



**AGUSTINO LOMBARDO, «Eduardo de Filippo, de Nápoles al mundo», publicat a *El arte de la comedia*, d'Eduardo De Filippo. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1990. (Traducció: Margarita García)**

De ese Shakespeare que él mismo había impuesto a la cultura europea, Voltaire escribía que sus «farsas monstruosas» podrían gustar sólo en Londres y en Canadá. Y, a propósito de Eduardo de Filippo, no falta quien ha escrito que sus comedias no sobrepasarían los confines de Nápoles; no sólo, sino que, además, sin que las representara él, éstas perderían posteriormente en capacidad comunicativa. Pero resulta que, para desmentir la profecía de uno y otros, así como Shakespeare se ha convertido en el autor dramático más representado en el mundo, las obras de Eduardo han traspasado los confines tanto de Nápoles como de Italia y han sido representadas con enorme éxito, en el original y en traducción, con él y sin él, tanto en París como en Londres, en Moscú como, precisamente, en Canadá: y, con certeza, lo serán todavía, para usar las orgullosas palabras de Casio en el *julio*

César, en «edades futuras», «en estados aún no nacidos, y con acentos aún desconocidos». Y, sin embargo, más que el inglés de Shakespeare, la lengua usada por Eduardo —casi exclusivamente el napolitano en su primer período, y un italiano continuamente mezclado con palabras y cadencias napolitanas en el segundo— parecería constituir un obstáculo insuperable aunque estuviera filtrada por la más rigurosa e inspirada de las traducciones. La traducción, y especialmente la destinada al teatro, es siempre una sombra, un eco del original: en el caso de Eduardo, la sombra no puede ser sino aún más impalpable, un eco apenas perceptible. Su instrumento es tan prodigiosamente rico como sensible y variado, calado todo él en la realidad popular y a la vez ligado a la tradición culta, capaz de absorber y reproducir el léxico y los sonidos del ritmo del discurso cotidiano pero también capaz de sugerir el recuerdo de la poesía, de la canción, del teatro de Nápoles, siempre en el presente pero también, como es propio del arte, en el pasado («Si una compañía sitúa la propia actividad en la realidad contemporánea, casi sin buscarlas inventará nuevas reglas para recitar nuevas comedias y para ponerlas en escena, y si recita a los clásicos, éstos parecerán milagrosamente nuevos»). Un

instrumento, en fin, que restituye plenamente, en su vida y en su historia, lo que debería ser un posterior obstáculo para la difusión y comprensión general de las obras de Eduardo, y a la vez de Nápoles. Porque, como se sabe, estas comedias (también aquellas donde se ha usado la lengua italiana) están ambientadas, casi sin excepción, en Nápoles: ellas *son*, en realidad, Nápoles: una ciudad observada, estudiada por Eduardo con atención inexhausta («la vida, la calle, la humanidad, la naturaleza y la reacción mía a éstas» han sido, escribe, su máxima fuente de aspiración) y puesta en escena con infalible precisión en todas sus componentes físicas y humanas. Los espacios, así, van de los callejones a las avenidas y a las plazas, de los «bajos» a las casas burguesas, a las villas, a los palacios, de los balcones y de las terrazas a las habitaciones de los pobres y de los ricos, de las habitaciones de hotel a los salones de los burgueses y de los enriquecidos, de la farmacia a la comisaría de policía, del garito clandestino al teatro. Y estos espacios trazados con el rigor pedante de los planos catastrales (y basta, para probar la similitud, la minucia con que Eduardo autor y a la vez director elabora sus anotaciones), hierven de una humanidad seguida con participación, amor y piedad pero

