

VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel

Departamento de Humanidades

Universidad Nacional del Sur

30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015



EDITORIAL
DE LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL SUR

VI Jornadas de Investigación en Humanidades: homenaje a Cecilia Borel / Daiana Agesta... [et al.]; editado por Omar Chauvié ... [et al.]. - 1a ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-655-222-6

1. Humanidades. 2. Investigación. I. Agesta, Daiana II. Chauvié, Omar, ed.

CDD 300.72



Editorial de la Universidad Nacional del Sur |
Santiago del Estero 639 | B8000HZK Bahía Blanca | Argentina
www.ediuns.com.ar | ediuns@uns.edu.ar
Facebook: EdiUNS | Twitter: EditorialUNS



Libro
Universitario
Argentino

Diseño interior: Alejandro Banegas

Diseño de tapa: Fabián Luzi

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes n.º 11723 y 25446.

El contenido de los artículos es de exclusiva responsabilidad de los autores.

Queda hecho el depósito que establece la Ley n.º 11723.

Bahía Blanca, Argentina, julio de 2019.

© 2019, Ediuns.

VI Jornadas de Investigación en Humanidades “Homenaje a Cecilia Borel”
Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur
30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015

Coordinación
Lic. Laura Orsi

Declaradas de Interés Municipal por la ciudad de Bahía Blanca.
Declaradas de Interés Educativo por la provincia de Buenos Aires en la sesión del 4 de septiembre de 2015 Resolución n.º 1665/2015-, Expediente n.º 5801361392/15

Autoridades

Universidad Nacional del Sur

Rector: Dr. Mario Ricardo Sabbatini
Vicerrectora: Mg. Claudia Patricia Legnini
Secretario General de Ciencia y Tecnología: Dr. Sergio Vera
Departamento de Humanidades
Directora Decana: Lic. Silvia T. Álvarez
Vicedecana: Lic. Laura Rodríguez
Secretario Académico: Dr. Leandro Di Gresia
Secretaria de Investigación, Posgrado y Formación Continua: Lic. Laura Orsi
Secretario de Extensión y Relaciones Institucionales: Lic. Diego Poggiese

Comisión Organizadora

Srta. Daiana Agesta
Dra. Marcela Aguirrezabala
Dr. Sebastián Alioto
Lic. Carolina Baudriz
Lic. Clarisa Borgani
Prof. Lucas Brodersen
Lic. Gonzalo Cabezas
Dra. Rebeca Canclini
Lic. Norma Crotti
Srta. Victoria De Angelis

Lic. Mabel Díaz
Dra. Marta Domínguez
Srta. M. Bernarda Fernández Vita
Srta. Ana Julieta García
Srta. Florencia Garrido Larreguy
Dra. M. Mercedes González Coll
Mg. Laura Iriarte
Sr. Lucio Emmanuel Martin
Mg. Virginia Martin
Esp. Andrea Montano
Lic. Lorena Montero
Psic. M. Andrea Negrete
Srta. M. Belén Randazzo
Dra. Diana Ribas
Srta. Valentina Riganti
Sr. Esteban Sánchez
Mg. Viviana Sassi
Lic. José Pablo Schmidt
Dra. Marcela Tejerina
Dra. Sandra Uicich
Prof. Denise Vargas

Comisión Académica

Dr. Sandro Abate (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Marcela Aguirrezabala (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Ana María Amar Sánchez (Universidad de California, Irvine)
Dra. Marta Alesso (Universidad Nacional de La Pampa)
Dra. Adriana María Arpini (Universidad Nacional de Cuyo)
Dr. Marcelo Auday (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Eduardo Azcuy Ameghino (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Fernando Bahr (Universidad Nacional del Litoral – CONICET)
Dra. M. Cecilia Barelli (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dr. Raúl Bernal Meza (Universidad del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dr. Hugo Biagini (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)
Dr. Lincoln Bizzozero (Universidad de La República, Uruguay)
Dra. Mercedes Isabel Blanco (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Gustavo Bodanza (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Roberto Bustos Cara (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Mabel Cernadas (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Laura Cristina del Valle (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Eduardo Devés (Universidad de Santiago de Chile)
Dra. Marta Domínguez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Oscar Esquisabel (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)

