

HUMOR, Y ELEMENTOS SATÍRICOS EN *ME CASÉ POR ALEGRÍA* DE NATALIA GINZBURG

HUMOR, AND SATIRICAL ELEMENTS IN I MARRIED YOU FOR HAPPINESS BY NATALIA GINZBURG

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57754

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 07/04/2025

Aceito em: 17/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



María Belén Castano  

CONICET / UBA | belcastano@gmail.com

Resumén / Abstract

Natalia Ginzburg es considerada una de las autoras más destacadas de la literatura italiana del siglo XX, a pesar de que es más conocida por sus novelas y ensayos, fueron trascendentes sus aportes en el género teatral, cuya vasta producción abarca once obras escritas entre 1964 y 1991. El presente artículo se propone analizar su primera obra de teatro *Me casé por alegría* (1965), con el fin de dar cuenta de los rasgos particulares que presentan el humor y los elementos satíricos en dicha comedia, que ponen a la luz las contradicciones de la clase media, al mismo tiempo que postulan determinados conflictos por los derechos de la mujer en el contexto de producción de la obra.

Palavras-chave: Natalia Ginzburg, teatro, humor, sátira.

Natalia Ginzburg is considered one of the most outstanding authors of 20th century Italian literature, although she is best known for her novels and essays, her contributions to the theatrical genre were transcendent, whose vast production includes eleven works written between 1964 and 1991. This article aims to analyze the particular features of humor and the satirical elements present in her first play, *I Married You for Happiness* (1965), in order to light on the contradictions of the middle classes, while at the same time postulating certain conflicts over women's rights in the context of the play's production.

Keywords: Natalia Ginzburg, theater, humor, satire.

INTRODUCCIÓN

Me casé por alegría (1964) es la primera comedia de Natalia Ginzburg y nació poco después de la publicación de su novela *Léxico familiar* (1963), ganadora del Premio Strega, donde cuenta la historia de su familia en primera persona, guiada por el recuerdo de los diálogos y del vocabulario de su vida cotidiana. El teatro comprende la producción menos estudiada de Ginzburg.

Con respecto a la dramaturgia femenina en Italia del siglo XX se advierte en la posguerra un despertar cultural que conlleva la aparición de algunas pioneras del género, como es el caso de Natalia Ginzburg, Alba De Céspedes y Dacia Maraini (Samá, 2009, p. 51). Cabe destacar que si la literatura de los años setenta del siglo pasado, al principio con timidez y luego más intensamente consigue dar voz a las mujeres, hacerlas visibles, el teatro las “representa” aún más globalmente – con voz y cuerpo– “reclamando, con la vista y con audición, el derecho de las mujeres a afirmarse en el mundo, reconociendo su capacidad de influir en el tejido social y generar transformaciones trascendentales” (Luque, 2018, p. 198).

El argumento de *Me casé por alegría* aborda los encuentros azarosos de Giuliana, que proviene de un pueblo rural y se traslada a Roma con el sueño de convertirse en actriz. Luego de varios infortunios conoce a Pietro, un abogado joven y rico, con quien se casa. Pietro va a decir que se casó con Giuliana “por alegría” y no “por piedad” como sugiere ella. El descontento de Giuliana revela deseos ambivalentes de rebelarse contra las convenciones burguesas, a las que considera cómodas y asfixiantes al mismo tiempo. A través del humor y la ironía, la obra plantea agudas críticas a la clase media y pone a la luz los conflictos de la época entorno a la crisis de la imagen burguesa de la familia tradicional, la emancipación de la mujer de la esfera doméstica y los derechos en pugna, como el divorcio o el aborto, que en la época de producción de la novela estaban prohibidos en Italia¹.

En una entrevista publicada en la revista *Sipario* en mayo de 1965, Ginzburg declara que su amiga Adrianna Asti fue el motor principal de inspiración para escribir esta primera obra de teatro. También hace alusión a su deseo de despegarse de la escritura autobiográfica: “De hecho, últimamente sólo había podido escribir en forma abiertamente autobiográfica, siempre he escrito en primera persona, pero últimamente esta persona corría el riesgo de volverse obsesiva para mí”² (1965, p. 72). La primera persona que leyó esta comedia fue su amiga Elsa Morante, que se había enojado mucho con ella y le había confesado que no le había gustado en absoluto, al considerar a la obra fatua, tonta, empalagosa y falsa, algo que a Ginzburg le había dolido mucho pero que al mismo tiempo confiesa, la había animado: “El que escribe es vanidoso y depresivo (...). Lo que realmente hiere al escritor es en cambio una indiferencia complaciente, lluviosa, opaca y somnolienta. Ahora releía mi comedia con los ojos de Elsa y la encontraba tal como ella había dicho” (Ginzburg, 2005, p. VII).