también determinada y clasificada con la lúcida impasibilidad de la investigación sociológica. Hombres y mujeres, niños y ancianos, parejas y familias, todos los grupos sociales, todas las clases, todas las relaciones humanas, todos los oficios y profesiones y vocaciones están representadas, como en Boccaccio y en las obras de Shakespeare, en Dickens y en Balzac; madres y padres e hijos, tíos y abuelos, novios, maridos, esposas, amantes; y también artesanos y mendigos, *carabinieri* y ladrones, policías y camorristas; y también empleados, actores, médicos, facinerosos, prostitutas, rufianes, barones y condes, prestidigitadores y pintores, «pizzaiolos» y expertos en sellos... Éste es el Nápoles de Eduardo, una ciudad concreta y real, vista en todas sus líneas, colores y matices, escuchada en todos sus infinitos sonidos y rumores y voces, seguida en su cotidiano e incesante movimiento, colocada en su historia pasada, como en *Tommaso d'Amalfi*, pero sobre todo acompañada en su historia contemporánea, desde el período fascista a la segunda guerra mundial, desde la postguerra de la espléndida *Napoli millonaria!* a los inquietos y ansiosos años sesenta y setenta de *Sabato, domenica e lunedì* o de *Gli esami non finiscono mai*.

Esta Nápoles viva y presente en cada palabra y cada gesto de Eduardo, fuente, sustancia y forma de su arte de extraordinario y completo «teatrante», y eso desde el principio hasta el fin de su actividad, desde los primeros actos únicos del 20 a la traducción al napolitano de *La Tempestad* (1948); esta Nápoles científicamente diseccionada pero a la vez amada con esa pasión contenida y antirretórica que es la esencia misma de su arte de actor, no es nunca, en cambio, bocetística y provinciana o «turística», sino que, así como el dialecto de Eduardo («me he dado cuenta de que cuanto más en dialecto son las comedias, más universales se hacen»), puede recorrer Italia y el mundo precisamente porque Eduardo se acerca a ellas como a una realidad universal. Para Eduardo, en realidad, este lugar central y hasta exclusivo de su vida y de su memoria, del que habla siempre y al que siempre se dirige, es un microcosmos, una metáfora del mundo, así como lo es, para Joyce, el Dublín del *Ulises*, «ombligo del mundo» igualmente descrito con minuciosidad en todas sus componentes, desde los nombres de las calles a los anuncios de las tiendas, e igualmente proyectado en la esfera sin límites de la experiencia humana. Y como el Leopold Bloom joyciano

diseña, con sus bien definidas líneas de pequeño judío irlandés, el mundo más vasto retrato del hombre moderno, así el napolitano de Eduardo, estos hombres y mujeres comunes (no hay «héroes» en este teatro, como no los hay en toda la dramaturgia contemporánea) sorprendidos en su cotidianidad no están nunca enjaulados en un reductivo y folclorístico «napolitanismo», sino que son justamente hombres y mujeres en los cuales toda la humanidad de nuestro tiempo puede «reconocerse» porque sus hechos individuales y colectivos de Milán y París, Londres y Tokio pueden, también a través de una traducción, caminar por calles que nunca han recorrido, habitar casas que nunca han habitado, entender palabras que nunca han escuchado porque las historias de esos personajes —y así los grandes temas del teatro de Eduardo: el recuerdo angustioso de la guerra pasada y de la futura, el terror a la disgregación de la familia, el conflicto constante entre individuo y sociedad, el peso y la violencia del dinero, la precariedad material y espiritual del vivir— son también sus historias. Y tanto más el reconocimiento viene luego porque estos hombres y mujeres, si están sumergidos en nuestro tiempo (tanto que tienen rasgos en común con personajes de Pinter y Wilder, Ionesco y Brecht, Beckett y Sartre) son también símbolos

dramáticos del hombre universal: su condición es la condición humana, su destino, el de Everyman (y no carece de significado que las «dramatis personae» y más bien las «personas», como las llama, de Eduardo, tengan nombre y apellido, sin otras especificaciones: Luca Cupiello, Gennaro Jovine, Filumena Marturano, Vincenzo e Pretore, Antonio Barracano...; a veces sólo el nombre, como en *Sabato, domenica e lunedì*; mientras que en *Questi Fantasmi!* son definidos como «almas»).

