# Teatro, cine, televisión: ¿adaptar o traducir? A propósito de *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo.

Monica DI GIROLAMO
Università degli Studi di Napoli L'Orientale

**RESUMEN**
Eduardo de Filippo es un conocido dramaturgo napolitano. Su fama se relaciona con obras teatrales de gran importancia que han fascinado a generaciones de todo el mundo. Su arte es una mezcla de análisis psicológico muy refinado que se basa en una arquitectura sabia y compleja. Crece sobre cuatro pilares básicos, que son: la Comedia del Arte, Goldoni, Chéjov y Pirandello, para llegar a abris sus ventanas para que penetre el aire fresco de la calle, de la vida, siguiendo lo que decía a sus alumnos: "busca la vida y encontrarás la forma; busca la forma y encontrarás la muerte". Algunos le acusaban de localista, pero sus comedias, nacidas "de la atención, de la experiencia, del espíritu de búsqueda", fueron aplaudidas en Inglaterra, en Rusia, en Japón. Sin duda una de las obras más conocidas, además de *Natale in casa Cupiello* o *Napoli milionaria*, es *Filumena Marturano*.

**Palabras clave:** teatro, cine, traducción, Eduardo De Filippo, adaptación.

**ABSTRACT**
Eduardo De Filippo was a famous Neapolitan playwright. His plays fascinated entire generations and brought him fame. His art has in itself very sophisticated psychological analyses based on a complex and wise design. His work originates from the Italian *Commedia dell'Arte*, Goldoni, Chekhov and Pirandello, but its real aim is to open the door to the fresh air coming from the streets, the fresh air bringing life, as he used to say to his students: "seek life ad you will find shape; seek shape and you will find death". Someone accused him of being a *localist*, but his plays born of attention, experience and deep research were acclaimed in England, Russia and Japan. One of his masterpieces, along with *Natale in casa Cupiello* and *Napoli milionaria*, is *Filumena Marturano*.

**Keywords**: theater, cinema, translation, Eduardo De Filippo, adaptation

Desde su invención, por los hermanos Lumière en 1895, el cine siempre ha ido de la mano de la literatura. Se han influenciado, se han inspirado el uno en el otro, se han entreverado, han sido disciplinas hermanas de la creación. Y como buenos hermanos también han tenido disputas feroces, que sostienen en el tiempo, como en las mejores familias. El cine siempre necesitó la literatura, que le dio incontables historias, mediante la novela, el teatro, la poesía; desde sus orígenes, los realizadores trasvasaron narraciones, series, criaturas, universos específicos a los que había darles forma visual. La literatura era como un arsenal interminable y de garantía para la construcción de imágenes en movimiento, para la forja de otra forma del sueño.



Monica DI GIROLAMO. Teatro, cine, televisión ¿Adaptar o traducir? A propósito de Filumena Marturano,...
Centro Virtual Cervantes

En Italia el cinematógrafo aparece, por primera vez, en los años veinte del siglo XX. El mayor centro de producción es Turín, pero Roma prepara el terreno por su futura hegemonía: el uno de abril del 1906 nace Cines que en un año produce más de cincuenta películas y abre una filial en Nueva York. Con la subida al poder de Mussolini, el régimen fascista ve en el cinematógrafo un instrumento excelente de propaganda. En 1924, a partir del Sindicato Educación Cinematográfica, nace en Roma el Istituto LUCE (Unión por la cinematografía educativa), cuyas primeras producciones, documentales científicos, técnicos y culturales, representan una especie de educación alternativa para la mayoría de los italianos. Este Instituto LUCE será el nuevo y potente instrumento de propaganda fascista y el telediario LUCE, nacido en 1927, será proyectado en todos los cines para narrar épicamente las gestas del régimen. En los años treinta el cine italiano deja de ser propagandístico y se abre a nuevas experiencias. En 1937 abre Cinecittà.

