

Amada puta: reescribiendo el matrimonio, la maternidad y la identidad en *Filumena Marturano*, de Eduardo De Filippo

Delayed where: reescribing marriage, motherhood, and

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

Rose DE ANGELIS

Marist College

rose.deangelis@marist.edu

Recibido: 8 de agosto de 2007

Aceptado: 18 de octubre de 2007

Resumen

La obra de teatro *Filumena Marturano*, escrita por Eduardo De Filippo en 1946 y situada en la ciudad de Nápoles desolada por la guerra, comienza con una acalorada discusión entre Domenico Soriano, un hombre de negocios de mediana edad, y Filumena Marturano, su amante, una mujer que, tras haber pasado veinticinco años ejerciendo como esposa de hecho, finalmente le tiende una trampa que le lleva al matrimonio. Con el paso del tiempo, Filumena transformará en moral tradicional aquello que la sociedad había designado como una aberración sexual; en el proceso, se reescribirá a sí misma como esposa y madre de los tres hijos que ha tenido fuera del matrimonio. Dentro de la auténtica tradición neorrealista, De Filippo ofrece una visión panorámica de una sociedad devastada por la guerra y dividida aún por las diferencias de clase, en la que la familia se convierte en vehículo y razón de la supervivencia. Filumena, al igual que el propio Nápoles, se alza triunfante desde las ruinas del pasado, no ya a la manera idílica del “felices para siempre”, sino al modo neorrealista, con una consciencia renovada, a través de la acción colectiva, y con la creencia en la inevitabilidad de futuras reconciliaciones.

Palabras clave: teatro italiano, Eduardo De Filippo, maternidad, paternidad, ilegitimidad, roles sociales en Italia, matrimonio, catolicismo, historia social.

Abstract

Eduardo De Filippo's 1946 play *Filumena Marturano*, situated in the war-ravaged city of Naples, begins with a heated discussion between Domenico Soriano, a middle-aged business man, and Filumena Marturano, his mistress, a woman who, after spending twenty-five years as his de facto wife, has finally tricked him into marriage. Filumena will eventually transform what society has designated as aberrant sexuality to traditional

morality and rewrite herself as wife and mother to the three sons she has had out of wedlock. In true neorealist tradition, de Filippo takes a panoramic view of a society, devastated by war and still divided by class distinctions, in which the family becomes the vehicle to and the reason for survival. Filumena, like Naples itself, rises from the ruins of the past and emerges triumphant not in the idealism of happily-ever-after but in neorealist fashion -with a renewed consciousness, collective action, and the belief in the inevitability of future reconciliations.

Key words: italian drama, Eduardo De Filippo, motherhood, paternity, illegitimacy, italian social roles, marriage, catholicism, social history.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Nápoles y Eduardo De Filippo. 3. *Filumena Marturano*. 4. Referencias bibliográficas.

1. Introducción

La obra de teatro *Filumena Marturano*, escrita por Eduardo De Filippo en 1946 y situada en un Nápoles desolado por la guerra, comienza con una acalorada discusión entre Domenico Soriano, un hombre de negocios de mediana edad, y Filumena Marturano, su amante, una mujer que, tras haber pasado veinticinco años ejerciendo como su esposa de hecho, finalmente consigue tenderle una trampa que le lleva a casarse. Convencido de que Filumena está a punto de morir, Domenico accede a casarse con ella, legitimando así su posición dentro y fuera de su casa; no obstante, cuando descubre el engaño, la redefine de inmediato como a una criminal “cualquiera”, gritándole “¡Prostituta!... ¡Putas! Eras una puta cuando te conocí, y en el fondo de tu alma sigues siendo una puta” (De Filippo, 1978: 1. 3)¹. Filumena ha atravesado los límites entre la mala y la buena mujer y ha difuminado las

¹ Como escribe Maggie O’Neill, “las putas se convirtieron en malas mujeres con el ascenso del cristianismo, y más tarde, del protestantismo, contrastando el ideal de buena madre y esposa, con el de mujer mala y pecadora” (O’Neill, 2001:128) Sin duda, los temas religiosos del pecado, de la redención y la salvación son omnipresentes a lo largo de la obra. Carlos Filosa (1978: 203) escribe:

dietro la rappresentazione immediate e la rievocazione amara... vibra, non solo un fremito di sociale protesta, ma soprattutto una profonda rivendicazione cristiana del sacro valore della vita umana e del dovere della paternità tra gli uomini- Bajo el argumento superficial, no sólo vibra la protesta social, sino también la comprensión sagrada del valor de la vida humana y del deber del hombre de reconocer su responsabilidad como padre-.

Todas las citas son de la edición inglesa, de 1978, de Samuel French, quien abrevió el título a *Filumena*.

fronteras entre las dos, a pesar de haber sido marginada una vez más como puta. Y, sin embargo, es una mujer cuya capacidad de acción y cuyo poder para transformar su entorno tan sólo ha sido temporalmente acallado².

Con el paso del tiempo, Filumena transformará en moral tradicional aquello que la sociedad ha designado como una aberración sexual; en el proceso, se reescribirá a sí misma como esposa y madre de los tres hijos que ha tenido fuera del matrimonio. De acuerdo con la auténtica tradición neorrealista, De Filippo “retrata a la prostituta como un ser humano normal y corriente, que se enfrenta a los mismos problemas de alienación, miseria económica y desesperación” que otros hombres y mujeres, y sugiere, hasta cierto punto, que los apuros que vive Filumena son los mismos que cualquier mujer debe enfrentar cuando “un entorno hostil no le presenta otras opciones” (Garbolevsky, 2005: 9). De Filippo ofrece una visión panorámica de una sociedad devastada por la guerra y dividida aún por las diferencias de clase, en la que la familia se convierte en vehículo y razón de la supervivencia.

La familia es la única institución que [los italianos] toman en cuenta y reconocen, el único parachoques entre el individuo y un poder social, que ha destruido sistemáticamente todas aquellas instituciones que en otros países se han convertido en instrumentos de mediación. (Codignola, 1964: 110).

Filumena, el personaje principal de la obra, tiene conocimiento y siente nostalgia de la familia, del matrimonio sancionado por la Iglesia y de la legitimidad; y ella, al igual que el propio Nápoles, renace de las ruinas del pasado y afronta los numerosos problemas de la “reconstrucción material y moral”, emergiendo triunfante, no a la manera idílica del “felices para siempre”, sino al modo neorrealista, con una consciencia renovada, a través de la acción colectiva, y con la creencia en la “inevitabilidad del progreso histórico” -todo ello respaldado por una noción un tanto mística de la hermandad cristiana (Mignone, 1995: 9-10)-.

2. Nápoles y Eduardo De Filippo

Filumena Marturano transcurre en Nápoles, una ciudad que fue una vez la capital del sur de Italia y una próspera metrópoli bajo el mandato de los Borbones, tanto política como económicamente, pero, ya en 1946, aquel Nápoles era un mero recuerdo del pasado. La lucha por una nación italiana libre del mandato extranjero dio lugar a una Italia unida en 1860, pero *II*

² La rebelión de Filumena, aunque se produce en la esfera privada del hogar, sirve como prototipo de la resistencia feminista que surgirá dos décadas más tarde.

Risorgimento tuvo en el sur poco atractivo para las masas y limitadas consecuencias, especialmente a causa de que su población contaba con poca o ninguna formación o representación en los órganos de gobierno, amén de no tener derecho al voto; eran gentes que trabajaban y vivían sin siquiera ser conscientes de la promesa que contenían los principios democráticos de Garibaldi (Mignone, 1995: 4-5)³. A finales del siglo XIX y principios del XX, Nápoles representó el malestar político, social y económico de la Italia rural del Sur, una región abandonada por un gobierno que no comprendió, por momentos olvidó, y algunas veces temió, la integración y la participación del Sur en una Italia unida⁴.

