



COMILLAS

UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Document Version

Published version

Valastro Canale, Angelo, Pinilla Burgos, Ricardo (2025) De las sombras del Yo: A propósito del episodio Teresa de Vittorio de Sica. *En* A. Esteve Martín (coord.) *La relacionalidad en el cine a propósito de Ich und Du (Yo y Tú) de Martin Buber (243-259)*. Dykinson.

DOI: <https://doi.org/10.14679/3997>

General rights

This manuscript version is made available under the CC-BY-NC-ND 4.0 licence (<https://web.upcomillas.es/webcorporativo/RegulacionRepositorioInstitucionalComillas.pdf>).

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact Universidad Pontificia Comillas providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim

De las sombras del Yo. A propósito del episodio *Teresa* de Vittorio de Sica

ANGELO VALASTRO CANALE Y RICARDO PINILLA BURGOS

Universidad Pontificia Comillas

*En la vida de todo escritor, narrador, poeta, bufón o lo que sea,
siempre llega un momento (que puede durar poco o mucho)
en el que su materia decide parecerse a él,
revelándose compuesta exclusivamente de hechos y rostros
que le pertenecieron o lo rozaron (Marotta 2013, p. 19)¹*

Resumen: Las páginas que siguen se proponen analizar el episodio “Teresa”, penúltimo de una serie de seis que conforma la película “L’oro di Napoli”, obra maestra dirigida por Vittorio de Sica en 1954 e inspirada en el libro homónimo publicado por Giuseppe Marotta siete años antes. En la relación de Teresa, la joven prostituta protagonista de esta historia interpretada por una inolvidable Silvana Mangano, con el misterioso marido que una estrella sólo aparentemente benigna ha puesto en su camino, es posible vislumbrar todas las tensiones de un “yo” que, en términos buberianos, busca con todas sus fuerzas, aunque sin éxito, a un “tú” capaz de dar un nuevo sentido a su vida.

¹ “Nella vita di ogni uomo di penna, narratore, poeta, giullare o quel che è, arriva sempre un momento (che può durare poco o molto) in cui la sua materia decide di somigliargli, rivelandosi esclusivamente composta di fatti e di volti che gli appartennero o che lo sfiorarono”. Todas las traducciones son de los autores del presente texto.

1. DEL PAPEL A LA PANTALLA

Cuando, en 1947, gracias a una feliz intuición del editor Valentino Bompiani, vieron la luz, recogidos en un pequeño volumen en dieciseisavo, treintaiséis breves relatos publicados con anterioridad en la tercera página del *Corriere della Sera*, su autor, Giuseppe Marotta, tenía cuarenta y cinco años y tras de sí una vida difícil. Originario de Nápoles, afecto por tuberculosis ósea hasta los diecisiete años, huérfano de padre desde los nueve, obligado a vivir durante largo tiempo en un humilde *vascio* (“bajo”) recortado en la base del campanario de la iglesia de Sant’Agostino degli Scalzi, el futuro escritor decidió mudarse a Milán en 1926 en busca de mejor suerte. En la capital lombarda, Marotta trabajó para las editoriales Mondadori y Rizzoli, conoció a intelectuales del calibre de Cesare Zavattini y Giovanni Guareschi, y empezó a colaborar con diferentes periódicos y revistas, desarrollando un estilo inconfundible en el que se mezclaban “el gusto de la descripción minuciosa de matriz verista, [...] una sensibilidad melancólica afín a la de los crepusculares [...] una innata ironía, un marcado sentido del humor y la vocación a la paradoja” (Marotta 1961; Marotta 2008).

Para comprender el título de la obra destinada a darle a Marotta la merecida notoriedad en el panorama literario de una Italia recién salida de la tragedia de la guerra y sedienta de cultura, hay que dejar la palabra al autor:

He aquí una ciudad y un pueblo ferozmente golpeados por las desdichas de la guerra, y a cuenta de los cuales se pronuncia a menudo la palabra “heroísmo”. Sin embargo, considero que este término marmóreo es superado, a efectos humanos, por las características de cualquier don Ignacio. La capacidad de volver a levantarse después de cada caída; una paciencia remota, hereditaria, inteligente, superior. Rebobinemos los siglos, los milenios, y tal vez encontremos su origen en las convulsiones del suelo, en las bocanadas de vapor mortífero que estallaban de repente, en las olas que barrían las colinas, en todos los peligros que amenazaban aquí la vida humana; esta paciencia es el oro de Nápoles (Marotta 2013, p. 29)².

La Nápoles de Marotta es una ciudad-teatro, fruto del recuerdo de experiencias reales, filtradas por la simpatía que la fragilidad del ser humano siempre les inspira a las personas capaces de ver más allá de los convencionalismos so-

² “Ecco una città e un popolo ferocemente percossi dalle sventure della guerra, e sul conto dei quali si pronunzia spesso la parola ‘eroismo’. Questo termine marmoreo io lo ritengo tuttavia superato, agli effetti umani, dalle caratteristiche di un qualsiasi don Ignazio. La possibilità di rialzarsi dopo ogni caduta; una remota, ereditaria, intelligente, superiore pazienza. Arrotoliamo i secoli, i millenni, e forse ne troveremo l’origine nelle convulsioni del suolo, negli sbuffi di mortifero vapore che erompevano improvvisi, nelle onde che scavalcavano le colline, in tutti i pericoli che qui insidiavano la vita umana; è l’oro di Napoli questa pazienza”.

ciales: personajes como el mencionado don Ignacio Ziviello, “jorobado singular, fornido y macizo, de estatura superior a la media” (Marotta 2013, p. 24)³ que, al haberlo perdido todo durante un bombardeo, organiza su despacho personal en uno de los muchos agujeros en el suelo a fin de no abandonar a sus alumnos de guitarra, resultan literalmente inolvidables.