Dra. Claudia Fernández (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)
Dra. Ana Fernández Garay (Universidad Nacional de La Pampa – CONICET)
Dra. Estela Fernández Nadal (Universidad Nacional de Cuyo – CONICET)
Dr. Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Lidia Gambon (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Ricardo García (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Viviana Gastaldi (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Alberto Giordano (Universidad Nacional de Rosario)
Dra. Graciela Hernández (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Yolanda Hipperdinger (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Silvina Jensen (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dr. Juan Francisco Jimenez (Universidad Nacional del Sur)
Dra. María Mercedes González Coll (Universidad Nacional del Sur)
Dra. María Luisa La Fico Guzzo (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Javier Legris (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dra. Celina Lértora (Universidad del Salvador – CONICET)
Dr. Fernando Lizárraga (Universidad Nacional del Comahue - CONICET)
Dra. Elisa Lucarelli (Universidad de Buenos Aires)
Mg. Ana María Malet (Universidad Nacional del Sur)
Prof. Raúl Mandrini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dra. Stella Maris Martini (Universidad de Buenos Aires)
Dr. Raúl Menghini (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Elda Monetti (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Rodrigo Moro (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Lidia Nacuzzi (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Ricardo Pasolini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dr. Sergio Pastormerlo (Universidad Nacional de La Plata)
Dra. Dina Picotti (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Luis Porta (Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET)
Dra. M. Alejandra Pupio (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Alicia Ramadori (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Silvia Ratto (Universidad de Buenos Aires)
Dra. Diana Ribas (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Elizabeth Rigatuso (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Lic. Adriana Rodríguez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Hernán Silva (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Marcela Tejerina (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Fernando Tohmé (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Fabiana Tolcachier (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Patricia Vallejos (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Irene Vasilachis (CEIL – CONICET)
Dra. María Celia Vázquez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Daniel Villar (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Emilio Zaina (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Ana María Zubieta (Universidad de Buenos Aires – CONICET)

Gabriela **Monti**

Pablo **Wohl**

Emilio **Zaina**

(Editores)

El teatro como acontecimiento, el espectador como protagonista

Volumen 5

Índice

La metateatralidad en la comedia <i>Cásina</i> de Plauto.....	270
<i>Irene Noralia D'Angelo</i>	
El cuerpo del que escribe.....	277
<i>Sebastián Huber</i>	
El Teatro Estable en el marco institucional de la Universidad Nacional del Sur.....	282
<i>Matías A. González</i>	
<i>3x3x3. El robo como vehículo de construcción dramatúrgica. La creación</i> escénica en el seminario de dramaturgia de María Luz García.....	290
<i>Martiniano Roa, Agustina Gómez Hoffmann</i>	
¿Qué metodología para qué teatro? O la pregunta por la dimensión humana en el quehacer teatral.....	296
<i>Florencia Sánchez</i>	
Revisiones y reflexiones acerca de la actualización de la tradición dramática clásica y su correlación con la práctica en el Teatro Estable del Departamento de Humanidades.....	301
<i>Franco Juárez, Anabel Tellechea</i>	
¿Quiénes y por qué iban a ver las comedias de Plauto?.....	305
<i>Emilio Zaina, Gabriela Monti</i>	