La llegada de Mussolini y del Partido Nacional Fascista en Octubre de 1922 no sirvió mejor a los italianos del Sur de lo que lo habían hecho el Rey y el Gobierno Parlamentario. Se cambió a un opresor por otro que, empleando el mantra de la unidad nacional y la máxima “*andare verso il popolo*”⁵ -acercarse al pueblo-, llevó a una nación ya dividida a la guerra (Cannistraro, 1972: 135). La declaración de guerra de Mussolini contra los aliados acarreó más privación y miseria al sur de Italia. Nápoles, dada su posición estratégica como ciudad portuaria, llegó a ser el objetivo principal de la campaña aliada contra la maquinaria de guerra italiana en el Sur. Los titulares del *New York Times*⁶ contaron la historia de la destrucción: “Los británicos en África saludan con júbilo las incursiones aéreas sobre Nápoles”, “El área de Nápoles, destruida”, “Italia, destruida por bombardeos estratégicos”. A finales del verano de 1943, el mismo periódico informaba que “varios cientos de bombarderos medios y pesados... establecieron un record de bombardeo diurno al lanzar 845 toneladas de bombas sobre Nápoles”. Hacia el final de la guerra, todo lo que quedaba de Nápoles eran las historias de su glorioso pasado y las ruinas de su presente. Es en esta ciudad en la que Eduardo De Filippo coloca el escenario para un *Risorgimento* teatral, a través de su obra *Filumena Marturano*.

³ *Il Risorgimento*, que se suponía que daría lugar a la independencia italiana y a la unificación, así como a la normalización de las condiciones sociales y políticas de toda Italia, sólo tuvo éxito en subrayar y exacerbar las diferencias entre el Norte y el Sur.

⁴ La unificación de Italia en 1860 dio fin a 200 años de mandato de los Borbones sobre el Sur, pero también puso en marcha un éxodo de sureños desilusionados y desposeídos. En cincuenta años, la población de Italia se redujo a un tercio; y, en 1930, más de 4 millones y medio de italianos habían emigrado exclusivamente a los Estados Unidos, la mayoría de ellos sureños (Mangione y Morreale, 1992: 31-33).

⁵ Las traducciones del italiano al inglés a lo largo del ensayo son mías.

⁶ Los titulares del *The New York Times* son, respectivamente, de las siguientes fechas: 27 de octubre de 1941, 28 de agosto de 1943, y 5 de septiembre de 1943.

Según señala Eric Bentley, Nápoles es el escenario de De Filippo. Aquí, en su ciudad natal, se centra en la “*urbanità*” del pobre, cuya dignidad sobrevive a la oscuridad de su pasado fascista y a la crudeza de su presente de guerra y destrucción (Bentley, 1951: 7), siendo *Filumena Marturano* una fusión de lugar y persona. Su epónimo “Filumena es el latido de Nápoles; esto es, hay una identificación total entre la protagonista femenina y su ciudad. Nápoles, como protagonista, es a la vez sujeto y lugar geográfico privilegiado” (Faustini, 1987: 59)⁷, y De Filippo tenía una comprensión profunda de la ciudad y de la situación apremiante de su protagonista, del arte y de su imitación de la vida. Nacido en Nápoles el 24 de Mayo de 1900, Eduardo De Filippo, junto con su hermana mayor Titina y su hermano menor Peppino, vivió la vida napolitana y sus conflictos de alienación social e ilegitimidad. Como hijo ilegítimo de Eduardo Scarpetta, el famoso actor de teatro y Luisa De Filippo, su *costumier* -modista- y sobrina de su legítima esposa, añoraba la familia tradicional⁸. Hablando sobre la angustia que le producía la ilegitimidad, la misma que tortura a los hijos de Filumena y motiva las acciones de ella en la obra, De Filippo confesó que: “*Se da una parte ero orgoglioso di mio padre... d'altra parte la fitta rete di pettegolezzi, chiacchiere e malignità mi opprimeva dolorosamente. Mi sentivo respinto, oppure tollerato, e messo in ridicolo solo perché diverso*” - “Si por una parte estaba orgulloso de mi padre... por la otra, la extrema mezquindad, los cotilleos y la malicia me producían un inmenso dolor. Me sentí rechazado, simplemente tolerado y ridiculizado sólo porque era diferente”- (Buommin, 2007: 2). De Filippo era diferente; era “*figlio di padre ignoto*” -“hijo de padre desconocido- y vivió esa diferencia a diario siendo niño. Que era “*figlio di NN*” -literalmente, hijo de nadie- estaba, irónicamente, en boca de todos⁹. De Filippo, su madre y sus hermanos vivieron enfrente del espléndido domicilio de Eduardo Scarpetta, donde este y su legítima esposa criaron a su familia; y la familia De Filippo pasaba sus vacaciones a escasa distancia de Villa Santarella, donde veraneaba la “primera

⁷ Véase Robert G. Bander, “The Neapolitan Scene in De Filippo’s Theater”, para una discusión completa sobre las actitudes, ideas y valores de Nápoles.

⁸ Eduardo Scarpetta murió sin reconocer a sus tres hijos ilegítimos, pero legó una renta vitalicia a su madre.

⁹ En el momento en que se escribió *Filumena Marturano*, “figlio di NN” todavía aparecía en los certificados de nacimiento, los documentos legales y las tarjetas de identidad. Los hijos ilegítimos eran así “marcados” de por vida. En su entrevista con el autor teatral, Antonio Lubrano trata la anticipación de la obra a la legislación que eliminará esta práctica.

familia”¹⁰. Scarpetta mantuvo financieramente tanto a su familia legítima como a la “segunda familia”, pero nunca dejó a su esposa. Durante veinticinco años vivió, bajo la mirada de los napolitanos, una existencia dual en el tablado de la ciudad, con lo que la vida de De Filippo se desarrolló en un doble escenario: el del mundo social de Scarpetta, y el del teatro¹¹.

Como hijos ilegítimos de Scarpetta, De Filippo y sus hermanos fueron objeto de continuo cotilleo, a pesar de que el primero insistió en que le llamaran “zio” -tío- y se refería a ellos como sus “nipoti” -sobrinos-, tal vez como una manera de afrontar los rumores; pero, como heredero de su teatro, que había iniciado su carrera a los cuatro años en una de las comedias de su padre, la legitimidad de De Filippo nunca sería cuestionada, llegando a superar a su padre personal y profesionalmente¹². En el teatro, De Filippo pudo “escenificar el mundo que estaba empezando a conocer” (Mignone, 1984: 7), un mundo repleto de paradojas. Como escribe Robert G. Bander, “si la palabra ‘paradoja’ no existiera, habría que inventarla para describir a Nápoles... una ciudad de gente que venera el encanto inocente de los niños, y donde los niños pierden temprano su inocencia” (Bander, 1970: 8); la protagonista de De Filippo, Filumena, es una pura paradoja. Es una antigua prostituta que roba a su amante para criar a sus hijos ilegítimos, todo mientras espera que se conviertan en algún momento en una familia, según ella deja claro cuando grita desesperada: “Una familia, llevo pensando en ello veinticinco años” (De Filippo, 1978: 2. 42). En 1973, refiriéndose a su obra, De Filippo dijo:

En la base de mi teatro siempre está el conflicto entre el hombre y la sociedad... este conflicto se basa en la reacción a la injusticia, la rabia contra la hipocresía, la solidaridad y la compasión con una persona o grupo, la rebelión contra el anacronismo del mundo de hoy. (Citado en D’Aponte, 1989-1990: 82).

