53

Cuaderno Pedagógico

Centro Dramático Nacional

Dirección
Gerardo Vera

Teatro María Guerrero

TEMPORADA
2011 / 2012

YO, EL HEREDERO

de
Eduardo De Filippo

Dirección
Francesco Saponaro

Producción
Andrea D'Odorico

TEATRO MARÍA GUERRERO

Yo, el heredero	de **Eduardo De Filippo** Dirección **Francesco Saponaro**	16 DE SEPTIEMBRE 23 DE OCTUBRE 2011
Product	de **Mark Ravenhill** Dirección **Julio Manrique**	SALA DE LA PRINCESA 23 DE SEPTIEMBRE 30 DE OCTUBRE 2011
Perséfone	**Comediants** Dirección **Joan Font**	01 DE NOVIEMBRE 11 DE DICIEMBRE 2011
protAgonizo	Texto y dirección **Ester Bellver**	SALA DE LA PRINCESA 04 DE NOVIEMBRE 20 DE NOVIEMBRE 2011
Contraacciones	de **Mike Bartlett** Dirección **Pilar Massa**	SALA DE LA PRINCESA 02 DE DICIEMBRE 15 DE ENERO 2011 / 2012
Luces de Bohemia	de **Ramón Mª del Valle-Inclán** Dirección **Lluís Homar**	20 DE ENERO 25 DE MARZO 2012
La piel en llamas	de **Guillem Clua** Dirección **José Luis Arellano**	SALA DE LA PRINCESA 30 DE MARZO 06 DE MAYO 2012
La loba	de **Lillian Hellman** Dirección **Gerardo Vera**	20 DE ABRIL 10 DE JUNIO 2012
Titirimundi		17 DE MAYO 17 DE JUNIO 2012

Teatro María Guerrero

TEMPORADA
2011 / 2012

YO, EL HEREDERO

Centro Dramático Nacional

YO, EL HEREDERO

de
Eduardo De Filippo

Dirección
Francesco Saponaro (Teatri Uniti-Napoli)

Reparto (por orden alfabético)

Lorenzo
Fidel Almansa
Ludovico
Ernesto Alterio
Primera Señora
Beatrice Binotti
Dorotea
Concha Cuetos
Segunda Señora
África García
Ernesto
José Luis Martínez
Bea
Rebeca Matellán
Caterina
Natalie Pinot
Amedeo
José Manuel Seda
Adele
Mikele Urroz
Margherita
Yoima Valdés
Cassese
Abel Vitón

Equipo artístico

Traducción
Juan C. Plaza-Asperilla
Iluminación
Juan Gómez-Cornejo
Vestuario
Ana Rodrigo
Escenografía
Andrea D'Odorico
Ayudantes de dirección
Luis Luque / **Beatrice Binotti**
Asistente de dirección
Jacob Amo
Ayudante de iluminación
David Hortelano
Fotos de ensayo
Luis Malibrán
Diseño de cartel
Isidro Ferrer

Canciones
Palomma (A. Gill, 1926); *Mmiez' 'o grano* (Nicolardi-Nardella, 1909);
Cinematografo (E. A. Mario, 1927); *Napulitanata* (Di Giacomo-Costa, 1884).
Interpretadas por **Enzo Moscato**, acompañado al piano por **Mariano Bellopede**

Equipo técnico

Realización de decorados: **Locura Producciones;** Realizacion de vestuario: **Sastrería Cornejo;**
Ambientación sonora: **Daghi Rondanini**

Equipo Producciones Andrea D'Odorico

Sastrería
África García
Maquinaria
José Rubini
Electricidad
Fermín Blanco
Sonido
Óscar White
Regiduría
Gema Monja
Gerencia
Beatrice Binotti
Distribución
Andrea D'Odorico
Emilia Yagüe

