

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 36, 2022

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Farsa, engaño y desenmascaramiento: una lectura de La santa Fulvia de Enrique Gustavino

Farce, deceit and unmasking: an approach to La santa Fulvia by Enrique Gustavino

MARIANA PENSA

ABSTRACT

En este trabajo realizamos un acercamiento a la obra La santa Fulvia (1928) de Enrique Gustavino. A través de nuestro análisis observaremos cómo los elementos de la farsa presentes en el texto confluyen con los del grotesco. A partir de esta confluencia, nos referiremos a la manera en que la obra socava y muestra lo que antes permanecía oculto en la sociedad burguesa de la época, poniendo de manifiesto frente al receptor situaciones que fueron consideradas tabúes. Cuando Gustavino demitifica a la burguesía y muestra abiertamente lo que sucede “detrás de las cortinas”, está destapando una parte de la sociedad que, tradicionalmente, se caracteriza por ser cerrada, y por tener sus propias reglas apartadas de las de los demás, siendo este texto uno que señala abiertamente lo oculto en esa sociedad. Son desde estas coordenadas que nuestro trabajo se organiza y adquiere sentido final.

PAROLE CHIAVE: *farsa, grotesco, máscara, sociedad, dialéctica, burguesía*

In this article we analyze the play La santa Fulvia (1928), written by the Argentinean Enrique Gustavino. Through our approach, we take into consideration how farse elements work together with grotesque elements. Through this confluence, we notice how the play shows what was kept hidden in the bourgeois society of the time. Thus, it reveals situations which were considered taboo in that particular era. When Gustavino demonstrates what is happening “behind the blinds”, he is also uncovering a part of society which traditionally is closed, and has its own rules apart from other peoples’ rules. It’s from this framework that our article is organized and acquires its final sense.

KEYWORDS: *farce, grotesque, mask, society, dialectics, bourgeoisie*

AUTORE

Mariana Pensa completed a PhD on Comparative Literary Studies from Carleton University (Ottawa, Canada). She writes on Argentinean theatre, cinema, Italian theatre, comparative theatre and popular culture, among others. She has participated in conferences in the United States, Canada and Argentina. Her articles have been published in academic journals and volumes. She is a reviewer for different publications. She teaches at the University of California, Los Angeles Extension. mpensa@ucla.edu

La santa Fulvia, escrita en 1928 por el argentino Enrique Gustavino, se centra en el personaje del título, quien, en su lecho de muerte, congrega a todos sus amantes, y hace que se enteren mutuamente de su existencia, cuando en realidad éstos pensaban que ella era una “mujer honesta” que sólo había tenido relaciones con cada uno de ellos. La obra, denominada “farsa” por el autor, participa de algunas de las formas esenciales de ese género, como las dialécticas del engañador/engañado y la verdad/mentira, a la vez que retoma dos dialécticas de la estética de lo grotesco: las del enmascaramiento/desenmascaramiento y la máscara/rostro.

Pirandello, ya en 1920, sienta las bases para una relación entre farsa y grotesco cuando se refiere a que «una bella definizione antica de molti dei più significativi grotteschi moderni [è quella di] *farse trascendentale*»¹ Más adelante, Bentley, lleva nuevamente a la farsa a un espacio límite con lo grotesco:

Both the gaiety and the gravity are visible and are part of the style. If we go on to speak of a contrast in farce between mask and face, symbol and symbolized, appearance and reality, this will not be a contrast of styles but a contrast between either the gravity or the gaiety on the surface and whatever that lies beneath.²

La etimología misma de la palabra farsa, según Pavis, esto es, “el alimento condimentado que sirve para llenar (rellenar) una carne”³, señala su carácter metafórico de «cuerpo extraño de este tipo de alimento espiritual en el arte dramático»,⁴ de complemento de «la “comida” cultural y seria de la “alta” literatura»,⁵ porque si la farsa desenmascara la realidad, lo hace en una forma más directa, rápida y franca que otros géneros teatrales. Debido a estas características, la farsa puede desenmascarar los tabúes genérico-sexuales de una sociedad, situación a la que hace referencia este texto. La obra de Gustavino señala esa elección, entonces, de la protagonista de buscar el amor en varios hombres; de hecho, al comienzo del texto, Fulvia está en su lecho de muerte, rememorando a sus amantes junto con su dama de compañía, Corina. Esta visión privada, de «puertas para adentro» de la verdadera Fulvia, se opone a la de la visión pública del personaje como una mujer «honesta», que, según sus amantes, comete un «desliz»⁶ con cada uno de ellos. Las dos caras de Fulvia tienen que ver con la doble visión desde la cual

¹ G. GIUDICI, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino 1963, p. 327.

² E. BENTLEY, *The Life of Drama*, Atheneum, New York 1983. Octava edición. p. 242.

³ P. PAVIS, *Diccionario de teatro. Dramaturgia. Estética. Semiología*, Trad. de Fernando de Toro, Paidós, Barcelona 1983. p. 217.

⁴ Ivi, p. 217.

⁵ Ivi, p. 218.

