cámara tiene en el sistema religioso de Sorrentino.

Por el momento, podemos adelantar algunos rasgos. Como es habitual en el cine del director (Rubio Alcover, 2012), el centro del peso enunciativo recae sobre el desarrollo de un personaje concreto. Sus películas suelen construirse más bien como una suerte de acumulación de pequeñas anécdotas que permiten desvelar la compleja vida interior de un sujeto determinado, en lugar de fuertes construcciones narrativas tradicionales ordenadas en la clásica estructura aristotélica en tres actos. Esto, sin duda, parece chocar frontalmente con la propia lógica económica y textual de las series: sus exigencias constantes de *cliffhangers* y sorpresas destinadas a mantener la constante atención de la audiencia, la formulación explícita de enigmas y la generación de expectativas en el público. Si bien Pío XIII parece atravesado por ciertas tensiones (las relaciones con un Dios en el que en principio no cree, con su maestro, con

sus padres, con su amor perdido de juventud o su enfrentamiento político con el Cardenal Voiello [Silvio Orlando]), ninguna de ellas tiene la fuerza suficiente como para dejar que todo el peso de la trama recaiga sobre ellas. Más bien, el motor narrativo de la serie es la propia evolución religiosa y humana de Pío XIII, su descubrimiento de la posición del Otro, de su sufrimiento, y del amor como fuerza básica de su pontificado.

Luego resulta necesario comenzar pensando cómo funciona *la mirada* del propio Pío XIII en el interior de la serie. Mirada hacia el mundo, pero también hacia sí mismo. En el primer capítulo, por ejemplo, la secuencia de créditos no se propone sobre el *opening* inicial que aparece en el resto de episodios, sino que se trata de un conjunto de planos del protagonista moviéndose en la llamada *Aula de las Bendiciones*. Una gran parte de la secuencia está construida sobre planos subjetivos del propio Lenny acercándose al balcón papal. La posición del espectador se introduce a partir de una focalización interna que se hace cargo de la angustia del protagonista. El resto de cuerpos que se arremolinan a su alrededor le evitan la mirada. En un momento dado, es el propio crédito el que *secciona* el rostro del actor y deja reencuadrada, de manera explícita, su mirada y su fingida sonrisa.

El movimiento que domina la escena parece al mismo tiempo recrearse en la impresionante arquitectura de la estancia vaticana, tomando como referencia el balcón tras el que esperan los fieles. Se trata de un *umbral*, en un sentido formal y narratológico, que se mantendrá hasta el final del último capítulo: el ofrecimiento del propio cuerpo a las masas, la confirmación de que la propia imagen, la propia entidad, es en efecto la portadora de la voluntad divina.

En esta dirección, el acto mismo de presentación a los fieles —de *donación* del propio yo— es la línea temática principal que atraviesa los diez capítulos de la temporada. De hecho, el balcón vacío —símbolo con el que Nanni Moretti cerraba su impresionante y paralela *Habemus Papam* (2011)— se



Lenny sonríe a cámara mientras su mirada se reencuadra.

convertirá en el significativo central sobre el que apoyar el miedo del protagonista al encuentro con el Otro. P o XIII desarrollará toda una campaña personal de ocultación para que su cuerpo, su rostro —esto es, su miedo, su radical humanidad— no sea sino la barrera que le proteja del contacto del tiempo (el trauma del pasado), pero también de la evidencia de ese amor que los otros le reclaman.

La maniobra discursiva es extraordinariamente urgente precisamente en el contexto en el que nos encontramos. Si muchas series han jugado en sordina con lo que se dice de nosotros en las redes sociales —*Gossip Girl* (Stephanie Savage, Josh Schwartz, The CW: 2007-2012)— o las han utilizado explícitamente como mecanismo para viralizar su contenido mediante estrategias *transmedia* —*Sherlock* (Mark Gatiss, Steven Moffat, BBC: 2010-), lo cierto es que *The Young Pope* cortocircuita esas estrategias mediante una revalorización del acto de exponerse a los demás. P o XIII enfrenta la oscuridad a la visibilidad, favorece el misterio a la transparencia, nos obliga a reivindicar la etiqueta de lo *oculto* como el antídoto contra el discurso banal de lo cotidiano, la célebre *gerede* heideggereana (Heidegger, 2009).

