

EN DIÁLOGO CON NÁPOLES Y PASOLINI: LA OBRA DE MARIO MARTONE

A Dialogue with Naples and Pasolini: Mario Martone's Work

BEATRIZ LEAL RIESCO^a
Universidad de Salamanca

RESUMEN

Este artículo pretende colmar la laguna que, desde la crítica y la teoría cinematográfica española, supone el haber desatendido a la persona y la obra del director de teatro, cine y videoarte Mario Martone (Nápoles 1959), personaje fundamental en el panorama artístico contemporáneo italiano y europeo desde finales de la década de los setenta hasta nuestros días. Prestando especial atención a sus películas, realizaremos un recorrido por sus trabajos y planteamientos críticos, observando la posición privilegiada de Nápoles dentro de su obra y proponiendo una poética del autor válida para analizar su producción y valorarla dentro del contexto en el que se inscribe. La importancia para Martone de cineastas como Wim Wenders, Roberto Rosellini o Pier Paolo Pasolini, saldrá al paso en este primer acercamiento a un director en activo que ha sabido adaptarse a los tiempos. Martone es un cineasta moderno inserto en la contemporaneidad que nos ofrece, a través de su cine y de sus múltiples propuestas artísticas, una reflexión sobre el papel que el hombre, el cine y la ciudad tienen en el momento actual.

PALABRAS CLAVE: Mario Martone, Nápoles, cine contemporáneo, teatro, lenguajes artísticos, Pier Paolo Pasolini, poética, modernidad.

ABSTRACT

This article intends to fill the gap created by Spanish film critics and theorists due to their neglect of the person and work of the theatre, cinema and videoart director Mario Martone (Naples, 1959), a fundamental character in the artistic and contemporary Italian and European panorama from the late seventies until the present. Giving special attention to his films, I will cover his works and critical stances, observing the privileged position of Naples within his production and proposing a poetics of the author useful to analyze his works and value it within his context. The importance of filmmakers like Wim Wenders, Roberto Rosellini or Pier Paolo Pasolini to Martone, comes up in the first approach to a director who continues to make films and who knows how to adapt to the changes. A modern cineast living inside the contemporary times that provides us with his cinema and various artistic projects a reflection about the role that man, cinema and city have in the present-day.

KEYWORDS: Mario Martone, Naples, contemporary cinema, theatre, artistic languages, Pier Paolo Pasolini, poetics, Modernity.

[a] **BEATRIZ LEAL RIESO**, historiadora del arte por la Universidad de Salamanca y Mención Especial Fin de Carrera en el 2004, es Personal Docente Investigador en la Universidad de Salamanca a la espera de leer su tesis sobre «El concepto de autoría en la Historia del Cine». Ha publicado varios artículos de teoría e historia cinematográfica, editado libros y organizado seminarios, cursos y otros eventos. Ha gozado de una beca de investigación en la Università Normale di Pisa (2005) y recibido el Premio al mejor trabajo de grado por la Universidad de Salamanca por su tesina sobre el director napolitano Mario Martone (2007). Actualmente sus intereses se centran en el cine africano, acabando de publicar en el número XX (2010) de la revista Film-Historia el artículo «Hacia una madurez en la utilización de la música en el cine africano: Sembene, Sissako y Sené Absa».

1. Introducción

Aparte de estrenar en abril del pasado año su última película titulada *Noi credevamo* (2009), basada en la novela homónima publicada en 1967 de Anna Banti y que trata del *Risorgimento* italiano, Mario Martone (Nápoles, 1959) dirige en la actualidad uno de los teatros públicos de mayor importancia en Italia: el Teatro Stabile di Torino. Asumido el cargo en diciembre de 2007, su recorrido hasta éste ha sido más que meteórico, puesto que con cincuenta años cumplidos nos encontramos ante un personaje fundamental no sólo en su país sino en la escena europea e internacional, donde resulta figura inevitable a la hora de entender la evolución de las últimas tres décadas en lo teatral, lo audiovisual y lo cinematográfico.

Inscribible con matices en un pretendido por ciertos críticos «Nuovo Rinascimento Napoletano» que se habría producido en lo artístico y cultural desde los años setenta en Nápoles, sí es cierto que Mario Martone ha permanecido visible desde aquella década. Es entonces cuando realiza sus primeras incursiones en el audiovisual vanguardista con la formación Falso Movimento, pasando una década más tarde a fundar el dinámico grupo Teatri Uniti, al que siguió su controvertida dirección del Teatro di Roma (1999-2000) de la que tuvo que dimitir por razones políticas ligadas a una izquierda inmovilista, y a la que se añaden otras experiencias hasta el día de hoy. Su amplia trayectoria se nutre de múltiples proyectos teatrales y líricos, películas y experiencias audiovisuales y artísticas de todo tipo, siendo su carrera un ejemplo de búsqueda de diálogo entre diferentes formas artísticas, supeditadas todas ellas a la necesidad de una comunicación con el público y entre los técnicos, artistas y actores que en ellas trabajan, siempre con un claro compromiso político-social que bebe de la realidad actual sirviéndose de las propuestas de los clásicos.

En este transitar a través de lenguajes, géneros y propuestas de diversa índole, su obra se ha caracterizado por una constante investigación sobre sus límites y sus posibilidades, en un espacio construido desde la memoria y lo *inactual*, de la mano de la ciudad que lo vio nacer y empezar a realizar sus primeros trabajos –Nápoles– y que se encuentra en el presente en un momento clave de su historia. El desafío que supone acercarse a la urbe italiana de la mano de Martone complementa a las últimas obras y proyectos que nos han llegado desde esta metrópolis mundialmente conocida por ser el nido de la Camorra, mientras las aguas de su puerto conceden reflejarse en ellas al legendario Vesubio. En la producción cinematográfica de Mario Martone no encontraremos manifestaciones dramáticas o posmodernas de una dura realidad contemporánea sino el más moderno y sincero retrato de uno de sus hijos más fieles.

Estamos, por tanto, ante una persona a recuperar y dar a conocer en nuestro país, donde se encargó de inaugurar la temporada 2008-2009 del Teatro Real madrileño con su montaje escénico de *Un Ballo in Maschera* de

Verdi. A pesar de ello, Mario Martone no ha conocido ni éxito de público ni reconocimiento crítico en España similar al que provoca en Francia, donde sus películas han sido exhibidas ampliamente y presentadas en su festival de cine más internacional. Pese a que las películas *L'amore molesto* (1995), *Teatro de guerra* (*Teatro di guerra*, 1998) y *L'odore del sangue* (2004) fueron todas ellas vistas en Cannes, en España tan sólo se estrenó *Teatro de guerra*, asistiendo a la misma menos de 1500 espectadores a pesar de la actualidad del tema (guerra de los Balcanes y la necesidad de Occidente de tomar partido). A la falta de interés de distribuidoras y público se añade que Mario Martone haya sido ignorado hasta el momento por las publicaciones e investigaciones cinematográficas españolas, importante vacío que, en parte, este artículo trata de subsanar.

2. Apuntes biográficos y artísticos

El artista multifacético que es Martone nace en 1959 en Nápoles, ciudad a la que se mantendrá profundamente ligado durante toda su vida. En la época del instituto funda con dieciocho años el grupo Nobili di rosa con el que pretende hacer un teatro de experimentación, rupturista con las convenciones de la dramaturgia y la cultura tradicionales napolitanas, más en la línea del movimiento de vanguardia europeo y americano contemporáneo. De esta provocativa apuesta nace un grupo de colaboradores y amigos que se irá ampliando con los años y parte esencial de la evolución artística y personal de director.

En 1979 el grupo se convertirá en Falso Movimento, en evidente tributo a la famosa película de Wim Wenders, con el que el cambio paulatino en las intenciones se traduce en formas: se huye de la espontaneidad en aras de un uso coral de todos los sentidos, logrando así la organicidad buscada, tras mucho trabajo, por el grupo. La práctica teatral del cuerpo-imagen que Robert Wilson, Pina Bauch y Meredith Monk estaban desarrollando en Europa o en Estados Unidos, así como las enseñanzas del Living Theatre o del Odin Teatret de la década de los sesenta que tanto influyeron en Italia¹ son fuentes privilegiadas de las que beben. La equivalencia teatro-vida guía un proceso de experimentación y crecimiento constante donde el trabajo en común en los ensayos es lo principal. Tras la investigación sobre el cuerpo del actor, el esfuerzo reside ahora en integrar los *mass media* para lograr una fusión total entre actor y espectador en un uso constante de la luz, el cuerpo, la imagen y el sonido como dominantes comunicativas². Todo ello es evidente en las obras de este período y, de manera ejemplar, en el internacionalmente famoso *Tango glaciale* (1982), momento en el que se convierten en uno de los grupos más vanguardistas y reconocidos. Presentado en la Bienal de Venecia del mismo año, «marca la línea de separación entre la investigación incansable de los primeros años y nuevas y fecundas incertezas»³.

[1] Todavía en la actualidad la colaboración del «Living» con la península itálica se realiza con frecuencia, gracias al centro de experimentación teatral toscano en Pontedera al que acuden casi anualmente.

[2] Alessandra Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca* (Roma, Bulzoni Editore, Biblioteca Teatrale-Memorie di teatro/16, 2005), p. 31.

[3] Alessandra Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, p. 32.



Tango glaciale (1982).

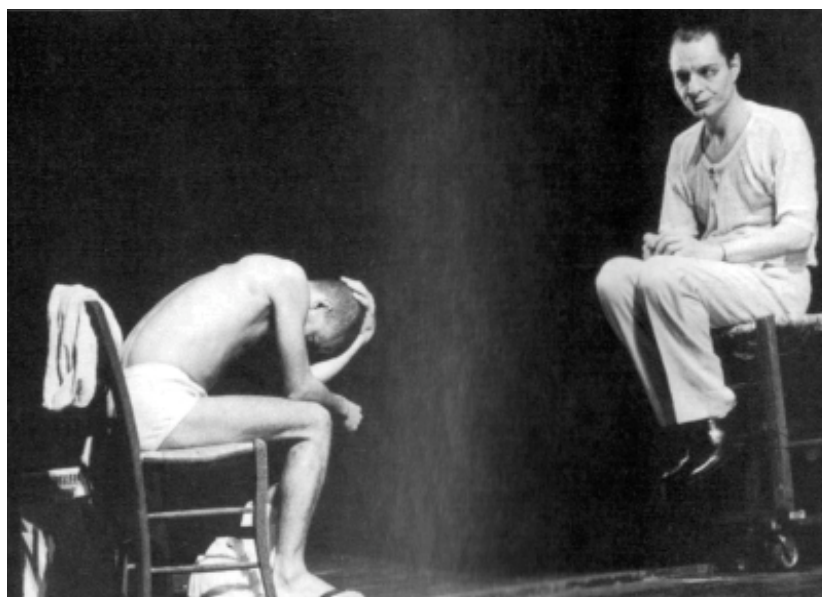
La experiencia que supone, cuatro años después, *Ritorno ad Alphaville* (1986) nos sitúa ante un punto crucial de su desarrollo, a caballo entre las experiencias pasadas y las que han de llegar. El uso comunicativo de la palabra no preeminente, puesto que la imagen, el cuerpo y el sonido están siempre a su lado, nos anuncia otros derroteros. Partiendo del filme de Godard realizan una oposición entre dos mundos (Alphaville y la tierra) para, gracias al juego del extrañamiento, poner sobre el tapete el problema de la incomunicabilidad. Es necesario «suspender la palabra, liberarla de la convencionalidad [...] hasta restituirla un significado originario»⁴. La humanización del hombre se logra volviendo al punto cero e iniciando una nueva búsqueda. Para que Martone regrese a su ciudad conscientemente ha tenido que huir de ella durante una década y lo hace olvidando lo tecnológico y virtual, ocupándose desde este momento de una Nápoles hecha de vísceras y de carne, agarrándose al presente a través del espacio y sus gentes.