Producción: **Producciones Andrea D'Odorico**

Mercedes-Benz
La Suma de Todos
Comunidad de Madrid
www.madrid.org

Índice

El autor y su obra 9

La Commedia Dell'Arte 11

Pulcinella y Eduardo De Filippo 15

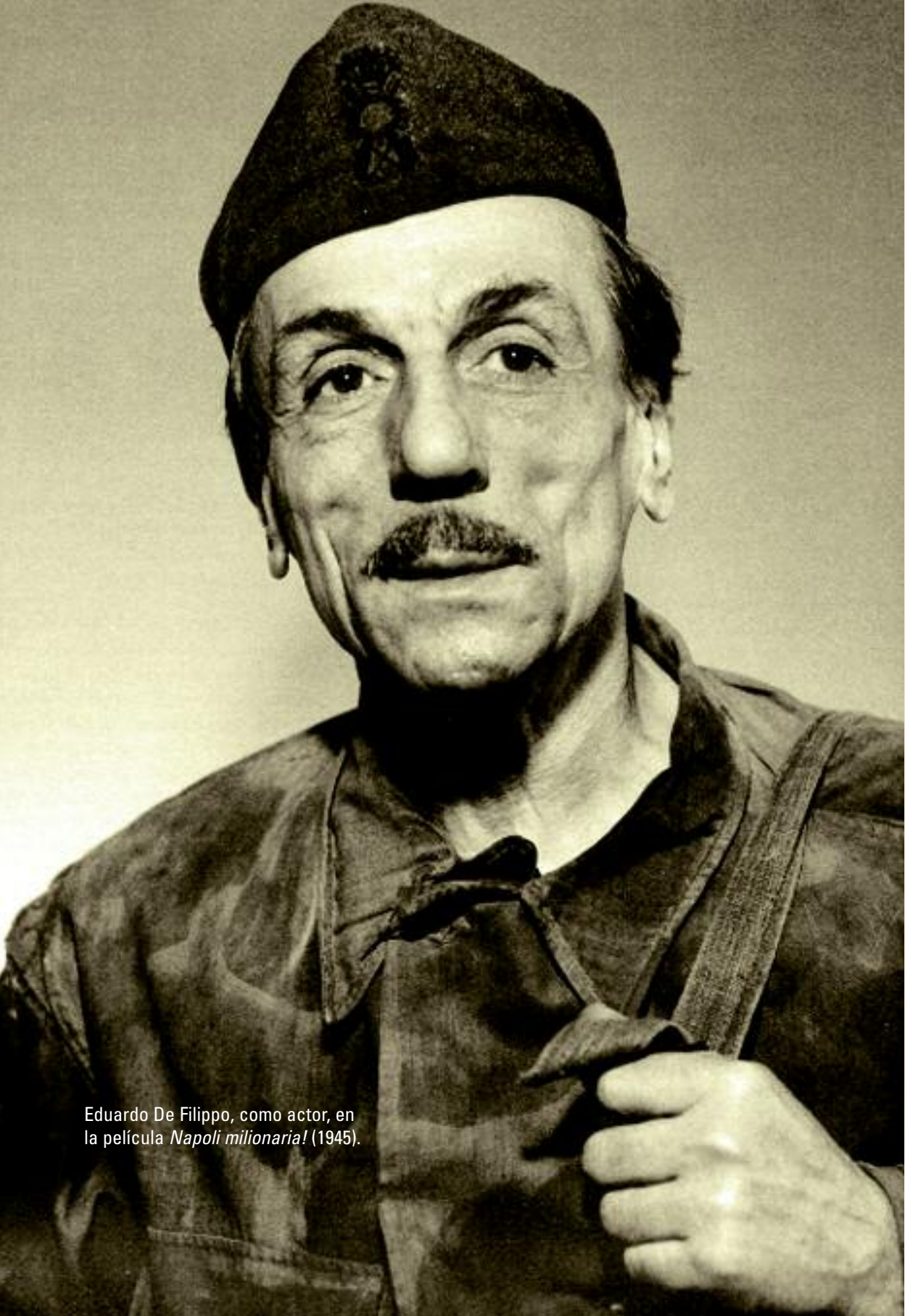
Análisis de la obra 17

Apuntes sobre la escenografía 22

Apuntes sobre el vestuario 24

Entrevista con el traductor de *Yo, el heredero*
Juan Carlos Plaza-Asperilla 27

Bibliografía 34



Eduardo De Filippo, como actor, en la película *Napoli milionaria!* (1945).

El autor y su obra
Eduardo De Filippo

Eduardo de Filippo nació en Nápoles el 24 de mayo de 1900. Era descendiente de una familia de intérpretes. Su padre era el actor Eduardo Scarpetta y de la unión sentimental con su sobrina, Luisa de Filippo, sastra de la compañía que dirigía, nacieron 3 hijos. Eduardo, el mayor, siempre llevaría el apellido de su madre y nunca dejó de llamar "tío Eduardo" a su padre. Con tan solo 4 años, debutó como actor en la compañía, gestionada por Vicenzo, hijo legítimo de Eduardo Scarpetta. Desde niño, De Filippo aprendió todos los oficios relacionados con el teatro, desde utilero hasta apuntador, aunque la interpretación fue la primera faceta con la que alcanzó el éxito.

En su juventud trabajó en varias compañías, pero acabó volviendo a la de Scarpetta como primer actor, puesto que mantuvo hasta 1927. Al igual que su hermano Peppino, Eduardo deseaba renovar la comedia italiana; fue entonces cuando comenzó a escribir textos para varias revistas y su fama aumentó, lo que le permitió fundar su propia compañía, *Teatro Umoristico I de Filippo*, junto a su hermano y su hermana Tittina. El teatro cómico popular, tradición de la que los tres hermanos procedían, fue la esencia que inspiró los siguientes textos de Eduardo; *Natale in casa Cupiello* (1931), *Napoli milionaria!* (1945), *Questi fantasmi!* (1946) y *Filomena Marturano* (1946).

La irrupción del fascismo supuso un punto de inflexión para Eduardo de Filippo. En 1936 fue denunciado al *Ministero dell'Interno* por sus críticas hacia el gobierno; lejos de arreciar, la voz de De Filippo continuó clamando contra el régimen de Mussolini.

Su consagración como escritor se producirá en los años 40, después de la Segunda Guerra Mundial, con obras como *Napoli milionaria!* (1945), *Questi fantasmi!* (1946) y *Filomena Marturano* (1946). Su éxito le permitió dedicarse al cine por una temporada, sector que daba más beneficio en menos tiempo; así, dos de sus obras de esta época dorada fueron adaptadas con idéntico título: *Napoli milionaria!* (1950) y *Questi fantasmi!* (1954).

Durante las dos décadas siguientes trabajó para la RAI (Televisión Pública Italiana) grabando muchas de sus obras y haciendo varias giras. Esta etapa supuso el principio de su reconocimiento internacional; así, llegó a ser investido doctor *honoris causa* por varias universidades europeas y en 1972 recibió el *Premio Internazionale Antonio Feltrinelli di Teatro*, uno de los más importantes de Italia. Además, trabajó con los directores y actores italianos más importantes del momento como eran, entre otros, Franco Zeffirelli, Marcello Mastroianni o Vittorio Gasmann. Por aquel entonces ya se le consideraba como el paradigma de la dramaturgia italiana del siglo XX y llegó a ser nombrado senador vitalicio en 1981, cargo honorífico otorgado por el Presidente de la República. Un año antes había cumplido uno de sus sueños al conseguir fundar una escuela de dramaturgia, labor docente que completó dando clases en La Sapienza (Universidad de Roma).