La enorme fuerza evocadora e icónica de la fantasía de Marotta no podía pasar desapercibida para un genio de la imagen como Vittorio de Sica (cf. Rondi 1987; Lancia y Poppi 2003, pp. 196-197). Un año mayor que Marotta, de Sica, también originario de Nápoles y enamorado profundamente de su ciudad, había dirigido ya diferentes obras maestras —entre las cuales cabe recordar *Sciuscià* (“El limpiabotas”, 1946), *Ladri di biciclette* (“Ladrón de bicicletas”, 1948), *Miracolo a Milano* (“Milagro en Milán”, 1951) y *Umberto D* (1952)—cuando, en 1954, junto con el mismo Marotta y con Cesare Zavattini (cf. Rondi 1981; Angelucci 2020), decidió redactar el guion de su decimosegunda película, es decir, precisamente, de *L'oro di Napoli*⁴: cinco episodios sacados de la obra de Marotta —*Il guappo*, *Pizze a credito*, *I giocatori*, *Teresa*, *Il professore*—, más uno, brevísimo, *Il funeralino* (“El pequeño funeral”), nacido de la creatividad extraordinaria de Cesare Zavattini⁵. *Il funeralino* fue excluido en un primer momento por los productores, Carlo Ponti y Dino de Laurentis, temerosos de que un tema tan triste como el funeral de un niño pudiera ser rechazado por un público que ya en el pasado había recibido sin mucho entusiasmo las obras de De Sica, evocadoras de sucesos todavía demasiado vivos y dolorosos. Sin embargo, en palabras de Lavinia Baroni (2021):

[...] el cortejo fúnebre de un niño, desde la casa de su madre hasta el paseo marítimo, es objeto de una narración absorta y silenciosa, que construye el tiempo real, abriéndose a él hasta la laceración, sin querer buscar nada, pero con la altísima

³ “[...] singolare, aitante e massiccio gobbo, di statura superiore alla media”.

⁴ Es posible ver *online* la película completa, en italiano: <https://archive.org/details/oro-di-napoli-vittorio-de-sica-1954-b-n-480p> [consultado en el mes de diciembre de 2024]

⁵ Se reproduce a continuación la ficha de la película. *Dirección*: Vittorio De Sica; *Duración*: 132 min.; *Año de producción*: 1954; *Intérpretes*: Totò, Lianella Carell, Pasquale Cennamo, Agostino Salvietti, Nino Vingelli, Sophia Loren, Giacomo Furia, Paolo Stoppa, Alberto Farnese, Tecla Scarano, Pasquale Tartaro, Vittorio De Sica, Pierino Bilancioni, Mario Passante, Irene Montaldo, Lars Borgström, Silvana Mangano, Erno Crisa, Ubaldo Maestri, Eduardo De Filippo, Tina Pica, Nino Imparato, Gianni Crosio, Aldo Biancoli, Teresa De Vita, Rosetta Dei, Gigi Reder, Giovanni Francese, Fabrizio La Rocca, Giuseppe Jodice, Luciano Rondinella; *Argumento*: Giuseppe Marotta, Cesare Zavattini; *Guión*: Giuseppe Marotta, Cesare Zavattini, Vittorio De Sica; *Fotografía*: Carlo Montuori, Otello Martelli; *Escenografía*: Virgilio Marchi, Gastone Medin; *Vestuario*: Pia Marchesi; *Música*: Alessandro Cicognini; *Montaje*: Eraldo da Roma; *País de producción*: Italia; *Producción*: Carlo Ponti e Dino De Laurentis; *Distribución*: Paramount.

ambición de encontrar la clave del más abismal de los misterios: el del tiempo. [...] Viéndolo hoy, 'Il funeralino' se presenta sin duda como la clave de bóveda de toda la operación: es difícil permanecer indiferentes [...] al profundo sentimiento de muerte que recorre la Nápoles de De Sica.⁶

Muerte física y muerte espiritual. El penúltimo episodio de la película, *Teresa era una di quelle* (Teresa era una de esas), inspirado en el relato *Personaggi in busta chiusa* ("Personajes en sobre cerrado") e interpretado por una maravillosa Silvana Mangano junto con un convincente Erno Crisà (pseudónimo de Ernesto Crisà), se configura precisamente como un análisis despiadado y escalofriante de las zonas oscuras y sin vida del ser humano. En el relato de Marotta, Nicola Giraci, joven rico y egocéntrico, "vagamente consciente", desde siempre, de ser, al mismo tiempo, "la autoridad de la que emana un decreto y la fuerza que se encarga de hacerlo respetar" (Marotta 2013, p. 103)⁷, provoca, sin querer, el suicidio de Lucía Cammarano, una chica de dieciséis años, que se había enamorado de él a primera vista y sin esperanza. La noticia del suicidio empuja a Geraci, no sin previa autorización silenciosa de su madre, "una vieja impenetrable, densa, rutilante de gemas como un icono" (Marotta 2013, p. 105)⁸, a casarse con una prostituta, Teresa, para expiar su pecado a través de un escarnio público destinado a acompañarlo durante toda la vida. Teresa, que, en un primer momento, ignorante de este plan perverso, no da crédito a la propuesta del misterioso galán, acaba por enamorarse de él. Sin embargo, cuando descubre la causa real de su matrimonio, en lugar de romper su relación y volver atrás, toma una decisión: no renunciará a la comodidad de seguir siendo la señora Geraci, pero vivirá su vida libremente, sin preocuparse de los chismorreos del barrio, provocando así el inexorable declive del marido.