Es entonces cuando los encuentros con Antonio Neiwiller, Enzo Moscato y Toni Servillo resultan determinantes como germen para la fundación en 1987 de Teatri Uniti, grupo fuertemente ligado a su ciudad y con el que Martone se adentrará en las tragedias griegas⁵ y en el cine. Es preciso un breve *excursus*: si bien Martone ha manifestado que el cine fue lo primero que le atrajo en oposición a un teatro tradicional aburrido, hubo de esperar décadas para poder realizar su primer filme: *Morte di un matematico napoletano* (1992), al que seguirán *L'amore molesto* (1995) y *Teatro de guerra* (1998). Todas ellas resultan películas fuertemente ligadas a la ciudad y expresión, junto a las tragedias griegas que lleva a escena contemporáneamente, de determinadas constantes en su producción. Entre otras y principalmente: el

[4] Alessandra Orsini, *Città e conflitto*. Mario Martone regista della tragedia greca, p. 35.

[5] *Filottete*, de Sófocles (1987); *Ultima lettera a Filottete*, de Jannis Ritsos (1987); *La seconda generazione*, VVAA (1988); *Oedipus Rex* de Sófocles, de Jean Cocteau (1988); *I Persiani*, de Esquilo (1990); *I sette contro Tebe*, de Esquilo (1996) y *Edipo re*, de Sófocles (2000).

interés por el conflicto entre lo individual y lo colectivo, y la importancia del encuentro entre los seres humanos; la necesidad del espacio-ciudad como contexto y personaje de tales relaciones; la experiencia del viaje en/de la memoria y la fuerte presencia de una poesía entendida como experiencia vital diaria. El espectáculo *Rasoi* (1993), basado en el texto *Partitura* (1988) de Enzo Moscato, aglutina buena parte de estas constantes en un trabajo necesariamente grupal donde el diálogo es vehículo primordial. La palabra se hará poesía en dialecto en los versos de Moscato para mostrarnos la metrópolis en la que habita hecha de rostros multiformes, callejones húmedos y lamentos ruidosos de cuerpos que se retuercen entre excrementos, la *calura*⁶ y una melancólica añoranza de tiempos pasados. La codirección con Toni Servillo compone, como resultado, un espectáculo único que nos devuelve «la verdadera realidad» de una Nápoles en conflicto permanente entre un pasado y un presente que la convierte en un universo hecho, casi exclusivamente, de palabras. Sin embargo, esta desgarradora palabra-poesía nace y se nutre de cuerpos en un canto coral profundo, doloroso y cercano que le otorga una fuerza intensamente humana.



[6] Típico calor sofocante y húmedo de la ciudad en la época estival.

[7] «La mayor diferencia entre teatro y cine está en la verdad. En el cine hago entrar en juego a mi cuerpo mientras que en el teatro está “fuera de juego”, en los márgenes de los ensayos», palabras de Mario Martone, en Bruno Roberti (Ed.) «In cammino. Conversazione con Mario Martone» *Su carta che brucia* (Savignano, Alphabet, Laboratorio di comunicazione audiovisiva, 1997), p. 28.

Rasoi (1993).

Es en ese momento, tras haberse ocupado del lenguaje de los nuevos medios de comunicación e intentar encontrar la esencialidad en el teatro con Teatri Uniti, cuando Mario Martone se encuentra preparado para enfrentarse al medio cinematográfico en una relación totalmente nueva. La cámara se convierte en este medio en una prolongación de su cuerpo, de manera que el director puede entrar directamente en juego⁷. Las películas que realiza serán

un profundo análisis de su ciudad; de las relaciones entre cine y teatro; del trabajo con los actores y los lugares en un viaje a la experiencia única e irrepetible que es cada filme desde el momento que se propone como una «idea» en su mente; del compromiso con una colectividad que es tanto la sociedad actual como él mismo y sus actores; de la recreación de la sonoridad y la imagen de la ciudad sin el filtro de los clichés o la efectividad de la postal turística... Para todo esto se vale de la ficción pero, asimismo, del documental en varias ocasiones.

El bienio 1999-2000 le ve encargado de la dirección del Teatro di Roma donde interviene intensamente a nivel estructural (abre una nueva sede –Il Teatro India– descentralizando la producción; cambia el sistema de abonos economizándolos; otorga mayor poder a los artistas frente a la administración y saca el teatro a las calles en el año del Jubileo...); en el plano artístico editando una revista; promoviendo la ampliación e internacionalización de los proyectos rompiendo con una tradicional programación conservadora y conformista e interesándose en traer al escenario teatral el debate sobre la situación italiana actual incluyendo en sus producciones a sectores marginales. En fin, una tarea ingente dentro de su propuesta de un *teatro assembleare* en el que, como él mismo explica, «exista una absoluta consonancia entre la proyectualidad cultural-artística y la organizativa-administrativa»⁸ y que, tristemente, acabaría con su dimisión poco antes del final de su mandato por razones ligadas a una izquierda intelectual que había de encontrar un cabeza de turco para mantenerse en el poder. Será la periodista Rita Cirio de L'Espresso la que encienda los ánimos llamando «Indianapolis» a la labor de dirección de Martone quejándose, especialmente, de su gestión financiera. Sin embargo, las verdaderas razones de su dimisión han sido explicadas en un clarificador y detallado estudio por Carla Benedetti donde, además del «caso Martone», se ocupa de otros supuestos que ejemplifican el papel fundamental de los críticos en Italia⁹. Aunque se le atacaba por su mala gestión económica, por la errónea gestión en varios niveles, el fraude en las concesiones y por propuestas demasiado arriesgadas, la realidad fue otra. El presidente del Consejo del Teatro Walter Pedullá estaba siendo presionado porque las mayorías de su facción estaban perdiendo posiciones y alguien debía ser el chivo expiatorio. Las oposiciones del Consejo de Administración del Teatro di Roma a la gestión de Martone ofrecían una oportunidad única a Pedullá. Nada había de cierto en estas afirmaciones como se demostró más tarde pero, a pesar de la cantidad de apoyos a favor de su causa (se desestimaron todos los cargos que en un principio se le imputaban), su labor quedó empañada por las dinámicas de poder a las que, ni siquiera quien hace un trabajo honesto y brillantemente, es capaz de sustraerse¹⁰. Su despedida en el Teatro Argentina el 12 de diciembre del 2000 con el estreno de *I dieci comandamenti* de Raffaele Viviani fue un éxito reconocido en los Premios Ubu y un sentido homenaje al precursor napolitano injustamente olvidado. De esta manera se hacía justicia ante una lacerante persecución política innecesaria.

[8] «Per un teatro assembleare», participación leída en ocasión de las jornadas italo-francesas «Destination Naples», Napoli, Teatro Mercadante, 28 maggio 2004, en Mario Martone. *Chiaroscuri. Scritti fra cinema e teatro*. Ada D'Adamo (Ed.) (Milán, Bompiani, Overlook, 2004), p. 193.

[9] Carla Benedetti, «Il potere che ognuno conosce e nessuno racconta. Il caso Martone», en *Il tradimento dei critici* (Torino, Bollati Boringhieri, Temi/121, 2002), pp. 183-214.

[10] «Bilanci romani. Le ragioni di Mario Martone documentate da lui stesso», en *Il Patalogo 24* (2000-2001) pp. 234-236. Aquí se recoge tal carta donde el propio protagonista va rebatiendo punto por punto la falsedad de todas las imputaciones, como respuesta a la relación de apertura de la Asamblea de Socios del Teatro di Roma del 4 de enero de 2001 de Walter Pedullá.



L'odore del sangue (2005).

Tras estos años de duro enfrentamiento, Martone no ha dejado de ocuparse de variados proyectos y, a pesar de que su última película estrenada hasta el momento –*L'odore del sangue* (2005)– resultó un intento fallido, no se ha visto mermada su capacidad de trabajo ni el número de sus propuestas. La ruptura con los componentes de Teatri Uniti al final de su experiencia romana, le llevó a encontrarse con otros artistas napolitanos y, en ese momento de indecisión, se le ofreció la posibilidad de hacerse cargo de la dirección de un futuro Stabile en Nápoles. Aunque declinó la oferta, accedió a formar parte del comité artístico, manteniendo así su personal línea de trabajo independiente y comprometido, alejado de juegos de poder políticos y presiones externas. En su primera temporada en el Teatro Stabile Mercadante organizó el *Progetto Petrolio* (de septiembre de 2003 a febrero de 2004) desarrollado en la región de Campania y en la propia ciudad, en base al texto póstumo inacabado de Pier Paolo Pasolini, obra de gran calado crítico y que ha despertado tantas ampollas en Italia, en clara relación con las oscuras circunstancias de la muerte de su autor en los años de su escritura.

En los años más inmediatos, Mario Martone se ha ocupado de diferentes lenguajes artísticos: de la lírica, el teatro y el cine. Asimismo ha venido realizando la tarea de programador-organizador en el cargo que, desde diciembre

de 2007, ocupa como director del Teatro Stabile di Torino. A la espera de ver su última película sobre el *Risorgimento* italiano, *Noi credevamo* (2010) con Servillo y Lo Cascio y con el patrocinio de la RAI, Martone continúa desarrollando sus inquietudes, experimentando y trabajando incansablemente como nos tiene acostumbrados.

[11] Rino Mele, *Falso Movimento '77-82* (Salerno, Taide, 1985), pp. 87-98.

[12] Llegará con las tragedias griegas una década después.

3. En diálogo con su ciudad: un recorrido fílmico napolitano

Si algo caracteriza la obra de Martone en su conjunto y, en especial, su producción fílmica hasta el momento, es el permanente diálogo que éste establece con su ciudad natal, espacio privilegiado de trabajo y reflexión para el autor. Sin embargo, no será hasta el espectáculo audiovisual *Rasoi* que realiza con Teatri Uniti cuando Martone se atreva a mostrar por primera vez y en toda su riqueza a la capital de la Campania, a la que no abandonará durante muchos años. Es éste un regreso maduro y consciente, tras un peregrinaje mediático por las metrópolis que el cine clásico americano había dejado en el imaginario de Martone y su grupo.