El teatro, que había continuado su camino autónomo, con el Realismo de finales de siglo, empieza a delinear la sociedad italiana con sus injusticias, sus miserias, sus nuevas esperanzas y energías, llegando a polemizar con el pasado. Los protagonistas de este nuevo teatro son las clases más humildes, que, a través de la lucha y la propaganda política, piensan en un rescate histórico. El movimiento
realista, que en Italia se conoce como *Verismo*, fue positivo como intento de ruptura y como afirmación de las relaciones indefendibles entre la literatura y la política, entre el compromiso y la fuerza expresiva. Hijo de esta poética fue el Neorrealismo, que buscaba una ruptura con el pasado, acercándose a un estilo más popular en que el italiano culto se mezclara con las inflexiones dialectales. Esto trajo consigo una renovación lingüística en el campo literario, al popularizar los procedimientos de la mezcla lengua-dialecto, de la sintaxis a medio camino de la incorrección y el habla como lengua viva que debe llegar al arte igualmente viva.

Cuando se afirma en Italia el Neorrealismo, Eduardo De Filippo ya era un experimentado maestro en el arte de las aproximaciones lingüísticas, así como podemos ver en el I acto de su comedia *Questi fantasmi* de 1946. Pasquale Lojacono, el protagonista, está hablando con el portero Raffaele, que utiliza un napolitano redondeado, como decía Pirandello, para contar la historia de los fantasmas que viven en la casa, creando un napolitano italianizado lleno de errores que provocan una gran comicidad. En la lengua, como en la dramaturgia y en la interpretación, Eduardo buscó siempre la sencillez y la claridad; partía de experiencias lingüísticas dialectales y de forma de teatro consideradas subgéneros para integrarlas sabiamente en el tronco de la cultura teatral italiana, hasta convertirse en un artista poliédrico, que tallaba su dramaturgia con la precisión del actor consagrado y dirigía sus espectáculos con el pulso firme que otorga la experiencia de un cómico de raza.

Eduardo resumió en su figura artística una tríada de funciones que hoy podemos encontrar separadas: autor, actor, director. Su obra nos hace explorar múltiples caminos, desde las raíces antropológicas del mundo mágico del sur de Italia, con sus convicciones que se convierten en la gran cultura de la interpretación de la Smorfia, es decir asociar sueños a números del *lotto*, como en la obra *Non ti pago* de 1940, hasta



Monica DI GIROLAMO. Teatro, cine, televisión ¿Adaptar o traducir? A propósito de Filumena Marturano,...
Centro Virtual Cervantes

sus transformaciones históricas, en un diálogo continuo entre el individuo, aislado en una existencia que no comprende, y la necesidad de comunicación con los demás. Y las ideas que rigen todo esto son una mezcla de desencanto y fe en la humanidad.

Eduardo De Filippo sigue la línea trazada por el pirandellismo y el teatro grotesco que, junto con la mecánica de lo cómico, fueron los tres pilares de su dramaturgia. Otro elemento que caracteriza su obra es el humor, concepto que va más allá de lo cómico: los personajes eduardianos luchan constantemente para alcanzar una dignidad y un reconocimiento sociales con escasos resultados y este fracaso repetido no sólo nos hace reír, sino que mueve a la compasión, confundiéndonos.
Como afirma Ana Isabel Fernández Valbuena, en su *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo*,

> Eduardo De Filippo fue el fruto tardío de una civilización teatral ejemplar, de una estirpe de cómicos de raza, cuyo difícil aprendizaje en el escenario pasó por un tamiz severo; [...] Eduardo Scarpetta, padre de Eduardo, fue uno de estos intérpretes de gran talento y llevó la cultura teatral napolitana hacia horizontes más amplios, de aliento europeo, en plena eclosión de las vanguardias históricas[1].

Y ya a los cuatro años, en 1904, Eduardo es un figurante en *La Gheisha* con la compañía de su padre; en 1927, después de una serie de éxitos, consigue formar una compañía suya junto con sus hermanos Titina y Peppino, fundando el *Teatro Umoristico I De Filippo*; pero en 1944, una profunda crisis entre hermanos, lleva a Peppino a abandonar la compañía y Eduardo, sólo con Titina, funda la compañía *Il teatro di Eduardo.*