Como apunta Donatella Fischer, darle demasiada importancia a la ilegitimidad de De Filippo “limita el alcance de su obra” (Fischer, 2006:

¹⁰ Es interesante señalar que “Villa Santarella” significa la casa de la pequeña santa.

¹¹ Esta información personal proviene del libro *Eduardo De Filippo* (Mignone, 1984) y del ensayo biográfico de Damiano Camarda disponible en el sitio web “Il Teatro Napoletano”.

¹² De la relación de Eduardo De Filippo con Thea Prandi nacieron dos hijos. Pero, a diferencia de su propio padre, De Filippo sí se casó con Prandi en 1956 reconociendo como legítimos a sus dos hijos. De Filippo, en el escenario, según escribe Buommino, transformó “*le farse di Scarpetta in moderni drammi borghesi*” -la farsa de Scarpetta en una moderna obra de teatro burguesa-.

214); sin embargo, en su *Filumena Marturano*, hay conflicto, injusticia, rabia e hipocresía y quién mejor para escribir y llevar al escenario una obra sobre la familia y las promesas rotas, los hijos ilegítimos y la falta de responsabilidad paterna que el hombre que vivió esa misma experiencia.

3. *Filumena Marturano*

La obra de De Filippo *Filumena Marturano* se estrenó el 9 de noviembre de 1946, en el teatro Politeama de Nápoles, con muy buenas críticas: “*dal trionfo di Napoli 'Filumena Marturano' trae sicuro auspicio ed avvio ad una durevole Fortunata carriera sui palcosceni di tutta Italia*” -El triunfo de Filumena Marturano en Nápoles presagia una larga y exitosa trayectoria en los escenarios de toda Italia- (Archivi di Teatro Napoli, 1946b); “[I]l successo è stato pieno” -La obra fue un completo éxito- (Archivi di Teatro Napoli, 1946a)¹³. En la obra, De Filippo plantea el tema de la reconstrucción de la familia, pues “percibía de forma intuitiva” que la familia configuraba “un régimen de protección para la existencia”, que era la fuente de supervivencia de los italianos del sur, teniendo en cuenta, sobre todo, que otras instituciones les habían fallado; pero la guerra había colocado a la familia en peligro: “la guerra ... dislocó [la] estructura social de manera tan extrema que, entre 1943 y 1946, pareció que la propia institución de la familia estaba amenazada” (Codignola, 1964: 111). El año anterior, la obra de teatro *Napoli Milionaria!* de De Filippo presentó al público de Nápoles una familia dislocada por la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias¹⁴. En

¹³ Eduardo y su hermana Titina representaron los papeles de Filumena y Domenico tanto en Nápoles como en Roma en el teatro Eliseo en enero de 1947. Amedeo Mazzucco, en la crítica al estreno de Roma, escribió: “*Eduardo De Filippo ha vinto con Filumena Marturano, la sua ultima (in ordine di tempo) iportantissima ed appassionante battaglia artistica*” -Con Filumena Marturano, Eduardo De Filippo ha ganado su última (por orden cronológico), importante y apasionada batalla artística- (Mazzucco, 1947). Estoy en deuda con Claudio Novelli, de la Società Napoletana di Storia Patria, por su ayuda al cotejar las críticas con el Archivi di Teatro Napoli en Nápoles, Italia. Desde 1946, la obra ha sido “tanto dentro como fuera de Italia, la obra de teatro italiana de posguerra representada con mayor frecuencia” (Friedlander, 1997). También ha habido dos versiones cinematográficas: una de 1951, rodada con el título original de la obra, con Eduardo y su hermana Titinia de protagonistas, y la popular versión de 1964 dirigida por Vittorio De Sica con Sophia Loren y Marcello Mastroianni en los papeles protagonistas. *Marriage Italian Style* -Matrimonio a la italiana- fue el nombre de esta última versión, que consiguió una nominación a los premios de la Academia como mejor película extranjera en 1964 (Vermilye, 1994: 166-169).

¹⁴ *Napoli Milionaria!* gira en torno a una familia italiana involucrada en el mercado negro napolitano durante la Segunda Guerra Mundial. La obra presenta a la esposa como la

Filumena Marturano, estrenada un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial, De Filippo crea un personaje cuya entrega maternal e inflexible resolución luchan por la restauración de la familia, hecha jirones por las condiciones socioeconómicas de unos desamparados napolitanos. La mayor parte del público italiano de posguerra y, sobre todo, el napolitano comprenderán a Filumena, a quien Eric Bentley llamó “plebeya heroica y madre tigresa”, porque, como la protagonista, la mayoría tuvo que librarse a sí misma de los escombros de la guerra, que habían puesto en peligro la estructura familiar y aumentado la distancia entre ellos y las clases privilegiadas, a las que pertenecía Domenico (Bentley, 1951: 124). Según señala Robert Bander (1967: 7-8), De Filippo “puebla su escenario con seres humanos sumamente reconocibles;... El público italiano es receptivo a muchas de las cualidades de sus personajes, que reconocen también en sí mismos... [L]os personajes se convierten en retratos napolitanos”.

Además de verse, los napolitanos se escuchaban a sí mismos, ya que De Filippo permaneció fiel a la lengua vernácula napolitana, convirtiéndose en custodio del dialecto napolitano incluso cuando los fascistas prohibieron cualquier forma de “*campanilismo* cultural”.

A partir del final de la década de los veinte, se prohibió a los periódicos locales publicar relatos, poesías o canciones en dialecto, y se desincentivaron las manifestaciones de la cultura popular, como el teatro en dialecto. En fecha tan tardía como 1941, los fascistas estaban pensando retirar de la circulación cualquier obra literaria en dialecto, y a los actores ni siquiera se les permitía decir en las películas unas pocas frases en dialecto. (Cannistraro, 1972: 130).

En su forma original, el dialecto napolitano de la obra subraya la valentía y el *pathos* de Filumena, pues “la mitad del retrato [de Filumena] cobra vida en el lenguaje -lo que en la traducción apenas puede ser transmitido-” (Bentley, 1951: 124)¹⁵. Es más, en 1946, el dialecto napolitano evidenciaba el vínculo entre el actor en el escenario y los hombres y mujeres sureños en la calle -y también entre el público-

proveedora de la familia y al marido como la voz de la moralidad tradicional, que acaba siendo una víctima más de la guerra.

¹⁵ En su monografía sobre Eduardo De Filippo, Mario Mignone atribuye el primer fiasco de la obra en Broadway a un problema de traducción, algo con lo que el propio De Filippo estuvo de acuerdo. En 1978, la traducción llevó la obra al St. James Theater en Londres con Laurence Olivier y Joan Plowright en los papeles protagonistas; ganó el premio a la mejor obra de teatro del año -*Best Play of the Year Award*- y su éxito en escena continuó durante dos años más (Mignone, 1984: 85-89).