En sus espectáculos anteriores con Falso Movimento el recurso a lo urbano se limitaba a citaciones cinéfilas que emulaban los escenarios de las calles de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977), entre otras menos evidentes o más tradicionales. La no fingida admiración por el cine y sus instrumentos era vivida por el grupo como elemento esencial de su estética y de su trabajo de experimentación con distintos lenguajes, en un momento en el cual la crítica y el análisis formal eran preeminentes. El crítico Rino Mele caracteriza esta etapa inicial como «un hacer teatro para poder leer el cine» y observa cómo «en los haces de luz del cine se vive el teatro de Falso Movimento»¹¹. Este recurrir a contaminaciones con distintos medios, la necesidad del análisis y el empeño en la interrelación de aspectos visuales, sonoros y lumínicos en el escenario encontraría, especialmente en *Ritorno ad Alphaville* (1986), un momento de transición. La ciudad extraña y abstracta (Alphaville) de la incomunicación y la negación de los sentimientos y lo artístico define por oposición la Nápoles irracional, creativa y bulliciosa, donde el calor humano se vive gracias a la multiplicidad enriquecedora de sus gentes. El uso crítico de la palabra, aunque todavía no del texto narrativo¹², será el último paso para apoderarse de una de las más bellas manifestaciones del lugar: el *dialetto*



Ritorno ad Alphaville (1986)



Rasoi (1993).

[13] Las traducciones más cercanas serían chulo y golfillo para *guappo* y *scugnizzo* respectivamente. Estos y otros personajes no citados remiten a un pasado de múltiples capas que forma parte de la tradición histórica, cultural y artística de Nápoles. Habitualmente han sido utilizados en la literatura y en las formas dramáticas características napolitanas por lo que representan tipos claramente reconocibles para los autóctonos.

[14] M. Anselmi, «Napoli, città sfregiata» (*L'Unità*, 22/3/1994).

[15] «Para mí ha sido importante estar durante mucho tiempo alejado de temas napolitanos pero no de Nápoles, donde siempre he trabajado. Trabajaba en Nápoles pero no hacía

napoletano, verdadero personaje del espectáculo *Rasoi* (basado en *Partitura* de Enzo Moscato), montado ya con la formación Teatri Uniti. La palabra se convierte en poesía y Nápoles se muestra a través de personajes arquetípicos de su cultura como la Madonna, el *guappo*, el *scugnizzo*¹³ insomne o el rey Fernando, que componen «este pesebre blasfemo y degradado donde el alma partenopea vaga infeliz, resignada, aullante, destruida por los microbios y asfixiada por el vómito»¹⁴.

Él mismo explicita este viaje de formación que le lleva a regresar a su ciudad haciéndola objeto y personaje de su trabajo, tanto en el teatro como en el cine¹⁵. La ciudad autobiográfica, sentimental y de peregrinaje vital de los personajes en sus filmes como reflejo del propio Martone tiene dos caras: la del presente doloroso y decadente que, a su vez, trasluce en piedras, edificios y emblemáticos rincones en ruina aquel pasado de esplendor, riqueza cultural y diversidad fruto de su privilegiado enclave geográfico, de las numerosas invasiones y de su capitalidad¹⁶.

Las dos ciudades habitan en el director, en los napolitanos y en todo aquel que recorre sus calles, del mismo modo que los personajes de sus películas *Morte di un matematico napoletano*¹⁷, *Teatro de guerra*¹⁸ y *L'amore*

cosas napolitanas. Me ocupaba de otros temas. De hecho, han sido diez años de Falso Movimiento en los que hacía espectáculos teatrales mirando más a América o a lo que estaba sucediendo en Europa que a la tradición napolitana. Ha sido como un viaje de formación en el que adquieres fuerza intentando evitar el peso de una tradición como la napolitana que puede resultar aplastante. Cuando después, completado este viaje mental que duró diez años, he vuelto a ocuparme de Nápoles, quizás me había refortalecido en relación a la posibilidad de contar la ciudad tal y como la sentía en vez de hacerlo siguiendo esquemas preestablecidos». Anna Camaiti, *Sentire il cinema* (Florencia, Edizioni Cadmo, 2002), p. 89.

[16] «En Nápoles hay dos ciudades: una es todo lo que sobrevive de aquella ciudad antigua cuyas huellas, todavía hoy, se pueden encontrar en los rostros, en la lengua, en los comportamientos de una parte de la población refractaria a la modernización; la otra es lo que le ha crecido alrededor como un parásito a una planta, la ciudad moderna de la especulación constructiva, del arrivismo pequeño-burgués, de la contaminación entre la política y la camorra». Palabras de Mario Martone, «Teatri Uniti, un'esperienza di gruppo» (*Linea d'ombra*, n. 88, diciembre de 1993), p. 21.

[17] *Morte di un matematico napoletano*: El 1º de mayo de 1959, en la sala de espera de tercera clase de la estación de Roma, un hombre maduro y distinguido, pero sucio y borracho, es arrestado por la policía en un control: es el matemático napolitano Renato Cacciopoli, profesor universitario genial, nieto de Bakunin, excéntrico, amante de las artes, poliglota y comunista, una leyenda en su ciudad natal. Desde la mañana siguiente a la que vuelve a Nápoles comienza su deambular de una semana recorriendo calles, bares, casas de familia y amigos y aulas universitarias hasta que, retirando de una caja de seguridad una pistola, se suicida por la noche. Lo encuentran la mañana del 9 de mayo. En el cementerio se reúnen profesores, estudiantes y políticos y se realizan los discursos oficiales y retóricos. Cada uno recuerda que, durante el tiempo del fascismo, contra el que Renato hablaba muy abiertamente, la madre lo hizo encerrar en un manicomio para salvarlo de la prisión. El incómodo personaje, tanto en vida como después de la muerte, ha conmovido a la ciudad.

[18] *Teatro de guerra*: Nápoles, 1994. Leo, actor y director de teatro experimental, ensaya con una compañía, en un ruinoso teatro de los «Quartieri Spagnoli» la obra de Esquilo *Los siete contra Tebas*, sobre la guerra y el asedio a una ciudad. La intención es llevar el espectáculo a la Sarajevo del conflicto bélico y representarlo en el teatro de su colega Jasmin. El clima es tenso, tanto en el barrio como en el grupo, después de que la actriz Luisella Cielo haya dejado su papel vacante para participar en una película y haya sido sustituida por la gran diva Sara Cataldi, a la que le cuesta entrar en la dinámica de trabajo y captar el espíritu de la obra. A pesar de todo, la compañía logra realizar el ensayo general ante el público aunque Leo, ya desde hace días, sabe que el viaje a Sarajevo no se realizará jamás...



Teatro de guerra (1998).

*molesto*¹⁹. Este «viaje de redescubrimiento y conocimiento»²⁰ de un ser humano individual se sitúa en las dos primeras películas citadas en este Nápoles del centro histórico, de lugares tan memorables como el Palazzo Cellamare²¹ y de los barrios populares (Quartieri Spagnoli) donde habían desarrollado su actividad los componentes del grupo teatral. De la mano de sus personajes, tanto en la reconstrucción de los últimos días del matemático napolitano Renato Caccioppoli –que es su primera película, fruto de un excelente guión en colaboración con la escritora Fabrizia Ramondino– como en *Teatro de guerra*, se consigue huir de la imagen estereotipada y del recurso al monumento.

Se crean así espacios vivenciales como el exterior del Teatro Nuovo²², una cantina, la universidad, unas termas, las vistas de callejuelas oscuras... caracterizados por el ruido que todo lo inunda, aspecto definidor por excelencia de la ciudad. En *L'amore molesto*, adaptación de la novela de igual título de

Elena Ferrante, va un paso más allá al atreverse a deambular por una periferia para él desconocida. Largas incursiones previas al rodaje le ayudaron a entrar en contacto con lugares que habrían de convertirse en vitales y, de este modo, ser parte de la película. Se trataba, siguiendo las enseñanzas berlinesas de Wim Wenders, de conectar emocionalmente con cada lugar real superando la mera búsqueda de localizaciones. Este camino de conocimiento que hace Martone por aquellos espacios napolitanos no familiares, con los que mantiene una relación menos íntima y directa, es un viaje paralelo al que recorrerá la protagonista, Delia, durante toda la película. El transitar por el espacio de la memoria, poblado por los lugares de la infancia y de una madurez marcada por la muerte de la madre, la lleva a una Nápoles mugrienta y escrutadora de ojos masculinos lascivos, de húmedas paredes en una vieja casa llena de recuerdos que acumulan el paso de los años al compás de la lencería *demodé*...

El interés por estas ciudades de la memoria y de las emociones no puede surgir, por tanto, de una «razón sociológica», sino de:

[19] Tomada del homónimo libro de Elena Ferrante, la película cuenta la historia de Delia, una dibujante de cómics de origen napolitano, que se había trasladado a Bologna por necesidades de su profesión. La muerte imprevista de su madre ahogada en el mar la devuelve a su tierra natal, donde el pasado la ataca trayendo al presente los amargos recuerdos de su infancia. Delia, que recuerda la vivacidad y el extraordinario temperamento de su madre, se niega a aceptar la hipótesis unánime del suicidio y empieza a investigar por su cuenta. Poco a poco, los indicios se van mezclando con los recuerdos de lugares sepultos por su conciencia, aflorando con violencia y alejándola de «su» verdad, obligándola a reflexionar sobre sí misma. Es entonces cuando reconoce la verdad después de tantos años (ella, siendo niña, había sido violada y descargó su odio, dolor y sentimiento de culpa en el cuerpo materno) y decide regresar a Bologna, junto al doloroso pasado redescubierto. El viaje en tren la hace, finalmente, reconciliarse con la madre muerta demostrando que la verdad estaba mucho más allá del descubrimiento de un posible asesinato a la manera del mejor *giallo* italiano.

[20] Alessandra Orsini, *Città e conflitto*. Mario Martone registra la tragedia greca, p. 51.

[21] Ligado por experiencias vitales al director ya que había residido en el edificio.

[22] Allí trabajaba el grupo y realizaron las pruebas de *I sette contro Tebe*, base de la película *Teatro de guerra*.

«la existencia de una realidad, de una comunidad perfectamente reconocible (que) me permite explorar esta relación entre verdad y ficción; anclar los personajes a las personas; los lugares del relato a los lugares reales que recorro a menudo; una frase que escucho y que me queda en la cabeza para relacionarla con una frase que está dentro del guión»²³.

[23] Bruno Roberti (Ed.), *Su carta che brucia* (Savignano, Alfabeta, Laboratorio di comunicazione audiovisiva, 1997), p. 30.

[24] Anna Camaiti, *Sentire il cinema*, pp. 87-88.

[25] Librementemente inspirada en la novela íntima del mismo título del escritor italiano Goffredo Parise, cuenta la historia de Carlo, periodista cincuentón, vago y que ha perdido la inspiración, ocupado en la escritura de una novela. Ha alcanzado un complejo equilibrio sentimental: engaña a su mujer Silvia con una chica joven que vive en el campo, dejando entre tanto a su esposa libre en Roma, al menos en teoría, para que haga lo mismo. En la práctica, cuando Silvia le confiesa que tiene un amante más joven, un fascista con el culto al falo y a la fuerza, el hombre se vuelve loco de celos y exige que le cuente todo, mientras ella tan sólo le aporta algunos detalles. En un *crescendo* de peleas y reconciliaciones, entre alucinaciones eróticas y presentimientos de muerte, Carlo y Silvia van al encuentro de su trágico destino.