Después de la liberación de Italia en 1945, el regreso a Nápoles desde Roma y la visión de la ciudad irreconocible después del paso de dos ejércitos extranjeros, le inspiraron un nuevo proyecto dramático, dando a la luz obras como *Napoli Millionaria*, *Questi fantasmi* y *Filumena Marturano.* En 1947 Eduardo invierte todos sus ahorros en comprar las ruinas del teatro San Ferdinando de Nápoles, destruído por un bombardeo de 1943; durante un tiempo renuncia al teatro para dedicarse al cine, que le da más dinero y le permite reconstruir esta sala. De entonces, estamos en 1951, se data la primera versión italiana cinematográfica de *Filumena Marturano*, cuyos protagonistas son Titina y Eduardo. Subrayo "italiana" porque la primera versión fílmica de esta obra eduardiana es argentina, esa película dirigida en 1950 por Luis Mottura e interpretada por una maravillosa Tita Merello. A continuación, en 1962, el mismo Eduardo dirigió a Regina Bianchi por una edición televisiva, dentro de un proyecto a cargo de Antonella Ottai y Paola Quarenghi por la Rai, y en 1964 Vittorio De Sica dirigió a Sofia Loren y Marcello Mastroianni en una película a la que quiso dar otro título, *Matrimonio all'italiana*, de la que Eduardo es coguionista.

La historia de Filumena es la historia de una mujer que vive en un barrio muy pobre de Nápoles y que, después de sacrificios y humillaciones, encuentra en la prostitución la única vía de salvación. Durante este periodo encuentra a Domenico Soriano,

---

[1] Fernández Valbuena, A.I., *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo*. Madrid: Ed. Fundamentos 2004, p. 41.



Monica DI GIROLAMO. Teatro, cine, televisión ¿Adaptar o traducir? A propósito de Filumena Marturano,...
Centro Virtual Cervantes

rico hombre de la burguesía napolitana, que le ofrece una vida llena de comodidades y dinero. Después de venticinco años de convivencia, Domenico decide casarse con una mujer más joven y esto lleva a Filumena a inventarse algo para no perder todo lo que ha conquistado: se finge moribunda y los dos se casan en "artículo mortis". Pronto Domenico se da cuenta de lo que ha pasado y decide invalidar el matrimonio. Entonces, Filumena le presenta sus tres hijos y le dice que uno de ellos es suyo. El nucleo de la historia está en la frase: "¡los hijos son hijos y no se pagan!". A partir de ese momento la historia cambia y el no saber quién es su hijo llevará a Domenico a quedarse definitivamente con la mujer.

Si queremos subrayar las diferencias entre la versión argentina y las italianas tenemos que ir más allá de la lengua en que se expresan los protagonistas y los lugares donde éstos actúan. Lo primero que tenemos que hacer es analizar el propio personaje de Filumena que, en las interpretaciones de las cuatro actrices, expresan todo el mundo que las mismas poseen. Tita Merello, además de ser una extraordinaria actriz, es una gran intérprete de la canción argentina del siglo XX, y no es casualidad que Domingo Soriano conozca a esa mujer en un cabaret cuando ésta está cantando *Milangón Porteño*.

De la Filumena argentina sabemos que era pobre y que empezó a trabajar como cantante, nunca se hace una precisa mención a su vida como prostituta, y la historia con Domingo es una manera para huir de su pobreza y crear algo que se puede parecer al amor.

La Filumena de Titina es una mujer más enérgica y que puede identificar el símbolo de la familia matriarcal típica del sur de Italia; es ella la que, aunque no sepa leer y escribir, se ocupa de la casa, de las camareras, de la pastelería de Domenico, mientras que éste piensa sólo en divertirse. De esta Filumena descubrimos, a través de un extraordinario monólogo de la actriz, su infancia pobre, en una casa con las paredes negras, caliente en verano, gélida en invierno, en que se comía en un único plato y las personas vivían cada una por sí misma. Un día una compañera suya, bien vestida, le dice que hay una manera para abandonar esa vida y utilizando las palabras "così, così, così", Filumena resume su historia de prostituta.

La Filumena de Regina Bianchi se parece mucho a la de Titina, enérgica, irónica, matriarcal, que todo lo controla y sobre todo manda, cuyo único objetivo es la familia para sus hijos, un apellido que les dé una tranquilidad futura.