Aunque la obra en inglés pudiera perder los matices idiomáticos del dialecto y los complejos niveles de significado, desde el comienzo de la obra esta conexión es ya inmediata, porque De Filippo no presenta los personajes principales, a sus lectores y al público, a través de una exposición gradual; sino que les enfrenta con personajes plenamente desarrollados y en lucha, comenzando la obra *in medias res*. Después de haber estado al borde de la muerte y tras una recuperación milagrosa, Filumena Marturano se planta a la entrada del dormitorio, con los brazos en jarras de manera desafiante, lista para el combate. Ha conseguido finalmente legitimar su posición en la sociedad como Signora de Domenico Soriano, a pesar de que ha tenido incluso que fingirse moribunda para lograrlo. En la esquina opuesta, como si se estuviera preparando para el siguiente asalto, está Domenico Soriano, su adversario desde muchos puntos de vista¹⁶. Domenico es el hombre que, hasta el momento, ha rehusado hacer de ella una mujer honesta; es un representante de esa clase privilegiada a la que le resulta indiferente su pobreza y que la desprecia cuando ella saca provecho de la única mercancía que tiene -su cuerpo-. Despotricando, él dice “te he entregado todo mi ser durante veinticinco años -mi cerebro, mi cuerpo, mi juventud-” (De Filippo, 1978: 1. 2) En realidad, Domenico le ha dado un techo sobre su cabeza, y como contrapartida Filumena ha dirigido sus negocios, su hogar y a él mismo. Ella responde a sus acusaciones, diciendo: “no fui suficientemente buena para ser [tu] esposa, pero era suficientemente buena como para que me dejaras aquí a cargo de todo... nunca he sido respetada en esta casa. ¿Qué he sido aquí estos veinticinco años? Nada más que una criada, una sirvienta, una esclava” (De Filippo 1978: 1. 5).

Mientras Filumena está hablando de su posición marginada en la casa de Domenico, su definición de sí misma como “criada, sirvienta y esclava” puede muy bien aplicarse a muchas de las mujeres casadas italianas. El papel subordinado de la mujer fue regulado por la ley italiana y reforzado por la Iglesia Católica; y, bajo el fascismo, las mujeres no corrieron mejor suerte. “En tanto que ‘reproductoras de la raza’ tenían que encarnar los valores tradicionales, ser estoicas, silenciosas y fervorosas” (De Grazia, 1992: 147). Había una “genuina diferencia de posición de hombres y mujeres en el matrimonio y la vida social” (Gini y Caranti, 1954: 350), y esta diferencia

¹⁶ Donnatella Fischer describe esta escena como un “combate de boxeo entre los universos masculino y femenino”, que tiene lugar en “el espacio doméstico de la casa de Domenico donde Filumena... toma el control” (Fischer, 2006: 218). Desafortunadamente, el dominio de Filumena se queda en la esfera privada. Si tuviera verdadero poder, su dominación debiera haberse extendido a la esfera pública, donde aquel se reconoce como tal.

subordinaba a la mujer a la autoridad legítima del hombre. Es más, la capacidad de acción de la mujer estaba limitada políticamente. Hasta 1946, tras una reforma aprobada el 7 de febrero de 1945, las mujeres no obtuvieron el derecho al voto, permitiéndoseles entonces por primera vez el acceso al proceso legislativo (Foot, 2003: 205)¹⁷.

Rosalía Solimene y Alfredo Amoroso, los leales sirvientes y respectivos confidentes de Filumena y Domenico, completan la cuadrilla, esperando ansiosos el siguiente paso, a saber, quién tomará el control. El cambio de poder, aún temporal, se hace patente cuando Filumena se apropia de una analogía ecuestre, algo que sabe que Domenico comprenderá inmediatamente, ya que participa en carreras de caballos, al decir, “he sido veinticinco años tu mula de carga,... pero ahora me toca subirme a la montura. Tengo las riendas en mi mano y voy a hacerte galopar” (De Filippo, 1978: 1. 5). Domenico, un hombre de negocios que ha tratado a Filumena poco más que como una inversión barata que ya ha rendido bastante más de lo invertido, no puede creer la situación en que se encuentra. Él, el hijo de “uno de los más ricos y respetados confiteros de Nápoles” ha sido engañado por una “mujer de [tu] reputación”, pero su cólera va más allá del ataque a su ego masculino (De Filippo, 1978: 1. 8, 1. 5). Domenico está furioso porque Filumena nunca “[le] ha mostrado ningún aprecio por lo que ha hecho por ella”, porque “ha llevado una máscara” y, en particular, porque nunca ha llorado (De Filippo, 1978: 1. 5-6). Domenico se siente herido por la dignidad y el orgullo que han hecho que ella luche contra la pobreza institucionalizada y se resista a la subordinación a su insidiosa prepotencia masculina. Al negarse a llorar en su presencia, Filumena repudia la arrogancia del privilegio patriarcal e incluso, en su posición de antigua prostituta, se convierte en un exponente para todas las mujeres italianas que buscan una mayor emancipación del arraigado machismo de los hombres italianos. Conforme transcurre la obra, ella “se crece convirtiéndose en un símbolo de la degradación impuesta y de la voluntad de perseverar, luchar y sacrificarse; por el contrario y a través de su resistencia, [Domenico] y la sociedad [son] puestos en tela de juicio” (Mignone, 1984: 85). Filumena pone, literaria y figurativamente, el escenario para el cambio, lento y gradual que redefinirá los roles de hombres y mujeres en la sociedad italiana.

Eric Bentley escribe que De Filippo “se complace en bajar el telón... en un momento terrible,... un momento en el que dos líneas de la narrativa se cru-

¹⁷ Las mujeres dedicadas a la prostitución tuvieron que esperar un año más para obtener el derecho al voto (Foot, 2003, 205).

zan de repente por una coincidencia extraordinaria” (Bentley, 1951: 124). En *Filumena Marturano* hay muchos de esos momentos en los que el mundo de lo inesperado se funde con la realidad, y uno de ellos tiene lugar en el acto primero, justo cuando Domenico cree que ha descubierto la razón que subyace a las precipitadas acciones de Filumena: ella debe querer dinero. Con engreimiento, dice, “¡Ah! Dinero. ¿Por qué?, ¿Pensabas que no había cuidado de ti?” (De Filippo, 1978: 1. 8). El dinero, sin embargo, no es el objetivo de Filumena. Su meta es reescribir el guión del matrimonio, la maternidad, su identidad y la de sus tres hijos. Ha dirigido con éxito muchos años la casa y los negocios de Domenico, ejerciendo de esposa de hecho y de socio; y, a lo largo de este periodo, ha tenido tres hijos. Filumena ha hecho realidad los ingredientes fundamentales de la familia que tanto desea; sin embargo, ella y sus hijos carecen de un nombre, y sin él no pueden recurrir a la ley o tener estatus social en la sociedad italiana. Ella no es nada, y sus hijos son menos que nada; son lo que Domenico llama despiadadamente “los tres bastardos” (De Filippo, 1978: 1. 11). El “momento terrible” del acto primero es la revelación sorpresiva de Filumena de que ella, *de hecho*, tiene tres hijos, que ha robado a hurtadillas dinero, ropa y joyas para criarles adecuadamente, y que ahora quiere darles un nombre, el nombre de Domenico, Soriano, un nombre que no sólo les dará legitimidad sino que les convertirá en una familia. Como ella aclara a Domenico:

Ellos tienen que saber quién es su madre. Deben saber cuánto les quiero -cuánto necesito que me quieran-. No está bien que deban sentir vergüenza si alguien les pide ver sus certificados de nacimiento. Ellos tienen que ser parte de una familia. Debe haber alguien a quien puedan pedir ayuda. Deben tener el mismo nombre que yo. (De Filippo, 1978: 1. 17).