[26] En los últimos años, autores de género tan convencionales como Gabriele Muccino han ofrecido imágenes de la capital romana que se nos antojan más interesantes en su propuesta por la capacidad de mostrar espacios generalmente descuidados u olvidados. Por supuesto, mucho más relevantes resultan los sinceros retratos que de Roma hace Nanni Moretti a lo largo de buena parte de su producción o el paradigmático caso de la recientemente premiada *Vacaciones de Ferragosto* (*Pranzo di Ferragosto*, 2008) de Gianni Di Gregorio, sin pretensión de exhaustividad.

La memoria y el presente; las experiencias reales y la ficción se miden cuando el guión se enfrenta a los lugares físicos que serán filmados. En el exterior de espacios y objetos habitan los recuerdos, las vidas transcurridas y acabadas, las que han de luchar día a día con su estructura de piedra, cemento y contaminación. Esta sinceridad en mostrar la realidad contemporánea compone un retrato fiel de su ciudad natal que se completa con su serie de documentales: *Antonio Mastronunzio pittore sannita* (1994), *Lucio Amelio/Terrae Motus* (1993), *La Salita* (1997), *Nella Napoli di Luca Giordano* (2001), en la más reciente *L'opera segreta* (2004) y, previamente, en *Nella città barocca* (1984), retrato histórico de la pintura napolitana del *Seicento*. Gracias a todas ellas disponemos de un inapreciable testamento de imágenes, personajes y citas literarias y artísticas, amén de un constante perderse por calles y rincones en busca del encuentro con la verdad humana, constante en su trabajo creativo.

A la pregunta: ¿por qué es, para ti, tan importante Nápoles?, responde:

«Es verdad, Nápoles está muy presente en el cine que he hecho. No sabría decir si en cuanto Nápoles o en cuanto a ciudad en la que se desarrollan las historias de los personajes que represento. Quién sabe si haciendo una película en Roma o en París sería igual. No lo sé. Nápoles en mis películas es siempre diferente, pero siempre contemporánea. Incluso en el *Matematico*, que sucede en los años cincuenta, no hay reconstrucciones escenográficas, también debido a que no teníamos dinero para hacerlas. Se trata de un trabajo de recortar con la cámara los trozos de ciudad que habían quedado como en los años cincuenta. [...] Un rito en el que la ciudad de hoy llamaba a la vida a la ciudad fantasma de ayer, su pasado próximo»²⁴.

Por tanto su obra refleja el interés por mostrar las posibles caras de Nápoles. Se pregunta si sería lo mismo si se ocupase, por ejemplo, de Roma. Lo hizo en su última película hasta el momento: *L'odore del sangue*²⁵, presentada en Cannes y con la actuación de Fanny Ardant y Michele Placido, de la que ni actores ni director han salido triunfantes. En la adaptación a la pantalla de la novela homónima de Goffredo Parise, la búsqueda sincera de lugares personales se ha visto empañada por el fuerte carácter cinematográfico de la ciudad eterna. El conocimiento mutuo entre Martone y Nápoles no se logra en Roma, ciudad de la que tantos otros se han ocupado antes y se ocupan en la actualidad²⁶. Cuando el afán en la búsqueda de lo «real» y la precariedad de medios hizo salir a Rosellini a la calle para rodar *Roma, ciudad abierta* (*Roma città*

aperta, 1945) no imaginaba que, medio siglo más tarde, un alumno aventajado tendría que hacer lo mismo y recorrer sin tregua exteriores para su primera película: *Morte di un matematico napoletano*. Este deambular roselliniano, constante en Martone durante toda su producción, no es casual por la cercanía de las enseñanzas del maestro romano y por el modo en el que su idea humanista del cine impregna la del napolitano. En este aproximarse al hombre, tratar de entenderlo y lograr que se comunique,

«la dimensión urbana refleja la condición de enorme fragilidad de los seres humanos de nuestro tiempo. Estamos en el mundo en esta especie de espera, realizando innumerables intentos individuales de relacionarnos [...] la subjetividad se lee más profundamente en relación con el peso de la ciudad»²⁷.

Es aquí donde se encuentra el valor de la ciudad en Martone: ser la causante de la soledad del hombre, esencia indiscutible de la condición postmoderna y, sin embargo, el único lugar de comunicación entre personas y donde el ser humano puede ser él mismo sin renunciar a toda su subjetividad. La búsqueda del diálogo entre los hombres le llevará con su *Edipo re* (2000) a introducir en Roma la ciudad dentro del teatro al considerar como imposible aislar el espacio escénico de la urbe que lo rodea, nutre y da forma. Asimismo y durante su dirección del Teatro di Roma, por esta compleja relación entre teatro, ser humano y ciudad, funda el Teatro India en un barrio lleno de pobreza, emigración y contrastes, lugar donde se aglutinan las diferentes realidades humanas del presente (del) romano. Sin embargo, estamos ante la ciudad sin una identidad concreta, en el sentido de la polis griega, entendida como espacio para las personas sin rasgos externos arquitectónicos caracterizadores salvo por su utilidad político-social. La tendencia centrífuga que, al hacer cine, le obliga a volver a su ciudad natal, no se produce en el teatro donde raramente lo hace.

Esta actitud se ha venido invirtiendo en los últimos años: en cine se ocupa de la capital italiana y en su práctica teatral vuelve a Nápoles con el

[27] Anna Camaiti, *Sentire il cinema*, p. 88.



L'odore del sangue (2005).

Progetto Petrolio (2003-2004) del Teatro Stabile Mercadante, sobre el texto de Pier Paolo Pasolini. Aún cuando la producción tuvo como anclaje fundamental la región de la Campania, su pretensión va más allá de este espacio, creando un sinfín de lugares donde es posible el diálogo y que tanto podrían funcionar en ésta como en otra ciudad, en línea con la universalidad del pensamiento pasoliniano si bien tomando la realidad napolitana como presencia indiscutible.

4. A modo de poética: una reflexión moderna sobre el cine

Desde sus primeras obras, Mario Martone ha ido acompañando su producción con reflexiones clarificadoras sobre el objeto y la práctica artística. Lejos de tratarse de anécdotas tan del gusto de la cinefilia, de datos que ayuden a construir otra hagiografía o de una nueva catalogación de lugares comunes sin mayor interés, las reflexiones de Martone se pueden sin duda enmarcar en la tradición de aquellos cineastas que han pensado sobre el medio legando interesantes testimonios que analizar y contrastar. Los casos de franceses como Clair, Cocteau o toda la nómina de la *Nouvelle Vague*; de los neorrealistas italianos; de Bergman, Tarkovski, Fassbinder y Wenders; de Pudovkin, Eisenstein, Straub, Duras, entre otros, así como de numerosos documentalistas, es una pequeña muestra de la herencia teórico-crítica de los realizadores contemporáneos.

Mario Martone no es un teórico del cine o del teatro y su intelectualismo queda lejos de reflexiones profundas en la estela de la larga tradición italiana y, en especial, de la línea gramsciana del siglo anterior²⁸. Nos encontramos ante un pragmático que se para a reflexionar a causa del compromiso adquirido con unas personas, un lugar y unos ideales. No estamos ante un director que se deje llevar por impulsos a la manera del genio creador romántico heredado por artistas de la contemporaneidad, pues su razón moderna le obliga a tomar decisiones comprometidas y coherentes dentro de un discurso sobre lo que sea el arte y la vida; la sociedad y el compromiso. Estos pensamientos e ideas han ido surgiendo de la mano de sus proyectos y cambiando según sus etapas creativas.

A lo largo de los años que Mario Martone lleva en escena ha ido ofreciendo entrevistas a medios y críticos especializados, ha dejado algún que otro documento escrito de su puño y letra, y ha participado en Congresos haciendo oír su voz. De todos estos documentos es posible inferir una poética, *collage* de pensamientos, ideas y sensaciones de gran ayuda para ahondar en el «universo Martone»²⁹.

Mi propuesta, lejos de pretender erigirse en un catálogo de compartimentos estancos, es el resultado de un flujo de impresiones entrelazadas y coherentes en línea con sus obras de teatro, videoarte, radio o cine; sus proyectos museísticos o de integración de diversas artes y sus intervenciones en el panorama político y social italiano en los que, por razones de espacio, me es imposible entrar en detalle.

[28] Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel* (*Quaderni del carcere*) póstumos expone su teoría sobre el papel de los intelectuales, aspectos conocidos y con gran implicación en la obra y el pensamiento de Martone.

[29] Desmarcándose de la tendencia general en los cineastas contemporáneos que evitan posicionarse en relación a su medio de trabajo y quizás debido a su procedencia teatral, encontramos sus ideas a lo largo de un notable número de entrevistas que, en especial las realizadas por la revista *Filmeritica* y el crítico Bruno De Roberti, nos ofrecen las pautas necesarias para formalizar una poética relevante desde diversos ámbitos.

Distinguimos en su discurso desde sus inicios dos aspectos relevantes. El primero es el poder observar cómo evolucionan en sus reflexiones ciertas líneas que podríamos denominar «de continuidad» a lo largo de los años. Estas constantes se adaptan a cada proyecto, beben de la necesidad de las distintas etapas creativas del autor y se dejan ir moldeando por personas, momentos y lugares. El segundo viene representado por la omnipresente llamada a aspectos vitales y humanos en su reflexión, incluso cuando se está ocupando de los aspectos más teóricos. Mario Martone es un humanista: piensa en sus contemporáneos sin olvidar la historia; se ocupa del arte como medio para conocer el mundo; está fuertemente guiado por un sentido de obligación con el resto de la especie humana que lo hace universal; no se desentiende de la razón aunque los sentimientos se exterioricen... En fin, muchos son los aspectos que lo harían parecerse a sus antecesores renacentistas y dieciochescos si no fuese por la infranqueable barrera histórica y la falta de un empeño consciente de serlo. Martone, a pesar de tener como espacio de trabajo el ámbito de las artes es, ante todo, un hombre corriente comprometido con su labor, que va viendo surgir las formas de manera natural, sometido a las exigencias de su tiempo. Este empeño en hacer un trabajo coherente se trasluce en sus obras, aspecto donde reside su fuerza.



Morte di un matematico napoletano (1992).

4. 1. *El cine como «Praxis del presente»*³⁰

El teatro y el cine son para el director, a pesar de sus notables diferencias, dos instrumentos concretos de transformación del hombre. Con esta afirmación se sitúa dentro de la teoría y la práctica teatral y cinematográfica de los años sesenta y setenta y, directamente, alude a dos de los exponentes en la consideración del arte como instrumento que mueve en el hombre al cambio: Bertolt Brecht y Roberto Rossellini. Ambos creadores consideraban los lenguajes que empleaban como medios de educación, conocimiento y transformación del ser humano. La carga moral o ética que emana de sus obras³¹ se encuentra en el napolitano. Como él mismo dice, el hecho de no tener una vinculación personal

[30] Ideas extraídas, fundamentalmente, de la entrevista de Mario Martone concedida a Bruno Roberti, «In cammino. Conversazione con Mario Martone» en Bruno Roberti (Ed.), *Su carta che brucia*, pp. 25-39.

