

Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



Colección Studia et Nugae

**Mujeres en la literatura grecolatina.
Imágenes y discursos**

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección *Studia et Nugae*

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario: Stella Maris Moro, 2021.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-88-2677-6

1. Literatura Clásica Latina. 2. Literatura Clásica Griega. 3. Antigüedad Clásica. I. Pociña, Andrés. II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Moro, Stella Maris, ed. V. Martí, María Eugenia, ed.

CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos

Índice

ALDO RUBÉN PRICCO	
Prólogo	1
<hr/>	
ANDRÉS POCIÑA	
Medea en mi vida. Discurso de recepción del Doctorado <i>Honoris Causa</i> por la Universidad Nacional de Rosario	8
<hr/>	
AURORA LÓPEZ	
Las romanas ante la literatura, oficio de hombres	22
<hr/>	
ARTURO R. ÁLVAREZ HERNÁNDEZ	
<i>Castas odise puellas</i> (Prop 1, 1, 5) y el estatuto literario de la amada properciana	40
<hr/>	
MARIA FERNANDA BRASETE	
“Humano, demasiado humano”: el <i>ethos</i> trágico de Electra en Eurípides	55
<hr/>	
MARÍA DELIA BUISEL	
Hildegarda de Bingen: una abadesa bien plantada	74
<hr/>	
MARÍA CECILIA COLOMBANI	
“Tal es, de las Musas, el sagrado don para los hombres”. La dulce lengua de las Musas. Las delicias de una herencia	93
<hr/>	
MARCELA CORIA	
Las manos de la Medea senecana	107
<hr/>	

VIVIANA DIEZ “ <i>domi habet hortum et condimenta ad omnis mores maleficos</i> ” (<i>Mil.</i> 194): una lectura de los espacios de lo femenino en Plauto	124
JORGE DUBATTI Eurípides y la tragedia <i>Hécuba</i> transfigurados en <i>Polixena y la cocinerita</i> (1931), “farsa pirotécnica” de Alfonsina Storni	142
LÍA GALAN Las mujeres en <i>Agamemnon</i> de Séneca	163
DARÍO MAIORANA De Penélope, arañas y tejedoras: imágenes de mujer en <i>Stichus</i> de Plauto	184
STELLA MARIS MORO Y MARÍA EUGENIA MARTÍ Las <i>ancillae</i> plautinas: perfiles sociales y roles escénicos	207
MANUEL MOLINA SÁNCHEZ <i>Lucretius in love</i> : la mujer y el amor en el <i>De rerum natura</i>	230
LILIANA I. PÉREZ Representaciones de lo femenino en la Retórica latina. Acerca del alma y las virtudes elocutivas	242
ALDO RUBÉN PRICCO El discurso “teatral” femenino en las “actuaciones” internas de la comedia de Plauto. El poder transitorio del género	255
ELSA RODRÍGUEZ CIDRE Mujer, corporalidad y monstruosidad en la tragedia eurípidea	278

ALICIA SCHNIEBS

Lugares de mujer: espacio, *genre* y *gender* en las *Dirae*

301

MARIA DE FÁTIMA SILVA

Rendición de cuentas, de Andrés Pociña. Agamenón y
Clitemnestra otra vez frente a frente

318

MARCELA SUÁREZ

Meretrix, lena y *ancilla* en diálogo: discurso, convención y
construcción lúdica en la escena terenciana

340

“domi habet hortum et condimenta ad omnis mores maleficos” (Mil. 194): una lectura de los espacios de lo femenino en Plauto

Viviana Diez

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de Río Negro

vividiez@yahoo.com

La presencia de las máscaras femeninas en la *palliata* plautina ha sido objeto de numerosos estudios, que se encargaron de su caracterización, tipificación y funcionamiento en el marco de la acción dramática. A partir del fundacional estudio de Della Corte (1969), el tema ha sido indagado desde variados enfoques, que incluyen las configuraciones dramáticas de estas *personae* pero también sus relaciones con la serie social. Sin duda, estos abordajes han estado configurados a partir de múltiples perspectivas teóricas, que han entendido la categoría de lo femenino desde diversos posicionamientos, no ajenos, a nuestro modo de ver, al devenir de los estudios sobre la mujer y su historia y la formulación de las teorías feministas y de género.¹

¹ Para un breve pero actualizado panorama de los estudios referidos a este tema en el mundo anglosajón, cf. Dutsch (2019). Es necesario subrayar que el ámbito académico hispanoparlante exhibe una rica tradición de trabajo sobre estos tópicos. La mención del camino abierto por Aurora López López y Andrés Pociña resulta insoslayable (a modo de ejemplo, cf. López López; Martínez López y Pociña Pérez, 1990; López López y Pociña Pérez, 2013), tanto como la producción del equipo integrado por Beatriz Rabaza, Aldo Pricco y Dario Maiorana (reseñada en Caballero de Del Sastre, 2008). Ver también López Gregoris (2014).

El propósito de este trabajo es explorar algunos modos en los que la condición genérica y la construcción de la espacialidad se intersecan en la comicidad plautina y ciertas construcciones de sentido que aparecen a partir de ese cruce. Entendemos, en este tipo de aproximación al corpus cómico, al género y al espacio como nociones relacionales que producen y reproducen demarcaciones y jerarquizaciones impresas en los modos en que una sociedad se piensa a sí misma y a las relaciones que tienen lugar en ella, siempre de un modo histórico y situado. Cabe señalar que, en un sentido más amplio, sostenemos que el teatro latino republicano, por sus particulares características de masividad, gratuidad y comitencia estatal, es un terreno fértil para la indagación de los imaginarios sociales predominantes, insoslayables en la búsqueda de una efectiva construcción dramaturgica, que dejan sus huellas en los textos transmitidos por la tradición.