Ginzburg sostiene que el punto de partida de las novelas y de las comedias era el mismo pero que lo que venía después era muy diferente, ya que si a una novela le va bien o le va mal, las penas y alegrías quedan para el editor y el escritor; en cambio, en el caso de una comedia, están involucradas muchas personas, director, actores y todas aquéllas alrededor del teatro: “las comedias generan en el que las escribe fuertes ramificaciones de amor y de odio, y proceden en medio del ruido” (Ginzburg, 2005, p. IX).

La primera función de *Me casé por alegría* se realizó en el Teatro Stabile de Turín en febrero de 1965 con Adrianna Asti como protagonista y fue un gran suceso. En 1967 se adaptó la obra al cine.

Del 1959 a 1961, Ginzburg se muda a Londres junto con su segundo marido, Gabriele Baldini, período en el que escribe los ensayos “La maison Volpè”, “Las pequeñas virtudes”, “Él y yo” y su novela *Las palabras de la noche* (1961). Según Calvino, la autora de *Caro Michele* subraya que un año antes de escribir esta comedia había sido deslumbrada por la lectura de Ivy Compton-Burnett y había visto la obra *El cuidador*, de Harold Pinter, en Inglaterra, cuya inspiración resulta determinante para la escritura de *Me casé por alegría* (Scarpa, 2005, p. 389).

Ginzburg confiesa que en su infancia había estado fascinada por la obra de teatro *Peg del mio cuore* y que había intentado escribir una comedia titulada *Un Dialogo* en la que hablaban todas las personas de su casa, que estaban allí con sus nombres verdaderos, y que decían frases que solían decir en la realidad (Ginzburg, 2005, p. 388). Sin embargo, interrumpió esa escritura en seguida, hasta

¹ Se destaca que ley sobre el derecho de familia y el divorcio se promulgó el 1 de diciembre de 1970 y la ley 194 que regula la tutela de la maternidad y la interrupción voluntaria del embarazo se promulga en Italia en 1978 y fue confirmada mediante un referéndum en 1981.

² A menos que se indique lo contrario, las traducciones del italiano al español en este artículo están realizadas por María Belén Castano.

el verano en el que escribió velozmente *Me casé por alegría*. La comedia escrita durante su infancia se vincula con lo que escribirá más adelante en su novela *Léxico familiar*. Muchos diálogos presentes en las comedias de Ginzburg tienen algo de los diálogos de *Léxico familiar* en su estado naciente y de las relaciones humanas cargadas de comicidad (Scarpa, 2005, p. 431).

El interés por el teatro de Ginzburg sigue vigente en la actualidad, como se destaca con el reciente debut del director de cine Nanni Moretti, en noviembre de 2023 en el *Piccolo Teatro di Milano*, con *Diari d'amore*, representación teatral que contiene algunos actos de *Fragola e panna* y *Dialogo*. Moretti destaca el carácter humanista del teatro de Ginzburg y cómo pone en el centro la fragilidad de las personas:

Me gusta la atención de Natalia Ginzburg a la humanidad de las personas, la historia de su fragilidad. Cuando me dicen que mi cine es humanista me pone contento y estoy de acuerdo. Las obras de teatro y novelas de Natalia Ginzburg son humanistas (Moretti, 2023).

Las obras de teatro de Ginzburg han sido menos analizadas que sus novelas y ensayos. Son numerosas las caracterizaciones de su teatro como “el teatro de la palabra” o de la “chiacchera” [“charla”]. Bullock (1992, p. 39-40) compara el teatro de Ginzburg con el de Samuel Beckett, por su estilo disperso y por su humor. En cambio, Scarpa (2005, p.437) cree que son las palabras las verdaderas protagonistas del teatro de Ginzburg, sólo a través de sus palabras se puede entrever a las personas en carne y hueso, como sucede en la novela *Léxico familiar*. Según Peja (2009, p. 135-136) todas las obras de Ginzburg tienen una impronta teatral muy fuerte y considera que su palabra nunca es abstracción, sino siempre acción y narración. El estudio de Katz (2016, p. 169) indica que, con su mezcla de realismo y surrealismo, comedia y tragedia y temas familiares traídos hasta el absurdo, la autora incomoda al público burgués colocando un espejo distorsionante frente a él, que profundiza en la hipocresía y el falso optimismo de la familia moderna. Al mismo tiempo, Naguib (2022, p. 290-291) sostiene que lo que predomina en Ginzburg es una crónica teatral que aborda lo doméstico y donde prevalece la tematización de la infelicidad en sus personajes con escenas en las que se destacan las palabras, los monólogos interminables, casi sin subtítulos, y en los que el protagonismo es la puesta en escena de la intimidad de la escritura narrativa y, sobre todo, la centralidad de los motivos familiares y femeninos.