Merece la pena leer el final del relato de Marotta y de prestar particular atención a unas consideraciones conclusivas un tanto enigmáticas:

Hubo una súbita explicación entre los esposos. Giraci lo admitió todo. Dijo que había sufrido como si hubiera sido culpable de la muerte de Lucía, y que eso podía significar sólo que no era inocente. "Entonces te casaste conmigo, pero era como si

⁶ "La processione funebre di un bambino, dalla casa materna sino al lungomare, è l'oggetto di una narrazione assorta e silente, che costruisce il tempo reale, spalancandosi ad esso sino alla lacerazione, senza volontà di cercarvi nulla ma con l'altissima ambizione di trovarvi la chiave del più abissale tra i misteri, quello del tempo appunto. [...] A vederlo oggi, "Il funeralino" salta all'occhio come chiave di volta di tutta l'operazione: difficile restare indifferenti [...] al profondo senso di morte che attraversa la Napoli di De Sica".

⁷ "[...] vagamente conscio di essere l'autorità che emana un decreto e la forza che si incarica di farlo rispettare"

⁸ "[...] una vecchia impassibile, densa, scintillante di gemme come un'icona".

fueras a entregarte”, observó Teresa. “Sí”, respondió don Nicola. “Fue casi un voto”. No había irritación en su voz: examinaba cuidadosamente las razones de su esposa, las ponía escrupulosamente en el otro lado de la balanza. Teresa arrugaba el brazo de un sillón; se entregó a una risa estridente, dijo: “Si soy tu prisión, sé cómo comportarme”. Algún tiempo después, cuando respetuosamente le dijeron dónde y con quién habían visto a su esposa, don Nicola volvió a pensar en estas palabras. Sin embargo, la ardiente expectativa de los informantes se vio defraudada. Sintiendo de nuevo las angustias de antes, Giraci celebró un tercer juicio⁹, que inexplicablemente terminó con la absolución de Teresa. “Lo que es justo, es justo. Paga, don Nicola, paga”, se dijo a sí mismo. Aceptaba su propio castigo de tal manera que cualquiera, excepto Teresa, es decir, una mujer que lo amaba, lo habría considerado digno de un perdón parcial. En cambio, el mundo no fue indulgente con él. Ocurrencias acuminadas florecieron en torno a su desgracia; gerentes y empleados de sus tiendas comenzaron a robarle, y este hecho asumió las proporciones de una reconquista; incluso su espléndida madre murió en aquellos tristes días, con una especie de bostezo de reina. ¿Eso es todo? En verdad, le queda a Giraci la compañía del viejo Cammarano¹⁰, que camina a su lado sin preguntarle nunca hacia qué botellas amargas se dirigen, y que terminará transmitiéndole la costumbre de sacudir sistemáticamente la cabeza, como un plantígrado, de manera irritante y cómica. Hasta este claro de bosque ha sido llevado (un hombre como don Nicola) por la maldita presunción de vivir legislando. Aquí lo dejamos, también porque, sobre la base de la misma justicia orgullosa, de niño me dio una bofetada; pero no sin advertir con cuánto tesón, y por cuántos años, el destino lo había mantenido lejos de la mínima contrariedad, de cualquier molestia fecundadora, preparándolo para una sola desgracia grande y duradera. Perdonadme, pero no quiero saber más de él. Puede ser que, en un momento dado, los cónyuges Giraci, al darse cuenta de que su mutua infelicidad era bastante robusta, se arrimaran a ella con las manos en las manos, para no caer; o, tal vez, a semejante solución, humana y desolada, no llegaron nunca (Marotta 2013, p. 107)¹¹.

⁹ El primero había sido provocado por el suicidio de Lucia Cammarano, el segundo había llevado a la decisión de casarse con una prostituta: en todos los juicios, Nicola Giraci es imputado y juez a la vez.

¹⁰ El padre de la joven Lucia, que se había quitado la vida.

¹¹ “Vi fu una improvvisa spiegazione fra i coniugi. Giraci ammise tutto. Disse che aveva sofferto come se fosse stato colpevole della morte di Lucia, e che questo poteva soltanto significare che non ne era innocente. “Allora sposasti me, ma fu come se andasti a costituirti” osservò Teresa. “Sì” rispose don Nicola. “Fu quasi un voto”. Non c’era irritazione nella sua voce; vagliava attentissimo le ragioni della moglie, le collocava scrupolosamente nell’altro piatto della bilancia. Teresa gualciva il bracciolo di una poltrona; si abbandonò a una stridula risata, disse: “Se sono il tuo carcere, so come regolarmi”. Qualche tempo dopo, quando riguardosamente gli riferirono dove e con chi avevano visto sua moglie, don Nicola ripensò a queste parole. Ma l’ardente aspettativa degli informatori fu delusa. Ripiombato nelle ambasce, Giraci celebrò un terzo processo, che inconcepibilmente si concluse con l’assoluzione di Teresa. “Quel che è giusto è giusto. Sconta don Nicola, sconta” egli si disse. Subiva così disciplinatamente la sua pena che chiunque, eccettuata