De Filippo murió el 31 de octubre de 1981. Es un autor muy reconocido en toda Italia y especialmente querido en su ciudad natal, Nápoles. ●

La Commedia dell'Arte

Se ha dado el nombre de *Commedia dell'Arte*, Comedia del Arte, a un tipo de representación popular que nació en Italia alrededor de 1550. Vio la luz en un momento en que en ese país se producía un teatro que creaban los eruditos, pagaban los aristócratas y no contaba ni con grandes textos ni con el favor del público. Por el contrario, en plazas y lugares al aire libre, el pueblo llano se congregaba para ver unas representaciones llenas de frescura y humor, con textos improvisados y muchos chistes. De estas compañías callejeras nació lo que se llamó La Comedia del Arte, aunque el nombre se acuñó en el siglo XVIII cuando estaban casi desapareciendo.

Las compañías estaban formadas por unos 10 actores, normalmente miembros de la misma familia. Cada actor representaba siempre el mismo personaje y muchos de ellos se han convertido en tipos que han perdurado en el tiempo y que hoy se asocian a la tradición teatral:

***Gli innamorati* (los enamorados)**: Pareja joven que normalmente vestía y tenía el mismo aspecto que las personas de la época. Son los únicos personajes de la Comedia del Arte que no llevan máscara.

***Pantalone* (Pantaleón)**: Personaje de avanzada edad y de carácter cómico. Era veneciano y su máxima obsesión era el dinero. Pantaleón, inspiró al personaje de Harpagón de Molière en *El Avaro*.

***Il Dottore* (El Doctor)**: Como Pantaleón, viejo y cómico; aunque se le llamaba doctor, casi nunca era médico.

Colombina: Confidente de la heroína y muy enredadora.

El grupo de los *zanni* eran jóvenes actores expertos en contar chistes y bailar que actuaban a lo largo de la representación. Son los actuales iconos teatrales como:

***Arlecchino* (Arlequín)**: en sus inicios fue un sirviente tonto que se vestía con muchos adornos. El personaje fue evolucionando hacia un hombre elegante y posteriormente vestido con un traje de rombos de colores y sombrero con cascabeles, el arlequín de nuestros días.

***Brighella* (Intrigante)**: Sirviente cuyo carácter se contrapone al de Arlequín. Es astuto, cínico, mentiroso y carece de escrúpulos. Hábil en el canto y el baile. Puede ejercer otras profesiones más o menos legítimas.

Pedrolino: criado que ha dado lugar al Pierrot francés.

Pulcinella: Es un personaje jorobado y cojo vestido de blanco que se asocia a la tradición napolitana y que en España se conoce como **Polichinela.**

Este tipo de comedia es reflejo de la variedad dialectal existente en Italia, que hasta finales del siglo XIX era un territorio dividido en regiones que no compartían una única lengua. Así, cada personaje muestra su procedencia a través del dialecto utilizado: de Bérgamo son *Arlecchino* y *Brighella*, de Nápoles es *Pulcinella*, de Venecia proviene *Pantalone* y de Boloña *Il Dottore*.

Un rasgo muy peculiar de la Comedia del Arte era la improvisación de gran parte de la función. Tenían un guión (*canovaccio* en italiano) que marcaba las líneas generales de la obra sobre el cual los actores creaban la trama. Al comienzo de las representaciones, el actor principal de la compañía se dirigía al público y explicaba la acción y la utilería que se iba a usar. Estos guiones básicos se usaban de generación en generación y se conservan más de 700 en nuestros días. Los personajes femeninos eran interpretados por mujeres, lo que constituía una

Arlecchino, servitore di due padroni, de Carlo Goldoni. Dir. Giorgio Strehler. Piccolo Teatro di Milano. Teatro María Guerrero, 1984.

novedad. También era una novedad que los actores cobraran por las representaciones (normalmente pasando un sombrero antes de las mismas). Esta es la razón por las que las hacían muy al gusto del público.

Las obras incluían *lazzi* o chistes. Eran escenas de mimo o baile, que llegaba a la acrobacia, interpretadas por los personajes de criados. En ocasiones se desarrollaban a la vez que la escena principal creando situaciones de mucho humor.

Otro rasgo característico de las compañías de la Comedia del Arte es que actuaban con máscara. Podía ser completa o media máscara, tapando los ojos y la nariz pero no la boca. La máscara casi siempre era utilizada por los personajes cómicos.

En el siglo XVI nacieron muchas compañías de este tipo en Italia, con nombres como Los fieles (*I Fideli*), Los deseosos (*I Desiosi*), Los inspirados (*Gli Accesi*) o Los celosos (*I Gelosi*), una de las más famosas. Las importantes se limitaban a actuar en las grandes ciudades y las pequeñas viajaban por las provincias llevando su propia utilería y telones. Los viajes por Italia fueron extendiéndose a otros países y mientras que allí eran aclamadas por el pueblo llano, fuera tuvieron una estupenda acogida en ambientes aristocráticos. En las cortes de Francia, Inglaterra o España se hicieron indispensables e influyeron mucho en el teatro que se estaba haciendo en ese momento. Autores como Shakespeare se dejaron seducir por los temas de enredo de la Comedia del Arte (*Bien está lo que bien acaba)*. Molière también recogió personajes y situaciones en obras como *El Tartufo*, *El Avaro* o *El médico imaginario* y Lope de Vega cambió su forma de hacer teatro después de conocer estas compañías en su exilio en Valencia. No fue sino mucho más tarde cuando la dramaturgia italiana comenzó a darse cuenta de la tremenda fuente de inspiración que suponía La comedia del Arte, y autores como Goldoni o Gozzi se aprovecharon tanto de sus formas como de sus temas. ●

Pulcinella
y Eduardo De Filippo

Pulcinella es uno de los criados cómicos de la Comedia del Arte. Su origen se remonta al personaje de Maccus de las farsas romanas del siglo IV. Se ha asociado siempre a la tradición napolitana por su carácter burlesco y reivindicativo. Se suele representar como un hombre barrigón y algo cojo. Viste un traje blanco muy holgado, pantalones grandes y un cinturón de cuero negro. Lleva un gorro en la cabeza, también blanco. Su media máscara tiene una enorme nariz, una verruga y surcos. Su nombre completo es *Pulcinella Cetrulo*; *pullus* (pollo) o *pulcino* (polluelo) y *cetrulo* (tonto). Su aspecto general recuerda a un ave por la enorme nariz en forma de pico y por su voz aguda. Siempre habla en un tono muy elevado y en tercera persona.