No evidenciamos estudios críticos que analicen la presencia de elementos satíricos en el teatro de Ginzburg. Según la perspectiva de Lukács, la sátira no se puede considerar un género literario, sino más bien un método creativo con un fuerte potencial realista. Así, considera que la materia de la sátira es la vida social y que aquel contraste entre esencia y fenómeno emerge a partir de esa misma materia, ya que “las categorías materiales y concretas, sociales y de contenido, son elevadas al espacio vacío de la relación puramente estética, formal y abstracta meramente categorial” (2009, p.10). Se analizará también el protagonismo que ocupan las críticas a la clase media y los debates sobre los derechos de la mujer vigentes en el contexto de producción de la obra, ligados a la sátira y al humor.

Nuestra hipótesis de análisis es que la presencia del humor y de los elementos satíricos en la obra permiten subrayar el potencial crítico-realista de esta comedia, algo que va en consonancia con la capacidad para desenmascarar las contradicciones de su época. Estos elementos satíricos se manifiestan en diálogos en los que los chistes develan denuncias, como el carácter superficial que encarnan los personajes pequeñoburgueses y los conflictos de clase protagonizados. El humor y la comicidad cumplen una función utópica que disipa, temporalmente, la alienación y las diferencias sociales entre los personajes. Se tomará en consideración la capacidad crítica que posee el modo de configuración satírica, a partir de una concepción lukácsiana de la sátira.

En el primer apartado, nos ocuparemos de los fundamentos teóricos para conceptualizar el humor y la sátira; en el segundo, analizaremos la obra; y en el tercero, esbozaremos las conclusiones.

LA CUESTIÓN DE LA SÁTIRA Y EL HUMOR

Humor y sátira estuvieron unidos desde la Antigüedad, ya que, como decía el mismo Horacio en sus *Sátiras*: “Que puedo la verdad decir riendo” (cf. Vergara Barros, p. 70).

La fijación literaria de la sátira latina como género se remonta a la época de Lucilio, cuyas obras se han conservado sólo fragmentariamente; la sátira romana ha recogido el testimonio de la antigua comedia ática y de poetas como Arquíloco, Hiponacte o Timón, y su realismo oscila entre la denuncia moral y al ataque personal (Llera, 1999, p. 281). Sin embargo, esto sucede solamente en Roma. La mayoría de los teóricos modernos son unánimes en este punto y asignan a la sátira la categoría de modalidad, con una capacidad de cruzar transversalmente la estructura de una obra o de un género, adjetivándolos (Llera, 1999, p. 282).

El análisis de Bajtín sobre la sátira en la cultura popular y la Edad Media da cuenta del protagonismo que cobra la risa y el humor en la vida social del hombre medieval y subraya que los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida (Bajtín, 2003, p. 10). Además, indica que casi “todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público consagrado también por la tradición” (Bajtín, 2003, p. 10). Sin embargo, Bajtín señala que el principio cómico que preside los ritos carnalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico ya que estas formas son exteriores a la religión y a la Iglesia, en tanto pertenecen a la esfera particular de la vida cotidiana y “por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de juego, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral” (Bajtín, 2003 p. 12). La idea del carnaval remonta a las celebraciones saturnales romanas, que eran experimentadas como un retorno efectivo y completo, aunque temporal, al país de la edad de oro. En este sentido, Bajtín indica que el carnaval no era “una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma” (Bajtín, 2003 p. 12). Al mismo tiempo señala la conexión con el aspecto utópico del carnaval y las fiestas populares ya que se convertían, en dichas circunstancias, “en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia” (Bajtín, 2003, p. 14 y 15). Afirma también que el auténtico humanismo permea las relaciones sociales durante las fiestas de carnaval, en las que “la alienación desaparecía provisionalmente. El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes, en la plaza pública, se daba una eliminación en la relación jerárquica entre los individuos y se creaba una particular comunicación que no era concebible en la normalidad” (Bajtín, 2003, p. 15 y 16). Este mundo al revés de la parodia carnalesca se encuentra, para Bajtín, profundamente alejado de la parodia moderna, a la que considera puramente negativa y formal y, por ende, ajena a la cultura popular (Bajtín, 2003, p. 16). Bajtín considera que la literatura cómica moderna, con un humor satírico negativo, se diferencia mucho de la risa popular, con su profundidad y fuerza que van más allá del fin de divertir (Bajtín, 2003, p. 17).

“Sobre la cuestión de la sátira” es un escrito correspondiente al “período berlinés” (1930-1932) en el que Lukács esboza algunos puntos de partida sobre la teoría de la sátira, considerada como el entandado de la teoría literaria burguesa en Alemania. Si bien declara que en el ámbito de la sátira “la literatura burguesa revolucionaria ha producido imperecederas obras cumbre (Swift, Voltaire, etc.)”, considera que la misma solo encontró soluciones de compromiso, aún entre los más significativos pensadores, cuando la teoría literaria fue sistematizada en la filosofía clásica alemana (2009, p. 5).