Pero el paso de Nápoles al mundo que, junto con Pirandello, hace de Eduardo de Filippo no sólo el máximo dramaturgo italiano moderno, sino también uno de los más grandes de todo el siglo XX, se lleva a cabo por medio de otro aspecto de Nápoles que sostiene y alimenta vitalmente su arte, es decir, la «teatralidad». Como leemos en una de las muchas poesías que son parte que no debe olvidarse de su utillaje creativo: "Napule é 'nu paese curioso: / e 'nu teatro antico, sempre aperto. / Ce nasce gente ca senza cuncierto / scenne p' 'e strate e sape recità. / Nunn'e c' 'o fanno aposta; ma pe' l'loro / o' panurama 'na scenografia, / 'o popolo è 'na bella cumpagnia, / l'elettricista è Dio ch'e fa campà». Es precisamente esta Nápoles que «sape»

interpretarse a sí misma y a la vez verse interpretar, actores que son también público, ciudad que es escenario, realidad que se hace ficción, la que se convierte en inagotable objeto y materia del teatro de Eduardo, y no sólo pero también la que determina de manera sustancial su escritura dramática. Por un lado, en efecto, el modo napolitano de reaccionar a la angustia y a la miseria de vivir y a la acechante e ineluctable presencia de la muerte a través del exorcismo y el filtro de una vida continuamente transformada —con las palabras, los gestos, la mímica— en comedia, constituye el verdadero origen de ese amargo lenguaje cómico, de esa tragedia expresada en las formas de la comedia, que es la marca expresiva del Eduardo dramático y del Eduardo actor, como lo es de toda la cultura y especialmente del cine (Chaplin, Keaton) y del teatro (Pirandello, Beckett, Ionesco, Dürrenmatt) del siglo XX. Por otro lado, es precisamente la desusada «representación» napolitana la que permite a Eduardo extraer, en sus obras, la propia naturaleza y experiencia del actor. «El actor debe morir», decía él a sus alumnos de la Universidad de Roma, en los años en que el silencio del actor era colmado por la palabra del maestro, compendiando así en una frase la irrepitibilidad del evento



teatral y la imposibilidad, para el actor de teatro, de seguir viviendo, a pesar de los instrumentos de la tecnología moderna, más allá de sí mismo. Y ciertamente, ahora que él ha desaparecido, no bastan los *films* y los vídeos para dar a sus obras aquella riqueza que su arte de actor, mucho más compleja y refinada cuanto más descarnada y envejecida, conseguía infundir, sostenida como estaba por el supremo talento, ya sea por la incesante búsqueda de perfección («...estoy convencido de que el actor busca el papel toda la vida sin llegar a encontrarlo nunca. Quiero decir que tiende a la perfección y a veces cree haberla encontrado, pero el hecho mismo de que siga interpretando quiere decir que todavía la busca. Como actor tiendo a la perfección...») Y, sin embargo, si está físicamente muerto, el Eduardo actor vive no sólo en nuestro recuerdo de espectadores (quien le ha visto, quien le ha oído, siempre sobrepondrá a la lectura o a la representación la memoria de aquel rostro hundido, de aquella voz ronca y abstraída, de aquellos gestos raros, de aquella inmovilidad hablante, de aquellos silencios) pero vive, y enteramente, como Molière, en sus obras, que son sobre todo, como es propio del gran teatro, «guiones», papeles para actores (para él mismo, o para los hermanos Titina y Peppino), textos para



poner en escena, para recitar ante un público. Todo es teatro, aquí, y la fuerza y la modernidad de estas comedias de apariencia tan tradicional están en su absoluta «teatralidad», Están en el sentido del público no como elemento externo a la representación, o «patrón» para ser adulado y seducido, sino como parte integrante de ella, interlocutor necesario en un arte que no puede ser solitario; cómplice, víctima, coro y, en fin, personaje, única garantía de la identidad del actor (y Eduardo, por lo demás, podía escribir: «El autor crea el personaje, pero el actor debe darle la vida. Además de las palabras, el actor tiene a su disposición los gestos, las miradas, los movimientos y el público, que a través de sus reacciones puede hacerle saber un poco cada vez la verdadera naturaleza teatral del personaje. Yo estoy convencido de que a pesar de las reflexiones y los ensayos, el verdadero estudio comienza sobre todo en contacto con el público»). Están en el perfecto conocimiento del mecanismo teatral, aprendido en decenios de «religión del escenario», de práctica, de estudio («Recuerdo que mi padre, Eduardo Scarpetta, me regaló una escribanía para animarme a copiar textos teatrales, diez páginas por día. Así fue como copiando comedias, farsas y tragedias, copia que copia, hoy un poco