Pulcinella y Eduardo De Filippo.

Pulcinella tiene un carácter burlón, no le preocupa ser beligerante porque no tiene nada que perder. Se hace pasar por tonto y así sale airoso de un montón de situaciones comprometidas. En muchas ocasiones aparece con un palo que usa para pegar a la concurrencia. El arquetipo de *Pulcinella* ha dado origen a otros prototipos europeos como el *Punch* inglés, el Polichinela francés o el Don Cristóbal español y ha evolucionado con el tiempo a un personaje de guiñol.

Pulcinella era un personaje muy querido por Eduardo de Filippo. Al igual que de su antecesor Antonio Petito, conocido como El rey de *Pulcinella*, se dijo de Eduardo que era el último *Pulcinella*, apelativo atribuido por la melancolía de su rostro descarnado y pálido y por los elocuentes silencios de sus interpretaciones.

De Filippo encarnó este personaje en múltiples ocasiones. Una muy especial fue en 1954 en la inauguración de su teatro San Ferdinando con la comedia *Palummella* escrita por Antonio Petito. A lo largo de su producción serán frecuentes las alusiones directas o indirectas a este personaje. En *Yo, el heredero* Ludovico Ribera se prueba un traje blanco que había sido confeccionado para su padre. Le queda muy holgado y le confiere el aspecto desaliñado que recuerda a *Pulcinella*. Otros ejemplos se encuentran en obras como: *¡Non ti pago!*, *El hijo del Polichinela*, *Peligrosamente*, *Navidad en la casa de los Cupiello* y *Sábado, Domingo y Lunes*. ●

Análisis de la obra

Francesco Saponaro (Teatri Uniti-Napoli), director de *Yo, el heredero*.

Foto: Alberto Nevado

Eduardo De Filippo escribió la obra *Yo, el heredero* en napolitano en el año 1941 y la estrenó en 1942 interpretándola en el Teatro La Pergola de Florencia.

En 1968 la rescribió en italiano llevándose a escena en Italia en múltiples ocasiones, aunque en España se estrena en el CDN con esta primera versión al castellano. Los actores que la protagonizan son españoles, pero el director, Francesco Saponaro, es napolitano.

Eduardo, como es conocido en la cultura italiana, es autor de una extensa producción que él mismo clasificó en dos grandes bloques: *Cantata dei giorni pari* –Cantata de los días pares– y *Cantata dei giorni dispari* -Cantata de los días im-

pares–. Esta división se corresponde cronológicamente con dos grandes períodos históricos: los años de entreguerras, con 17 obras escritas entre 1920 y 1942; y el período a partir de la Segunda Guerra Mundial, que recoge 22 obras compuestas desde 1945 hasta 1973.

Días pares y *días impares* son dos expresiones napolitanas que indican los períodos dichosos o infelices de la vida. En este contexto los días pares hay que entenderlos como los días afortunados y positivos, diferenciándolos de los negativos y desafortunados, en los que todo sale mal, *i giorni dispari*.

Yo, el heredero es la última de las obras que conforman la *Cantata de los días pares*.

Argumento y tema

El tema, que Eduardo también trata en obras como *El traje nuevo* o *¡No te pago!*, gira en torno a la herencia, aunque en esta ocasión con un curioso y extravagante matiz. El protagonista, Ludovico Ribera, pretende heredar la caridad de la que había vivido su padre, Próspero Ribera, y que durante treinta y siete años le había dis-

pensado el patriarca de la acaudalada familia Selciano. Con firmeza, ironía y cinismo se presenta en casa del abogado Amadeo, hijo del viejo y caritativo Selciano, dispuesto a ocupar el lugar tanto físico como sentimental que había dejado su progenitor a su muerte y del que reivindica ser merecedor con irrefutables argumentos y... con alguna que otra muestra de fuerza bruta. La historia se repite, y Ludovico Ribera, como su padre, se dispone a continuar con lo bueno y lo malo de ser mantenido por los Selciano: sufrir la burla de la familia y, a su vez, disfrutar del amor clandestino de una de las mujeres.

Eduardo se escuda en esta historia para lanzar una crítica a esa pretendida caridad de la sociedad burguesa, mostrando otros aspectos implícitos. Por un lado, el beneficio que supone para quien es generoso con el prójimo, ya que alimenta su espíritu altruista con el que cree ganarse el cielo y del que, además, se enorgullece. Y por otro, la gratitud obligada de los que reciben un acto de caridad, así como la condición *degradante del necesitado* que acaba reduciendo su existencia a la voluntad de su benefactor.

Estructura y ambientación temporal y espacial

La obra se divide en tres actos a modo de introducción, nudo y desenlace. Entre los dos primeros solo hay un día de diferencia, mientras que en el último figura que ha pasado un mes.

Esta versión está ambientada en la década de los cuarenta.

La acción transcurre en un único espacio, un salón comedor, que constituye uno de los lugares escénicos preferidos por Eduardo y del que se sirve para múltiples

usos. En este caso, es el comedor de la vivienda de la familia Selciano, ubicada en la cuarta planta de un antiguo palacio napolitano.