[31] Sin sentido maniqueísta alguno, con una firme intención de dejar elegir al ser humano pero guiándolo en los caminos que recorrerá en el cine o en el teatro, huyendo de la mera contemplación de la belleza o de la imagen desnuda de todo contenido.

consciente con el mundo de los sueños, le hace establecer con los dos medios una relación que es una «praxis del presente». El actuar metafísico de un autor como Bergman o el mítico de Pasolini no se dan en su trabajo, sin embargo, no puede sino admitir que existen *zonas de misterio* que siempre se escapan al control que ejerce el director. Éste puede actuar de dos maneras: impositivamente persiguiendo un control total de todos los estadios y fases que lleva a la obra terminada o funcionando como un *anillo de transmisión*. Cuando algo sucede ante él lo reconoce dándole visibilidad. La atención extrema ante todo lo que le rodea nos devuelve ese *algo* que es lo verdadero y que se da únicamente en la propia realidad. Sólo colaborando con todas las personas que participan en la realización de un filme de manera activa logrará el director este objetivo. Sirviéndose del símil medieval del *cavaliere*, apunta que la tarea del director es la de buscar algo entre misterioso y sacro pero cuyos actos están firmemente ligados al mundo en su concreción y simplicidad. Esta lección de humildad al considerar al cineasta como hombre y no como artista-genio proviene de la fuerza que el presente ejerce en su trabajo que, unida a la conciencia moral de la práctica artística, le obliga a permanecer alerta en vez de adoptar actitudes demiúrgicas de omnipotencia creativa. No es necesario interpretar, dar forma y sentido a la realidad sino «dejar hablar a la lengua de la realidad que es misteriosa». Lo esencial en el arte se esconde tras lo real³².

Las personas importantes con las que se ha ido topando en su camino, los lugares³³ y esas zonas que escapan a su control y conocimiento son las causantes de que surja la necesidad de enfrentarse a espectáculos nuevos y de que las películas sean tal y como las podemos ver. Hay algo que le vive dentro, imposible de verbalizar pero que le hace ir a la búsqueda de su propio destino, entendido en el sentido griego y en el de búsqueda; el mismo impulso misterioso que el fuerte contacto con lo real provoca en el caballero.

4. 2. La película: ese viaje necesario

El punto de partida de un filme concreto se encuentra, para Martone, en ese «lugar secreto»³⁴, personal e inexplicable donde nace una idea que se convierte en la necesidad de realizar una película. Cuando ésta se pone en marcha, tendrá un recorrido particular y se realizará en tres fases (las típicas) con unas características propias, tal y como repite en varias entrevistas: la fase del guión, la del rodaje y la del montaje final.

La primera fase no se entiende sin explicar el valor que la palabra y el texto han ido adquiriendo progresivamente en su desarrollo artístico. Cuando empezó en teatro lo hizo como una necesidad de huir de la convención y la fuerte tradición napolitanas y ya con Falso Movimento buscaron otras raíces en las vanguardias de aquellos años. En los años setenta habían cultivado un teatro hecho de imágenes que rechazaba el texto, daba preeminencia al movimiento y estaba directamente ligado a la vida y la experiencia. Querían experimentar con los distintos instrumentos técnicos a su disposición para llevar al

[32] Conscientes de la dificultad en la definición de lo real y tras lo expuesto hasta el momento, la «realidad» para Martone es un concepto que emana del ser humano y su experiencia. Es aquello que «está sucediendo», profundamente ligado a lo vivencial y que se da en el contacto del hombre con su ambiente, su propio ser y con los demás seres humanos. Al contener una notable carga de compromiso social el concepto remite a una necesaria ética humanista basada en un respecto absoluto hacia el ser humano como parte de la comunidad.

[33] Personas como Pasquale Mari, Angelo Curti, Lucio Amelio y su Galería, Toni Servillo, Enzo Moscato, Fabrizia Ramondino, Carlo Cecchi, Anna Bonaiuto y tantos otros. Y los lugares: los rincones de Nápoles: espacios reales, vitales y de la memoria que pueblan su obra.

[34] «Conversazione di Giuseppe Merlino con Mario Martone» en Lucilla Albano (Ed.), *Il racconto tra letteratura e cinema* (Roma, Bulzoni Editore., 1997), pp. 129-137.

límite las experiencias de los *media*. Con el paso de los años llegaron a la conclusión de que todo ello era limitador. La necesidad sentida de contar de una manera menos abstracta; de lograr una mayor relación entre el texto y los actores escapando de la capacidad fagocitadora de los *mass media*; de basarse más en los diálogos puesto que la energía y las acciones se les antojaban insuficientes, les embarcó en un duro y largo camino que no abandonarían³⁵. El recurso a textos dramáticos clásicos y a otros contemporáneos donde prevalece la palabra (Bernard-Marie Koltés, por ejemplo) dentro de montajes heterodoxos en los que no se olvidan las enseñanzas de *laboratorio* de su primera etapa, muestran cómo la relación acción/palabra se amplía y cuestiona continuamente.

Hemos de anotar, en cambio, que el papel de la(s) imagen(es) nunca se opuso en sus montajes al de la palabra: ambas se encontraban, dialogaban desde sus diversas posiciones, iban adquiriendo valores diversos pero siempre manteniendo una relación de igualdad en el proceso que iba conformando cada obra. Por ello, en sus filmes van también de la mano, sin notarse la preeminencia de una sobre otra. La primera manifestación de esto se encuentra en la fase de preparación del guión. En esta etapa que considera privada, aunque pueda llegar a ser muy fructífero el trabajo en grupo, se crea un «mapa» al poner en común distintas piezas que son imágenes, personas, frases y palabras, retazos de la memoria... Todas ellas combinadas adecuadamente crearán el texto. La fisicidad de los espacios que se convertirán en sonidos e imágenes está siempre presente y le obliga, al mismo tiempo que escribe³⁶, a deambular por los lugares donde luego rodará fotografiándolos, plenamente consciente de cómo se modificarán en contacto con los actores. La película es un viaje, un «flujo vital»³⁷, un proceso, un devenir... todo está abierto a la transformación desde esa idea inicial originaria. En este «mapa» hecho de ingredientes diversos el moverse se hará con la mayor libertad. El conocimiento del territorio gracias a un guión detallado, con numerosas descripciones de ambientes y trabajado en profundidad, no limitará en la fase siguiente, permitiendo un viaje libre y, por momentos, improvisado.

Porque la película parte de las propias experiencias y se va realizando en presente, el momento del rodaje se convierte en un momento delicadísimo al poner en contacto diversas experiencias humanas. El trabajo previo «deberá estar preparado para sufrir enormes cambios»³⁸ porque es cuando se produce ese cúmulo de encuentros entre los actores, entre éstos y el *set*, y entre ellos y el director. Al escribir un guión, sea éste original o adaptado³⁹, se tienen en cuenta



L'amore molesto (1995).

[35] Lucilla Albano (Ed.), *Il racconto tra letteratura e cinema*, pp. 129-137.

[36] Nada de *story-board* al comenzar a preparar una película.

[37] Lucilla Albano (Ed.), *Il racconto tra letteratura e cinema*, p. 131.

[38] Lucilla Albano (Ed.), *Il racconto tra letteratura e cinema*, p. 131.

[39] Tal es el caso de *L'amore molesto* de Fabrizia Ramondino donde de la lectura crítica de la novela sacó unos puntos de fuerza en ese «mapa» que siguió en el rodaje, concentrando efectos y emociones en la ciudad. Opiniones de Lucilla Albano (Ed.), *Il racconto tra letteratura e cinema*, p. 133.

aspectos que se adaptarán en fase de rodaje pasando por el *embudo* que es la cámara para Martone. Asimismo, la cámara es definida como *filtro* en un connotado gesto de pudor entre el actor y el espectador. En el teatro tal filtro era la máscara del actor conformada por sus gestos, actuación, cuerpo y movimientos. Sin embargo, en el cine es preciso abolir la máscara puesto que la cámara realiza su función. Gracias a ella el control del director sobre el actor es mayor, funcionando como prótesis física del director haciendo entrar en juego su cuerpo. Diferencia notable con el teatro donde se ha de situar necesariamente fuera, en oposición a la centralidad del actor en escena⁴⁰. La humildad del director para no imponer su punto de vista dejándose guiar por lo que sucede frente a él es el momento más delicado. En sus aptitudes para lograrlo reside la verdadera valía de este hombre capaz de escuchar y posicionarse ante ese lenguaje de la realidad que se le ofrece. Conseguir transmitir y re-presentar lo que sucede ante él –esa realidad de la que tanto habla– es la tarea más complicada por fundamental a la que se enfrenta el director.

Y, finalmente, el montaje; fase silenciosa y privada en la que las decisiones tomadas durante los momentos anteriores son juzgadas por el director, preocupado por:

«contar algo totalmente distinto de lo que soy; el deseo es siempre el de salir fuera de ti mismo, que es la primera cosa buena que te da el cine, es decir, la posibilidad de que, en un cierto punto, tomas todo eso que está dentro de tu cuerpo y empiezas a sacarlo, a hacer que se encuentre con otras personas y otras situaciones siguiendo la tendencia, naturalmente, de ir más allá»⁴¹.

Se ha llegado a la última etapa de un proceso de trabajo personal y autobiográfico y hecho de experiencias comunes en el que el director no es más que otra pieza en la realización de ese viaje vitalista que supone cada película.

4.3. El cine como trabajo de colaboración y encuentro

«Podría contar mi trabajo a través de la historia de los encuentros habidos. [...] Jamás han sido encuentros ocasionales, sino que han marcado profundos cambios dentro de mí. Reconozco este camino hecho de encuentros y lo considero una parte fundamental de mi forma de actuar artísticamente»⁴².

Tal y como hemos ido apuntando previamente, el encuentro con personas (y lugares) ha sido esencial en toda la evolución de su trabajo artístico⁴³. Todos ellos han contribuido en obras y momentos creativos concretos, siendo fundamentales su presencia, sugerencias y aportaciones personales. Esta afirmación podría parecer una obviedad en cualquier acción humana colectiva entre las que se encuentran el cine y el teatro, sin embargo, en el proceso de realización de cualquier obra de Martone el contrastar ideas y propuestas, el

[40] Como señala Bruno Roberti en «In cammino. Conversazione con Mario Martone» en Bruno Roberti (Ed.) *Su carta che brucia*, pp. 25-39.

[41] «Conversazione di Giuseppe Merlino con Mario Martone» en Lucilla Albano (Ed.), *Il racconto tra letteratura e cinema*, pp. 136-137.