La metateatralidad en la comedia *Cásina* de Plauto

Irene Noralía D'Angelo
Universidad Nacional del Sur
irenedangelo@live.com.ar

Introducción

Cásina es una adaptación de un original de la comedia nueva griega, que ha demostrado una complejidad singular dentro del corpus plautino conservado: Cásina y el hijo del pater familias no aparecen jamás en el escenario, a pesar de su importancia como movilizadores de la acción. Investigaremos el significado de esta ausencia y su incidencia en las relaciones de poder entre los personajes. Partiremos de la suposición de que la ausencia en escena de Cásina y Eutinico suscita un desplazamiento de funciones, acciones y características correspondientes a los roles estereotípicos del género dramático cómico. Los demás personajes se disputan los rasgos tipológicos del adulescens y la esclava, durante este drama. Dicha sustitución representa el enfrentamiento directo del pater y el adulescens de manera indirecta y puede explicarse en el marco de las relaciones de poder doméstico. La patriapotestas¹ era motivo de desazón entre los jóvenes romanos que dependían de la voluntad de sus padres todavía vivos. Contravenir en escena la ley familiar romana de manera abierta hubiera supuesto una irreverencia; por el contrario, un enfrentamiento por delegación cuidaba las formas y proveía satisfacción psicológica al sector masculino oprimido.

Este desplazamiento o juego de roles se complementa con los mecanismos metateatrales que Plauto utiliza constantemente, lo que permite que los personajes sean flexibles en sus funciones dramáticas, esto es, que puedan abandonar y adoptar papeles prefijados.

Desarrollo

La ausencia de la pareja protagonista, en torno a la cual gira la trama, es tan significativa que hasta el mismo prólogo anuncia que ni Cásina ni Eutinico participarán de la acción. Bajo la condición de no hacer nada indebido, Cásina debe resignar su protagonismo. Más notorio es, aún, el caso de Eutinico, sobre cuya ausencia no se da ninguna explicación a pesar de que posea una gran potencialidad cómica equiparable a la de Lisídamo². Como su padre, el joven no se propone liberar a su enamorada de una

¹ MacCary y Willcock citando a Watson, *The law of the ancient Romans*: "This was the most fundamental and most peculiarly Roman part of family law. Children born to parents validly married at civil law came under the power (*patria potestas*) of the father or under that of the father's father if he were still alive. The *patriapotestas* continued so long as the father was alive" (MacCary y Willcock, 2010: 20).

² La ausencia de la pareja es tan significativa que hasta el mismo prólogo anuncia que ni Cásina ni Eutinico participarán de la acción escénica:

vida de servidumbre y tampoco tiene interés en mantener la exclusividad sexual, dado que pretende casarla con su escudero para poder tener acceso a ella según sus antojos. Sobre la base de la condición servil de Cásina, padre e hijo preparan exactamente el mismo plan.

Las sustituciones basadas en las relaciones de poder disponen cambios que no son estables ni permanentes y podrían responder a las convenciones sociales y a los temores y prejuicios de cierto sector de la audiencia. Se torna evidente que los espacios vacíos que dejan Cásina y Eutinico son motivo de enfrentamientos entre otros personajes que buscan imponer su propia posición.

Para la mayoría de las comedias plaurinas, el esclavo es la primera figura arriba del escenario, volviéndose éste, el rol más disputado. Padre e hijo, con los engaños planeados, pretenden ocupar el lugar principal de la escena como *servus*, pero Eutinico es derrotado al ser enviado lejos y deja su lugar vacante. Lisídamo usurpa ese espacio y no lo abandona hasta el final. En el comienzo, tenemos una situación en la que el *pater* es tanto *adulescens* como *servus callidus*, es decir, el antagonista, el *agelast* como lo denomina Segal, se transforma en protagonista por partida doble. La situación de poder pareciera favorecer a Lisídamo ya que utiliza su posición de *paterfamilias* para enviar lejos a su hijo, se arroga los derechos del *adulescens* respecto de la pasión amorosa e intenta llevar a cabo el casamiento como el esclavo astuto de otras comedias. Podría suponerse que el viejo tiene las prerrogativas respecto de todos los demás personajes, sin embargo, un detalle no menor revela lo contrario: el hecho de que tuviera que idear un engaño para poseer a Cásina en secreto³ y confrontar, en términos militares, a Cleústrata. Por su parte, Cleústrata sabe de antemano lo que el viejo se propone. Cuando el sorteo da como ganadores a la pareja Lisídamo-Olimpión, Cleústrata se muestra resignada y calma (*victus es, Chaline* v. 17; *faciam ut iubes* v. 19) porque quizás ya sepa cómo engañar a Lisídamo. Entonces se da la transformación de *matrona* en *architecta doli*. A partir de este punto, el poder jamás volverá a estar del lado de Lisídamo.