De la filosofía clásica alemana, Lukács destaca la reflexión de Schiller sobre el poeta satírico alejado de la naturaleza y retoma el análisis de Hegel en la *Estética* acerca de la imperfección del género satírico, cuyo surgimiento retrotrae a la Antigüedad de Roma y deja afuera a toda la literatura satírica de la clase burguesa en ascenso desde el Renacimiento y la Reforma hasta la revolución francesa (Lukács, 2009, p. 6). Según Lukács, Hegel asocia dicha imperfección con la “reconciliación” insuficiente y describe lo ridículo como aquel “contraste entre lo esencial y su apariencia” y sostiene, a su vez, que lo ridículo debe depurarse para llegar a “lo cómico”, así “la reconciliación deviene fundamento del método creativo” (Lukács, 2009, p. 7). Por otro lado, retoma las reflexiones de Hegel al definir aquel contraste entre esencia y fenómeno, que ubica a lo ridículo en lo general y a la sátira en lo particular (Lukács, 2009, p.9). Sin embargo, se pregunta por el contraste entre esencia y fenómeno en la consideración de contenido y forma de la literatura y señala el hecho de que en Hegel la materia de la sátira es la vida social y que aquel contraste entre esencia y fenómeno emerge a partir de esa misma materia (Lukács, 2009, p. 10).

Si toda literatura auténtica, que de algún modo refleja la vida de la sociedad, está fundada en la dialéctica entre fenómeno y esencia, Lukács se pregunta cuál sería la diferencia específica de la sá-

tira respecto del resto de la literatura, y es allí donde subraya la definición de Hegel del “contraste entre esencia y fenómeno” que “sirve de base al método creador de la sátira” (Lukács, 2009, p. 11). También diferencia el hecho de que la dialéctica del fenómeno y la esencia de la novela puede lograrse a través de un sistema de mediaciones, que la sátira excluye abiertamente y que es el fundamento de su método creador (Lukács, 2009, p. 11).

ME CASÉ POR ALEGRÍA

Me casé por alegría consta de tres actos. Esta obra se puede enmarcar en el realismo teatral y forma parte de una tipología de teatro basado preeminentemente en la palabra. Está marcada por pocas acotaciones externas, son los personajes los que cuentan y describen sus estados de ánimo, el paso del tiempo; todo está supeditado a sus diálogos (Frutos, Martínez, 1998, p. 240). Uno de los exponentes más importantes del realismo teatral, y que Ginzburg siempre admiró, fue Chéjov. En la producción tardía de la autora de *Todos nuestros ayeres* se encuentra el libro *Antón Chéjov. Vida a través de las Letras* (1989), en el que narra su vida. Para Scarpa (2005, p. 440) la influencia de Chéjov en el teatro de Ginzburg es insoslayable, sobre todo en lo que respecta a ese lugar común del teatro de Chéjov, hecho de monólogos que se disfrazan de diálogos, donde toman centralidad el dolor, los desencuentros y la comicidad. Asimismo, destaca que la comicidad de las obras de teatro de Ginzburg genera mucha risa en su público y esa fuerza cómica se asemeja a la de la farsa napoletana (Scarpa, 2005, p. 440). También considera que en el teatro de Ginzburg los destellos chejovianos se identifican además en los eslóganes, en las interjecciones inapropiadas, en los nombres y apellidos ridículos, en hablar de los otros y contradecirse, en la astucia irónica, en la locura páfida y en las presuntas atmósferas y penumbras psicológicas (Scarpa, 2005, p. 441).

Como se dijo antes, el argumento de *Me casé por alegría* se centra en la relación entre Pietro y Giuliana. Pietro es un abogado de una familia adinerada, que se casa precipitadamente con Giuliana, una joven de origen humilde, que lo atrae por su transparencia, su humor y sus ocurrencias. Esto desata la ira de la madre burguesa, que manifiesta una desaprobación inmediata. La obra se desarrolla en un espacio cerrado, en el ámbito de lo doméstico, y pone en el centro las preguntas por el significado del matrimonio, de la familia y la fragilidad de los vínculos y de las instituciones pequeñoburguesas. La obra está situada en el contexto de producción, a mitad de los años sesenta en Italia.

Los personajes pertenecen a diferentes clases sociales. Por un lado, el abogado Pietro, su madre, su hermana y su amigo Lamberto Genova, forman parte de la pequeña burguesía romana. Giuliana y la empleada doméstica Vittoria provienen de familias de origen humilde. Manolo, un examante que se dedica a la escritura, y Topazia, que es fotógrafa y viaja por el mundo, son burgueses que desprecian el dinero.