La Filumena de Sophia Loren tiene todos los rasgos de la mujer guapa, carnal y, sobre todo, muy ingenua que cree en las mentiras de Domenico, cuando éste promete casarla. Al ser una película de 1964, Vittorio De Sica ha recreado todas las atmósferas del cine típico de estos años, un cine en el cual el italiano no es más el superviviente de la guerra, sino el que está viviendo el *boom* económico y ve en la ciudad el lugar de su renacimiento. Se podría decir que en esta película los dos intérpretes tienen casi la misma valencia, las vicisitudes de Domenico ocupan más espacio con respecto al Domenico de Guillermo Battaglia y de Eduardo, subrayando su mezquinidad al aprovechar la ingenuidad de la joven Filumena.



Monica DI GIROLAMO. Teatro, cine, televisión ¿Adaptar o traducir? A propósito de Filumena Marturano,...
Centro Virtual Cervantes

Uno de los temas eduardianos más originales es el de la familia, verdadero mito de la cultura mediterránea, magistralmente plasmado por primera vez en *Natale en casa Cupiello*, obra que reveló de forma inequívoca toda la piedad que él, bajo su humorismo, sentía por las personas indefensas. En *Filumena Marturano* vemos el gran mito de la maternidad: Filumena, ex prostituta, que no reivindica para ella el derecho de poseer sus propios hijos, sino el derecho de ellos a pertenecer a una familia, a una familia-mito, proyección ideal basada en la solidaridad. La obsesión familiar de la protagonista la ha llevado a recorrer un *via crucis* de humillaciones y esfuerzos hasta conseguir su objetivo. Un tema, éste de la familia, de lo legítimo y lo ilegítimo, que tocaba muy de cerca a Eduardo, por lo que su escritura fluyó con la rapidez de un torrente primaveral. Le bastaron doce horas para escribirla[2]. Los protagonistas de este drama son imágenes de la disolución de la familia napolitana, pero sobre todo símbolos de una crisis de valores sociales y morales que golpeó a toda la sociedad europea de la posguerra. Todo esto se va perdiendo a la hora de aproximarnos a las películas de Mottura y de De Sica, en que el aspecto matriarcal no existe y no se sobrepone al aspecto puramente materno.

Sabemos que De Filippo, cuando trabajaba con sus actores, quería que éstos enriqueciesen su papel durante los ensayos, partiendo de tipologías tradicionales, más que de personajes. En la compañía *Il Teatro di Eduardo*, se ve claramente la interconexión que existe entre autor, actor y director. Su teatro se convierte en teatro de un protagonista, siguiendo un diseño dramatúrgico que tiende siempre a resolverse en la oposición entre el protagonista, reconocible siempre por encima de sus atributos circunstanciales, y el resto de los personajes. Una excepción en este modelo es Filumena, una protagonista cortada como un traje para Titina, que ella hizo inolvidable y que ha sido uno de los personajes femeninos más conseguidos de la dramaturgia italiana. En esta obra lo napolitano, entendido como cordialidad, luminosidad solar, muestra su sombrío revés, y el amor maternal de la protagonista se convierte en el sutil instrumento de una histórica contraposición entre hombre y mujer. El personaje de Filumena aúna características de personajes eduardianos masculinos, como su capacidad de análisis, y el pragmatismo de sus figuras femeninas. Su fuerza reside en esa mezcla de atributos masculinos y femeninos, y en ese coraje que la empuja a transformarse, mientras su compañero de drama, Domenico Soriano, permanece inamovible en sus principios.

El cine fue un arte incipiente en los primeros años de la vida artística de Eduardo, pero enseguida se convirtió en un aliado de su teatro, que graba en televisión y adapta al cine y a la radio. Como afirma Paola Quarenghi[3], estamos antes un artista que advierte tempranamente la capacidad de registrar y difundir el mensaje artístico a través de los medios de comunicación de masas.