El protagonista se confronta una y otra vez con el espejo, capítulo tras capítulo, cuestionando a su propia imagen sobre las decisiones políticas que despliega. Del mismo modo, pasea como un fan-

tasma por los museos vaticanos, y queda atrapado por la mirada inmisericorde de *La mujer barbuda*, el lienzo de José de Ribera¹. En la concatenación de secuencias oníricas vemos una y otra vez cómo el protagonista se desdobra y se obliga a *mirarse a sí mismo*, asistiendo una y otra vez al drama de su abandono, buscando de manera desesperada el recuerdo de la *imagen* de sus propios padres. Es el encuentro con ella —el momento en el que recuerda, el momento en el que se manifiesta precisamente mediante un *catalejo* la contemplación de ambos— lo que precipita el cierre de la temporada, como veremos.

Según avanza la serie cada vez nos resultará más evidente que P o XIII es un hombre que no sabe mirarse a sí mismo y, por tanto, lo suficientemente cauto como para impedir que le miren los demás. Ante la inmensa colección de avatares virtuales distribuidos por los flujos de lo imaginario, su postura iconoclasta apunta en la dirección opuesta. No es de extrañar, por cierto, que en la secuencia de títulos se incorpore también una referencia a los diferentes concilios de Nicea mediante la reproducción de un icono ortodoxo anónimo, quizá primer momento clave en la construcción icónica de la naciente cristiandad². La voluntad papal es la contraria: afirmar que, en nuestros tiempos, las relaciones entre lo sagrado y la imagen se han vuelto ya definitivamente incompatibles. Y no se trata únicamente de una visión basada en la hipotética *traición* que los procesos destinados a dotar al arte de una cierta autonom  —y que, dicho sea de paso, han desembocado en una irresoluble situación paradójica de malestar (Pardo, 2016)— habrían cometido al arrancar de la experiencia est tica su *sabor m tico* sino, antes bien, que, en una sociedad en la que la propia imagen parece ser utilizada constantemente como prueba de una verdad vivencial y científica indudable (Catal , 2016), ya no puede responder a su encuentro con los abismos de lo inefable de la experiencia humana.

Sorrentino, sin embargo, sabe que Pío XIII debe *mostrar* su imagen como prueba definitiva de su *conversión*. De ahí que el problema quede esbozado en el encuentro en el *Hotel Mediterraneo* con una prostituta que afirma «tener la prueba de la existencia de Dios». Dicha prueba no es otra que una fotografía del propio Papa, ampliada hasta mostrar únicamente su mirada. «Sus ojos. Sus ojos, señor. Son la prueba de la existencia de Dios».

¿Qué puede significar que la mirada de un hombre sea, concretamente, la prueba de la existencia de Dios?

4. LA MIRADA HACIA EL OTRO

Hay un aprendizaje fundamental en la evolución fenomenológica que el filósofo Emmanuel Lévinas aplicó sobre el sistema previo de la disciplina. Si en sus primeros trabajos (2000) se había limitado a seguir —ciertamente, con una voz propia— los trabajos de Husserl y de Heidegger, muy pronto encontró en la presencia del Otro la prueba clave de los límites de la ontología existencial de pregue-rra: el rostro del Otro.