El guion de la película, escrito, como se ha dicho, por el mismo Marotta, junto con De Sica y Zavattini, resulta mucho más duro respecto al texto original. Giraci no se propone a Teresa de manera directa, sino friamente, a través de Ubaldo, un mediador, y no saca de la casa de citas a la joven, a la que no ha visto nunca, hasta el mismo día de la boda. Teresa descubre durante el banquete nupcial, sin comprender enseguida su significado, la relación que une al marido con la familia de la difunta Lucía, cuyos padres le aparecen en lágrimas mientras reciben de Giraci un sobre con dinero. La revelación tiene lugar aquella misma noche, delante de la fotografía de Lucía iluminada por una pequeña vela: las frases “Por esto me he casado contigo” y “Le dije ‘Escoge a una cualquiera, guapa o fea, a mí me da lo mismo’”, ausentes en el original como todos los diálogos del episodio, hacen estallar un huracán en la mente y en el cuerpo de Teresa. El grito “No se trata así a una persona” es el preludio a una fuga fallida: una vez en la calle, ante el espectro de su pasado penoso, Teresa decide volver a su nueva casa. En la película, no es dado conocer con certeza ni las razones de su elección ni el tenor de su vida futura, aunque un detalle minúsculo, pero significativo como todos los detalles de esta obra maestra, arroja una posible respuesta. Llorando de rabia en la oscuridad de la noche, Teresa oye resonar en su cabeza las notas y la letra del final del estribillo de una canción escuchada pocas horas antes, durante la fiesta: “...s’annamo a divertì” (“...vamos a divertirnos”) ¹². No parece una casualidad, sino una delicadísima referencia a lo que en el relato de Marotta resulta explícito en las palabras que la misma Teresa dirige al marido: “Si soy tu prisión, sé cómo regularme” (Marotta, 2013, p. 108) ¹³. Teresa vuelve, sí, pero dispuesta a romper los barrotes de su rica celda desentendiéndose de

Teresa, ossia una donna che lo amava, lo avrebbe considerato meritevole di un parziale condono. Invece il mondo non fu indulgente con lui. Acuminate arguzie fiorivano intorno alla sua disgrazia; gerenti e commessi delle sue botteghe cominciarono a derubarlo, e questo fatto assunse le proporzioni di una riscossa; anche la sua splendida mamma in quelle triste giornate si spense, con una specie di regale sbadiglio. Tutto qui? In verità rimane a Giraci la compagnia del Vecchio Cammarano, il quale gli cammina accanto senza mai chiedergli verso quali amare bottiglie si dirigono, e che finirà per trasmettergli l’abitudine di scuotere sistematicamente il capo, come un plantigrado, in modo irritante e buffo. In questa radura è stato condotto (un uomo come don Nicola) dalla dannata presunzione di vivere legiferando. Qui lo lasciamo, anche perché sulla base della medesima orgogliosa giustizia, da bambino egli mi dette un ceffone; ma non senza notare con quanto impegno, e per quanti anni, il destino allontanò da lui ogni più piccolo disappunto, ogni fertilizzante contrarietà, per riserbarlo a una sola grande e durevole sciagura. Scusate, ma io non voglio più saperne di lui. Può darsi che a un certo punto i coniugi Giraci, accorgendosi che la loro reciproca infelicità era abbastanza robusta, vi si addossarono con le mani in mano, per non cadere; o forse a una simile umana e desolata soluzione non pervennero mai”.

¹² Se trata de Nanni’... (*Una gita a li Castelli*), un foxtrot escrito en 1926 por Franco Silvestri.

¹³ “Se sono il tuo carcere, so come regolarmi”.

las opiniones hipócritas del mundo. Y la música de Alessandro Cicognini, ejemplo admirable de sabiduría narrativa, alcanza en estos momentos su culmen (cf. Bassetti, 2003).

Detalles, se ha dicho. De hecho, no hay fotograma de la película en el cual no sea posible descubrir una pequeña joya narrativa o interpretativa: la instintiva falta de caballerosidad por parte de Giraci al entrar en el coche que deberá llevar a los novios hasta la iglesia; la emoción con la que Teresa abre la ventana de su nueva casa, dejando paso a una luz olvidada hace mucho tiempo; los niños gorditos que esperan con ansia el libre acceso a los pasteles, contrapunto cómico al momento más intenso de la historia; el tacón del zapato de Teresa que se rompe justo antes de salir a la calle, algo como un freno premonitor y un eco de la Cenicienta del cuento; el viento que sopla severo en una noche que no parece demasiado atrevido comparar con la del Getsemaní; el enorme portón que se cierra tras Teresa... Todo esto y mucho más. Sin embargo, sobre todo, en cada instante, el espectador tiene ante sus propios ojos un tupido entramado de miradas, entre las cuales sobresalen las de Teresa, un “yo” herido e incompleto en busca ansiosa de un “tú” que, por su desgracia, al menos en la pantalla, no aparece nunca.