[42] Bruno Roberti, «In cammino. Conversazione con Mario Martone» en Bruno Roberti (Ed.) *Su carta che brucia*, p. 29. Entre las personas que más han influido en Martone están los actores Carlo Cecchi y Andrea Renzi; las actrices Licia Maglietta y Anna Bonaiuto; los técnicos Pasquale Mari y Daghi Rondanini; los artistas Toni Servillo, Enzo Moscato y Antonio Neiwiller; la escritora Fabrizia Ramondino, el galerista Lucio Amelio y los productores Tomas Arana y Angelo Curti, entre una nómina muy numerosa.

[43] El llamado «nuovo rinascimento» napolitano implicaba una red entre los artistas (de cine, teatro, arte plásticas, literatura, música...) con un transvase enorme de ideas y valores. Dentro de este fenómeno de extraordinaria vitalidad creativa y de experimentación se sitúan estos encuentros, ricos en propuestas e intercambios humanos. Vittorio Albano, «Mario Martone» en *Gente di cinema. Trent'anni di interviste* (Palermo, AGIS, 1995).



estar continuamente a la escucha y el ser el director un anillo de transmisión entre las personas sin imponerse, resultan sus elementos caracterizadores. Porque para el autor el proceso artístico consiste en enfrentarse a problemas nuevos cada día dentro de un trabajo colectivo. Esta manera de trabajar muestra cómo la progresiva transformación del ser humano no se produce de manera individual y aislada sino que necesita la confrontación con el resto de la comunidad de la que forma parte. Este momento de (inter)cambio es central provocando que el resultado no se pueda imponer siendo sólo posible marcar un mapa (ese guión detallado) donde la libertad de todos los seres humanos en juego sea la mayor posible. Tomemos el caso concreto de *Teatro de guerra*: filme sobre una compañía de teatro que está preparando *Los siete contra Tebas* en Nápoles para llevar el espectáculo a la paralela Sarajevo en guerra. Se partió, en primer lugar, del trabajo teatral para ocuparse posteriormente del guión y las demás fases: rodaje de escenas fuera del espectáculo griego y montaje final. Los ensayos son el ejemplo tangible de lo que es el teatro (y el cine) en su hacerse. El imaginar un ensayo y representarlo ante la cámara más tarde sería postizo por lo que se optó por situar la cámara en un ángulo, mientras Martone daba en silencio órdenes a su operador que iba cambiando de ubicación y Enzo Moscato (alter ego como director teatral en el filme) dirigía, a su

Rodaje de
Noi credevamo (2010).



L'amore molesto (1995).

[44] El contacto, tanto con actrices como con la escritora Fabrizia Ramondino, ha favorecido ese cine «hecho en común». Él mismo dice: «he hecho de mi trabajo de dirección un terreno abierto y, por tanto, estas pretensiones femeninas han sido fundamentales». En «Il sentire e la città. Intervista a Mario Martone», en Anna Camaiti, *Sentire il cinema*, pp. 86-87.

[45] «Cada día se vivía una experiencia, y esta experiencia la hacía confluír con la historia. Es necesario ponerse a la escucha. No tenía que imponer una visión sino, al contrario, debía dejar que aquello que veía entrara dentro de mí. Ésta ha sido la lección del cine. Si he elegido hacer un pequeño filme narrativo no ha sido sólo porque, no teniendo un conocimiento profundo de la situación, no me sintiese capacitado para enfrentarme a un documental verdadero y propio», Mario Martone, «Una lezione di realtà» en Fabrizia Ramondino, *Polisario. Un'astronave dimenticata nel deserto* (Roma, Gamberetti Editrice, 1997), pp. 25-27.



L'amore molesto (1995).

vez, los ensayos guiado también por Mario. De este modo se lograron momentos de gran sinceridad en las interpretaciones.

Se trata, por tanto, de un cine marcado por la «praxis del presente» que surge del contacto entre personas, espacios y tiempos y que va más allá de un puntual interés profesional al darse entre ellos un proceso de conocimiento humano: la relación de continuidad entre persona-personaje de los actores es muestra de ello.

En nuestras macro-urbes contemporáneas y a causa del individualismo, la capacidad de aislarnos del ambiente va en aumento y los problemas existenciales se sitúan en un marco privado e inaccesible para los demás donde la soledad campa a sus anchas. Para Martone la relación soledad-comunidad ha sido esencial durante toda su vida y todavía hoy cree que el arte es una de las salvaciones posibles frente a este aislamiento. Por esta razón trabajaba siempre con el mismo grupo de personas: el conocimiento entre ellos es mayor, el proceso más largo y fructífero, la relación persona-personaje de gran peso y profundidad humana y artística. Martone afirma que *Morte di un matematico napoletano* es tanto la película del personaje Renato Caccipoli como del actor Carlo Cecchi y que *L'amore molesto* se nutre tanto del personaje de Delia como de la actriz Anna Bonaiuto. Ninguna de las dos habría sido lo mismo con una interpretación diferente: Carlo Cecchi es un *straniero* en Nápoles y así se sentía Renato durante toda su vida; el viaje que recorre Delia de vuelta a su infancia y a su ciudad es similar al de la toscana Bonaiuto⁴⁴. El personaje y la persona se entrelazan, se nutren mutuamente y de estas contaminaciones surge ese plus de «verdad» de la película. Lo privado, que serían los ensayos teatrales en *Teatro di guerra*, es lo que Martone conoce, lo que le atañe y lo único que se cree capacitado para re-presentar. De estos pequeños hechos cotidianos parte para ocuparse de una tragedia mayor: la relación entre individuo-comunidad y el peso de la soledad contemporáneos. Hacerlo de otro modo escapa a sus capacidades.

A pesar de lo dicho, es necesario señalar que ha realizado películas en las que trabaja con no-actores (los cortos *Una storia saharawi* [1996] o *Antonio Mastronunzio, pittore sannita*, [1994]) porque el contacto con lo que filma es menor por el fenómeno del extrañamiento⁴⁵. Cuando rueda en Nápoles y con actores conocidos necesita crear esa dicotomía, ese filtro entre realidad y ficción plenamente creativos, lo que no sucede cuando se ha de trasladar al Sáhara o se ocupa de una época lejana en el tiempo. En este caso, las posibilidades de mostrar directamente elementos de realidad aumentan y se simplifica en cierto modo el proceso.

4. 4. El trabajo artístico como compromiso: diferencias entre cine y teatro

«Me siento, incluso personalmente, en dos posiciones muy diferentes en el teatro y en el cine, y el mío, más que un cine que nace del teatro, es un cine que nace al lado del teatro. Mi teatro tiene una historia

mucho más larga y contradictoria que la de mi cine, pero las pocas películas que he hecho constituyen aquello en lo que me siento representado más profundamente»⁴⁶.

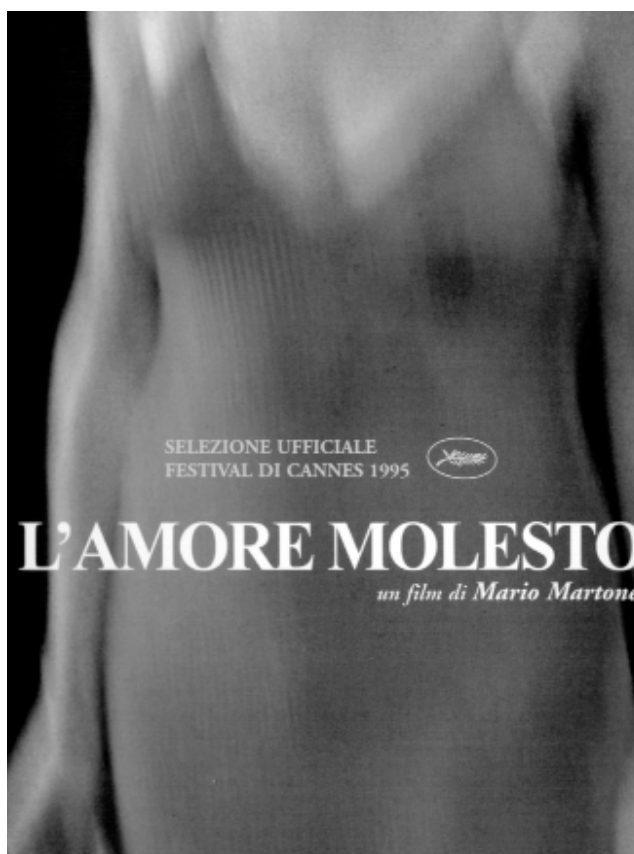
Mario Martone empezó dirigiendo teatro y sólo varias décadas después realizó su primer largometraje. Nápoles, incluso más que otras ciudades italianas, mantiene desde hace décadas una fuerte tradición de cine-clubes. El director ha explicado en varias ocasiones cómo el teatro al que podía acceder era clásico y sin interés para un joven, mientras que las películas que proyectaban en los cine-clubes estaban dentro de la más pura contemporaneidad. Aunque no se considera un cinéfilo, su formación cinematográfica es amplia, como lo demuestran sus primeros espectáculos llenos de citas o, simplemente, el tributo a Wenders en el nombre de Falso Movimiento.

Consciente de la diferencia notable entre cine y teatro afirma que «son lenguajes similares en muchos aspectos, pero también muy diferentes entre sí. Es posible practicarlos ambos sólo si se es plenamente consciente de esta diferencia»⁴⁷. En esta relación encontrada en la que se ha de posicionar como director de ambos se siente en una situación un tanto oblicua⁴⁸. Opina que la figura del director nació en el teatro en un determinado momento pero que no participa de su naturaleza, puesto que está hecho fundamentalmente del contacto que se establece directamente en la representación entre actores y público. Su situación es marginal al no ser a su vez actor. Por el contrario, en el cine esa prolongación de su cuerpo que es la cámara le permite mayor movilidad entrando a formar parte de la película por extensión física. Dos posiciones totalmente distintas del director que, sin embargo, no representan la diferencia fundamental entre ambos lenguajes, pues ésta reside en un problema de respeto y fidelidad a lo real. Si bien en el teatro la única realidad (imaginada, creada, vivida en la representación) es la que se mantiene, sin mayores influencias externas, entre el actor y el espectador, permitiendo una gran libertad; en el cine el problema de la representación de las imágenes, del papel de los medios audiovisuales en nuestras vidas, del largo recorrido que ya ha realizado el cine en Occidente, lo sitúan

[46] «Il sentire e la città. Intervista a Mario Martone», en Anna Camaiti, *Sentire il cinema*, p. 82.

[47] Anna Camaiti, *Sentire il cinema*, p. 82.

[48] A pesar de la dedicación requerida para realizar sus películas y de la absorbente temporada de gestión del *Teatro di Roma*, nunca ha dejado de montar espectáculos teatrales, pasando de la más pura experimentación a las tragedias griegas.



L'amore molesto (1995).

en una situación mucho más compleja. Su importancia social es enorme, no se puede desentender de su cometido a favor del ser humano ciñéndose a lo puramente esteticista o reduciéndose a mostrar directamente la realidad sin elaborar apenas lo narrado: «al cine le esperan hoy otros deberes más complejos»⁴⁹.