Lo que podría parecer una metáfora más o menos inspirada acabó convertida en la piedra de toque de todo un sistema ético y metafísico. El rostro del Otro era la barrera misma sobre la que se apoyaba la eticidad, la prueba definitiva de cada gesto, el auténtico tribunal en el que se encarnaba la ley divina de amor hacia el prójimo (Lévinas, 2012). Amigo personal de Juan Pablo II (Malka, 2006), Lévinas humanizó la problemática judía del rostro de Dios y de sus límites, proponiendo una nueva visión teológica en la que la alteridad y la diferencia no pueden ser despreciadas ni convertidas en *enemigas*, en *lobbies*, en *opositores*. Cuando Pío XIII reniega explícitamente del ecumenismo y carga contra la posibilidad de una Iglesia misericordiosa en el terrible discurso a los cardenales del capítulo cinco, está poniendo en escena explícitamente esa tendencia tan propia de los líderes ideológicos de crear enemigos comunes y demoníacos, no exis-

tentes en lo real, que simbólicamente refuerzan la unión de los creyentes. Para Lévinas no hay diferencia entre el rostro de un homosexual, de un transexual o de un enemigo —de hecho, aunque los NMRs tiendan a olvidarlo, en el mensaje crítico *tampoco* hay diferencia alguna—. Son, por el contrario, las pruebas evidentes, vivas, de la exigencia de la conducta ética humana.

Sorrentino es un director que, a fuerza de ser considerado únicamente a partir de lo desmesurado de su puesta en escena y de su innegable barroquismo, ha sido extraordinariamente poco pensado en términos estrictamente éticos. Sin embargo, es innegable que en su cine, con el paso de los títulos, se ha ido abriendo cada vez con más urgencia una pregunta por la alteridad que atraviesa las esferas políticas —*Il Divo* (2008)—, la memoria histórica —*This Must Be The Place* (2011)— y se vertebra definitivamente en conexión con lo sagrado en los últimos momentos de *La gran belleza* (*La grande bellezza*, 2013)³. En *The Young Pope*, la pregunta por el Otro acaba ganando terreno capítulo tras capítulo, hasta llegar a ese inmenso *crescendo* que atraviesa las últimas tres entregas de la primera temporada.

Como decíamos al principio, Sorrentino invierte una gran cantidad de metraje en explorar el dolor concreto de Pío XIII. El personaje interpretado por la Hermana María (Diane Keaton) es la encargada de clarificar, una y otra vez, la relación que existe entre la desolación del pontífice —esto es, su orfandad no resuelta—, y la manera en la que dirige a la Iglesia Católica como una máquina de excluir, condenar y llevar a la desesperación a los creyentes. Es ella, también, la que en su primera visita al Cardenal Voiello desvelará su punto débil: el cuidado paternal y dedicado con el que trata a un discapacitado intelectual al que cobija en su casa.

Es entonces cuando somos capaces de intuir esa desgarradora desconexión entre el amor de los hombres —enturbiado siempre por los impulsos, las ansias de poder, las traiciones— y el amor

de Dios entendido como un respeto absoluto, una entrega absoluta, hacia el rostro del Otro. Voielo es un personaje complejo, henchido de orgullo y fascinado con las biografías que le han dedicado. En ocasiones, frisa el comportamiento criminal o se introduce abiertamente en prácticas ilegales. Como aparente antagonista de Pío XIII, parece encarnar una Iglesia mucho más abierta y tolerante y, sin embargo, sus movimientos son los del mezuquino impostor que ronronea en la sombra, urdiendo traiciones en voz baja. El discapacitado intelectual al que protege es su *confesor*, el que escucha realmente todos sus pecados y sus maniobras, el único que realmente puede, en su inocencia, hacerse cargo de la sombras de la Iglesia. El Otro, precisamente por su fragilidad y por la exigencia ética que nos plantea, es el único que puede entender la dimensión del pecado y la gran mascarada que entraña.

Esta idea quedará reforzada en la primera decisión clave que rubrica el descubrimiento de Pío XIII

Pío XIII encarnado



Los militares africanos y el discurso de la paz.

de la existencia de un Otro. Esto es, en el impresionante monólogo que ofrece en África en el episodio octavo y que servirá como una réplica explícita al delirante discurso de poder y exclusión que había dirigido, en el quinto, a los cardenales.