Alternada y a veces simultáneamente, Mírrina y Pardalisca comparten el rol de *servus callidus* con Cleústrata. Calino, por su parte, solo sirve como instrumento de venganza y deberíamos determinar en qué medida participa de la idea del casamiento falso. Según el texto, Calino descubre la verdad en una instancia muy avanzada de la obra (vv. 468-470, casi en la mitad de la comedia) pero no intenta hacer nada por su cuenta más que contarle a su ama. Sin duda, su aparición más importante será como “Cásino”.

Al quedar el papel protagónico usurpado por Lisídamo, el antagonista, el rol del *agelast* se desarrolla como una construcción compleja. Recordando la definición que da Segal de este tipo, es quien se opone al espíritu festivo y lúdico de las Saturnales. Segal define a esta tipología como:

These non-players are also non-laughers, and in the discussion to follow they will be referred to as “agelasts”, following Meredith’s definition: We have in this world men whom Rabelais would call “agelasts”, that is to say, non-laughers, men who are in that respect as dead bodies, which, if

*Ea inuenietur et pudica et libera,
Ingenua Atheniensis, neque quicquam stupri
Facies profecto in hac quidem comoedia.* (vs. 81-83)

*sciens ei mater dat operam absentis tamen.
is, ne exspectetis, hodie in hac comoedia
in urbem non redibit. Plautus noluit,
pontem interruptit, quieratei in itinere.* (vv. 63-66)

“Se descubre que es casta y libre, nacida ateniense y no hará nada indigno, por lo menos en esta comedia.”

“Sabido esto, la madre lo ayuda a pesar de estar ausente (a Eutinico). No esperen que él vuelva en esta comedia, hoy a la ciudad. Plauto no lo quiso, rompió un puente que se encontraba en su camino.”

³ Slater afirma: “Lysidamus should have the clear legal right to decide the fate of any slave of his household by his patria potestas.” (1987: 65).

you prick them, do not bleed... In relation to the stage, they have taken in our land the form and title of Puritan (1987: 70).

Slater propone que Cleústrata está al borde de convertirse en *agelast*, pero no lo hace ya que Plauto mantiene un respeto cauto por la institución matrimonial^{4,5}. Finalmente, Lisídamo es el *agelast* por excelencia. El viejo no se opone a la fiesta y los placeres de las Saturnales, pero se enfrenta al amor de los jóvenes y es el mayor obstáculo a superar hasta su derrota final. Por lo tanto, vemos que parte de la tipología fija del *senex* se mantiene en él a pesar de que reemplace a su exacto opuesto, el *adulescens*.

Hemos analizado, hasta aquí los cambios entre los personajes, sin embargo consideramos que en este juego de roles, el mayor y más espectacular desplazamiento y reemplazo es el de Cásina por Calino⁶. Como “Cásino”, Calino no habla, actúa como lo haría la esclava en su condición de objeto. Para interpretar a Cásina, Calino no deberá hablar y tendrá que mostrarse solícito y dispuesto a las indicaciones de los demás personajes. Sin embargo, a partir del primer contacto con Olimpión y Lisídamo en escena, Cásino no se puede mantener en el papel y los golpea. Este preámbulo de lo que sucederá fuera del escenario, y que luego narrará Olimpión, es una respuesta a la violencia sexual que *senex* y *servus* planean ejercer sobre la joven. Calino evita que Cásina sea abusada y escarmienta a los libidinosos con la amenaza de la sodomía sin llegar a concretarla. Independientemente de que no se puede reconstruir la medida en la que la audiencia hubiera desaprobado o no la violencia sexual hacia un esclavo o esclava como motivo cómico, el casamiento de Cásina con Eutinico no supone una salida de la servilidad carnal sino una confirmación de la misma. Como propusimos anteriormente, Eutinico no mostró preocupación por mantener la exclusividad sexual de la joven y tampoco sabemos si Cásina aceptó de buen grado el matrimonio con el joven. El reconocimiento de su condición de ciudadana debió haber sido suficiente para la audiencia de la época, pero no la posibilidad de que Cásina pudiera eludir los condicionamientos de su género. Son estas las razones por las cuales el rol de la *puella* es el menos poderoso dentro de la comedia y solo se le atribuyen acciones y palabras⁷ de manera indirecta, cuando otros personajes de mayor jerarquía expresan y describen lo que la joven esclava hizo o dijo.