El primer acto comienza con un diálogo entre Giuliana y Pietro sobre la muerte de su amigo Lamberto Genova. Luego cobra protagonismo el diálogo entre Giuliana y su nueva empleada doméstica, donde le cuenta los episodios que la habían llevado a casarse con Pietro. En el segundo acto hay un diálogo entre Giuliana y Pietro sobre la invitación a almorzar de su madre, a quien Giuliana aún no había conocido, en la que Pietro le advierte sobre el rechazo que le tiene. En el tercer acto cobra protagonismo la escena del almuerzo a la que asisten la mamá y la hermana de Pietro, cuando conocen a Giuliana y a Vittoria. En todos los diálogos es posible advertir la presencia del humor y de los elementos satíricos, que permiten subrayar el potencial crítico-realista de esta comedia, en consonancia con la capacidad de desenmascarar el falso optimismo, representativo de la clase media protagonizada, así como también los conflictos de clase que se esconden detrás de los chistes y de las caracterizaciones reaccionarias de determinados personajes, como la madre de Pietro.

Para Lukács, no es casual que el problema de la sátira deje destacar tan crudamente los límites de la estética burguesa, más crudamente que la mayoría de las otras cuestiones de la literatura, ya que en la cuestión formal de la sátira se expresa para él la relación con el contenido de clase más inmediatamente que en la mayoría de los demás problemas formales de la literatura (Lukács, 2009, p. 9). Y afirma que la sátira es una “forma de expresión literaria abiertamente combativa”, ya que: “en ella, no solo se expresa meramente a favor de qué y en contra de qué se lucha, así como la lucha en sí misma, sino que la propia forma de la configuración es inmediatamente desde un principio la forma de la lucha abierta” (Lukács, 2009, p. 9). En este sentido, es posible vislumbrar cómo el personaje de Giuliana realiza aseveraciones satíricas cuyo fin es desenmascarar la hipocresía de los que la rodean,

como lo hace con su suegra y con su ex amante, Manolo, que la hacen sentir inferior por sus diferencias sociales. Este último es un escritor depresivo que la abandona cuando se entera que está embarazada: “siempre me decía que no me amaba. Siempre me hablaba de Topazia, su mujer, de lo inteligente que era, de lo guapa que era, del estilo que tenía. Yo, sin embargo, no tenía ningún estilo y eso me hacía sentir infeliz” (Ginzburg, 2018, p. 26).

Giuliana representa un personaje femenino que se asemeja a otros presentes en determinadas obras de teatro de Ginzburg como Teresa en *L'intervista* (1965), Barbara en *Fragola e Panna* (1966) o Mara Castorelli en la novela *Caro Michele*³ (1973). Estas mujeres se caracterizan por una existencia nómada y solitaria, marcada por la falta de red familiar y de amistades, la preocupación por su precariedad económica y la desesperación por tener que criar bebés solas, muchas veces sin saber quién es el padre. Otra característica en común es su origen humilde, relacionado con un ámbito rural, y el deseo de triunfar luego de mudarse a la ciudad. Estas mujeres se vinculan con personajes masculinos en búsqueda de ayuda, con pedidos de trabajo y de matrimonio, que se dan de modo azaroso y repentino y cuya solución termina siendo siempre provisoria y errónea. El humor constante y las aseveraciones satíricas de estos personajes encarnan críticas a la clase media y permiten desenmascarar su falso optimismo. Al mismo tiempo, es posible advertir una denuncia de género en las aseveraciones satíricas de estos personajes en los que las mujeres intentan tomar decisiones en busca de una libertad que resulta plagada de dificultades, en el marco de numerosos cambios, que se enmarcan en las intensas luchas feministas de los años sesenta y setenta.

Lukács considera que en el chiste irrumpe la forma satírica y manifiesta que el efecto satírico de la realidad se basa en que consideramos la posibilidad de que exista algo semejante al estado social o sistema de clase en cuestión, ya que “el efecto de todo chiste real, es decir objetivo, certero en cuanto a su objeto, o de una anécdota, etc. acertada, se basa en las mismas condiciones previas” (Lukács, 2009, p. 13). Por lo tanto, la tarea de la configuración satírica solo puede ser “configurar como necesario, en una evidencia inmediata, aquello que en realidad solo se manifestó ‘casualmente’” (Lukács, 2009, p. 13). En este sentido, el primer acto cristaliza diálogos cuyos chistes, como dijimos antes, cumplen una función satírica, tal como sucede con el relato de cuando Giuliana se enamora de Manolo: “y a mí me disgustaba tanto no tener estilo que me arrugaba, me consumía como una vela, me volvía cada vez más fea, más flaca, más pálida y soñaba siempre con murciélagos y serpientes (Ginzburg, 2018, p. 28). El encuentro con Topazia es una escena cargada de humor que desorienta a Giuliana: “el coche estaba hecho un asco y la chica también, llevaba unos pantalones blancos muy cortos totalmente sucios y una camiseta sudada” (Ginzburg, 2018, p. 31). Topazia se acerca a la casa de Manolo para bañarse, Giuliana le ofrece unos huevos y comienzan a conversar y se hacen amigas: “Yo le conté todo. A la otra, a la Topazia que me había imaginado, la guapa, la altiva, la soberbia, no le habría contado nada, pero a aquella muchachota me apetecía contárselo todo, tal como estoy haciendo contigo” (Ginzburg, 2018, p. 32). La complicidad entre Topazia y Giuliana también da lugar a la solidaridad femenina, ya que Topazia le ofrece ayuda ya sea para la decisión de continuar con el embarazo o para abortar.