La escena está dividida en dos secciones. En la primera, Pío XIII realiza una velada condena de las situaciones de esclavismo, guerra y violencia que saturan los países del tercer mundo después de la



Pío XIII tapa la cruz antes de su discurso a los cardenales

catástrofe colonialista. Si el personaje se mantiene cauto («No diré quiénes son los culpables...»), la cámara de Sorrentino *afirma*. Recorre los rostros del dictador del país, deseoso de hacerse la foto de rigor con el pontífice —de nuevo, la imagen como prueba de la verdad y, en este caso, de la *negación del horror dictatorial*—. Apunta a los miembros de la Iglesia que se han aprovechado del dolor y del pueblo. Y posteriormente, en largos planos de conjunto, muestra cómo ese mismo pueblo es controlado por hombres pertrechados por ametralladoras.

El segundo segmento de la escena arranca con la introducción explícita del Otro, y queda rubricado por una versión acústica de *Halo*, de Beyoncé, en la banda sonora. La voz en *off* del pontífice afirma: «Ahora quiero que miréis a aquel que esté junto a vosotros. Miradle con ojos de gozo y recordad lo que dijo San Agustín: “Si queréis ver a Dios, tenéis los medios para hacerlo, Dios es amor”. Yo, por otra parte, no os hablaré de Dios hasta que no haya paz, porque Dios es la paz. Y la paz es Dios. Dadme paz y yo os daré a Dios».

La cámara *no* vuelve al pueblo. Por el contrario, escruta a los soldados que permanecen formando bajo el sol, girando a su alrededor con una posición levemente contrapicada. Estudia sus rostros, la manera en la que sujetan el arma, pregun-

tándonos directamente por la manera en la que cada uno de ellos sirve a ese régimen homicida pero, a su vez, desactivando también la lógica de las propias imágenes propagandísticas militares que muestran, precisamente así —esa misma luz, esa misma angulación—, a aquellos que se prestan para masacrar al prójimo.

De ahí, Sorrentino pasa a un tremendo plano general del escenario en el que destaca, lógicamente, la silla vacía que debería ocupar Pío XIII, y también el desconcierto de los periodistas que siguen su alocución en la distancia. La respuesta viene dada por una estremecedora colección de tres planos que retratan al pontífice rezando en mitad del desierto, rodeado por una infinidad de árboles secos que se levantan, moribundos. Parecen cadáveres que se alzarán al sol, negras líneas de expresión en contraste con el blanco prístino del uniforme papal.

Si el discurso a los cardenales del capítulo cinco quedaba remarcado por esa fascinante escena en la que Pío XIII se probaba todo tipo de cucamonas y adornos simbólicos de poder —los anillos de oro, los zapatos brillantes— mientras en la banda sonora atronaba una versión de *Sexy and I Know It*, ahora pronuncia su segundo discurso completamente apartado de cualquier mirada, con un hu-

milde ropaje, manchándose del polvo del desierto. En la primera escena, Sorrentino le posicionaba *delante de una cruz*, interponiéndose entre ella y el objetivo de la cámara. En la segunda, él mismo estará arrodillado, formando con su cuerpo la cruz misma, *haciéndose cruz*.

5. LA MIRADA HACIA DIOS

Pío XIII terminaba el primer capítulo confesando, entre dientes, que no creía en Dios. Lo hacía, además, en la azotea del Vaticano, y retratado en un primer plano esquivo que pretendía escrutar minuciosamente el tic de angustia al notar la verbalización de su ateísmo, brutalmente expuesta. La manera en la que el Otro y el pasado se van ordenando en relación con su propia imagen — la manera en la que entiende que es el Otro lo que resulta verdaderamente constitutivo de *estar-en-el-mundo*— se explicita en su discurso en África y, posteriormente, en la acción contra los casos de pederastia protagonizados por el arzobispo Kurtwell (Guy Boyd). Son descubrimientos espoleados por la pérdida y el duelo, por la acción misteriosa de los milagros que realiza, por el progresivo descubrimiento del amor.