(Silvana Mangano en la escena final de *Teresa*)

2. TERESA: UN YO SIN TÚ

Un “yo” en busca de un “tú” que nunca aparece, se ha dicho: el espectador puede ahondar en la persona de Teresa, en sus sentimientos y en su dimensión como persona, pues en todo momento la joven ve frustrada su búsqueda ansiosa de un “tú” capaz de dar sentido pleno a su existencia. En la escena del café,

en el encuentro de la pareja esto queda manifiesto. Él es correcto, simplemente, pero apenas sí se atreve a cruzar la mirada. Ella le ofrece el tutearse, con ilusión; el acepta con una sonrisa forzada, pues seguramente no esperaba esa propuesta. Al salir del café y entrar en el coche que espera a los futuros esposos, se nos presenta el ya mencionado detalle: con la prisa de llevar a cabo su plan, y con una inquietante frialdad, Giraci hace amago por entrar antes que ella. Sin embargo, en un instante, parece recordar la mínima cortesía de dejar a la dama entrar primero y rectifica. Una rectificación que queda en la mera formalidad y casi forzada. De Sica nos permite asistir a este tipo de reacciones mudas y casi insignificantes, pero que otorgan una especial fuerza a lo que se quiere narrar.

Es interesante destacar también la estancia de Teresa sola en la habitación. La apertura de la ventana parece casi un acto de toma de posesión en el que parece adoptarse la perspectiva, elevada, de la que es ya una mujer casada. Teresa se recrea en la que es su alcoba, admirando el nutrido contenido del armario ropero. Sin embargo, hay un elemento que capta la atención del espectador y no la suya: el retrato de una mujer, la mujer cuyo fatal destino se desvelará en la sórdida aclaración de toda la trama que en realidad escondía esa boda. Junto a ese mínimo detalle, hay, en las escenas anteriores en la casa, una serie de elementos que pueden sin duda alertar o extrañar al espectador. La propia protagonista muestra cierta perplejidad en el oscuro encuentro con los padres de la joven difunta. Pero ella quiere creer, quiere continuar su sueño, tal vez se empeña en hacerlo real, y se suma con el canto a la bulliciosa fiesta nupcial; una rara fiesta nupcial en la que el novio está prácticamente ausente.

La sucesión y la selección de imágenes de la narración se va revelando en su gran singularidad. La ceremonia del matrimonio en la Iglesia, apenas queda aludida a la salida. Es en la casa y durante el banquete y la celebración en donde se va a ir desenmascarando la verdadera trama de esa boda, de la que al espectador se le priva de un mínimo recuerdo visual. El salto del encuentro a la fiesta podría interpretarse como una suerte de disección de la frustración o de la falsedad. El momento de la ceremonia podría habernos dado algún guiño, algún detalle de la actitud fría y calculada del esposo, pero parece que De Sica prefiere dejarnos con la intriga generada en la escena del encuentro en el café. La escenificación de la fiesta nos regala un buen número de imágenes sarcásticas, algo cómicas y suavemente grotescas, con los niños gorditos afanados en la comida, el amanerado maestro de ceremonia o las improvisadas comparsas cantoras. Pero fijémonos en el tratamiento espacial: apenas se filma un centro o lo que sería un epicentro de la fiesta, como podrían ser un baile o personas sentadas a la mesa; mucho menos se nos concede una imagen de los novios jaleados por los invitados. Las escenas de recibimiento y, ahí sí, el recibimiento cariñoso de la novia,

se alternan con esas escenas solitarias de Teresa en el cuarto. Desde el esquema buberiano de la relación Yo-Tú, podríamos decir que asistimos a una serie de intentos no resueltos de establecer una relación “tuificante” por parte de la protagonista. No se da apenas, salvo acaso con la madre, una relación personal mínimamente sustantiva de nadie con nadie. Es un abismal salto de la primera a las terceras personas. Pero el yo que quiere buscar un tú, como es Teresa, no cede en su intento. Y ello eclosiona finalmente en la escena crucial en el dormitorio en el que el esposo relata la triste historia que le había llevado a decidir casarse con ella: con ella, o en realidad con cualquier prostituta. En un momento muy crudo de ese diálogo, ella no deja de querer saber si él, de alguna forma, la había elegido, si la había visto antes. De otro lado, en el diálogo se desvela una construcción de la culpa autoflagelante que Teresa trata de desmontar. En las reacciones de Teresa se destila una profunda humanidad, un no cejar en abrirse a un tú que encuentra dolido y roto. El desenlace no puede ser más abrupto y cruel, pues, de esta conversación, Teresa va por fin a descubrir que la relación de su recién estrenado esposo no podía ser más atroz y cosificante, una relación contractual que él presupone, erróneamente, que ella va a aceptar, poniendo así de manifiesto su prejuicio totalmente despersonalizante y negativo con respecto a Teresa, simplemente por ser ella “una de esas”. Dejemos hablar al propio diálogo de esta escena crucial:

- ¿Qué es esta chica para ti?
- Se llamaba Lucía. Hace un año se ha matado por mí. Era una criatura buena y sincera. Me quería, me quería mucho. Me esperaba cuando salía por la mañana y cuando volvía por la noche, me daba a entender que estaba enamorada de mí como puede estar enamorada una niña a esa edad. Pero ¿quién le prestaba atención? Yo tenía amigos, mujeres...
- ¡Eh! Se entiende: eres joven...
- Una noche, la encontré frente a mí temblando... lloraba... me dijo: “¡Deme paz, don Nicola! ¡Ayúdeme!” Me eché a reír: “No tengo intención de casarme”, le dije, “además, has sido usted mal informada, Lucila mía”. No... más bien le dije, exactamente: “No soy tan rico como usted piensa y mis tiendas son sólo cuatro y dos no rinden”. Ella no habló, se fue a su casa y se mató. ¡Tengo que pagar!
- ¿Qué tienes que pagar? Pero ¿la querías? ¿Le habías dado alguna esperanza? ¿Y entonces qué? ¿Por qué te atormentas? ¡Pobre hija mía! No le dijiste tú que cometiera... esa locura.
- Tú no lo puedes entender.
- Pero ¿cómo que no lo puedo entender? Me gusta este sentimiento tuyo, pero ¿podías imaginarte que se mataría?