Personajes

En las obras de Eduardo aparece la familia como eje a partir del cual se entrecruzan otros personajes del exterior (conductores de tranvía, porteros, taxistas, desempleados,…). Y es curioso que aunque no haya escenas de calle, la calle napolitana está siempre de forma indirecta en sus obras. Ocurre también en *Yo, el heredero.* Por un lado, con la alusión a personajes que no están físicamente en la obra (en concreto, zapateros, peluqueros, dependientes, cocheros, procuradores o los *necesitados*). Y por otro lado, con la aparición en escena del *sastre Cassese*, las *señoras de la beneficencia* y el mismo protagonista, *Ludovico*. Todos ellos ayudan a construir la vida de la sociedad napolitana.

Ludovico Ribera no se sabe de dónde procede; se dice, sin concretar demasiado, que viene del mar. Es el personaje que viene de fuera y que saca a relucir un elemento detonante que desestabiliza la vida de los otros personajes. Encarna el espíritu denunciador del *Pulcinella*. Ludovico, como acostumbraban a ser los protagonistas de las comedias de De Filippo, es físicamente hablando, un hombre maduro. Es un personaje misterioso, bufonesco, cómico y reflexivo que con un comportamiento lleno de ironía tratará de desenmascarar la ingenua e hipócrita bondad de la burguesía acomodada. También personifica a otra de las grandes figuras del teatro universal, *Próspero*, el protagonista de *La Tempestad* de Shakespeare (obra muy admirada por Eduardo, y que tradujo en 1983 al dialecto napolitano característico del siglo XVII). *Próspero* había sido

enviado a morir al mar en una barca junto a su hija Miranda (personaje que muestra connotaciones con el de Bea). Sobrevivió en una isla donde aprendió magia y ciencias ocultas para así poder controlar y dominar a los otros. Al igual que el protagonista del dramaturgo inglés, Ludovico no deseará tanto la venganza como cierta concienciación y arrepentimiento de los personajes.

Amadeo Selciano, es abogado y tras la muerte de su padre es el cabeza de familia, heredero de su casa, su profesión y su fortuna. Constituye el antagonista del personaje de Ludovico Ribera y representa el orden, la autoridad y la razón.

Bea es hija de la difunta portera encargada del despacho de abogados de los Selciano. Fue acogida por la familia y vive de su caridad. La joven en un principio vive sumisa a todo lo que sus benefactores disponen para ella. La aparición de Ludovico es el factor clave para su transformación.

Otro aspecto que cabe destacar es la gran variedad de personajes de distintas edades y estados civiles presentes en la obra. Tenemos a la *mujer joven y casadera* en Bea de 17 años; la *casada*, en el personaje de **Margherita**, esposa de Amedeo; la *solterona* encarnada en **Dorotea Selciano**, hermana del difunto Matteo Selciano; y la mujer divorciada en **Adele** que es hermana de Amadeo. También aparece el hombre en los treinta, **Amedeo Selciano**, en los cuarenta, **Ludovico** y en los sesenta años, **Lorenzo De Ricco** que es el administrador de la familia. Con ello se consigue un amplio abanico de identificación con el público. ●

Apuntes sobre la **Escenografía**

Andrea D'Odorico, productor de la obra,
es también el encargado del diseño de la escenografía.

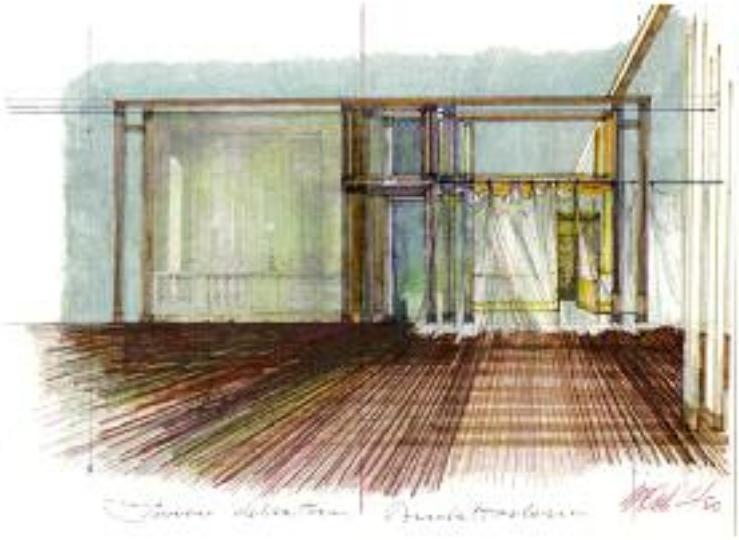
En el escenario se recrea el enorme salón de un palacio del siglo XVII en Nápoles. Es un palacio remodelado convertido en viviendas. La obra discurre en uno de los pisos altos donde vive la familia Selciano. El comedor tiene una enorme terraza que da a la bahía de Nápoles. La sensación que quiere transmitir el decorado es que la terraza está colgada entre el cielo y el mar, por eso el color predominante en la puesta en escena es el azul.

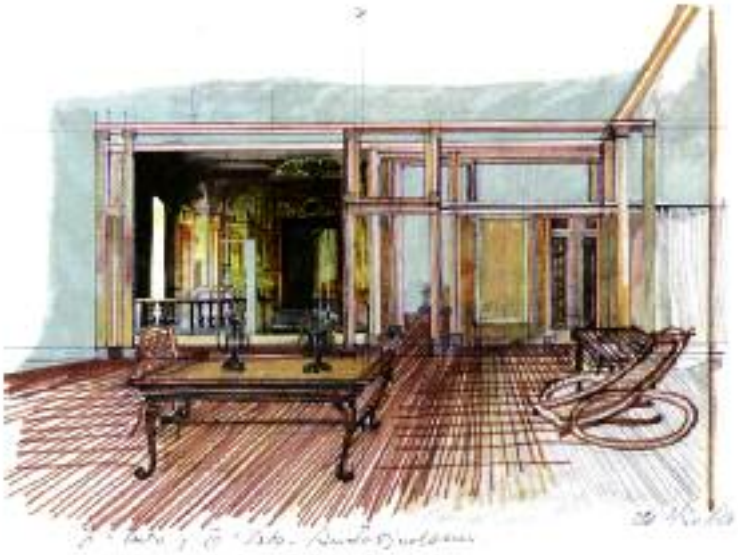
"Tanto la escenografía, como el vestuario de la obra, nos sitúan de una manera muy realista en las medianías del siglo XX, en un palacio asomado a la bahía de Nápoles."