Ella revela la motivación de sus acciones, en parte engaño y en parte rechazo a ser usada y después dejada de lado. Su pasado la caracteriza como “inmoral, un peligro, una amenaza a la ‘feminidad’ normal y, como consecuencia, [Filumena] sufre la exclusión social, la marginación, y el ‘estigma de la puta” (O’Neill, 2001: 129); pero Filumena deja al descubierto la inmoralidad de un orden social y una jerarquía que permitían los burdeles estatales para explotar a mujeres jóvenes y pobres, y después calificarlas como deshonradas, mientras los hombres que frecuentaban tales burdeles no sufrían afrenta alguna a su honor y asumían poca o ninguna responsabilidad

en la crianza de los niños fuera del matrimonio¹⁸. Filumena, como su ciudad, se alza desde las ruinas del pasado hasta una nueva moralidad del cuerpo, tolerante con los errores del ayer y tributaria de la moralidad victoriosa del espíritu, la misma que Filumena ha encarnado desde siempre.

De acuerdo con los críticos Robert Bander y Eric Bentley, “[H]ay poca política y menos religión en las obras de De Filippo”, pero “obra tras obra [pone] el dedo en el punto negro de la moral” (Bander, 1967: 10; Bentley, 1951: 115). Aunque no haya concesiones políticas o posicionamientos en las obras de De Filippo, la crítica social está presente de manera patente; y resulta a todas luces visible en *Filumena Marturano* donde “el punto negro de la moral” es la grave situación de los hijos ilegítimos, quienes, sin culpa alguna, estaban, en el momento de esta obra y bastante tiempo después, marcados de por vida como parias¹⁹. Las leyes italianas que hacían referencia a la ilegitimidad eran vergonzosas, porque victimizaban a niños inocentes. *Figlio d'ignoto* o *figlio di NN* se estampaba en los certificados de nacimiento, los archivos escolares, los documentos legales e incluso en la cartilla del servicio militar (De Grazia, 1992: 63). Esto era motivo de vergüenza continua para hombres y mujeres jóvenes cuyo único crimen consistía en haber nacido fuera del matrimonio, y frecuentemente resultaba causa de discriminación personal y laboral²⁰. La madre soltera, sin apoyo de la familia, la Iglesia o el Estado, frecuentemente desatendía o abandonaba a un niño que era símbolo permanente de su condición de “descarriada”. “La posibilidad de que un niño ilegítimo muriese... durante la infancia era significativamente mayor que la de un niño legítimo” (De Grazia, 1992: 62). Estos niños corrían riesgo físico mientras eran jóvenes y, conforme se hacían adultos, su bienestar personal y emocional estaba amenazado por la posibilidad de que se conociese su ilegitimidad. Al haber vivido de niño la experiencia de la ilegitimidad, Eduardo De Filippo tenía un interés personal en que su público, pasado y

¹⁸ En 1958, Italia aprobó, por fin, una ley que reformó la legislación sobre prostitución y cerró los burdeles con licencia estatal. La Ley Merlin, cuyo nombre se debe a Lina Merlin, la senadora socialista que patrocinó la legislación, cambió las políticas sobre prostitución que llevaban vigentes desde la unificación (Gibson, 1986: 223).

¹⁹ Hasta 1956 no se aprobó en la legislación italiana una normativa que prohibiera preguntarles en público a los niños por el apellido de sus padres (D'Aponte, 1989-1990: 84), y hasta los pasados años setenta no hubo un cambio en el estatus legal de los hijos ilegítimos.

²⁰ La legislación aprobada en 1928 volvió ilegal la práctica de asignar a niños ilegítimos o expósitos apellidos que denotasen su ilegitimidad o abandono. Apellidos, tales como Esposito y Proietti, llamarían inmediatamente la atención sobre las desafortunadas circunstancias de su nacimiento (www.regalis.com/adopt.htm).

presente, tomase nota de la lucha de Filumena por la vida y el sustento de sus hijos y, más adelante, para que Domenico reconociese que era su padre²¹. No obstante, como dramaturgo, sus intereses iban más allá de lo personal. En 1973, en una conferencia pública, De Filippo declaró que “si una idea no es de utilidad e importancia para la sociedad, no suelo estar interesado en trabajarla” (citado en D’Aponte, 1989-1990: 86). En su obra de 1946, De Filippo ataca el orden social italiano por las injusticias que sufren los niños ilegítimos, y su protagonista, ella misma una mujer marcada, es la voz de aquellos que sufren la injusticia. Como apunta Mario Mignone, “De Filippo muestra que la ley está mal y que es urgente su reconsideración y modificación” (Mignone, 1984: 83). Para De Filippo se trataba de algo más que de una cuestión personal; era un asunto político y de políticas públicas.

En su vida previa, Filumena no sucumbió a la presión social de su lugar de trabajo -el burdel, el espacio que le permitió capitalizar la única mercancía que tenía a su disposición, su cuerpo-. Para muchas mujeres, la prostitución era y sigue siendo una cuestión de trabajo y de necesidad económica; mientras para la mayoría de los hombres, era y es una “actividad de ocio”, si se lo pueden pagar (O’Neill, 2001: 148). Ciertamente, este era el caso de los dos protagonistas de la obra. Cuando Filumena descubre que está embarazada, la mujer del burdel le aconseja “deshazte del bebe... es tan fácil -tan simple-” (De Filippo, 1978: 1. 11). Un niño obstaculizaría su fuente de ingresos y le complicaría la vida; y, lo que es peor, ella carece de apoyo familiar o de una red social que la respalde. Aun así, Filumena pone la vida del niño no nacido por encima de la suya propia. Mientras Filumena pierde su honor, en los términos que establecían la Iglesia y el Estado, se aferra al honor de la maternidad y se encomienda a su madre espiritual -la *Maddona* de las Rosas- en busca de guía. En esta obra, “la sensibilidad moralmente suscitada” de De Filippo posee más una orientación social que una motivación religiosa (Bander, 1967: 11). Por tanto, no es sorprendente que el encuentro religioso de Filumena con la *Madonna* de las Rosas cause más una impresión de consulta que de plegaria; aun así, la voz extracorpórea que le dice que “un niño es un niño” le da el valor que falta a tantas mujeres de su condición (De Filippo, 1978: 1. 12)²². No tuvo uno, sino tres niños. No obstante, ni el relato de Filumena sobre su encuentro místico, ni su pasión maternal, logran que Domenico asuma sus deberes como cónyuge y las responsabilidades paternas

²¹ Para una exposición completa de la historia de la legislación familiar en Italia, tanto previa como posterior a la Segunda Guerra Mundial, véase *Italian Family Matters* de Lesley Caldwell.

²² Titina De Filippo le recitó el célebre monólogo al Papa Pío XII en una audiencia especial con Su Santidad (De Miro d’Ajeta, 2002: 49).

con los hijos de ella -de ambos-. No desea sacrificar su cercano matrimonio -para mayo/diciembre- con Diana. El acto primero finaliza con la expulsión de Diana, la intrusa, que espera convertirse en la Señora Soriano, y con Domenico marchándose vociferando en busca de un abogado que haga lo que él ha sido incapaz de hacer: liberarse de Filumena.