- ¡Cállate! ¡Tengo que pagar vida con vida! Se lo dije hoy a esos pobres padres de Lucía: ¡tengo que pagar por todo el daño que le he hecho! ¡Tengo que sufrir por todo el dolor que le he causado! ¡Por eso me casé contigo!
- ¿Por qué debería hacerte sufrir? Yo sólo quiero estar un poco tranquila. Y tú también. ¿Qué te falta? ¡Nada! Estemos... estemos un poco tranquilos.
- Háblémonos con claridad, Teresa. Tal vez te hayas metido unas ideas equivocadas en la cabeza. Nunca seré nada para ti. Para el pueblo, sí. Para el pueblo, seré tu esposo. Poco a poco, toda Nápoles... toda Nápoles debe saber con quién me casé!
- ¡¿Qué?!
- ¡Toda Nápoles debe saber con quién me casé!
- Pero ¿qué estás diciendo?
- Lo juré ante la Virgen: soy el esposo de Lucía, para siempre.
- Pero ¿qué hago yo aquí?
- A mí me parece claro, Teresa ¿Qué vas buscando? En cualquier caso, te conviene, hemos cerrado una especie de trato: yo pago mi deuda y tú te haces una posición.
- Pero ¿qué se te ha metido en la cabeza? ¡Eh! ¡Casarse quiere decir casarse! ¿Y qué? ¿No soy una mujer yo?
- Lo siento, Teresa. No hablemos más de eso. Déjame en paz.
- ¡Eh! ¡Ven aquí! Duerme dónde quieras, ¿a mí qué me importa? Pero ¿qué razonamientos son éstos? ¿Qué hay debajo? ¡Entonces estás loco!
- ¡Pero tú tenías que entenderlo!
- ¿Qué?
- A Ubaldo le dije: "Escoge a cualquiera: guapa, fea, la primera que salga. ¡Escoge a una! A mí me da lo mismo".
- Entonces no era verdad que... me habías visto, que te había gustado... Tú y ese... ¡Tú y ese chulo! ¡Me engañaste! ¡Ha sido todo un engaño!
- Pero tú eres la dueña aquí. Más que nadie. Más que mi madre. Toma: éstas son las llaves. Te abriré una cuenta en un banco, registraré una tienda a tu nombre. Buenas noches.
- ¡Ay! Si te vas, ¡me echo a gritar!
- ¡Razona, Teresa!

- Pero ¿qué hay que razonar? ¡No se hace así! ¡No se trata así a una persona!¹⁴

¹⁴ - Che è 'sta ragazza per te?

- Si chiamava Lucia. Un anno fa si è uccisa per me. Era una creatura buona e sincera. Mi voleva bene, bene assai. Mi aspettava quando uscivo la mattina e quando tornavo la sera, mi faceva capire di essere innamorata come lo può fare una bambina a quell'età. Ma chi le dava retta? Io tenevo amici, femmine...

- Eh, si capisce: sei giovane...

- Una sera, me la trovai davanti tutta tremante... piangeva... mi disse: "Datemi pace, don Nicola! Aiutatemi!" Io mi misi a ridere: "Non ho nessuna intenzione di sposarmi.", le dissi, "poi siete stata informata male, Lucilla mia". Anzi! Le dissi, proprio così: "Non sono tanto ricco come voi credete e le mie botteghe sono soltanto quattro e due non rendono". Lei non parlò, se ne tornò a casa e si uccise. Io devo pagare!

- Che devi paga'? Ma tu le volevi bene? L'avevi fatta spera'? E allora? Che te stai a tormentar'? Povera figlia mia! Mica gliel'hai detto tu di fa'... sta' pazzia.

- Tu non puoi capire.

- Ma come non posso capir'? A me piace sto' sentimento tuo, ma potevi tu immaginare che quella s'ammazzava?

- E statti zitta! Io devo scontare vita per vita! Gliel'ho detto oggi a quei poveri genitori di Lucia: io devo pagare per tutto il male che le ho fatto! Io devo soffrire per tutto il dolore che le ho dato! Per questo ho sposato a te!

- Perché ti dovrei far soffrir'? Io voglio solo stare un po' quieta. E anche tu. Che te manca? Niente! Stiamo... stiamo un po' quieti.

- Parliamoci chiaro, Tere'. Forse ti sei messa in testa qualche idea sbagliata. Io per te non sarò mai niente. Per la gente sì. Per la gente sarò tuo marito. A poco a poco, tutta Napoli... tutta Napoli deve sapere chi ho sposato!

- Aho!

- Tutta Napoli deve sapere chi ho sposato!

- Ma che stai dicendo?

- L'ho giurato davanti alla Madonna: io sono lo sposo di Lucia, per sempre.

- Ma che ci sto a fare io qua?