Los muebles del comedor son característicos de los años 40. Son los indispensables; una enorme mesa, sillería y

un diván. Separan la terraza del comedor unos visillos livianos y muy airosos. El comedor tiene puertas laterales que permiten las entradas y salidas de los actores.

En la parte trasera del escenario, detrás de una gasa, puede adivinarse una pared pintada al fresco perteneciente al antiguo palacio. ●





Apuntes sobre el **Vestuario**

El vestuario de la obra ha corrido a cargo de **Ana Rodrigo**.

Según nos ha explicado la diseñadora está ambientado en los años 1946 -1947, los inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Es completamente realista. Se trata de trajes elegantes y clásicos, ya que la mayoría de los personajes pertenecen a una familia de la alta burguesía napolitana. También se han creado uniformes para los criados.

Puede observarse la evolución del personaje de Bea a través del vestuario. En sus primeras apariciones viste sobriamente y a medida que la joven adquiere independencia, su aspecto se moderniza.

El personaje protagonista, Ludovico Ribera, también muestra su evolución a través de su indumentaria. En sus primeras escenas tiene un aspecto bohemio, acaba de llegar de algún lugar desconocido. En un momento de la obra se prueba un traje blanco que pertenecía a su padre y que le está grande. Su aspecto desaliñado es el guiño que el autor hace al personaje de *Pulcinella*. ●

"Se trata de trajes elegantes y clásicos, ya que la mayoría de los personajes pertenecen a una familia de la alta burguesía napolitana."

Entrevista con el traductor
Juan Carlos Plaza-Asperilla

Juan Carlos Plaza-Asperilla es licenciado en Filología Hispánica y Psicología y Técnico en Comunicación. Realizó estudios de doctorado en Filología italiana. Entre sus trabajos como traductor destacan *La vida que te di* y *Así es (si así os parece)* de Luigi Pirandello, *Los enamorados* de Carlo Goldoni, *El sacrificio de Abel* y *La caprichosa corregida* de Lorenzo Da Ponte. Es el creador del espectáculo *Paseo Romántico* y de la dramaturgia de Homero, *Ilíada* de Alessandro Baricco, *La señorita Julia* de August Strindberg y *Tantas voces* de Luigi Pirandello.

Juan Carlos Plaza-Asperilla ha realizado la primera traducción al castellano de *Yo, el heredero* acercándonos a esta obra desconocida hasta el momento para el público español.

Sabemos que la obra fue escrita primero en napolitano y años después en italiano, ¿qué versión ha seguido usted para su traducción?

He utilizado la versión italiana, la de 1968. La versión napolitana es de 1941. De todos modos olvidar el dialecto napolitano hubiera sido olvidar algo que es sustancial en Eduardo De Filippo. En la traducción, el napolitanismo tenía que apreciarse de algún modo. De no ser así, la obra hubiera perdido su esencialidad. Pequeñas expresiones, palabras, nombres propios, canciones en el lenguaje dialectal son algunos de los elementos utilizados para mantener el sabor original de la obra.

"Para esta traducción he utilizado la versión italiana, la de 1968. La versión napolitana es de 1941. De todos modos olvidar el dialecto napolitano hubiera sido olvidar algo que es sustancial en Eduardo De Filippo."

Literariamente hablando Eduardo tiene dos padres; Scarpetta su padre natural que era también autor y escritor (es muy importante la tradición napolitana de autor-escritor) y Pirandello. Su forma de escribir, sin embargo no es la pirandelliana. He traducido muchas veces a Piarandello; es un escritor de mesa, de escritorio, muy sesudo. Su lenguaje no es natural. Cuenta ideas magníficas, brillantísimas, extraordinarias, pero su lenguaje es complejo. Cuando se traduce a Pirandello hay que reinventarlo. Con Eduardo esto no pasa, por eso traducirle se convierte en un placer y sé que otros traductores opinan lo mismo. Los personajes de Eduardo, y esto lo afirmaba él siempre, son personajes reales, inspirados en gente que conocía, con su forma de hablar y de comportarse. Pirandello por el contrario primero gestaba la idea y posteriormente buscaba qué personaje podía encarnarla, lo cual es más artificioso. Eduardo es mucho más natural, pero cuidado, su naturalidad es fruto de la técnica y maestría, es una naturalidad producto de la observación y el trabajo.

Otra idea que quiero referir respecto a De Filippo es que los textos no están nunca cerrados. Decía que el texto *tiene que estar vivo* y un texto cerrado y fijo para él no estaba vivo. De hecho, él hablaba de *texto de ensayo* y nunca publicó una obra antes de estrenarla. Hacía cambios en los ensayos continuamente por las razones más variopintas, por ejemplo, si se ponía enfermo un actor, se cambiaba la escena. Incluso, después de estrenar una obra no la consideraba acabada.

No podemos olvidar que Eduardo era autor, director, actor y además, empresario. Y para él todo tenía que estar al unísono. Por lo tanto, todo tenía que estar en función del texto, para bien del texto, para la naturalidad del texto.

¿Cree que es necesario conocer de algún modo el mundo de la escena para traducir a Eduardo de Filippo?