y mañana otro poco, acabé por comprender el corte de una escena, el ritmo de los diálogos, la duración justa para un acto único, para dos, para tres actos»). Están en la teatralidad de la palabra, que debe ser «de voz», no «de tinta», y en la cual por eso está siempre implícito el tono con el que el actor deberá pronunciarla, el gesto que deberá desplegar, la actitud que deberá asumir, la máscara que deberá llevar, la libertad misma de improvisar que podrá tomarse. Están en la teatralidad de los objetos, de los mil objetos que pueblan el escenario y que no han sido nunca elementos de una escenografía cuidadísima pero que adquieren una carga simbólica que puede tener fertilidad excepcional, rompedora: y pienso en el cilindro de *Il cilindro*, en el pesebre de *Natale in casa Cupiello*, en ciertas habitaciones y casas, hasta el palacio de *Questi Fantasmi!*, que se convierte en concreta y teatral metáfora de la historia de Nápoles; en las tacitas de café, patético y sobrecogedor emblema de una breve alegría arrancada al cansancio y a la miseria cotidianas; en la comida, llevada a la escena hasta lo obsesivo, en innumerables pobres y ricos desayunos y comidas y cenas que marcan la jornada del hombre y de su cuerpo; en las «monedas», siempre tangiblemente presentes porque el dinero, como el oro en

el *Timón de Atenas*, o en el *Volpone* de Ben Jonson, es la fuerza maléfica de la que Eduardo representa con horror su obra corruptora. Y están, la fuerza y la modernidad de estas comedias, en el hecho de que el teatro, en Eduardo, autor europeo también en esto, es siempre metateatro. Como Nápoles se hace escenario de sí misma, así el teatro de Eduardo se refleja en sí mismo, se representa como teatro. Y no pienso solamente en los muchos lugares en los que Eduardo presenta el teatro en su historia, en sus «géneros» (como en *Tommaso d'Amalfi*), en sus formas también menores; ni solamente en los que es notable (véase *Uomo e galantuomo*) el recuerdo biográfico de su experiencia de «cómico» y hasta de «cómico de la legua» en gira por países y ciudades; sino también y sobre todo en aquellos en los que objeto del discurso es la condición del «teatrante», ya sea éste el pobre y desprovisto ilusionista de la juvenil y todavía hoy sugestiva historia de Sik-Sik, el artífice mágico, o el viejo actor de *La parte di Amleto*, o el Polichinela de *Il Figlio di Pulcinella*, o el protagonista de ese *Arte della Commedia* a la cual Eduardo confía, como Molière había hecho con su *Impromptu de Versailles*, la propia defensa del teatro y de su función social («el teatro debe ser el espejo de la vida humana»), del actor y de su

dignidad, y donde sobre todo, toma cuerpo explícitamente teatral el intercambio entre realidad y ficción, en el cual consiste la vida y al mismo tiempo el drama de la condición del actor.

Pero este drama, para Eduardo, es también el drama del hombre, y es aquí donde el actor y el dramaturgo se encuentran y se funden, en una ósmosis que se hace identidad y que sostiene los momentos más altos de las obras de Eduardo —y aquellos, también en esto escritor «iletrado», como él se define, dan forma a la más compleja y más ardua reflexión del pensamiento contemporáneo. Si el actor debe por necesidad fingir un papel, representar un papel, eso es verdad también para el hombre; en un mundo donde todos se maquillan, como dice el Giuliano Grimaldi de *Uno coi capelli bianchi* («Barba, bigotes... y nos convertimos en caricaturas; tipos cómicos o trágicos que deben tomar parte en la comedia escrita prodigiosamente para nosotros... Cabellos largos, expresión fúnebre... ¡Yo soy músico!... Otro se maquilla de pintor, abogado, médico, escultor, actor, poeta...»), también quien no quiere debe maquillarse, debe representar —como «representan» de hecho todos los personajes de Eduardo, consciente o