⁶ E. GUSTAVINO, *La santa Fulvia*, in «Bambalinas», XII, 13 de abril de 1929, p. 9.

se aprecia al personaje: su máscara de inocencia en contraposición con su verdadero rostro, dialéctica construida por la necesidad que tiene el personaje de esconder su elección de vida frente a una sociedad que, en tal momento histórico, trata públicamente de “mujer deshonesta” a alguien como Fulvia (cf. con el personaje de Marta en *Un estornudo...dos..tres* de César Bourel, escrita en 1926). La aceptación de la elección de Fulvia está dada también en esa privacidad, ya que, desde el punto de vista de Corina, el hecho de que su ama desee despedirse de todos sus amantes es percibido como algo positivo, aunque también con un dejo de ironía:

Corina. ¡Oh!, ¡La señora es muy educada! ¡Despedirse de todos sus amantes! ¡Es una fineza, que a buen seguro no tienen las otras, las honestas! Yo siempre creí que las mujeres olvidan sus aventuras y sólo tenían interés por el último amante...⁷

Frente a esta situación en su vida doméstica, es con los amantes que Fulvia debe “actuar” su parte de mujer honesta. Es allí en donde la farsa del engañador/engañado se desarrolla. Ya la acotación del comienzo de la obra presenta a la protagonista como a una mujer artificiosa que «cuando habla y acciona demuestra un poco de afectación y una muy leve tendencia a las poses que estilan las actrices cinematográficas».⁸ Esta afectación de la protagonista, su necesidad de representar un rol, y de esconder su propio Yo para presentar uno distinto (el Yo social) tiene que ver, en su caso, con la doble necesidad de hacer frente a una sociedad prejuiciosa y pronta a poner etiquetas, y de encontrar su propio lugar en esa misma sociedad. Goffman ha trabajado con este concepto del Yo social como opuesto al Yo íntimo, considerando al primero como a un actor que realiza “performances” frente a una audiencia:

Cuando un individuo desempeña un papel, implícitamente solicita a sus observadores que tomen en serio la impresión que se forma ante ellos. Se les pide que crean que el carácter que ven en realidad posee los atributos que él parece poseer, que la tarea que realiza tendrá las consecuencias implícitamente reclamadas por ella (...)⁹.

Al esconder su propio Yo, Fulvia se está enmascarando, proyectando así uno que es pura invención. Este enmascaramiento la transforma en un personaje conformado desde lo eminentemente grotesco, alejado, de esta manera, de lo que Kayser

⁷ Ivi, pp. 9-10.

⁸ Ivi, p. 7.

⁹ E. GOFFMAN, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires 1981. p. 1.

conceptualiza como «unity of personality».¹⁰ Su máscara es una doble máscara que muestra lo que el personaje está interesado en querer mostrar a la sociedad de su época. De hecho, las relaciones entre la protagonista y sus amantes se ven siempre interrumpidas o mediatizadas por la presencia de los celos y reglas de aquella:

El ingeniero. [La sociedad] Me impedía tener un amante que era mi felicidad...

(*Irónico.*) Debía formarme un hogar dentro de ese medio honesto...

Fulvia. ¿Y porqué no te rebelaste?

El ingeniero. (*Irónico.*) La moral... Para liberarse se hace necesario talento y yo no lo tenía.¹¹

El fabricante. [...] No se me escapa que, de haberte tenido a mi lado, me hubiese sido fácil duplicar mi fortuna [...]

Fulvia. ¿Acaso alguien te impidió que lo hicieras?

El fabricante. Un fabricante de jabón no puede hacer públicas sus relaciones con una mujercita, ¿cómo te diré? Un poco ligera... el crédito se resiente. Las gentes se hacen cruces y le señalan como deshonesto. [...]¹²

El aristócrata. [...] ¿Usted cree que hubiera tenido relaciones conmigo si no hubiera sabido comportarse de acuerdo a las reglas sociales de mi clase? ¡Nunca! [...]¹³

Los amantes de Fulvia tipifican diferentes roles marcadamente sociales (el fabricante, el aristócrata, el ingeniero, el fabricante de jabón, el poeta, el crítico negativo, el médico), y encarnan tanto la doble moral de la sociedad, como sus propios tabúes y creencias. Por tanto, sus máscaras son dispositivos que deben colocarse para poder sobrevivir en sociedad y seguir el mandato de la misma. Sin embargo, en este texto los alcances de ese “sobrevivir” de los personajes son mucho más amplios, ya que no tienen que ver con la supervivencia económica (como ocurría, por ejemplo, con los personajes de Armando Discépolo) sino con la supervivencia dentro de la propia clase social.

Cuando, al comienzo del segundo acto, Fulvia muere, los amantes ven caer esa máscara con la que el personaje vivió toda su vida. Reunidos frente a frente, los personajes reconocen, a través del metalenguaje, que están viviendo «una farsa grotesca»,¹⁴ una «situación grotesca, ridícula»,¹⁵ en donde ellos se perciben como los «muñecos»¹⁶ que Fulvia ha usado para su propio provecho. La idea de Fulvia como un titiritero que maneja las vidas de sus amantes se constituye, para un texto

¹⁰ W. KAYSER, *The Grotesque in Art and Literature*, Trad. de Ulrich Weisstein, Peter Smith, Gloucester Mass 1968. p. 161.