Eduardo decía que una obra ideal tiene que ser muy sencilla, la tiene que entender incluso un niño, sin embargo debe tener un contenido profundo; bien por metáforas, o bien por el recurso de distintas técnicas, tiene que ser de hondo calado. Con su lenguaje pasa igual.

Creo que intentar una traducción muy filológica, literaria, buscando una perfección formal, hace perder mucho a las obras de De Filippo. Eduardo era muy consciente de que sus textos eran para ser dichos, que las palabras debían ser declamadas por un actor, por tanto, podían cambiarse si este no se sentía a gusto con ellas. Hacer una traducción muy estricta y muy perfecta hubiera sido algo muy negativo. Quizá porque soy profesor y soy consciente de la importancia de la comunicación, puedo contarle que cuando traduzco a Eduardo de Filippo, leo en alto, escucho cómo suena, incluso, sin ser actor, lo interpreto. No hablo el dialecto napolitano, pero lo puedo entender y me gusta escucharlo. Toda esta *oralidad* es importante en los textos de Eduardo. Valoro mucho los estudios y tesis sobre el autor, pero soy consciente de que a Eduardo hay que darle la vida de la calle y el sonido de Nápoles. El napolitano es muy actor, y la sociedad napolitana como colectividad es muy teatral.

Las obras de De Filippo están llenas de dichos, expresiones que no se pueden traducir literalmente. A veces es incluso mejor mantenerlas en su dialecto original. También me han preguntado muchas veces por qué no traduzco los nombres de los personajes al castellano. Pienso que es un error, que es una manera de hacer desa-

parecer el espíritu napolitano que encierra cada uno de esos nombres. Sonoridad, oralidad, naturalidad. Eso es lo importante. Recuerdo a propósito de esto una anécdota en la presentación de una de sus obras. Estaba totalmente escrita en napolitano y el estreno se celebraba en Milán. El propio autor se dirigió al público explicándoles que quizá no iban a entender nada del lenguaje pero que a través de los gestos y movimientos, sí podrían entender perfectamente la obra. Es preferible que se pierdan algunas palabras o que no se comprendan algunas expresiones antes que perder la esencia del texto.

Parece ser que el argumento de *Yo, el heredero*, está basado en un hecho real que le sucedió a su autor.

Efectivamente. Como le dije, Eduardo siempre creaba sus personajes inspirándose en alguien que conocía, trasladaba sus gestos y expresiones y de esta manera el resultado era muy natural. El hecho real que le sirvió de inspiración para esta obra fue que un periodista amigo suyo llamado Arturo Milone fue despedido de su trabajo en un periódico por su posición política antifascista. Quedó en una difícil

situación económica y Eduardo le ayudó todo lo que pudo; le recogió en su casa, le dio de comer y le compró ropa. Cuando su amigo falleció recibió la visita de otro periodista, De Pino, preguntándole si podía ocupar el lugar que había dejado Milone.

> ***"Eduardo reelabora los tradicionales* apartes *de La Comedia del Arte y crea en sus obras artificios que le sirven para comunicarse con el público. Con frecuencia escribe monólogos para los actores que tienen esa misma finalidad"***

Esta pregunta me da pie a explicar cuál era la técnica que Eduardo De Filippo utilizaba para escribir. Me parece muy interesante transmitir esto a los alumnos, porque son técnicas idénticas a las que actualmente usan los guionistas que escriben para televisión. Son instrucciones recogidas de un Taller de escritura teatral impartido por él en la Universidad La Sapienza de Roma en 1981 y que podría resumirse así:

Lo primero es hacerse con una idea. Esta idea puede venir inspirada de múltiples fuentes. Antiguamente se recurría a los clásicos o a las crónicas históricas. En el XIX los temas se sacaban del pueblo, cuentos populares, leyendas. El teatro basado en noticias de sucesos, en Nápoles, ha durado hasta 1914-15.

Una vez escogida la idea, Eduardo insistía mucho en la necesidad de averiguar si esa idea tenía fuerza suficiente para desarrollarse a lo largo de tres actos. Una idea que no tuviera esa capacidad debía ser desechada de inmediato. Escribir sobre ella suponía una pérdida de tiempo. Sólo merecía la pena trabajar sobre ideas que tuvieran en sí mismas la capacidad de desplegarse en múltiples situaciones y ser el hilo conductor de una comedia. El siguiente paso lo constituía la escaleta*, un esquema de la trama en el que debían marcarse las situaciones fundamentales de la obra. Con posterioridad debía reflexionarse sobre el número de escenas, sus argumentos y los personajes que debían aparecer en cada una de ellas. Por último, se escribían los diálogos, que para Eduardo era el último paso en el proceso de la escritura dramática. Pues bien, estos mismos pasos son los que exactamente hoy en día se enseñan en las escuelas de guionistas.

¿Qué hay de la tradición de la Comedia del Arte en Eduardo de Filippo?

Eduardo fue actor, director, escritor e incluso empresario como habían sido todos los grandes de la Comedia del Arte. Conocía en profundidad esa tradición. In-

* DRAE. Escaleta: esquema preparatorio de un guión.

terpretó en muchas ocasiones a *Pulcinella* y en todas sus creaciones e interpretaciones no dejó de tener presente, aunque el público no lo apreciara, la dualidad actor-máscara.

Por otra parte su concepto de compañía-familia tiene mucho que ver con esas compañías tradicionales de la Comedia del Arte. Para él en la familia estaba todo: la sociedad napolitana, la sociedad italiana y el mundo entero. Era algo que no se limitaba tan solo a los parientes, aunque trabajó casi toda su vida con su padre, sus hermanos, los De Filippo, y sus hermanastros, los Scarpetta. Era difícil establecer los límites entre familia y compañía, entre realidad y teatro. Se trataba de una ambivalencia que formaba parte de la vida diaria de Eduardo, por ese motivo la dualidad ficción-realidad aparece constantemente en sus obras. Formaba parte de su verdad interna y no podía renunciar a ella.