El acto segundo comienza con las alegres bromas entre Alfredo y Rosalia en las que el lector descubre que ésta, cuyas propias circunstancias trágicas la dejaron viuda y con tres hijos que cuidar, y quien, en la madurez, se encontró sola y sin recursos financieros, ha enviado tres cartas en nombre de su patrón. Filumena ha cuidado de Rosalia los últimos veinticinco años. Explotando el viejo cliché de “la puta con el corazón de oro”, De Filippo subraya, según Mignone señala, el espíritu “noble” de Filumena, que ha continuado siendo noble “incluso bajo las condiciones más degradantes” (Mignone, 1984: 83). La identidad de Filumena como noble benefactora se contrapone a la identidad de Domenico: un vanidoso y descuidado mujeriego cuyo pasado le da la identidad que desea y que espera mantener, y cuyo machismo es autorizado por los códigos culturales italianos del honor. Recordándole a Alfredo las pasadas aventuras de ambos y sus conquistas varias, Domenico dice: “dormí con tantas mujeres, eh, ¡no creo que durmiese mucho!... París, Londres. ¡Cuánto viajamos! Camino y caballos. Era Dios, Alfredo. Era el dueño del mundo. Ningún hombre me dio nunca una orden. Era Don Domenico Soriano” (De Filippo, 1978: 2. 24).

Ahora, se encuentra a sí mismo recibiendo órdenes de una mujer, Filumena, que está preparando la casa para la llegada de sus hijos, o así lo cree ella. Irónicamente, es gracias a la intervención de Diana como Domenico encuentra la manera de restablecer el control sobre su persona y su casa. Diana trae a Nocella, un abogado que vive en el mismo hotel que ella. Él informa a Domenico -y después a Filumena- de que su matrimonio es nulo, no válido, que la ley así lo dice. Durante el intercambio, el lector se entera de que Filumena no sabe leer, lo que no es sorprendente. A comienzos del siglo XX, el 48,7% de los italianos eran analfabetos, siéndolo las mujeres en mayor medida que los hombres; en 1951, cinco años después de la publicación de la obra, el 12,9% de los italianos con más de seis años seguían siendo clasificados oficialmente como analfabetos (Clark, 1984: 36, 364)²³.

Lo que sigue a la discusión es otro de esos “momentos terribles”, para ser exactos, dos momentos. Dándose cuenta de que ha fracasado en su intento por

²³ En 1936, el 21% de las mujeres casadas en el Sur no podía firmar el acta de matrimonio (Clark, 1984: 278). En la versión cinematográfica de la obra, el intento de escribir de Filumena sirve como recurso cómico.

garantizar un lugar para ella y para sus hijos en una sociedad en la que rige una diferencia clara entre ley y justicia, especialmente para los pobres, Filumena primero aparta a los tres jóvenes, que han sido convocados antes, y les dice quién es -su madre- y qué era -una puta a los diecisiete años-. Entonces, procede a relatar las circunstancias de su pobreza en la barriada de San Liborio. Les cuenta las implicaciones de la sonrisa de su padre cuando, tras otra noche más de hambre y mal humor en la mesa, le dijo “te has convertido en una chica muy atractiva, Filumena, y no hay nada que comer en esta casa” (De Filippo, 1978: 2. 41). Permaneciendo entera, con su dignidad intacta, Filumena les habla sobre el burdel, que para ella era como un palacio, y sobre las lágrimas de su madre cuando volvió al hogar de su infancia, al que ingenuamente pensó que retornaría algún día hasta que se dio cuenta de que no era posible. Con tono desafiante, les dice a los tres jóvenes que “ella los ha criado” y que ella “ha hecho de ellos unos hombres” (De Filippo, 1978: 2. 42). Barbara De Miro d’Ajeta (2002: 49) escribe:

*Forse mai l'importanza della maternità rispetto alla paternità è stata evidenziata come qui, tanto da scardinare il valore della famiglia patriarcale... Se tutti gli uomini si equivalgono..., non ha importanza il padre, ma solo la madre, come accadeva nelle società in cui vigeva il matriarcato-*Tal vez en ninguna parte se evidencia la importancia de la maternidad en relación con la paternidad como aquí, hasta tal punto que se llega a socavar el valor de la familia patriarcal. Si todos los hombres son iguales, entonces el padre no es importante. Sólo la madre es importante, como ocurría en las sociedades matriarcales-

Al término del desgarrador monólogo, Michele, uno de sus hijos, dice, “ven conmigo. Ven a casa... ¡todos estos años los chicos me han preguntado por una abuela!... Cuando cruce la puerta, la primera cosa que gritaré será ‘¡eh, chicos, aquí está la abuela!’” (De Filippo, 1978: 2. 42-43). Tras veinticinco años, ella no ha asegurado su lugar como esposa legal de Domenico o la legitimidad para sus hijos, pero su hijo le da un hogar propio y una identidad respetable: es una abuela. La moralidad supera la legalidad. La justicia precede a la ley. Michele hace lo que es moralmente correcto, lo que es moralmente justo. La ley sirve a los privilegiados como Domenico; los que no lo son, resultan responsables de sí mismos. Michele comprende el “fraude del que son víctimas” y asume su responsabilidad sobre toda su familia, incluyendo a su madre (Mignone, 1984: 85).

Mientras Filumena se prepara para abandonar la casa de los Soriano, el lector se encuentra con el segundo “momento terrible” del acto segundo: la revelación de que uno de sus hijos lo es también de Domenico. Domenico,

que primero la acusa de mentir, escucha mientras ella le recuerda la noche en que él le dijo: “Amémonos esta noche, Filumena. Hagamos el amor porque realmente nos amamos” (De Filippo, 1978: 2. 44). Pero Domenico siempre ha tratado a Filumena en los términos de una transacción comercial, e incluso esa noche le dejó la remuneración habitual -un billete de cien liras-. Febrilmente, le exige saber cuál de ellos es su hijo, pero Filumena se niega a revelárselo, diciéndole que “deben ser todos ellos iguales -los tres-” (De Filippo, 1978: 2. 45). Su instinto primario le dice que debe mantener la ilusión de paternidad para los tres, si espera que él los trate por igual. Al hacerlo, maximiza la posición de su descendencia²⁴. Antes de abandonar a un amenazante y colérico Domenico, ella rompe la esquina de aquel billete de cien liras donde había escrito la fecha de aquella memorable noche, y le devuelve el dinero, diciéndole: “Aquí está. Tómalo. Te pertenece. Puedes comprar con él muchas cosas. No puedes comprar un hijo” (De Filippo, 1978: 2. 46).

El comienzo del acto tercero, diez meses después de que quedase desvelado el enredo de una vida de engaño, tanto por parte de Domenico como de Filumena, muestra a la casa Soriano preparándose para una boda. En el ínterin, Domenico ha llegado a comprender que “un niño es un niño”, pero aún no ha renunciado a la idea de averiguar cuál de los tres jóvenes es su hijo. Según van entrando, inicia una sesión de preguntas y respuestas que espera que le de alguna indicación de cuál es su hijo biológico; pero sus esfuerzos no dan resultado y hace un último intento por descubrir cuál es su hijo preguntándole a Filumena, que entra en la habitación ataviada para su próximo rol nupcial. Domenico le dice que el orgullo no le ha permitido admitir aquello que está en su corazón, que se necesitan el uno al otro, y que es “lo correcto” que se casen (De Filippo, 1978: 3. 58). Él entonces le pide que le demuestre su amor diciéndole “cuál de esos tres jóvenes es mi hijo” (De Filippo, 1978: 3. 59). Filumena rehúsa decírselo una vez más, no con ira o desafiante, sino con el *pathos* y la pasión de una madre que no sólo desea asegurar la estabilidad financiera y el estatus legal de sus hijos, sino también el amor que sienten entre sí. Ella desea la unidad familiar que le fue negada como niña y como adulta, y la familia es una agrupación basada en el amor mutuo, el respeto y la comprensión, que no podrían existir si los tres jóvenes no tuviesen el mismo

²⁴ Sarah Hrdy en *The Women That Never Evolved* se refiere a la contra-estrategia sexual de las chimpancés hembra. Hrdy teoriza que, al emparejarse con tantos machos como les es posible, las chimpancés hembra son capaces de proteger exitosamente a sus crías de la violencia de los chimpancés machos mayores, que no atacarán a otro chimpancé si existe la remota posibilidad de que lo hayan engendrado. Esta estrategia confunde la paternidad y protege a la descendencia. Filumena tiene los mismos instintos primarios.

estatus. Filumena le pide a Domenico que piense qué ocurriría si le dice cuál de ellos es su hijo: “son tres hermanos y echarías a cada uno a la yugular del otro... No pienses en ti, Domi. No pienses en mí. Piensa en ellos... O son todos iguales o son enemigos. Todavía hay tiempo, Domenico. O eso, o acabemos tú y yo con lo nuestro” (De Filippo, 1978: 3. 60).