En la historia de las teorías cinematográficas, lo primero que encontramos se refiere a la complejidad de relaciones entre teatro y cine, sobre todo por lo que se refie-

---

[2] De Filippo, E., *Lezioni di teatro. All'Università di Roma "La Sapienza"*. Torino: Einaudi 1986, p. 17.
[3] Ottai, A., Eduardo. L'arte del teatro in televisione. Roma: Rai Eri 2000, p. 43.



Monica DI GIROLAMO. Teatro, cine, televisión ¿Adaptar o traducir? A propósito de Filumena Marturano,...
Centro Virtual Cervantes

re a la expresión artística y las actitudes. André Bazin[4] sostiene que la ilusión del cine deriva de su mayor realismo frente a la fuerte convencionalidad del teatro que exige la aceptación de unas reglas que obligan a distinguir entre lugar escénico y realidad. Por eso, el espectáculo teatral no se confunde con la naturaleza, mientras en el cine la realidad y la pantalla crean un *continuum* que no requiere ningún esfuerzo por parte del espectador al aceptar la ilusión cinemática. La representación teatral resulta escasamente realista a causa de la alta concentración de personajes y situaciones, la artificiosidad de los decorados, el diálogo como único modo de referirse al pasado, los pensamientos y las emociones de los personajes, un conjunto de cosas que preven una especie de juego de convenciones que el espectador respeta de antemano. La representación de la obra teatral tiene un espacio privilegiado que no puede confundirse con el espacio natural, mientras que en el cine no hay un escenario donde se actúa, sino un espacio real donde físicamente se desarrolla la acción. Otro elemento relevante, cuando nos acercamos a la comparación ente cine y teatro, es el proceso de recepción. A tal propósito Edgar Morin, en su *El cine o el hombre imaginario*[5], habla de la fragmentación de la acción en planos en el cine que conlleva en el espectador un proceso de construcción desde lo fragmentario hasta lo unitario y desde la multiplicidad hasta la unidad del objeto, mientras que en el teatro es la atención del espectador que se comporta como la cámara cinematográfica, modificando con su psicología el punto de vista ya que la visión de la totalidad de la escena permanece inmóvil.

También el escritor Agustín Faro Corteza, en su libro *Películas de libros* (2006) dice: "la gran similitud entre cine y teatro pasa por la representación dramatizada de un texto en la que los personajes cobran vida en sí mismos". Agrega que en cuanto a procedimientos narrativos las diferencias son grandes:

> El teatro nos obliga a la frontalidad; el cine nos presenta multitud de visiones. El tiempo responde a un tiempo lineal; el cine dispone de la temporalidad como le place. El cine dispone del montaje como medio narrativo. Del mismo modo, frente a un punto de vista a que el cine obliga mediante al encuadre, el teatro deja libertad de mirada al espectador. Otra diferencia estriba en el escenario, limitado y cerrado para el teatro[6].

Las distintas condiciones de producción, circulación y recepción del significado articulan prácticas comunicativas diferentes en el teatro, el cine y la televisión y sería interesante ver qué posibilidades tiene la comunicación teatral de proporcionar la materia prima para la elaboración del espectáculo cinematográfico o televisivo. Y aún, las diferencias, si pensamos en una orientación pragmática, derivan de esta dimensión espectacular que se va a desallorar en cada caso a partir de ingredientes espacio-temporales, mediáticos, temáticos y estilísticos bien distintos.

Dado que el espectáculo teatral no requiere dispositivos tecnológicos instrumentales para su comunicación, el teatro ha antecedido en más de dos milenios al hecho ci-

[4] Bazin, A., Qu'est ce que le cinéma?. Paris: Les Editions du Cerf 1997.
[5] Morin, E., El cine o el hombre imaginario. Barcelona: Editorial Seix Barral 1972.
[6] Faro Corteza, A., Películas de libros. Zaragoza: Prensa Universitaria 2006.