5. El *Progetto Petrolio* como homenaje

Durante el recorrido de Mario Martone desde la experimentalidad vanguardista contra los nuevos medios de comunicación hasta el momento presente, en el que se sigue manteniendo fiel al teatro como constante cuando apenas ha retomado su producción cinematográfica; durante todo su recorrido, repito, su trabajo ha estado caracterizado por una fidelidad en la representación de la realidad en la práctica artística, por el encuentro abierto y colaborativo con los demás seres humanos y por una crítica consciente de la situación contemporánea en la que se inserta y a la que pertenece.

Año tras año ha ido pidiendo consejo, como un hijo, a autores de la talla de Rossellini y Bergman; se ha dirigido a Wenders para dialogar fraternalmente sobre la ciudad y el viaje de conocimiento y, cada vez más, ha hecho del encuentro con Pasolini y sus obras un fructífero lugar de debate, lucha y replanteamiento de sus actuaciones. Es con éste con quien resulta más interesante establecer ciertos paralelismos y oposiciones a manera de conclusión para este artículo.

A casi treinta y cinco años de su muerte, la importancia de Pier Paolo Pasolini sigue siendo enorme y los últimos acercamientos teóricos a éste están siendo más profundos que en vida, cuando resultaba una persona incómoda y subversiva, imposible de encasillar o de utilizar mediáticamente y se carecía de la posibilidad de emplear su muerte como punto de anclaje, tan útil y problemático al mismo tiempo, para un discurso. La distancia del tiempo ha sancionado su mirada visionaria, ha reconocido la precocidad de sus propuestas teatrales y cinematográficas y lo ha situado en un lugar preeminente en la cultura occidental del siglo pasado que vive en las aguas inestables del siglo XXI. La crítica feroz que realizó de su momento histórico a través de sus escritos, desde las numerosas entrevistas que concedió y en su creación artística, sigue vigente con fuerza y, especialmente, en su última obra inconclusa que no casualmente ha homenajeado Martone en 2003-2004.

Durante toda su trayectoria, Mario Martone ha tenido como libros de cabecera los escritos de Pasolini. No en vano a finales de la década de los ochenta, en el momento en el que se está replanteando su trabajo con *Teatri Uniti* dice:

[49] Anna Camaiti, *Sentire il cinema*, p. 83.

[50] Mario Martone, «Teatri Uniti, un'esperienza di gruppo» en *Linea d'ombra*, n. 88, diciembre de 1993.

«(...) ¿Tiene sentido continuar un trabajo sobre la contaminación, la citación, la diseminación de los signos y la imágenes cuando todo esto viene devorado por los media? (...) ¿No debemos intentar entender más bien cuál es nuestra identidad, bajo la máscara pintada de la homologación?»⁵⁰.

Y todavía es más directa la llamada al pensamiento pasoliniano cuando, en la introducción al espectáculo napolitano por excelencia que es *Rasoi* recurre al texto de Pasolini que hace vibrar el alma de tantos napolitanos:

«Los napolitanos son una gran tribu que en vez de vivir en el desierto o en la sabana como los Tuareg o los Boja, vive en el vientre de una gran ciudad de mar. Esta tribu ha decidido –como tal, sin responder de las posibles mutaciones sufridas– extinguirse, rechazando el nuevo poder, aquel que llamamos la historia o, al menos, la modernidad»⁵¹.

Si bien no fue hasta el treinta aniversario de la muerte de Pasolini cuando realiza Martone el *Progetto Petrolio* en la Campania, durante todo su recorrido artístico encontramos puntos de contacto, ideas y alusiones latentes al gran escritor, periodista y personaje público que fue Pasolini. Entre septiembre de 2003 y febrero de 2004, Mario Martone aglutinó a un gran conjunto de artistas, escritores, directores de cine y teatro, creadores, en fin, en torno a la novela póstuma e inconclusa que es *Petróleo*. Con este macro-evento le rinde un sentido homenaje a su «fratello». Es esta novela incendiaria contra los estamentos más recalcitrantes y peligrosos del capitalismo italiano una crítica abierta a la sociedad contemporánea a través un lúcido análisis de los problemas que habrían de llegar. Todavía hoy y cuando apenas ha sido descubierto un inquietante escrito⁵² que podría formar parte de *Petróleo*, se mantienen oscuras las verdaderas causas del asesinato en la playa romana de Ostia de Pasolini, opinando algunos que las afirmaciones del escritor en este libro (el juez Calia, entre otros) tienen mucha más importancia que las ofrecidas por los medios de comunicación convencionales que sirvieron la «versión oficial» de la muerte por cuestiones ligadas a su sexualidad.

La experiencia novedosa y revolucionaria que supuso el reunir semejante cantidad de manifestaciones artísticas en espacios descentralizados; la capacidad de dialogar sobre problemas ya apuntados por el autor fallecido premonitoriamente como la corrupción, la homologación y la crisis del capitalismo; el interés por la apertura, el replanteamiento de situaciones y el diálogo constante entre los distintos actores en juego ofreciendo un lugar preeminente al público... todo esto convierte a esta propuesta en una experiencia sin apenas precedentes en la Italia contemporánea.

El resultado final de la relectura de *Petróleo* quizás fuese la que más hubiese satisfecho a Pasolini. La apertura y originalidad estructural de su obra encuentran continuación en un proyecto diverso y contradictorio en ocasiones, alejado completamente de la homologación y del poder impositivo de una sociedad gobernada con la intención de silenciar lo ajeno, lo bárbaro o lo diferente y con una gran dosis de energía en todas sus propuestas. Dentro del evento se incluyó la proyección de *Il Pratone di Casalino* (1995), medimetroraje de Giuseppe Bertolucci, otro director que ha rendido tributo en varias ocasiones al autor del Friuli. En este caso se trata de la filmación del espectáculo teatral basado en la parte de la novela con igual título. A través de la potencia del

[51] Declaraciones de Pier Paolo Pasolini a raíz de la filmación de *El decameron* (*Il decameron*, 1971) en Nápoles.

[52] Noticia revelada por el senador Marcello Dell'Utri, condenado a nueve años por asociación mafiosa y mano derecha de Berlusconi, quien cree que podría haber sido robado del estudio de Pasolini. El texto se mostró en la XXI Exposición del Libro Antiguo de Milán del 12 al 14 de marzo de este año. El propio Dell'Utri en declaraciones a medios italianos ha afirmado: «Lo he leído, pero aún no puedo decir nada. Es un escrito inquietante para [la petrolera] Eni. Habla de temas y problemas de Eni. Habla de Cefis, Mattei y está vinculado con las historias de nuestro país y de Mattei». De nuevo el debate sobre *Petróleo* y su vinculación directa con la muerte de Pasolini salen a la palestra.

monólogo de Antonio Piovaneli, este espectáculo teatral filmado se centra principalmente en lo erótico. La obra comienza guiada por la voz grabada del propio Pasolini e inspirada en el capítulo homónimo. En ella, el protagonista Carlo (alter ego del escritor) decide montar una especie de liturgia erótica que bascula hacia la autodestrucción: se ofrecerá uno a uno a los chicos de la calle, tal y como dice: «a veinte hombres, ni uno más, ni uno menos». El énfasis en la erótica y la homosexualidad, tal y como reconoce Bertolucci, oculta la importancia de otros aspectos de la obra y del pensamiento de Pasolini⁵³.

Cuando Martone es entrevistado sobre el por qué de su acercamiento a esta obra explica:

«*Petróleo* es un libro capital desde muchos puntos de vista. Necesitaríamos muchísimo tiempo para hablar de él seriamente aunque sólo tratásemos, por ejemplo, el aspecto del análisis de la política italiana –cosa que probablemente no es ajena a su propia muerte, si son verdaderas las hipótesis del juez Calia–. Pero, más allá de esto, *Petróleo* es un libro inacabado, compuesto de materiales muy diversos, al que es del todo impensable enfrentarse en su conjunto. A mí me ha parecido mejor hacerlo como un territorio de cruces y como un dispositivo para el diálogo: intentar hacer con Pasolini exactamente aquello a lo que él te llama, es decir, a dialogar, a exponerse con él con los propios gestos y con los propios pensamientos. Para esto he pensado en un trabajo colectivo, en un modo por el que toda una serie de artistas, diversísimos entre ellos, se enfrentasen desde diferentes puntos de vista a los temas y a los apuntes presentes en *Petróleo*. Esto ha dado lugar a unos meses muy intensos que se han desarrollado en Nápoles y que han sido un cierto fluir de la experiencia: no era tanto la idea de ir al teatro para ver los espectáculos, sino ir para poner en funcionamiento el pensamiento y la experiencia»⁵⁴.

El proyecto se componía de diferentes espectáculos teatrales, proyecciones cinematográficas, performances y exposiciones cuyo punto de partida había sido un fuerte diálogo entre los diversos artistas. No se imponía ningún tipo de criterio (la apertura, en todo caso) a la hora de enfrentarse al texto pasoliniano y de ahí surgieron múltiples y multiformes propuestas⁵⁵. Lo que escribió Pasolini en *Petróleo* si algo permite son lo más diversos acercamientos, todos igualmente válidos, puesto que la lucha contra la terrible globalización actual obliga a dicha actitud rebelde y controvertida a la vez que sincera y visionaria. A las peculiaridades de la obra se añadía, además, la posibilidad de un diálogo real en presente con el artista muerto hacía tres décadas por ese carácter fraterno del que habla Martone:

«(...) es limitador decir que es un intelectual y es limitador decir que es un artista. Ha sido ambas cosas, pero en conjunto es algo más. Esta es la razón por la que su experiencia continúa a ser vital hoy en día. Aquello que impresiona en Pasolini es su disposición fraternal, mientras que

[53] En declaraciones de Giuseppe Bertolucci, preguntado sobre el film: «¿Una epopeya de la sexualidad? ¿Un vertiginoso recorrido en la fisiología erótica? Ciertamente. Pero querría sobre todo que el espectáculo fuese para el espectador una especie de “misa cantada”, una celebración teatral de aquel maravilloso “sacrificio literario” que Pasolini ha realizado, durante años y años, en el interior de su mente y de su escritura». Recogido en Cassero, on-line: <http://www.cassero.it/show.php?566> (06-02-2010).

[54] «Progetto Petrolio. Intervista a Mario Martone di Graziano Graziani», revista *Carta*, en revista on-line «Pier Paolo Pasolini. Pagine Corsare», n.39, 2005. <http://www.pasolini.net/teatro/progettoPetrolioMartone.htm> (06/02/2010).

[55] Hablando del 1º encuentro (3 de marzo de 2003) que tuvo lugar en torno al texto: «Este grupo de personas (...) siente la necesidad de ponerse “alrededor” del texto; de reagruparse en torno a aquella forma inaudita, magmática y progresiva; de hacer un círculo para aclarar la visión de “algo escrito”: inventar una manera de leer *Petróleo*», Lorenzo Pavolini, «Un anno di Petrolio» en *Petrolio, un progetto di Mario Martone a partire da Petrolio di Pier Paolo Pasolini* (Nápoles, Ed. Cronopio, 2004), p. 8.

habitualmente los maestros son padres. Se puede decir de todo de Pasolini, menos que sea un padre. Aquel moverse incesante suyo, aquella desesperada vitalidad y su inquieta búsqueda de la verdad, le convierten en una figura fraterna. Problemáticamente fraterna, pero nunca paterna. (...) Esto hace que con Pasolini se siga dialogando»⁵⁶.