En el segundo acto, Pietro anticipa el profundo descontento y la desaprobación de su madre respecto de sus elecciones. En cambio, Giuliana, siempre con humor, lo tilda a Pietro de pacato y cuestiona la relación sumisa que tiene con su madre, e indica que prefiere más bien no conocerla en absoluto:

No estoy enmadrado. De hecho, no hemos ido ni siquiera una vez a casa de mi madre porque ahora está allí la tía Filippa, que está furiosa conmigo. La tía Filippa es católica, más católica incluso que mi madre. Le habría gustado que me casara por la Iglesia, con toda una legión de cardenales, y en vez de eso le han dicho que me he casado con una chica a la que conocí en una fiesta en la que estaba bailando borracha, con las sandalias en la mano y todo el pelo en la cara. Se lo contó mi prima y a la tía Filippa por poco le da un ataque (Ginzburg, 2018, p. 49 y 50).

3 En *Caro Michele* Mara cumple la función de ridiculizar la realidad con humor y de revelar el descontento de los personajes pequeñoburgueses con los que se relaciona; comparte con Michele el nomadismo y la discrepancia con su entorno (Castano, 2019, p. 49).

Por el contrario, Giuliana se jacta de evitarle un disgusto a Pietro con su decisión de no presentarle a su propia madre, a la que describe como una pobre mujer que lleva una vida miserable, con poco dinero, un trabajo de costurera, en una casa oscura de su pueblo. Siempre le ha pedido dinero al padre de Giuliana, que se fue con otra mujer, pero que también tenía poco dinero y muchos hijos. Esta madre es descripta con rarezas varias en su personalidad, como la de coleccionar ollas y diarios viejos y encerrarse en la cocina durante varias horas por las noches: “y si una se acerca a la puerta y le pregunta por qué no se va a dormir, se pone hecha una furia, grita, aúlla y no abre la puerta, ¿sabes? (Ginzburg, 2018, p. 52). En cambio, Pietro también considera que su madre es desgraciada, pero por otros motivos:

Mi madre no está loca en absoluto, pobre mujer. No es más que una pobre desgraciada (...). Mi madre, pobrecita, era muy guapa de joven, y muy elegante, sufrió mucho cuando empezó a envejecer. Le dio una especie de neurastenia. Luego, durante la guerra, los bombardeos le arruinaron la casa y perdió algo de dinero, no mucho, pero se asustó, y ha acabado creyendo que es pobre. Muchas veces se despierta por la noche y llora y se desespera porque está convencida de que es pobre, y cuando eso sucede mi hermana va y la consuela (Ginzburg, 2018, p. 53).

Después de hablar tanto sobre las madres, Giuliana se pregunta si las madres son realmente tan importantes y Pietro asiente: “¿Pero por qué hablamos tanto de madres? Ya hace una hora que estamos aquí y sólo hemos hablado de madres. ¿Tan importantes son las madres?” (Ginzburg, 2018, p. 72). Por otra parte, Giuliana le discute que si lo hace reír significa que no se siente cautivado por ella, ya que evoca su enamoramiento por Manolo, época en la que no reía jamás y estaba siempre inmóvil como una estatua, como “hechizada” (Ginzburg, 2018, p. 72). Y Pietro le contesta: “jamás me habría casado con una mujer que me tuviera hechizado. Quiero una mujer que dé alegría” (Ginzburg, 2018, p. 72).

Durante el tercer acto, se distingue con mayor fuerza el conflicto de clase que pone a la luz el discurso conservador de la madre de Pietro durante el almuerzo en el que conoce a Giuliana. Allí se manifiestan cuestiones ideológicas que la dividen de Giuliana y de su hijo Pietro. La madre reaccionaria de Pietro critica a la empleada doméstica Vittoria y sostiene:

Hoy es muy difícil encontrar a una chica en condiciones. Ya no quieren trabajar en las casas, prefieren las fábricas. Y claro, en las fábricas hay comunistas, y por eso cuando se cansan del trabajo en la fábrica y vuelven a las casas tienen la cabeza repleta de ideas subversivas, hacen las cosas de mal humor y son desordenadas, por culpa de esas ideas (Ginzburg, 2018, p. 88).

Al mismo tiempo, la madre de Pietro opone la religión al psicoanálisis y sostiene que no necesita psicoanalizarse ya que tiene fe: “No me han psicoanalizado nunca, ni ganas. Para eso tengo la fe” (Ginzburg, 2018, p. 99).

Cabe destacar que el juicio de Giuliana luego de conocer a la madre de Pietro devela una crítica al modo erróneo con el que se la había descrito “tu madre ni siquiera piensa que me he casado contigo por dinero, no piensa nada. Es demasiado tarambana” (Ginzburg, 2018, p. 109). Y luego sostiene: “si pensase sería insoportable, pero no piensa nada, no hace más que correr tras cosas fútiles. En el fondo ni siquiera le interesa saber de dónde he salido yo” (Ginzburg, 2018, p. 109).