Monica DI GIROLAMO. Teatro, cine, televisión ¿Adaptar o traducir? A propósito de Filumena Marturano,...
Centro Virtual Cervantes

nematográfico y televisivo. La fascinación, como ha afirmado Ricard Salvat en *El teatro como texto, como espectáculo*, reside en el hecho que "una obra de teatro no se puede ver nunca dos veces de igual manera, pues los actores que intervienen en ella llevan a cabo en cada representación un diferente acto de creación en el que intervienen todos los conocimientos de tipo subjetivo a que está sujeta toda persona humana"[7], razón subrayada también por Anne Ubersfeld porque "lo que ofrece su peculiaridad al teatro es su espesor, su corporeidad, su materialidad es, en primer lugar, el hecho de ser un objeto en el mundo, un objeto concreto; a que su materia no es imagen sino objetos y seres reales; seres con voces y cuerpos encarnados en los comediantes" [8].

Cuando hablamos de adaptación fílmica de textos teatrales, son muchas las teorías que han tratado de ofrecer un cuadro más o menos completo para explicar el fenómeno. Por ejemplo, André Helbo[9] afirma que en el caso particular de la adaptación teatral, resumirla en una ecuación "adición-supresión" es bastante reducido porque se olvida el proceso interactivo que subyace en el paso del texto teatral al texto fílmico dando origen a una tercera instancia representada por el guión. Citando a Sobel, Helbo afirmará que no se filma una pieza de teatro sino el esfuerzo por crear objeto, es decir la escritura. Helbo identifica dos vías distintas de filmar el teatro; en la captación directa de un espectáculo establece distintos grados, es decir la grabación de una representación teatral para archivos, la reconstrucción a partir de fragmentos filmados en varias representaciones de un mismo montaje y la reconstitución creativa mediante la intervención de un discurso fílmico sobre un material escénico previo. La segunda vía se refiere a la intervención para adaptar la representación teatral al medio fílmico y consiste en la creación en la pantalla de un hecho teatral que puede alejarse en mayor o menor grado del original hasta el punto que el espectador no se dé cuenta del mismo. A partir de esto, pone en discusión el mismo concepto de "captación", entendida como réplica icónica de un espectáculo cuyos códigos permanecen inalterados, porque, visto que la filmación implica la puesta en juego de una serie de procedimientos que, de un modo u otro, destruyen por su esencia una parte de la teatralidad, tenemos que hablar de notación, es decir imaginar significantes e integrarlos en un sistema semiótico (la película) para trasponer la significación global (la teatralidad) de un sistema original.

Virginia Guarinos, en su trabajo *Teatro y cine*[10], aborda la cuestión a partir desde la incompatibilidad absoluta entre los lenguajes de ambos medios; en el teatro, al no ser narrativo, no pueden encontrarse similitudes de estructuras con la sintaxis de la narración fílmica, por eso el teatro no existe como evento escénico filmado sino como temática o como escenario para una historia recompuesta o reescrita por la pantalla, pues no se puede hablar de adaptación sino de reescritura, replanteamiento del hecho dramático y escénico. Por otra parte, en la organización secuencial no encontramos la

[7] Salvat, R., El teatro como texto, como espectáculo. Barcelona: Montesinos 1983, p.11.
[8] Ubersfeld, A., Semiótica teatral. Madrid: Cátedra 1989, pp. 208-209.
[9] Helbo A., L'adaptation. Du théâtre au cinéma. Paris: Armand Colin 1997.
[10] Guarinos, V., Teatro y cine. Sevilla. Padilla Libros 1996.



Monica DI GIROLAMO. Teatro, cine, televisión ¿Adaptar o traducir? A propósito de Filumena Marturano,...
Centro Virtual Cervantes

división en actos, ni la división de éstos en escenas, y las elipsis temporales y espaciales, que en teatro exigen cambios de escenas o de actos, en lo fílmico se resuelven con fundidos o desenfoques. Por eso, cuando hablamos de estructura organizativa y de procedimientos de transición espacio-temporal, hay una diferencia fundamental entre el texto teatral y la adaptación cinematográfica que en nada se parecen en la puesta en serie y organización significante del relato dramático.

Patricia Traperos, en su artículo "Del teatro al cine. Algunas reflexiones acerca del tema"[11], distingue tres posibilidades. La primera se refiere a cuando el texto teatral se conviente en un guión cinematográfico respetando el género dramático originario, aunque se verifican cambios en los elementos formales o en el contenido; la segunda tiene lugar cuando el argumento del texto teatral viene trasladado a un género distinto o a un microcosmos cultural diferente; la tercera posibilidad se refiere a los casos en que el texto teatral se utiliza para secciones argumentales o configuración de situaciones o personajes.