Filumena le pide a Domenico que vea la paternidad como algo más que lazos de sangre y futuros reconocimientos de nombre, que vea la paternidad a través de los ojos de un niño que depende de la generosidad de sus padres. Filumena entiende que la familia, la paternidad, y la maternidad no son términos abstractos, sino las consecuencias concretas de la interdependencia y la confianza de unos en otros. La familia, la paternidad y la maternidad son prioritarias frente a los deseos de cualquiera de sus miembros tomados individualmente. Filumena no ha actuado en beneficio propio, sino en beneficio de la unidad familiar, y desea que Domenico haga lo mismo. Si no puede, pondrá fin a la situación de explotación que ha existido entre ambos, que es en parte una situación mutuamente consentida²⁵.

De Filippo fuerza al lector a considerar la realidad de la relación entre Filumena y Domenico. La obra no se resuelve de manera limpia o con un final feliz tradicional. El ambiente sociocultural italiano limita las oportunidades económicas y educativas de Filumena y la empuja a un mundo en el cual se convierte en una mercancía de intercambio entre hombres, y su falta de autoridad, en tanto que mujer soltera con tres niños y sin recursos financieros, la lleva a mentir y engañar para alcanzar sus objetivos. Si bien al principio de la relación ella tiene la oportunidad de dar fin a su *affaire* con Domenico y casarse con un joven que se ha enamorado de ella, sucumbe a las lágrimas de Domenico, ya sea por una confianza ciega en que él con el tiempo se dará cuenta de “los sacrificios [que ella ha] hecho por él”, o bien por la simple ilusión romántica de que Domenico realmente la ama y de que finalmente hará lo correcto (De Filippo, 1978: 1. 12). Domenico, por su parte, cuenta con el sistema legal italiano, su clase social y el ambiente cultural que respaldan su posición como hombre y alivian su conciencia. No tiene nada que perder y tiene todo que ganar en su relación con Filumena. Como miembro de una clase privilegiada, representa a aquellos con autoridad que prosperan a expensas de las clases inferiores. Según escribe Mario Mignone, “Domenico es el Estado” (Mignone, 1984: 85), y Filumena, como el Nápoles que representa, ha dicho por fin “no” a los años de explotación causados por el egoísmo y la hipocresía.

²⁵ Maurizio Grande llama a esta obra “la ‘commedia della castrazione’ -la comedia de la castración- (Citado en (De Miro d’Ajeta, 2002: 48).

Filumena negocia las ideologías que compartimentan la sociedad italiana y subvierte la rigidez de las castas sociales y los roles de género. Desestabiliza los límites artificiales entre una buena y una mala mujer, asume el control y dirige las transacciones comerciales que una vez la convirtieran en mercancía. “*Filumena si pone come soggetto e in ciò è la portata rivoluzionaria di questo personaggio*” -“Filumena se posiciona como sujeto, lo que supone la actitud revolucionaria de su personaje”- (De Miro d’Ajeta, 2002: 53). Decida lo que decida Domenico, Filumena se alzaré de entre las ruinas, un tanto rota, pero con su dignidad intacta y finalmente lista para la reconstrucción.

Frustrado, Domenico se muestra resuelto a dar un ultimátum y se dirige a los tres jóvenes, que responden “¿sí, Padre?” (De Filippo, 1978: 3. 1). La expresión, declarada al unísono, les identifica como sus hijos y les constituye como familia. Como tal, Domenico asume su papel de *pater familias*, un papel que, reconstruido por Filumena, ya no exigirá la sanción de la sangre. Mientras Domenico les ordena que acompañen a su madre al altar, Filumena comprueba si Rosalia le ha dado al portero del santuario de la *Maddona* de las Rosas el dinero para flores y el farol, y si se las ha arreglado para que cincuenta velas sean encendidas en el momento de su boda. Filumena no se olvida de su madre espiritual a quien acudió en busca de consejo. “Los personajes [de De Filippo] son cristianos-paganos para quienes Dios, Cristo, la Virgen María, y todos los santos son poco más que recursos susceptibles de intervenir para curar o para castigar” (Mignone, 1984: 23); y Filumena, como muchos de sus compatriotas, “nunca esperó algo a cambio de nada, ni en sus negocios terrenales, ni en los espirituales” (Primeggia, 1991: 73). Por tanto, cree que dar gracias debe concretarse de una u otra forma en un pago; y, por supuesto, debe ser acompañado de reconocimiento público y homenaje. Uno sólo tiene que visitar *la camera dei tesori* -la cámara de los tesoros- en cualquier iglesia, especialmente en el Sur de Italia, para comprender la relación cristiana-pagana y la obsesión italiana con la remuneración de los favores recibidos. Joyas, corazones y miembros en oro y plata, y otros bienes materiales cubren cada pulgada de las paredes en estas cámaras, a veces acompañados de representaciones artísticas de los favores recibidos²⁶. Filumena es una mujer que mantiene

²⁶ Según apunta Salvatore Primeggia (1999: 75):

otra práctica de culto, más común en Italia que en otros países católicos, es el uso de *exvotos*. Un *exvoto* es un objeto que se lleva a la iglesia -lo más frecuente es llevarlo al santuario- y que simboliza una promesa hecha a un santo o a la virgen... [P]uede estar expuesto en un cuarto especial, adyacente a la nave principal de la iglesia.

sus promesas a la Iglesia y a la familia, y sus negociaciones a su manera con la Virgen y el reconocimiento público de la intercesión de la Virgen en su beneficio refuerzan el modo en que ella es capaz de reconciliar las muchas paradojas que encarna: es mística y práctica, virgen y puta, esposa y querida, sujeto y objeto, idealista y cínica al mismo tiempo. Una vez segura de que Rosalia ha cumplido su mandato de reconocer la intervención de la Virgen María, Filumena y el grupo de íntimos de la boda se dirigen a la estancia donde un sacerdote les espera para celebrar el matrimonio.

En medio de las felicitaciones, Domenico reparte el vino para un brindis. Dice:

Un niño es un niño. Un hijo es un hijo. Vienen de Dios. Cuando hay más de un niño en una familia, no es extraño que el padre tenga un favorito... eso nunca podrá ocurrirnos a nosotros, porque nuestra familia se unió muy tarde. Y eso es bueno, porque el privilegio que tengo, por el que se me permite amar a un hijo en particular, será compartido por los tres. (De Filippo, 1978: 3. 63).