CONCLUSIONES

Detrás de la comicidad con la que Ginzburg presenta las características de cada uno de los personajes se esconde una tramposa sencillez, que da cuenta de la profundidad de la autora para comprender con perspicacia las contradicciones de su época. La figura ausente en la comedia, el personaje Lamberto Genova, un psicoanalista amigo de la familia de Pietro a cuyo funeral tiene que asistir en el comienzo del primer acto, cumple una función importante alrededor de los diálogos de los tres actos. Por un lado, Giuliana dice haberlo conocido y cree haber estado a punto de casarse con él

antes de conocerlo a Pietro, aunque no lo recuerda bien y quizás lo confunde con otro. Las desventuras y desgracias de los diálogos de Giuliana son escuchados por todos los personajes con atención e interés. La desesperación de las situaciones problemáticas por las que pasa Giuliana se desarrolla con desenlaces positivos, fruto del azar, que, sin embargo, ella cuestiona, desconfía y se muestra confundida: “me lo dicen todos, todo el mundo me dice que cuando hablo acabo confundiendo a la gente. Hasta Victoria me lo dice siempre (...) Y también Pietro lo dice (Ginzburg, 2018, p. 102). Al mismo tiempo, la madre de Pietro sostiene que su hijo también ama la confusión: “¡Ah, Pietro! La confusión es su paraíso. Le encanta la confusión, siempre le ha encantado, desde que era un niño. Le encanta la confusión, el desorden” (Ginzburg, 2018, p. 102).

Con respecto a la segunda posibilidad clasista de la sátira, es decir la autocrítica de una clase bajo la forma de la sátira, Lukács aclara que este tipo de sátira no conoce la forma de la “reconciliación por medio del humor”. Más bien, indica que, al descubrir los más profundos vicios de la propia clase, puede darse fácilmente el caso que no se pueda señalar un camino de salida, salvo la desesperación, tal como sucede con Swift (Lukács, 2009, p. 22). En este sentido, señala que “la ‘crítica cultural’ satírica de la burguesía tardía no se atreve a abordar los fundamentos económicos objetivos de los fenómenos combatidos por ella de manera satírica, o no está ya en condiciones de avanzar hasta los fundamentos. Su desesperación queda adherida a la superficie de los fenómenos sociales” (Lukács, 2009, p. 22). En este sentido, cabe destacar que es posible considerar los elementos satíricos y el humor presentes en la comedia de Ginzburg, más cercanos a la desesperación, como esta segunda posibilidad de la sátira que menciona Lukács, es decir, como una autocrítica a la burguesía tardía, a los discursos conservadores de la clase media, a la que la autora misma pertenece, que da cuenta de las fracturas sociales de la época. En 1965, Italia se encontraba en un contexto de radicalización de los movimientos de extrema izquierda y extrema derecha, de creciente agitación social y política, previo a los denominados “años de plomo”.

Es posible identificar que los elementos satíricos de esta comedia, cuyo tema central gira en torno a decisiones vinculadas con la desesperación y la fragilidad del ser humano, se cristalizan en aquellos chistes vinculados con la confusión. Ya desde el primer acto cobra protagonismo la confusión de Giuliana con el amigo de Pietro llamado Lamberto Genova. Giuliana también confunde los motivos por los que se habría casado con Pietro. La confusión revela el descontento de los personajes y lleva a un cuestionamiento de las verdades de la clase media y sus creencias, relacionadas con la religión, el psicoanálisis y las instituciones como el matrimonio. Giuliana da cuenta de una visión de la realidad que se revela no sólo confusa, sino también opaca y a la vez esperanzadora, que va de la mano con el realismo de esta obra. Algo que se da a partir de la capacidad de la sátira para suscitar “su efecto de realidad específico” (Lukács, 2009, p. 14) que se trata del “efecto de reproducción de la realidad” (Lukács, 2009, p. 15). Para Lukács la sátira alcanza el efecto de lo típico justamente “a través de la coincidencia inmediata y, al mismo tiempo, contradictoria de fenómeno y esencia – coincidencia configurada por el contraste de los detalles no típicos y la verdad y la adecuación de toda la composición en el plano del contenido” (Lukács, 2009, p.15).

Por último, consideramos que la presencia del humor y de los elementos satíricos en la obra permiten subrayar el potencial crítico-realista de esta comedia, algo que va en consonancia con la capacidad de Ginzburg para desenmascarar los conflictos sociales de su entorno. El humor y la comedia cumplen una función utópica, que disipa temporalmente la alienación y las diferencias sociales entre los personajes.

REFERENCIAS

BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Versión de FORCAR, Julio Forcar y CONROY, César. Madrid: Alianza, 2003.