Cuando Sorrentino escoge a San Agustín para explicitar la progresiva conversión de Pío XIII no se trata de un simple ejercicio de pedantería aplicada. Muy al contrario, detrás del discurso de África se encuentra el espíritu mismo de las *Confesiones* (De Hipona, 2014). San Agustín, al igual que Pío XIII, era poco amigo de las representaciones y las puestas en escena. Como buen neoplatónico, coincidía con Pío XIII en que una entidad política fuerte —esto es, la idea de esa Iglesia militar en lucha tan querida a los NMRs— se lleva mal con toda poesía que no pase por la épica de acudir a la batalla con el pecho henchido de gloria.

Sin embargo, San Agustín trastocó los planes militares platónicos —la catástrofe de Siracusa, en la que, siglos después, volvería a tropezar el propio Heidegger— y los proyectó hacia el territorio

futuro del Reino en *La ciudad de Dios*. La oración de Pío XIII en suelo africano es, en cierto modo, una hermosa formulación visual de los primeros libros que vertebran las *Confesiones* y preparan, a su vez, para introducir la reparación de las injusticias cometidas por el pedófilo Kurtwell.

El capítulo nueve de *The Young Pope* está principalmente localizado en Nueva York, y focaliza sobre la figura de Gutiérrez, cardenal homosexual y alcohólico. El tono barroco de Sorrentino, y la exuberante fotografía construida en los enormes decorados de *Cinecittà* en los que se falsearon las estancias vaticanas, queda ahora desplazado por una fotografía gris, plomiza, y un uso de la cámara mucho más contenido. La relación entre Gutiérrez y Pío XIII, a su vez, comienza frente a la Piedad de Miguel Ángel. Ambos comparecen frente a la impresionante escultura que anuda a la madre y al hijo muerto. El Vaticano, silencioso, ha expulsado a sus turistas para que pudiera conjurarse el silencio, la solemnidad, el sabor del mito.

Ciertamente, ya el primer capítulo plantea que hay una incompreensión de la *mirada turista* ante el enigma de la angustia que atraviesa el símbolo cristiano. Pío XIII comprende que lo que Miguel Ángel escribe en piedra tiene una fuerza literal: su propia ausencia ante una madre que lo abraza en el momento mismo de la muerte. Los *turistas* fotografían la obra, se fingen epatados ante su perfección, la incorporan incluso a sus experiencias estéticas en el exclusivo régimen de lo artístico. Para Pío XIII, al contrario, la Piedad es la formulación visual de su desamparo.

En los últimos minutos de la serie, como ya hemos dicho, el pontífice se muestra finalmente a los creyentes. Ha necesitado dejar Roma y volver a Venecia, punto fundamental de la fantasía que teje alrededor de su origen. Sus últimas palabras antes de sufrir el ataque al corazón son, en definitiva, el cierre de su tránsito: «Un día moriré y podré, finalmente, abrazaros a todos. Uno por uno. Lo haré. Tengo fe en que lo haré». Ciertamente, su cierre como personaje no termina con una acepta-

ción de la misión divina entre coros angelicales y luces prístinas sino, antes bien, con una fe que no se ciñe en la palabra Dios, sino en el hecho mismo del abrazo hacia el prójimo. Y que le conduce, directamente, al colapso.

Lo que nos lleva, directamente, al plano de cierre. Partiendo del cuerpo yacente de Pío XIII, la cámara asciende progresivamente, atravesando las nubes, hasta posicionarse en un tremendo y vertiginoso plano total de la tierra. Parece obvio que la mirada final es, en esencia, la mirada de Dios. Una mirada que ha seguido al pontífice hasta que ha cerrado su círculo de amor y en la que, definitivamente, late la pregunta por el destino del mundo. Qué pequeño parece un hombre, qué pequeña se muestra Venecia ante esa totalidad que no da respuestas, que permanece en silencio, que no desvela absolutamente nada. En la pantalla, sobre el globo terráqueo, se imprime el nombre de la serie y, después, un demoledor *The End*.



El plano final

El círculo narrativo, por lo tanto, se cierra: de un lado, la mirada inicial que, en el primer capítulo y con la forma de mirada cortada, mostraba todas las dudas, las angustias, la rabia de lo humano. En el plano final, la mirada divina que lo engloba todo, la mirada definitiva que únicamente puede sugerirse con esos planos aéreos precisamente llamados, como es bien sabido, *ojo de Dios*.