La condición de esclava mujer también recae sobre el personaje de Pardalisca, pero su estatus no se asemeja al de Cásina por la mayor libertad de acción que ostenta, al no tener que defender ninguna integridad como ciudadana. Por el contrario, las *matronae* y la *ancilla* asumen el rol de *servus callidus* (Slater, 1987: 89). En tres ocasiones (la descripción de la locura de Cásina, el monólogo previo a las nupcias y la entrega de la novia), Pardalisca asciende a una categoría comparable a la de un Pséudolo, lugar que no ocupará ninguna otra esclava en el resto de la producción plautina conocida. A pesar de

⁴ (Slater, 1987: 71).

⁵ Cleústrata se muestra enfurecida durante el comienzo de la obra, durante su diálogo con Mírrina, el intercambio con Lisídamo y hasta Olimpión la llama “perro” ya que siempre está “ladrando sus reproches” al esposo:

*Ol. Quam tu mi uxorem? Quasi venator tu quidem es:
Dies atque noctes cum cane aetatem exigis. (vv. 319-320)*

“Ol: ¿Qué mujer? Sos casi como un cazador; te pasás la vida, durante el día y la noche con un perro.”

⁶ Olimpión también reemplaza a Cásina en un episodio con Lisídamo. La concesión que Olimpión hace a Lisídamo, de ver en él el sustituto del objeto de su amor, lo vuelve Cásina por un momento.

⁷ El discurso referido de Cásina forma parte del engaño de Pardalisca: *Par: Imitatur malarum malam disciplinam, viro quae suo interminetur; vitam (...)(vv. 658-659)*

Par: Immo si scias dicta quae dixit hodie-

Lys: Istuc expecto scire. Quid dixit?

Par :

Audi.

*Per omnis deos et deas deieravit,
occisurum eum hac nocte quicum cubaret. (vv. 668-671)*

“Par: Imita las malas costumbres de las mujeres malas, **amenaza** a su esposo; la vida...”

“Par: Por cierto, si supieras lo que **dijo** hoy...”

Lis: Estoy deseoso por saber ¿qué **dijo**?

Par: Escuchá. **Juró** por todos los dioses y diosas que va a matar a aquel con quien pase la noche. (negrita propia).

que su papel es fundamental a partir de la segunda mitad de la obra, no actúa independientemente, sino por delegación de Cleústrata. En ningún momento se nos da un indicio de que haya ideado ella algún plan, pero sí se encarga de lo que para la matrona sería indecoroso (aconsejar a Cásina o fingir histriónicamente).

Metateatralidad en *Cásina*

Los constantes desplazamientos en los roles de los personajes que hemos analizado forman una red dinámica de reemplazos que se encuadra dentro de la representación dramática, como un juego de cajas chinas. Efectivamente, la trama de *Cásina* presenta numerosos procedimientos metateatrales que dan gran atractivo a la puesta en escena y que, a nivel argumental, permiten la resolución de los conflictos de poder entre los personajes en disputa. Los dos engaños son organizados a modo de marcos que se contienen, es decir, *Cásina* está compuesta estructuralmente por medio de una puesta en abismo.