¹¹ E. GUSTAVINO, *La santa Fulvia* cit., p. 11.

¹² Ivi, p. 14.

¹³ Ivi. p. 23.

¹⁴ Ivi. p. 23.

¹⁵ Ivi, p. 23.

¹⁶ Ivi. p. 24.

escrito en 1928, en una visión novedosa e inédita, señalando de plano cómo las mujeres empiezan a tomar una posición más activa en la sociedad y dentro de sus propias vidas.

El elemento del horror aparece en escena a partir de la muerte de Fulvia. A la manera de una meta-puesta en escena, todo está preparado para su entierro: Fulvia está tendida en su lecho, mientras Corina elige el coche de pompas fúnebres y el color del ataúd.¹⁷ La llegada del médico precipita, a la manera de la tradición de la farsa, un rápido cambio en el desarrollo de los hechos: Fulvia no está en realidad muerta, sino que tiene una «encefalitis letárgica»¹⁸ y prueba esto al acercar un espejo a su boca, que se empapa de su aliento. La “vuelta a la vida” de Fulvia provoca el rechazo en grupo de todos sus amantes, que funcionan al unísono, y otra vez como títeres, esta vez por lo que ellos perciben como el engaño de Fulvia:

El fabricante. Yo también tengo que decirte cuatro cosas. Jugaste con mi inocencia --un comerciante es inocente y nada sabe de las bajezas de la alcoba-- con una premeditación criminal. ¡Yo no merecía ser tratado así!

El crítico. (*Interrumpiéndolo.*) ¿Se asombra? ¿Y no lo hizo conmigo? [...]

El ingeniero. ¡Y yo que le ofrecí reparo hasta el fin de sus días! [...]

Uno. ¡A mí también me engañó!

Otro. ¡Y a mí!

Otro. ¡Y a mí!

Otro. ¡Y a mí!¹⁹

Estos personajes, que representan, entonces, todos los mandatos y alcances de la sociedad, y que funcionan desde la doble moral, se enfrentan con Fulvia, pero este personaje, en su réplica, deja de lado todos esos mandatos, y declara, por su parte, que ha recibido dinero de todos aquellos hombres, pero nunca amor:

El crítico. Todos le dimos dinero a cambio de sus favores.

El lírico. ¿Dinero? (*Larga pausa. Volviéndose a Fulvia.*) Fulvia, ¿te dieron dinero?

Fulvia. Sí.

El lírico. ¿Sí? (*Larga pausa...a Fulvia:*) ¿Y alguien te dió alguna vez ese amor que tu prodigaste a todos?

Fulvia. (*Ahogando los sollozos.*) No...¡Nadie!²⁰

El nuevo rechazo de los amantes no incluye esta vez al lírico, quien, separándose de los demás, eleva a Fulvia a la categoría de santa:

¹⁷ Ivi, p. 24.

¹⁸ Ivi, p. 25.

¹⁹ Ivi, p. 29.

²⁰ Ivi, p. 30.

El lírico. (Con asombro.) ¿Nadie?... (Después de una pausa, al grupo.) Entonces, ¡esta mujer es una santa! (Se oye el murmullo de desaprobación, que lo interrumpe el Lírico con voz y gesto amenazante.) ¡He dicho que es una santa! (En otro tono.) ¡Rindámosle homenaje! (Se arrodilla y le besa la mano. Los otros inclinan la cabeza con un movimiento torpe.)

Telón²¹

En la desmitificación de la visión de la mujer soltera de principios del siglo XX, este texto propone una nueva significación para los conceptos de “mujer honesta” o “mujer deshonesto”, tan cargados, semánticamente en esa época, de significados positivos y negativos, respectivamente. A partir del equilibrio que se produce hacia el final del texto entre estos dos conceptos, equilibrio que termina por anular tales diferencias semánticas, la visión del comportamiento sexual como forma de etiquetar a una mujer comienza a socavarse.

La santa Fulvia emprende el camino de mostrar lo que antes permanecía oculto en la sociedad. Cuando Gustavino desmitifica a la burguesía y muestra abiertamente lo que sucede “detrás de las cortinas”, está destapando una parte de la sociedad que se caracteriza por ser eminentemente cerrada, y por tener sus propias reglas apartadas de las de los demás. Tal desmitificación hace que lo que antes se mantuvo en el ámbito de lo privado (por ejemplo, lo sexual) pase al ámbito público, y comience a polemizarse. Por tanto, desde el espacio de lo teatral, se señala abiertamente lo que permanecía oculto, otorgándosele una voz. Este texto, entonces, y desde ese tono farsesco y liviano que su propio género puede otorgarle, o a pesar de él, refiere que hay mucho más detrás de las máscaras de apariencias y disimulo.

²¹ Ivi. p. 30.