La idea principal que encapsula la serie, por lo tanto, es la siguiente: 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. El respeto y el amor por la alteridad. No hay manera de alcanzar la mirada divina si no es a través del amor. No hacerlo es quedarse atrapado en el territorio del trauma individual, pequeño, minúsculo, el pequeño ajuste de cuentas del sujeto con su propio pasado. No hacerlo es quedarse preso en la rabia, la intolerancia y el oscurantismo. Lo dijo la prostituta en el hotel: «Sus ojos son la prueba de la existencia de Dios».

6. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, podemos sistematizar nuestra aportación en tres apartados diferenciados.

En primer lugar, hemos propuesto una correspondencia entre la naturaleza serial del relato teológico en su disposición histórica y su correlato, la propia gestión de la información en la que se inscribe y se desarrolla *The Young Pope*. En esta dirección, la serie genera una reflexión sobre el momento de crisis de las instituciones eclesíásticas ante la disyuntiva que se abre entre el retorno voluntario a un conservadurismo pre-Vaticano II (representado por Pío XIII en la serie) y la posibilidad de una renovación radical en clara apuesta por las ideas que se defienden actualmente desde el humanismo laico.

En segundo lugar, a nivel formal, hemos señalado el valor de *The Young Pope* al apostar explícitamente por el estilema, la construcción postmoderna y la explicitación del estilo frente a las estructuras clásicas de la transparencia que dominan la totalidad de miniserias religiosas contemporáneas.

Finalmente, hemos reflexionado sobre la gestión de la mirada como recurso narratológico. En primer lugar, hemos estudiado la mirada de Pío XIII como recurso para conectar los flujos empáticos con el espectador y en el contexto de la propia obra de Sorrentino. En segundo lugar, hemos visto cómo esa mirada se arrojaba al «problema del Otro»,

entendido como la apertura de un gesto ético que trascendía el puro narcisismo y englobaba la idea de alteridad. Por último, hemos estudiado la mirada teológica, el «ojo de Dios» y su posible correlación con la cámara de Sorrentino en el capítulo final de la primera temporada. ■

NOTAS

- 1 Se trata, por cierto, de una licencia de Sorrentino, ya que el cuadro original se encuentra actualmente expuesto en el Museo del Prado.
- 2 Como es bien sabido, fue precisamente en el segundo Concilio de Nicea donde se decidió que la reproducción de imágenes sagradas era permitida por la Iglesia, especialmente durante las sesiones sexta y séptima (6 y 13 de octubre del 787). En aquellas sesiones se sentó la base para el célebre *noveno canon*, que consideraba herético cualquier escrito contra las *imágenes venerables*. La decisión no solo justificó el uso de imágenes concretas durante el culto y en los edificios sagrados —con los consiguientes beneficios para la expansión del Evangelio—, sino que además impidió de manera explícita pronunciarse contra su valor simbólico.
- 3 La figura de La Santa (Giusi Merli) en *La gran belleza* es el reverso exacto del personaje que Sorrentino propondrá en el capítulo octavo con la Hermana Antonia (Milvia Marigliano). Nos resulta indudable que la primera supuso en su filmografía el primer intento absolutamente serio de preguntarse por las relaciones entre humanismo y catolicismo, así como por sus desencuentros y las posibilidades de entablar un diálogo nuevo. La segunda, por el contrario, es la denuncia explícita de los mecanismos de poder enquistados en las *buenas intenciones*, así como en la denuncia de la connivencia interesada entre dictaduras del tercer mundo y todo tipo de agentes religiosos —y, por qué no decirlo, empresariales—.