inconscientemente, como está obligada a representar la gran Filumena Marturano, o el pequeño Gennaro Jovine de *Napoli milionaria!*, que debe representar su propia muerte. «Totus mundus agit histrionem», se leía en la entrada del Globe, el teatro de Shakespeare, y el Jacques de *Como gustéis* podía decir, en su discurso, que «el mundo es todo / Un escenario, y hombres y mujeres, todos son actores; / Tienen entradas propias y salidas propias...». Y como para Shakespeare, o para Pirandello, también para Eduardo «el mundo es en el fondo un gran escenario y la vida una comedia alegre o triste según los casos. Para vivir, los hombres deben adaptarse a representar la comedia y deben también fingir que se divierten» (palabras que parecen el eco de aquellas que, en una obra shakespeariana muy apreciada por él, *El mercader de Venecia*, de la que sugirió la «continuación» a sus alumnos con *L'erede di Shylock*, pronuncia Antonio: «Considero al mundo como lo que es, / Graciano: un teatro donde cada uno / Debe representar un papel, y el mío / Es un papel triste»). La condición del actor, entonces, se hace metáfora de la del hombre precisamente en el sentido de que su drama de estar suspendido entre la vida y el escenario es el drama mismo del hombre que se encuentra debiendo

vivir en un estado de perenne ambigüedad, en un mundo en el que no sabe distinguir, como en *Le voci di dentro*, o en *Questi Fantasmi!*, las líneas que separan la realidad de la ficción o del sueño. Y como el actor encuentra su identidad, y verdad, sólo en el escenario («La verdad del teatro es la ficción», escribe Eduardo), la defensa final del hombre de este mundo que es teatro está en el teatro mismo, en la ficción, en la ilusión que estos personajes continuamente se crean, en el mundo alternativo en el cual se hacen las ilusiones de sanar las heridas del mundo real y del cual es símbolo teatral la caja en la que el Calogero de Spelta de *La Grande Magia* nos obliga a creer que el ilusionista Otto Marvuglia ha encerrado a su mujer, que le ha traicionado. Y verdaderamente no extraña que Giorgio Strehler, después de *la Tempestad*, y después de *L'illusion comique* de Corneille, vaya a ponerla en escena.

Como no extraña que precisamente la traducción de *La Tempestad* sea el último escrito de Eduardo. Shakespeare está siempre, desde el principio hasta el fin de su carrera, en su mente, y lo demuestran, tanto las muchas referencias explícitas (y, por ejemplo, *La Parte di Amleto*) como la lección «teatral» que él extrae de Shakespeare (piénsese

en el «teatro en el teatro»), como, y sobre todo, esa identidad entre actor y hombre de la que acabamos de hablar y que Eduardo encuentra en la propia, directa y sufrida, experiencia de actor y mucho más en ese Pirandello al que le une una afinidad de intuiciones y no precisamente una dependencia, en la obra de Shakespeare y especialmente en el *Hamlet* (que él intentaba traducir y que es evocado en muchas de sus situaciones escénicas). Es bien explicable, pues, que la secreta, constante relación entre los dos grandes «teatranes» se haya expresado plenamente en la admirable versión en napolitano de *La Tempestad* (y forma parte de las misteriosas «correspondencias» de las cosas que ésa sea la última obra también de Shakespeare). Traduciendo *La Tempestad*, de hecho, Eduardo no sólo enraizaba su napolitanidad en el tejido shakespeariano; y no sólo fundamentaba, a través de Stefano y Trinculo, una relación con la «Commedia dell'Arte» que era también un tributo a un fenómeno teatral del que se sentía personalmente deudor (escribe en una anotación de *Bene mio e core mio*: «En este momento, entre los cuatro, se inicia un intercambio de significativas miradas y convencionales alzaditas de cejas, que poco a poco se acentúa, y va



creando uno de esos admirables fuegos mímicos, hechos de millares de sobreentendidos satíricos y matices irónicos, que sólo los cómicos dialectales, verdaderos y únicos herederos de la “Commedia dell’Arte” de todos los tiempos, tienen la facultad milagrosa de entender, hacer entender y conducir en la ficción escénica, con control precavido del gesto y vigilancia precisa de la medida»); pero también y especialmente creaba, a través de Próspero, mago y teatrante, ese drama entre realidad y ficción que es el tema central, al cual todos los otros reconducen, de su teatro [...]

Y, ciertamente, no es casualidad que con la memoria de Próspero, Eduardo, en 1980, se despidiera del público después de la entrega del doctorado *honoris causa* por la Universidad de Roma, hablando de «ese encanto frágil y poderoso, esas armonías del espíritu con la materia, esa sustancia de la que están hechos los sueños, que es para mí el teatro».