- Ma mi pare chiaro, Tere'! Che vai trovando? Ti conviene sempre, abbiamo fatto come un affare: io pago il mio debito e tu te fai una posizione.

- Ma che te sei messo in testa? Aho! Sposa' vuo' di' sposa'! E che non so' una donna io?

- Mi dispiace, Tere'. Non ne parliamo più. Lasciami in pace.

- Aho! Vie' qua! Dormi 'ndo ti pare: che me ne importa a me? Ma che ragionamenti so' questi? Che ci sta sotto? Ma allora tu sei pazzo!

- Ma tu dovevi capire!

- Che cosa?

- A Ubaldo gli dissi: "Pigliane una qualunque: bella, brutta, com'è! Pigliane una! Per me è la stessa cosa.

- Allora non era vero che... m'avevi visto, te so' piaciuta... tu e quel... tu e quel ruffiano! M'avete fregato! Tutta na' fregatura!

- Ma tu sei padrona qui. Più di tutti. Più di mia madre. Te': queste so' le chiavi. Ti metto un conto in banca, ti intesto una bottega. Buonanotte.

- Aho! Se te ne vai, me metto a grida'!

- Ragiona, Tere'!

- Ma che c'è da ragiona'? Non si fa così! Non si tratta così una persona!

La reacción de Teresa no deja de ser sorprendente: no es ni violenta ni de profundo enojo, más bien apela a la persona en todo momento, a la comprensión de esa extraña e inesperada situación, y, cuando asume que no es viable reconducir ese absurdo y esa condena, la joven sí reacciona, pero apelando a la razón, le llama loco a su esposo, y cabría decir incluso a sí misma, pues Teresa capta perfectamente también la condena que su esposo le quiere infligir. Esa actitud se condensa en esa frase lapidaria: “¡No se trata así a una persona!”. Teresa, una “chica cualquiera”, “una de esas”, alguien que por su trabajo parecería un modelo de autocosificación y degradación máxima de toda relación personal, un modelo que justificaría cualquier medio para adquirir una “posición social”, nos ofrece, desde su inicial ilusión ingenua hasta su temple final en medio de su asombro y frustración, todo un ejemplo de nobleza y alta moral. Teresa reprende a su esposo, un esposo que vive la farsa de la realidad de su matrimonio como una condena autoimpuesta, una condena que instrumentaliza una vez más al otro, como de otra forma había jugado tal vez, a pesar de negarlo, con Lucía, esa muchacha enamorada que se había quitado la vida por amor. Don Nicola, por su parte, instrumentaliza a una persona que en su valoración no es tal, sino sólo una prostituta que él quiere usar como objeto de escarnio y vergüenza propia al convertirla en su esposa. La ceguera de su supuesta culpa le lleva tristemente a reincidir en su falta, pero de otra forma, acaso mucho peor, es decir, de una forma calculada, fría, y entregada al autocastigo y a la rabia. “Tengo que pagar”, dice con convicción, convicción ciega e incapaz de sufrir por el daño que su “plan de pago” puede causar en otros, en Teresa.



(Erno Crista)

Podemos ver en Teresa una suerte de yo heroico, un yo que se niega al desierto cosificante en el que se ve inmersa y que a su vez enfatiza contra todo prejuicio la dignidad y ejemplaridad de alguien que, por su ocupación, parecería ubicarse en el ámbito del tratamiento cosificante como lema de vida. En este sentido, la tierna imagen del principio, acaso demasiado dulcificada, en la que las compañeras y la madame despiden con jolgorio y alegría a la novia, es toda una declaración de intenciones. En el mundo del burdel, nos viene a decir De Sica, encontramos una verdadera relación personal entre las chicas, en contraste con esa fiesta nupcial algo esperpéntica y ridícula. Teresa parece venir así armada y preparada, curiosamente, no para el trato objetivante del ello, sino para reafirmarse como un yo que busca sin descanso un tú en los demás, y que, a pesar de enfrentarse a una situación “asquerosa” (adjetivo que Teresa llega a usar en un momento del diálogo en el dormitorio), no le lleva a despojarse de su dignidad. Es como si el yo, sometido a una reducción y forzado a ser mero ello, por atenernos a los términos buberianos, proyectara unas sombras que le permiten salvarse, aunque sea desde la furia y la frustración.

Con la idea de las sombras del yo queremos así abrir la posibilidad de rastrear en el episodio analizado las resistencias del yo a cosificarse, incluso cuando esa cosificación llega a ser aceptada conscientemente y auto-infligida. La fuerza que el personaje de Teresa nos va revelando nos permite pensar en una posible anterioridad personal inapelable en nuestra incardinación en el mundo y la sociedad... No dependerá sólo de los otros que podamos salvar nuestra dimensión personal, sino de nuestra entrega al otro como Tú, aunque no haya ninguna respuesta satisfactoria, aunque encontremos el rechazo total (“nunca seré nada para ti”).