Al final está de acuerdo en que la familia, sea cual sea la forma en que se constituya, tiene más importancia que los individuos y sus deseos. Prometiendo volver para la cena al día siguiente, los tres jóvenes se marchan diciendo “Buenas noches, mamá... Buenas noches, padre... Hasta mañana, padre... Buenas noches, papá” (De Filippo, 1978: 3. 63). Los tres hijos refuerzan la situación de su familia cuyo guión acaba de ser reescrito. Los tres reconocen y se apropian de una madre y de un padre. Filumena ha alcanzado su objetivo: ha reescrito el guión del matrimonio, la maternidad y la identidad en lo que a ella respecta, y ha asegurado la legitimidad para sus hijos. Ha encontrado la supuesta felicidad, una felicidad que estuvo eludiéndola durante tanto tiempo. Tiene la familia tradicional que siempre quiso. Solos al fin como marido y mujer, Filumena dice, “estoy llorando Domi -Estoy llorando. Estoy llorando-” (De Filippo, 1978: 3. 64). Mientras el lector se regocija por las supuestas lágrimas de alegría de Filumena, recuerda el comentario que ella hizo sobre no llorar: “No, estás en lo correcto. Yo no lloro. ¿Sabes lo que hace llorar a una mujer? Cuando sabe lo que es la felicidad, pero está más allá de su alcance. Filumena Marturano nunca ha conocido la felicidad. No puede llorar por lo que nunca ha echado de menos” (De Filippo, 1978: 1.6).

Como buen neorrealista, De Filippo deja a su público con un final agri-dulce, que incluye otra paradoja napolitana más: las lágrimas de felicidad que también son lágrimas de tristeza por todo lo que Filumena ha perdido todos estos años.

Traducción: Andrés Gil von der Walde

4. Referencias bibliográficas

ARCHIVI DI TEATRO NAPOLI

- 1946a “*Filomena* [sic] *Marturano* di Eduardo De Filippo Al ‘Politeama’. *Il Giornale*, novembre.
1946b “*Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo”. *Roma*, 8 novembre.
2007 *Reviews of Filumena Marturano*. Archivio Eduardo De Filippo.
<http://archiviteatro.napolibeniculturali.it/adf.html>.

ASSOCIATED PRESS

- 1934 “*Naples Area Torn*”. *New York Times*, 28 August: 1.

BANDER, Robert. G.

- 1967 “A Critical Estimate of Eduardo De Filippo”. *Italian Quarterly*, 43: 3-18.
1970 “The Neapolitan Scene in De Filippo’s Theater”. *Italian Quarterly*, 51: 3-18.

BENTLEY, Eric

- 1951 “Eduardo De Filippo and the Neapolitan Theater”. *Kenyon Review*, 13: 111-126.

BRACKER, Milton

- 1943 “Italy Is Being Wrecked By Strategic Bombing”. *New York Times*, 5 September, E5.

BUOMMINO, Nevia

- 2007 “Eduardo De Filippo, ovvero una persona di famiglia”.
http://www.portanapoli.com/Ita/Cultura/body_eduardo_de_filippo.html. 2/11/2007.

CALDWELL, Lesley

- 1991 *Italian Family Matters: Women, Politics and Legal Reform*. London: Macmillan.

CAMARDA, Damiano

- 2007 “Eduardo De Filippo”, en *Una Finestra Sul Teatro Napoletano. Il Teatro Napoletano*. <http://www.teatro.unisa.it/autori.html>. 3/5/2007.

CANNISTRARO, Philip V.

- 1972 “Mussolini’s Cultural Revolution: Fascist or Nationalist”? *Journal of Contemporary History*, 7, 3/4: 115-139.

CLARK, Martin

- 1984 *Modern Italy 1871-1982*. New York: Longman Group Limited.

CODIGNOLA, Luciano

- 1964 “Reading De Filippo”. *The Tulane Drama Review*, 8, 3: 108-117.

D’APONTE, Mimi

- 1973 “Encounters with Eduardo De Filippo”. *Modern Drama*, 16: 347-353.
1989-1990 “Eduardo De Filippo Moralistic and Social Critic”. *NEMLA Italian Studies*, 13-14: 81-87.

DE FILIPPO, Eduardo

1978 [1946] *Filumena*. New York: Samuel French. Versión inglesa de Keith Waterhouse y Willis Hall.

DE GRAZIA, Victoria

1992 *How Fascism Ruled Women Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press.

DE MIRO D'AJETA, Barbara

2002 *La figura della donna nel teatro di Eduardo De Filippo*. Napoli: Liguori.

DENNY, Harold

1941 "British in Africa Hail Naples Raids". *New York Times*, 27 October, 3.

FAUSTINI, Giuseppe

1987 "Filumena Marturano: From Play to Film", en Douglas Radcliff-Umstead (ed.), *Transformations: From Literature to Film*. Kent: Kent State University, 55-62.

FILOSA, Carlo

1978 "Eduardo De Filippo: Poeta comico del 'tragico quotidiano". Napoli: La Nuova Cultura Editrice.

FISCHER, Donatella

2006 "Strong Women and Nontraditional Mothers: The Female Figures in *Napoli Milionaria!* and *Filumena Marturano* by Eduardo de Filippo", en Penelope Morris (ed.), *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*. New York: Palgrave Macmillan, 211-223.

FOOT, John

2003 *Modern Italy*. New York: Palgrave Macmillan.

FRIEDLANDER, Mira

1997 "Review of *Filumena*". *Variety Review Database*. ProQuest, September. 11/2/2006. New York.

GARBOLEVSKY, E.

2005 "Voices from the Edge: Caught Between the Madonna and the Whore-The Representation of the Prostitute in Modern Italian Cinema", en *Turning at the Crossroads: Women, Women Studies, and the State. Institute for Teaching and Research on Women*, 1-29.

[http://pages.towson.edu/ncctrw/summer%20institutes/Papers-Website/Garbolevsky 2005.pdf](http://pages.towson.edu/ncctrw/summer%20institutes/Papers-Website/Garbolevsky%202005.pdf). 12/19/2006.

GIBSON, Mary

1986 *Prostitution and the State in Italy*. New Brunswick: Rutgers University Press.

GINI, Corrado; CARANTI, Elio

1954 "The Family in Italy". *Marriage and Family Living*, 16, 4: 350-361.

HRDY, Sarah

1999 *The Woman Than Never Evolved*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

ITALIAN GENEALOGY

2006 "Tracing Italian Lineages of Adoptees and Ancestors Born Outside Marriage".
<http://www.regalis.com/adopt.htm>. 12/19/2006.

LUBRANO, Antonio

2000 "Intervista a Antonio Lubrano".
<http://w3.uniroma1.it/cta//eduardo/interviste/lubrano.html>. 3/4/2007.

MANGIONE, Jerre; Morreale, Ben

1992 *La Storia: Five Centuries of the Italian American Experience*. New York: Harper Collins.

MAZZUCCO, Amedeo

1947 "Review of 'Filumena Marturano'". *Liberio Orizzonte*, 16 January.

MIGNONE, Mario B.

1984 *Eduardo De Filippo*. Boston: Twayne Publishers.

1995 *Italy Today*. New York: Peter Lang.

O'NEILL, Maggie

2001 "Imagining Women: Prostitution, the Aestheticization of the Whore and The Social Organization of Desire", en *Prostitution and Feminism: Towards a Politics of Feeling*. Cambridge: Polity Press, 124-153.

PRIMEGGIA, Salvatore

1999 "The Social Contexts of Religious Devotion: How Saint Worship Expresses Popular Religiosity", en Joseph A. Varacalli, *et al.* (eds.), *The Saints in the Lives of Italian-Americans*. Stony Brook, NY: Filibrary, *Forum Italicum*, 68-92.

VERMILYE, Jerry

1994 "Matrimonio All'Italiana", en *Great Italian Films*. New York: Citadel Press, 7: 166-171.