Esta estructura comprende tres niveles de acción: el primero como la representación completa de la comedia, el segundo que consta de sendos engaños planteados por padre e hijo y el tercero, y final, correspondiente al casamiento de Olimpión-Lisídamo con Calino-Cásino que es ideado por Cleústrata para escarmentar a Lisídamo⁸. De todas las formas de vengarse de su esposo, la matrona elige ésta dadas las particularidades de la acción. Sabemos que Lisídamo pretende apropiarse de Cásina por medios ilegítimos e indirectos; Cleústrata no puede enfrentarlo abiertamente por su posición de *paterfamilias* aunque su figura de autoridad es dudosa. En la mayoría de las escenas en las que aparecen estos personajes juntos, claramente es Cleústrata quien parece imponerse sobre su marido. La sutileza del engaño responde a la espectacularidad de la puesta en escena. Y aún más, los artificios se relacionan con el papel del *servus callidus* de otras comedias plautinas.

Como se estableció anteriormente, los desplazamientos de los roles que devienen de las ausencias de Eutinico y Cásina provocan que los personajes usurpen lugares diferentes y que ningún papel permanezca fijo por completo durante toda la comedia. Dado que ninguno de los esclavos en *Cásina* es un *servus callidus* (porque están “actuando” otros papeles) este lugar entra en una disputa que ganará quien monte el mejor espectáculo por medio de procedimientos metateatrales: la comedia se convertirá en un enfrentamiento entre dos personajes-dramaturgos.

El primer montaje (que enmarcará al segundo) tiene su principio antes de comenzar la obra por lo que, tanto Olimpión como Calino inauguran la escena *in medias res* respecto de la acción. Los responsables de este plan son Eutinico y Lisídamo, cuando proponen un casamiento entre esclavos por delegación para ocultar sus verdaderas intenciones. El viejo se da cuenta de las intenciones del hijo (*ille autem postquam filium sensit suum eandem illam amare* v. 60-61) y lo manda fuera de la ciudad, por lo que suponemos que Eutinico ha sido poco hábil intentando guardar las apariencias. Como, a su vez, Lisídamo también lo es, su verdadero motivo sale a la luz, lo que provoca la furia de Cleústrata. La acción comienza, entonces, con el diálogo entre los esclavos delegados de las dos partes, es decir, un enfrentamiento entre las dos greyes cómicas orquestadas por padre e hijo respectivamente.

Con la escena del sorteo y la victoria del viejo se pone en marcha el segundo montaje. Cleústrata, hasta ese momento, no ha tomado ninguna iniciativa y finge indulgencia ante Lisídamo, consciente de la injusta desventaja que supone el hecho de que Eutinico esté fuera de la ciudad. En este punto ya se determinó que Olimpión será el actor del casamiento y que la escenografía será la casa del vecino que

⁸ Con o sin intervención intelectual de Mírrina y Pardalisca, no se puede establecer con seguridad aunque los indicios textuales parecieran indicar la segunda opción.

se hará pasar por campo. La matrona decide partir de estos elementos y resignificarlos en lugar de oponerse a ellos, en vistas de que el sorteo no la favoreció. La pieza clave del engaño es el personaje Calino-Cásino. Por medio de este hecho, la casa de Alcésimo, que se había transformado en campo, vuelve a ser la propiedad del vecino y, más aún, se transforma en el lugar de escarmiento de Olimpión y Lisídamo. La locura de Cásina narrada por Pardalisca podría ser una tercera puesta en escena que depende de la segunda. El principal objetivo de esta última, seguramente, radica en la desestabilización de la posición de Lisídamo y en su distracción mientras se prepara el verdadero engaño. Finalmente, la victoria se la lleva Cleústrata quien asume plenamente su posición superior de dramaturga. De hecho, Mírrina le da crédito por esto o, más bien, reconoce la astucia de todo el grupo femenino: *nec fallaciam asturionem ullus fecit poeta, atque ut haec est fabre facta*⁹ (vv. 860-861). Pardalisca y Mírrina también llaman *ludos* (vv.760-1; 856) a la maquinación de Cleústrata. Lisídamo, en cambio, demuestra ser un pésimo *architectus dolli* con sus constantes lapsus y yerros.