REFERENCIAS

Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
 Aumont, J., Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós

Bordwell, D. (1981). *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
 Català, J. M. (2016). *La gran espiral. Capitalismo y esquizofrenia*. Vitoria: Sans Soleil.
 De Hipona, San Agustín (2014). *Confesiones*. Madrid: Alianza.
 Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
 Díez Moreno, J. L. (2004). *Camino neocatecumenal: llamados a salvar esta generación*. Madrid: Cyan.
 Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia: Fernando Torres.
 Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
 González Hortigüela, T. (2009). Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico. *Zer*, 14 (27), 149-163.
 Heidegger, M. (2009). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
 Henry, M. (2001). *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Salamanca: Sígueme.
 Iglesias, Pablo (ed.) (2014). *Ganar o morir. Lecciones políticas en juego de tronos*. Madrid: Akal.
 Lévinas, E. (2000). *De la existencia al existente*. Madrid: Arena Libros.
 — (2012). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
 Lyotard, J.-F. (1986). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
 Malka, S. (2006). *Emmanuel Lévinas: la vida y la huella*. Madrid: Trotta.
 Pardo, J. L. (2007). *Esto no es música: introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
 — (2016). *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*. Barcelona: Anagrama.
 Rodríguez, P. (2000). *Adicción a sectas*. Barcelona: Ediciones B.
 Rubio Alcover, A. (2012). Sorrentino para diletantes. *Quaderni Del CSCI*, 8, 232-238.
 Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
 Velasco, J. M. (1973). *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid: Trotta.
 Ventresca, R. A. (2013). *Soldier of Christ: The Life of Pope Pius XII*. Cambridge: Harvard University Press.

EL HOMBRE, EL OTRO Y DIOS: REFLEXIONES SOBRE LA MIRADA Y LA SERIALIDAD EN THE YOUNG POPE

Resumen

Tomamos como base la primera temporada de la serie *The Young Pope* para reflexionar sobre las relaciones entre serialidad contemporánea y fenomenología religiosa. Para ello, nos centraremos en el estudio de la mirada mediante una metodología de análisis textual que nos permita desbrozar tres usos diferentes: la mirada hacia el yo, la mirada hacia el Otro —entendida en una lógica ética heredera de Lévinas— y la mirada hacia lo divino. Concluiremos que, en el sistema propuesto por Sorrentino, estos tres niveles funcionan de manera integrada e inseparable y que, de hecho, son la propuesta explícita para escapar de planteamientos ultraconservadores y lesivos hacia una lógica de la religión basada en el amor.

Palabras clave

Young Pope; Sorrentino; Dios; serialidad; Otro; HBO.

Autor

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) es doctor en Comunicación Audiovisual y graduado en Filosofía. Trabaja como investigador y docente en la Universitat Jaume I (Castellón), y ha publicado diversos libros como *Espejos en Auschwitz: apuntes sobre cine y holocausto* (Shangrila, 2015) o *Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar* (Notorious, 2012).

Referencia de este artículo

Rodríguez Serrano, Aaron (2017). El hombre, el Otro y Dios: reflexiones sobre la mirada y la serialidad en *The Young Pope*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 85-97.

THE MAN, THE OTHER AND GOD: ABOUT THE GAZE AND THE SERIALITY IN THE YOUNG POPE

Abstract

We will focus on the first season of *The Young Pope* to deliberate about the relations between contemporary seriality and religious phenomenology. For that, we will focus on the uses of the gaze using a textual analyse methodology. We will work specifically on three fields: looking to the inner-self, looking to the Other —using Levinas ethical system as a basis— and looking to God. We will demonstrate that, within Sorrentino's textual system, these three levels work as a whole and are, in fact, an explicit proposal for avoiding an ultraconservative and injurious approach to a religion logic based on love.

Key words

Young Pope; Sorrentino; God; Seriality; Other; HBO.

Author

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) holds a Ph.D. in *Media Studies* and a degree in *Philosophy*. He is a researcher and lecturer at Universitat Jaume I (Castellón), and has published several books as *Espejos en Auschwitz: apuntes sobre cine y holocausto* (Shangrila, 2015) or *Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar* (Notorious, 2012).

Article reference

Rodríguez Serrano, Aaron (2017). The man, the Other and God: About the Gaze and the Seriality in *The Young Pope*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 85-97.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