Tampoco podemos olvidar que Eduardo De Filippo sabía mucho de técnica teatral y para él la tradición era fundamental. Mientras que Peppino, su hermano, consideraba que había que conocer la tradición y luego perfeccionarla, Eduardo creía que ese profundo conocimiento de la tradición, tenía que servir como trampolín para evolucionar teatralmente y hacer cosas nuevas. Era legítimo que los jóvenes *dieran una patada al traje paterno de la tradición para hacerse un traje nuevo.*

"Los personajes de Eduardo son personajes reales, inspirados en gente que conocía, con su forma de hablar y de comportarse. Yo, el heredero no es una excepción y está inspirada en un hecho real."

En ese concepto de teatro nuevo tenía una gran importancia el público, que de alguna forma tenía que participar en la obra. En la Comedia del Arte eran frecuentes los *apartes* (el actor se comunicaba directamente con los espectadores). Pues bien, Eduardo reelabora esos tradicionales *apartes* y crea en sus obras artificios que le sirven para comunicarse con el público. Con frecuencia escribe monólogos para los actores que tienen esa misma finalidad. Y en esto vemos otro ejemplo de su deseo por retomar lo viejo y utilizarlo como trampolín para hacer algo nuevo. En el fondo estamos hablando de herencia, y de renovación de esa herencia. Volvamos otra vez a esa figura tan napolitana de *Pulcinella*. ¿Quién es este personaje? ¿Por qué desde los antiguos romanos ha ido perdurando siglo tras siglo? ¿Por qué tiene ese carácter inmortal? Muy fácil. *Pulcinella* es el alma del pueblo napolitano, un pueblo cansado de los abusos de la burguesía media y alta. En *Yo, el heredero*, Ludovico Ribera, asume este papel y se convierte en el altavoz de Eduardo para criticar la hipocresía y la vanidad detrás de actitudes aparentemente generosas. ●

Bibliografía

MELGOSA RODRÍGUEZ, Fernando Javier. *Eduardo de Filippo a escena*. 182 TESIS, Universidad de Salamanca, 2006.

FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel. *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo*. Madrid: Fundamentos, 2004.

FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel. *La Comedia Del Arte: Materiales Escénicos*. Editorial Fundamentos, 2006.

MACGOWAN, Kenneth y MELNITZ, William. *Las edades de oro del teatro.* México: Fondo de cultura económica, 1966.

Retrato de Paul Guillaume.
Amedeo Modigliani, 1916.

Hazte fan del Centro Dramático Nacional
en *facebook*
o visita nuestra página *web* http://cdn.mcu.es
y podrás ver videos de los ensayos y compartir comentarios y opiniones de las obras.

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL
Tamayo y Baus, 4 28004 Madrid
Tel.: 91 310 29 49 Fax: 91 319 38 36
cdn@inaem.mcu.es http//cdn.mcu.es

DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CULTURALES Y EDUCATIVAS
Edición: **Concepción Largo**
Tel.: 91 310 94 30
actpedagogicas.cdn@inaem.mcu.es http//cdn.mcu.es

Diseño, maquetación y preimpresión: Vicente A. Serrano / Esperanza Santos

Papel Reciclado

TEATRO VALLE-INCLÁN

UNA MIRADA AL MUNDO

La costa de Utopía	de **Tom Stoppard** Dirección **Alexei Borodin**	28 DE SEPTIEMBRE 01 DE OCTUBRE 2011
± 0 (Más menos cero)	Dirección **Christoph Marthaler**	06 DE OCTUBRE 09 DE OCTUBRE 2011
Cuatrienal de Praga: Pabellón de España		SALA FRANCISCO NIEVA 06 DE OCTUBRE 15 DE OCTUBRE 2011
El proceso	de **Franz Kafka** Dirección **Andreas Kriegenburg**	14 DE OCTUBRE 16 DE OCTUBRE 2011
Lecturas de autores polacos contemporáneos		20 DE OCTUBRE 22 DE OCTUBRE 2011
Lecturas de autores mexicanos contemporáneos		27 DE OCTUBRE 30 DE OCTUBRE 2011
Entre nosotros, todo va bien	de **Dorota Maslowska** Dirección **Grzegorz Jarzyna**	04 DE NOVIEMBRE 06 DE NOVIEMBRE 2011
Münchhausen	de **Lucía Vilanova** Dirección **Salva Bolta**	SALA FRANCISCO NIEVA 11 DE NOVIEMBRE 23 DE DICIEMBRE 2011
Agosto (Condado de Osage)	de **Tracy Letts** Dirección **Gerardo Vera**	07 DE DICIEMBRE 19 DE FEBRERO 2011 / 2012
La mecedora	de **Jean-Claude Brisville** Dirección **Josep Maria Flotats**	SALA FRANCISCO NIEVA 13 DE ENERO 19 DE FEBRERO 2012
Pendiente de votación	de **Roger Bernat** Dirección **Roger Bernat**	SALA FRANCISCO NIEVA 29 DE FEBRERO 04 DE MARZO 2012
Quit (Las personas no razonables están en vías de extinción)	de **Peter Handke** Dirección **Lluís Pasqual**	07 DE MARZO 01 DE ABRIL 2012
Extraño anuncio	de **Adolfo Marsillach** Dirección **Mercedes Lezcano**	SALA FRANCISCO NIEVA 16 DE MARZO 29 DE ABRIL 2012
El inspector	de **Nikolai Gogol** Dirección **Miguel del Arco**	04 DE MAYO 17 DE JUNIO 2012
Exposición de Vitín Cortezo		SALA FRANCISCO NIEVA 11 DE MAYO 17 DE JUNIO 2012

N.I.P.O.: 556-11-015-7 - Dep. Legal: M-1.114-2011