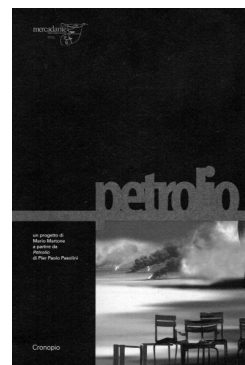
A la llamada de Mario Martone acudieron personajes reconocidos –y amigos colaboradores suyos– del panorama napolitano (Peppe Lanzetta, Antonio Capuano y el proyecto del fallecido Antonio Neiwiller *Dritto all' inferno*) a los que se añadieron una considerable nómina de reconocidos artistas italianos animados por el interés del proyecto con obras ya en funcionamiento, de nueva creación o laboratorios interactivos⁵⁷.

En el apartado cinematográfico se proyectaron las siguientes películas y documentales: *Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno* (2001) de Laura Betti, *Guerra* (2003) de Pippo del Bono, *El caso Mattei (Il caso Mattei, 1972)* de Francesco Rosi, *Pasolini, un delitto italiano* (1995) de Marco Tullio Giordana, el citado *Il pratone del Casilino* (1995) de Giuseppe Bertolucci, *Acqua, vento, sabbia* (1989) de Amir Naderi, *Pietre miracoli e petrolio* (2004) de Gianfranco Pannone e Giovanni Fasanella, *Salò o los 120 días de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975)* de Pier Paolo Pasolini y *Un posto al mondo* (2000) de Mario Martone y Jacopo Quadri. Una oferta variada donde las investigaciones y la representación de la muerte de Pasolini, su obra *Salò* y una especie de autobiografía artística del autor daban la mano a realizaciones que en su espíritu llamaban a *Petróleo* pero sin hacer alusión directa a la obra. La ficción y el documental, el documento histórico italiano y la realidad extranjera contemporánea, la visión simbólica y la realista, todas ellas tenían cabida en un continuo pensar la contemporaneidad desde la obra pasoliniana.

6. Conclusión: hablando con el *fratello* Pasolini

Sin embargo, ya antes de realizar este proyecto concreto que es la relectura de *Petróleo*, el diálogo con Pier Paolo Pasolini había sido consciente en ocasiones, inconscientemente en otras, un aspecto que le había hecho replantearse el papel del arte en nuestra sociedad y su propio lugar dentro de éste.

La tendencia a la «recuperación de la palabra», desde el videoarte y el teatro experimental a las tragedias griegas de Sófocles y Esquilo, nos sitúa en la línea pasoliniana. Cuando, en el corto espacio de tiempo que va de 1966 a 1968, Pasolini escribe sus seis tragedias, plantea su teoría teatral a la manera irónica de un Manifiesto pseudo-futurista y dirige una obra propia⁵⁸ lo hace por un interés pedagógico de educar a través de arte y cambiar a la sociedad –al pueblo– a través de la cultura. Es entonces cuando se replantea la situación del espectador, parte sustancial de su teatro, considerando que ha de ser éste el que, en contacto con el actor, realice un trabajo activo de reconstrucción de la obra y de reflexión sobre su signi-



Progetto Petrolio (2004)

[56] «Progetto Petrolio. Intervista a Mario Martone di Graziano Graziani», revista *Carta*, en revista on-line «Pier Paolo Pasolini. Pagine Corsare», n.39, 2005. http://www.pasolini.net/teatro_progettoPetrolio_Martone.html (06/02/2010).

[57] Divididos en diferentes secciones el programa completo del evento se puede consultar íntegro en Lorenzo Pavolini, *Petrolio, un progetto di Mario Martone a partire da Petrolio di Pier Paolo Pasolini* (Nápoles, Ed. Cronopio, 2004), pp. 13-157.

[58] Fracaso en Milán porque el público no estaba preparado todavía.

ficado. Es lo mismo que ha intentado Martone durante tantos años pero en un camino a la inversa. Si Pasolini partía de una amplia experiencia con la poesía y, especialmente, con su «cine de poesía» otorgándole un valor preponderante a la lengua, Martone ha llegado, después de años de constante experimentación, a la necesidad de recuperar el valor de la palabra. Lo trágico en ambos es notable y, de nuevo, paradójico: para Pasolini el sentido trágico de la existencia había ido tiñendo su vida y su obra desde su adolescencia temprana y Martone encuentra en las tragedias griegas el vehículo principal de expresión artística y vital.

Otras similitudes pueden ser citadas sin ánimo de exhaustividad y siendo extremadamente cautos en las interpretaciones derivadas. Ambos han sido acusados por el «sistema» al que pertenecen; son eclécticos en lo artístico y vital, donde han cultivado diversos lenguajes por la conciencia del papel activo que haya de tener el intelectual en la sociedad. La utopía y el concepto de lo «sagrado»⁵⁹ son parte esencial de su concepción del arte como proceso de desvelamiento de la realidad o, mejor, de ir a su encuentro. La *inactualidad* les sirve como filtro para mostrar con una fidelidad mayor determinados hechos⁶⁰. Tienen fe en el ser humano, al que hay que educar pero del que parten todas sus reflexiones a través del encuentro y el contacto. Luchan contra la homologación a través del arte y, fundamentalmente, de la lengua⁶¹. Han ido dejando por escrito u oralmente sus ideas y enfrentándose a la opinión generalizada siendo conscientes de las repercusiones pero también de su deber...

Para finalizar, tan sólo me resta rescatar el último momento de la producción de Martone para establecer ciertas diferencias esenciales entre éste y Pasolini, que podrían ayudar a entender el fracaso de su última película en oposición al éxito en su cargo como organizador de grandes eventos, es decir; la relación entre su teatro y su cine desde *L'odore del sangue* y el *Progetto Petrolino*. En ambos Pasolini está en la mente del director napolitano y, en el segundo, también en la base material, documental y creativa. Sin embargo, sólo en el amplio evento teatral desarrollado entre la Campania y Nápoles consigue Martone acercarse a su cometido de denuncia de la homologación, crítica a la posición de la ignorante y complaciente burguesía italiana, al fascismo, al poder avasallador de los *mass media* y de las instituciones de poder, a la necesidad de recuperar la lengua originaria de los dialectos⁶², a la posibilidad de la utopía como lugar donde el hombre pueda vivir sin alienarse...

Pasolini no era (principalmente) un director teatral y Martone ha demostrado que lo es por encima de todo. No en vano su mejor película es *Teatro de guerra*, en la que se nutre de toda su experiencia en este campo y lo hace magníficamente. El día a día del contacto humano en los ensayos, en la búsqueda colectiva de la realidad artística, partiendo de unas personas y de un lugar concreto representa el hallazgo o la demostración de dónde se encuentra el valor del arte para Martone: en el ser humano. Cuando intenta emplear el medio cinematográfico para ir más allá de esta «lección de realidad» acaba por imponer a las formas un contenido forzado que no tienen por sí mismas, falso y estereotipado. En *L'odore* ha sido evidente. Reconocer que el teatro es el pilar de su producción en

[59] Aunque con un contenido altamente diferenciado y complejo.

[60] Pasolini con la representación de lo sagrado a través del mito y Martone como ese lugar donde la utopía puede habitar.

[61] Del dialecto, de la de la tragedia griega o actual.

[62] El del Friuli para Pasolini y el napolitano de Martone y muchos más, dentro de la riqueza italiana.

el cine no es un fracaso, valga recurrir a Bergman, Cassavetes o Fassbinder. Si bien es cierto que lo vanguardista de sus propuestas teatrales no se ve en su cine, no todos los directores actuales tienen la fuerza de un Pasolini. Los tiempos cambian y en la Italia actual existen realizadores que podríamos llamar *clásicos*, ocupados en un cine de prosa con ciertos momentos poéticos y que, estamos seguros, darán paso a experiencias revolucionarias cuando el clima de apatía y convencionalismo se agote. Martone, en este contexto, está contribuyendo al cambio con películas hechas de encuentros y con su dirección y organización teatral. Esperemos que siga implicándose en su tiempo, sea cual sea el lenguaje empleado.

Por tanto, al hablar de Pier Paolo Pasolini y Mario Martone estamos ante dos intelectuales y artistas conscientes y comprometidos que, a pesar de vivir tiempos distintos, comparten la sinceridad en el trabajo y la constatación de una *inactualidad* necesaria del arte como motor de transformación y experiencia del presente, lo que evidencia la *actualidad* de sus enseñanzas en la presente situación de homologación, mercantilización y vacío de buena parte del mundo del arte contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBANO, Lucilla (ed.), *Il racconto tra letteratura e cinema* (Roma, Bulzoni Editore, 1997).
- ALBANO, Vittorio, *Gente di cinema. Trent'anni di interviste* (Palermo, AGIS, 1995).
- ANSELMINI, M., «Napoli, città sfregiata» (*L'Unità*, 22/3/1994).
- BENEDETTI, Carla, *Il tradimento dei critici* (Torino, Bollati Boringhieri, Temi/121, 2002).
- CAMAITI, Anna, *Sentire il cinema* (Firenze, Edizioni Cadmo, 2002).
- D'ADAMO, Ada (ed.), *Mario Martone. Chiaroscuri. Scritti fra cinema e teatro* (Milán, Bompiani, Overlook, 2004).
- GRAZIANI, Graziano, «Progetto Petrolio. Intervista a Mario Martone di Graziano Graziani», revista *Carta*, en revista on-line «Pier Paolo Pasolini. Pagine Corsare», n.39, 2005. http://www.pasolini.net/teatro_progettoPetrolio_Martone.html (06/02/2010).
- GRAMSCI, Antonio, *Quaderni del carcere. II. Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (Turín, Giulio Einaudi Editore, 1966).
- MARTONE, Mario, «Teatri Uniti, un'esperienza di gruppo» (*Linea d'ombra*, n. 88, diciembre de 1993).
- MARTONE, Mario, *Intervento al Festival di Taormina* (28 de diciembre de 1996).
- MELE, Rino, *Falso Movimento '77-82* (Salerno, Taide, 1985).
- ORSINI, Alessandra, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca* (Roma, Bulzoni Editore, Biblioteca Teatrale-Memorie di teatro/16, 2005).
- PAVOLINI, Lorenzo, *Petrolio, un progetto di Mario Martone a partire da Petrolio di Pier Paolo Pasolini* (Nápoles, Ed. Cronopio, 2004).
- RAMONDINO, Fabrizia, *Polisario. Un'astronave dimenticata nel deserto* (Roma, Gamberetti Editrice, 1997).
- ROBERTI, Bruno (ed.), *Su carta che brucia* (Savignano, Alphabet, Laboratorio di comunicazione audiovisiva, 1997).
- ROSSELLINI, Roberto, *El cine revelado* (Recopilación y prólogo Alain Bergala, Barcelona, Paidós, 2000).
- WENDERS, Wim, *Wim Wenders. El acto de ver* (Barcelona, Paidós, 2005).