Volviendo a esa escena final, desde luego mucho más abierta que la del relato, el sorprendente regreso de Teresa queda sin resolverse. ¿Regreso por venganza o por mero pragmatismo y abandono? El primero es el más acorde con el relato, el segundo parece que quedaría algo improbable, a juzgar por lo amable que se llega a escenificar la camaradería entre las chicas del burdel. Habría una tercera opción acaso más improbable todavía: que la mujer de la calle, maltratada y utilizada de modo perverso, sin duda mucho más allá del mismo ejercicio de la prostitución, se plantee una posible redención del perturbado personaje de Nicola, ese atormentado culpable que sigue necesitando víctimas para curar su pena, con seguridad, sin ninguna garantía de éxito. A veces las relaciones más disonantes pueden abrir espacios inesperados de consonancia. Más allá del guion y de los meditados diálogos, el cine nos regala los rostros, con sus miradas, sus primeros planos, nos hace inevitable ver los cuerpos y los gestos asumiendo esa situación tan inimaginable. Y al hacer eso, De Sica nos invita acaso a

no interpretar, a no separar el gesto de lo expresado, y tal vez a volver a la casa con Teresa, sin saber muy bien por qué ni para qué, pero sin duda volver con una voluntad firme, una voluntad que parece por fin despertarse, justo al final. El yo, cuando busca el encuentro, puede sorprendernos con un destello fugaz e inexplicable, como esas farolas de la noche, que, sin resolver la oscuridad, aportan puntos de luz en el camino.

Acaso, siguiendo una original reflexión de Buber, podríamos decir que Teresa, más que venganza o redención, pueda suponer con su regreso para Nicola un inesperado cauce para la recuperación del “presente”, esto es, una posibilidad de recuperar las riendas del tiempo y su sentido, como algo más que un desgarrar culpable y asfixiante. Recordemos esa reflexión de Buber:

El presente, y esto no significa el instante puntual que meramente designa en nuestro pensamiento el término del tiempo “transcurrido”, la sola apariencia de una detención en este fluir, sino el instante realmente presente y pleno, sólo existe si hay presencia, encuentro y relación. La presencia nace cuando el Tú se torna presente.

El Yo de la palabra primordial Yo-Ello, el Yo no confrontado por un Tú concreto, sino rodeado por una multitud de “contenidos”, no tiene presente, sino solamente pasado. Dicho de otra manera, en la medida en que el hombre se satisface con las cosas que experimenta y utiliza vive en el pasado, y su instante está desnudo de presencia. Sólo tiene objetos, y los objetos subsisten en el tiempo que ha sido (Buber, 2002, p. 34).

Sin duda, Nicola se halla atrapado en un pasado que percibe como culpable, y no puede sino seguir proyectando un futuro sin presente, sin salida, sin encuentro ni relación con los otros. En el fondo, una repetición de su egoísmo ciego, disfrazado de expiación y lleno de violencia, como dice Buber, sin presencia real y concreta de un Tú, asediado por contenidos sin presente, como si fueran fantasmas. Esta reflexión puede permitirnos una iluminadora relectura de todo el episodio. Teresa va sembrando presencia en un mundo atrapado en la espectralidad cósmica y en un pasado innombrable. Por eso, la dilucidación de la intención no desvelada de Teresa en su decisión final, en la filmación de De Sica, podría llegar a ser, si no irrelevante, no determinante. Son nuestras actitudes y nuestras disposiciones, bien ante el encuentro personal, bien, por el contrario, ante el control cosificante, la raíz y la siembra de espacios con presencia y futuro, o bien de espacios encerrados en el sinsentido de una culpabilidad que, siendo siempre pretérita, perdura infinitamente como negación de nuestra presencia, de nuestra posibilidad de vivir.

BIBLIOGRAFÍA

- “Marotta, Giuseppe”, en *Enciclopedia Italiana*, III Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961, disponible online en <https://www.treccani.it> [consultado en el mes de diciembre de 2024].
- “Marotta, Giuseppe”, en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana – Treccani, 2008, vol. 70, disponible online en <https://www.treccani.it> [consultado en el mes de diciembre de 2024].
- Angelucci, D. “Zavattini, Cesare”, en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 100, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2020, disponible online en <https://www.treccani.it> [consultado en el mes de diciembre de 2024].
- Baroni, L. *L'oro di Napoli*, en <https://www.mediatecatoscana.it/lanterne-magiche/lanterne-magiche>, 07.2021 [consultado en el mes de diciembre de 2024].
- Bassetti, S. “Cicognini, Alessandro”, en *Enciclopedia del cinema*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2003, disponible online en <https://www.treccani.it> [consultado en el mes de diciembre de 2024].
- Buber, M. (2002). *Yo-Tú*, Ediciones Nueva Visión.
- Lancia, E. y Poppi, R. “De Sica, Vittorio”, en *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*, vol. 1, Roma, Gremese Editore, 2003, pp. 196-197.
- Marotta, G. (2013). *L'oro di Napoli*, Milán, Rizzoli-RCS, 1ª ed. digital.
- Marotta, G. (2013). *El oro de Nápoles* (trad. Pío Caro-Baroja), Madrid, Caro Raggio.
- Rondi, Gian Luigi, “De Sica, Vittorio”, en *Enciclopedia Italiana*, IV Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1978, disponible online en <https://www.treccani.it> [consultado en el mes de diciembre de 2024].
- Rondi, Gian Luigi, “Zavattini, Cesare”, en *Enciclopedia Italiana*, IV Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1981, disponible online en <https://www.treccani.it> [consultado en el mes de diciembre de 2024].

FILMOGRAFÍA

- De Sica, V. (Dirección). 1954. *El oro de Nápoles, L'oro di Napoli* [película], disponible online: <https://archive.org/details/oro-di-napoli-vittorio-de-sica-1954-b-n-480p> [consultado en el mes de diciembre de 2024].