Conclusiones

La comedia concluye con un *senex* apaleado, unas *matronae* mordaces y el casamiento entre los jóvenes que se vuelve un hecho posible, requisito obligatorio de este tipo de representaciones (aunque en este caso ocurra más allá de la escena y solo lo refiera el epílogo). A partir de este final se desprenden una serie de hechos que enumeraremos a continuación:

1. La crisis en que se encuentra el matrimonio entre Lisídamo y Cleústrata, al principio de la comedia, se revierte y se restablece la institución matrimonial en los términos tradicionales. A pesar de que el *paterfamilias* era libre de disponer sexualmente de cualquiera de los esclavos de su *domus*, la representación de tal comportamiento en escena hubiera sido tomado como un atentado a la debida *pucliticia*. La doble moral romana aceptaba abiertamente el adulterio en la vida real, pero no en las representaciones cómicas¹⁰.
2. Se evita la situación pseudo-edípica. A la lasitud sexual del *senex*, se agrega una potencial relación edípica de connotaciones trágicas. Cásina es una niña abandonada de dieciséis años de la que no se sabe su origen sino hasta el final de la comedia. Su unión con el viejo, que suponemos no consentida por parte de la joven, hubiera rozado el incesto, al menos simbólico, ya que Cleústrata la crió casi como si fuera su hija (*era fecit, educavit magna industria, quasi si esset ex se nata*¹¹ vv. 45-46). Al mismo tiempo se le resta importancia a que la pretenda Eutinico: al descubrirse que es la hija del vecino, la probable amenaza de consanguineidad se desvanece y permite la unión.
3. La resolución del conflicto a favor del *adulescens* supone, también, la liberación de las tensiones sociales de la audiencia sujeta al ejercicio de la *patriapotestas*. Podríamos considerar la catarsis de un sector de los espectadores identificados con el *adulescens*.
4. El final responde al “mundo dado vuelta” de la comedia y su resultado es la sublimación de las tensiones de diferentes sectores en la sociedad romana. La inversión cómica en Cásina responde al tiempo festivo de las Saturnales en el que los estamentos dominados consiguen temporalmente justicia social. Stallybrass y White (1992) consideran que esta institu-

⁹ “Ningún poeta creó una mentira más inteligente que esta que hicimos nosotras tan bien”.

¹⁰ (Cf. Segal, 1987: 189).

¹¹ “La señora lo hizo, la educó con gran trabajo, casi como si fuera hija suya”.

- cionalización responde a una restitución aparente, para mantener el orden y la cohesión social, más que a una verdadera reivindicación.
5. Los personajes consiguen un final... ¿feliz? El supuesto final feliz es cuestionable, si consideramos a algunos de los personajes de la comedia. Cleústrata perdona a Lisídamo solo para que la comedia no se prolongue (*propteream rem hanc tibi nunc veniam minus gravate prospero, hanc ex longa longiorem ne faciamus fabulam*¹² vv. 1005-1006) y al cabo de ella seguirá infelizmente casada. El viejo aprende su lección, aunque es probable que en el futuro incurra en amores adúlteros nuevamente. Cásina consigue un casamiento ventajoso y la salida de la esclavitud, pero es una incógnita si verdaderamente fue su intención desposarse con Eutinico. Este último pareciera ser el único que sale bien parado, hecho que asegura la aprobación de parte de la audiencia masculina. Sin embargo, para quienes empatizaron con las pobres mujeres, Cleústrata, Mírrina, Pardalisca o Cásina, este final es poco satisfactorio y decepcionante.
 6. La comedia se cierra en círculo. Eutinico pretendía unirse con Cásina sin casarse con ella, dada su condición de esclava. Al joven no le importa mantener la exclusividad de los favores de la esclava, está dispuesto a compartirlos con Calino. El descubrimiento de su nacimiento como ciudadana libre permite el matrimonio legítimo, pero pocas certezas tenemos sobre las verdaderas intenciones del joven. Podríamos especular que, una vez pasado el ardor juvenil, Eutinico tiene muchas probabilidades de repetir la conducta de su padre y Cásina la de Cleústrata, lo que daría un cierre circular pesimista a la obra.