Otra posición es la de José Luis Sánchez Noriega que en su trabajo *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*[12], propone una distinción previa entre adaptaciones de representaciones teatrales y adaptaciones de textos teatrales. Además, tenemos que distinguir entre la grabación de una representación y la recreación de una representación y entre adaptación integral y adaptación libre, cuando los elementos esenciales del texto teatral se toman como punto de partida para un guión que tendrá cierta autonomía con respecto al original, pues el proceso de adaptación ha pasado por tres etapas: el texto, la organización y estructura dramática y las coordenadas espacio-temporales.

¿Podemos hablar de traducción al referirnos a la película de Mottura? ¿O de adaptación pensando en la de Vittorio De Sica? Sin duda el director argentino bien conocía la obra de Eduardo, y también había leído el guión teatral, pero ha creado una Filumena que nada tiene a que ver con el personaje de Eduardo, una mujer sí fuerte y con un carácter dominante, pero más irónica y que hace de la venganza su arma mejor. La Filumena interpretada por Titina De Filippo y Regina Bianchi es más personaje teatral, son la mímica y la gestualidad para expresar el mundo que está dentro de Filumena y en todo su entorno. En cambio la Filumena de Sophia Loren refleja el personaje femenino típico de la filmografía de De Sica, una mujer muy guapa, a que le gusta ser cortejada, que al darse cuenta de todas las mentiras de su amante, que se parece mucho al personaje de don Juan, por amor deja que la vida fluye sin intervenir. No hay traducción ni adaptación, sino creación de obras de arte que viven bajo el nombre de Filumena Marturano.

---

[11] Trapero Llovera, P., «Del teatro al cine. Algunas reflexiones acerca del tema» en: Romera Castillo, J. (ed.), Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX: actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Madrid: Visor Libros, 2002, pp. 47-62.

[12] Sánchez Noriega, J. L., De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación. Barcelona: Paidós 2000.



Monica DI GIROLAMO. Teatro, cine, televisión ¿Adaptar o traducir? A propósito de Filumena Marturano,...
Centro Virtual Cervantes

Como decía Aldo Giuffrè, entre cine y teatro gana el teatro, porque el cine es un cuento que se desarrolla a través de las imágenes y el actor es el bibelot, mientras que en el teatro es el actor que nos da las emociones. En el teatro italiano, la lección de Eduardo va más allá, es fundamental no sólo por lo que concierne la dramaturgia napolitana contemporánea y toda esa franja de espectacularidad entre cine-teatro-televisión que ve en Massimo Troisi una figura imprescindible, sino elementos de la influencias de Eduardo son visibles en Dario Fo y en toda una serie de jóvenes "attautori" (actores-autores) como Ascanio Celestini.

Monica Di Girolamo

## Referencias bibliográficas

BAZIN, A., *Qu'est ce que le cinéma?*. Paris: Les Editions du Cerf 1997.

DE FILIPPO, E., *Lezioni di teatro*. All'Università di Roma "La Sapienza". Torino: Einaudi 1986.

FARO CORTEZA, A., *Películas de libros*. Zaragoza: Prensa Universitaria 2006.

FERNÁNDEZ VALBUENA, A. I., *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo*. Madrid: Ed. Fundamentos 2004.

GUARINOS, V., *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros 1996.

HELBO, A., *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin 1997.

MORIN, E., *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Editorial Seix Barral 1972.

OTTAI, A., *Eduardo. L'arte del teatro in televisione*. Roma: Rai Eri 2000.

SALVAT, R., *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos 1983.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós 2000.

TRAPERO LLOVERA, P., «Del teatro al cine. Algunas reflexiones acerca del tema» en: Romera Castillo, J. (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX:* actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Madrid: Visor Libros, 2002, pp. 47-62.

UBERSFELD, A., *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra 1989.



Monica DI GIROLAMO. Teatro, cine, televisión ¿Adaptar o traducir? A propósito de Filumena Marturano,...
Centro Virtual Cervantes