BULLOCK, Allan. *Natalia Ginzburg. Human Relationships in a Changing World*. Nueva York: Bergs Publishers/Michigan U.P, 1992.

CASTANO, María Belén. Apatía política y melancolía en *Caro Michele* de Natalia Ginzburg. En *Alpha*, Nº 49, p. 44-64, 2019. Doi: <https://doi.org/10.32735/S0718-2201201900049741>. Disponible en <https://www.scielo.cl/pdf/alpha/n49/0718-2201-alpha-49-00044.pdf> Acceso 1 de abril de 2025.

- FRUTOS MARTÍNEZ, María Consuelo. Análisis estructural de las obras teatrales de Natalia Ginzburg. En ESPINOSA CARBONELL, Joaquín (coordinador). **El Teatro italiano: Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas**. Valencia: Universidad de Valencia, 1998, pp.. 239-407.
- GINZBURG, Natalia. Gli scrittori e il teatro: un'inchiesta della rivista *Sipario* / le risposte di Natalia Ginzburg. En **I quaderni del Teatro Stabile della città di Torino**, p.75-78, 1965. Disponible en <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/40857-gli-scrittori-e-il-teatro-uninchiesta-della-rivista-sipario-le-risposte-di-natalia-ginzburg> . Acceso el 1 de abril de 2025.
- GINZBURG, Natalia. **Tutti i nostri ieri**. Introducción de MAGRINI, Giacomo. Turín: Einaudi, 1996.
- GINZBURG, Natalia. **Le piccole virtù**. Nueva edición de SCARPA, Domenico. Turín: Einaudi, 1998.
- GINZBURG, Natalia. **Caro Michele**. Introducción de GARBOLI, Cesare. Turín: Einaudi, 2001.
- GINZBURG, Natalia. **Le voci della sera**. Introducción de CALVINO, Italo Turín: Einaudi, 2003.
- GINZBURG, Natalia. Nota luglio 1989. En GINZBURG, Natalia. **Tutto il teatro**, Turín: Einaudi, 2005, p. III-XI.
- GINZBURG, Natalia. Notizie sui testi e sulle rappresentazioni. En GINZBURG, Natalia. **Tutto il teatro**, Turín: Einaudi, 2005, p. 387-427.
- GINZBURG, Natalia. **Tutto il teatro**, Turín: Einaudi, 2005.
- GINZBURG, Natalia. **Me casé por alegría**. Traducción de BARBA, Andrés. Barcelona: Acantilado, 2018.
- GINZBURG, Natalia. **Antón Chéjov: vida a través de las letras**. Barcelona: Acantilado, 2021.
- KATZ, Giuliana Sanguinetti. Il teatro della Ginzburg. En: **Italogramma**, Nº 12, p. 169-181, 2016.
- LLERA, José Antonio, et al. Prolegómenos para una teoría de la sátira. En **Tropelías** no 9-10, p. 281-293, 1999.
- LUKÁCS, Georg. **Sobre la cuestión de la sátira** En: BURELLO; ROHLAND; VEDDA. *Teoría crítica de la sátira*. Trad. de CASTRO, Virginia. Buenos Aires: FFyL-UBA, p. 5-27, 2009.
- LUQUE, Rocío. La donna nel dramma italiano della seconda metà del XX Secolo. En: **Estudios Románicos**, vol. 27, p. 197-209, 2018. Doi: <https://doi.org/10.6018/ER/346641>. Disponible en: <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/346641> Acceso: 1 de abril de 2025
- MORETTI, Nanni. Il mio teatro è umanista. En **Il Resto del Carlino** (noviembre 2023) Disponible en <https://www.ilrestodelcarlino.it/modena/cronaca/nanni-moretti-il-mio-un-teatro-umanista-62d7e738> . Acceso: 1 de abril de 2025.
- NAGUIB, Mohamed. Natalia Ginzburg fra la scoperta della vocazione teatrale e l'esigenza di descrivere la problematicità del quotidiano e dell'intimismo domestico: l'esempio di *Ti ho sposato per allegria*. En **ACME**, Vol. 75, nº.2, p. 273-292, 2022.
- PEJA, Laura. **Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg**. Florencia: Le lettere, 2009.
- SAMÀ, Cinzia. Natalia Ginzburg e la comicità al femminile nel teatro italiano del Novecento. En **Carte italiane**, nº5, vol. 2, p. 51-69, 2009. Doi: 10.5070/C925011373 Disponible en <https://escholarship.org/content/qt0555k97p/qt0555k97p.pdf> . Acceso 7 de abril de 2025.
- SCARPA Domenico. Apparato critico. Notizie sui testi e sulle rappresentazioni. En: **GINZBURG, Natalia. Tutto il teatro**, Turín: Einaudi, 2005, págs 14-151.
- VERGARA BARROS, FRANCISCO. **Las sátiras de Horacio en verso castellano**. En: *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Volumen 15 Número 142, 1920, p. 69-76.