Aunque *Cásina* no alude a acontecimientos referidos a la realidad de manera explícita, se relaciona con el sector doméstico de la sociedad. Además, en el caso de Plauto, los mecanismos metateatrales permitían la participación y, en consecuencia, la inclusión de los espectadores en el proceso de la representación de las comedias. Los desplazamientos y ausencias de los personajes que hemos analizado a partir de las relaciones de poder tampoco se derivan del servilismo a la dominación simbólica de las clases patricias o como, contrario a esto, una protesta abierta a la misma. Acabada la comedia y las Saturnales, todo vuelve, generalmente, a su curso. Consideramos, a partir del análisis que hemos desarrollado, que se desprende de la lectura de *Cásina* una visión levemente pesimista de la sociedad, en especial para aquellos que están subordinados al poder patriarcal. Por supuesto que ciertos aspectos de la representación son difíciles, si no imposibles de reponer por lo que en este análisis no ha sido posible reconstruir gran parte de la dimensión extratextual y las conclusiones son, hasta cierto punto, controvertidas.

En nuestro caso, hemos llegado a la conclusión de que la obra establece una relación interactiva entre la realidad social romana y los textos griegos adaptados. Que el conflicto se resuelva a favor de la matrona, quien actúa por delegación del *adulescens*, podría encubrir el verdadero deseo de emancipación de un estamento de la sociedad que, por ley, no se podía rebelar explícitamente contra sus mayores. Como acertadamente sostiene Segal, “in art, if not in life, *mos maiorum* prevails, stronger than ever” (1987: 225). Este mecanismo indirecto reflejado en los desplazamientos de los roles específicos de los personajes Cásina y Eutinico por sus contrapartes Cleústrata, Lisídamo, Pardalisca, Calino y Olímpión, no suponía motivo de alarma para el espectador masculino mayor y proporcionaba un consuelo a sus herederos, sujetos aún a la *patriapotestas*. Las mujeres y esclavos no cuentan con autonomía y solo valen en la medida en que abogan por alguno de los intereses enfrentados. Por lo tanto, la condición de dependencia de estos personajes muchas veces queda en evidencia. *Cásina* pudo haber sido considerada como una obra sin mayores pretensiones, de comicidad simple y argumento sencillo. Sin embargo, esta sencillez no es tal porque pone en escena no solo problemas de índole

¹²“Hay otra razón más por la que te concedo el perdón más rápido y es que no hagamos más larga esta obra que ya es extensa”.

doméstica y privada, sino cuestiones cruciales de la sociedad de una época: la esclavitud, la relación tensa entre padres e hijos y, especialmente, la posición de la mujer en un estado patriarcal.

Fuentes

Plauto (1959). *Plautus. Vol II, (English and Latin Edition)*, Nixon, P. (Tr.), London, William Heinemann LTD.

Plauto (1922). *Plautus: Comoediae Vol I-II, (Oxford Classical Texts) (English and Latin Edition)*, Lindsay, W. M. (Ed.), New York, Oxford University Press.

Plauto (2010). *Casina*, MacCary, T. y Willcock, M.M. (Eds.), Lexington, Cambridge University Press.

Bibliografía

Segal, E. (1987). *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, New York, Oxford University Press.

Slater, N. (1987). *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, New Jersey, Princeton University Press.

Stallybrass, P. y White, A. (1992). *The Politics and Poetics of Transgression*, New York, Cornell University Press.