Comenzaremos por caracterizar brevemente al género y al espacio como categorías analíticas. En lo que hace a la primera, el género, partimos de una concepción que lo entiende como parte de un dispositivo del poder (patriarcal) que produce cuerpos sexuados al tiempo que establece las coordenadas de la legibilidad de dichos cuerpos. Esto implica su adscripción a un sistema binario varón/mujer y también la atribución de una serie de comportamientos deseables que en la práctica habilitan y prescriben formas identitarias, que varían histórica y culturalmente (Butler, 2007: 54-56; 2006: 24-25). Es en este sentido que interpretamos en el corpus de las comedias de Plauto el despliegue de nociones y estereotipos que, sin duda, se corresponden con la *doxa* circulante en cuanto al modo de percibir lo femenino, puesto que nos encontramos frente a un espectáculo que pretende, a través de la risa, asegurarse el favor

del público. Este objetivo resultaría inaccesible sin recurrir a ese conjunto de creencias compartidas entre la *scaena* y la *cavea*, que, aunque no se corresponden con determinaciones biológicas o metafísicas, detentan un valor de verdad no cuestionado, que opera como un real.

Por su parte, concebimos el espacio como una producción social en la que intervienen valores, discursos y prácticas que se intersecan con otras categorías como, justamente, el género, la clase o las identidades. Como consecuencia, el espacio resulta generizado, puesto que las nociones referidas (género y espacio) son relacionales y operan inscribiéndose en los cuerpos. Así, estos últimos resultan constitutivos del espacio y a la vez son configurados por las variables genéricas y espaciales, configuración que se opera a través de la organización de los modos de percepción (Low, 2006).

En este marco, indagaremos cómo la comedia plautina construye percepciones que contribuyen a la vinculación de ciertos espacios con lo que se establece culturalmente como propio de las mujeres, en términos de Low, una operación de generización de los espacios (2006: 129). Dicha operación se produce a través de la atribución de un conjunto de rasgos que se identifican como comunes entre el colectivo femenino y el entorno por este habitado y, en consecuencia, significado. El resultado de esta construcción es la feminización de esos espacios y la naturalización de ciertas implicancias derivadas de las representaciones que imbrican la espacialidad y género.

La capacidad de engañar, el enemigo en casa

Comencemos por un pasaje de *Miles gloriosus* en el que, en nuestra opinión, se puede observar la forma en que la variable genérica configura el espacio y a la vez este resulta generizado y connotado/cargado/revestido de sentidos específicos. En este tramo de la obra, comprendido entre los versos 191 y 194, el *servus Palaestrio* señala las altas posibilidades de éxito que tiene la *meretrix Philocomasium* en la empresa colectiva de engaño que han organizado, dadas las cualidades que la joven posee para el mismo:

*domi habet animum falsiloquom, falsificum, falsiurium,
domi dolos, domi delenifica facta, domi fallacias.
nam mulier holitori numquam supplicat, si quast mala:
domi habet hortum et condimenta ad omnis mores
malifcos. (Mil. vv.191-194)*²

En sí misma tiene un carácter fecundo en mentiras, en trampas, en perjurios; en sí misma engaños, en sí misma acciones de adulación/seducción, en sí misma mentiras. Pues ninguna mujer suplica al hortelano si es, por así decir, mala: en su casa tiene un huerto y condimentos para todas sus costumbres malélicas.

En primer término, se puede apreciar en el pasaje un ajustado trabajo formal con el lenguaje, en el plano fónico. El recurso de la aliteración comprende prácticamente todo el vocabulario relacionado con el engaño a partir del sonido fricativo labiodental f- (*falsiloquom, falsificum, falsiurium, delenifica facta, falacias*), que se interseca por medio del mencionado recurso, pero a través del sonido dental (d-), con un

² Las citas en latín corresponden a la edición de Lindsay (1959).

significante del mismo campo, *dolos*, y con otros vocablos, como *delenifica* y *domi*. Este último nos interesa particularmente y volveremos sobre él más adelante. También en este mismo plano operan los procedimientos de composición léxica, que se producen a partir de *falsus*, participio de *fallo* y dan origen a la serie de adjetivos ya mencionados, todos asociados al engaño y a la peligrosidad. Cabe subrayar que este recurso reviste particular interés si tenemos en cuenta que, más allá de que nuestro acceso a la obra sea a través de la lectura, esta fue concebida para la escena y por lo tanto para la audición de los parlamentos de los personajes. El despliegue escénico de los mismos permite combinar la búsqueda de la comicidad asociada a la repetición e invención, pues estos lexemas solo aparecen atestiguados en Plauto, con la construcción de sentido que nos interesa indagar.³

Pasemos ahora al examen del locativo *domi*, que aparece en cinco ocasiones a lo largo de cuatro versos. Esta forma, de acuerdo al *OLD* (s.v. 7b) y al comentario de Hammond, Mack y Moskalew (1997: 95) debe interpretarse como “in oneself, in or by one’s own resources”, y “she has in her supply, she controls”, respectivamente. De ahí, la traducción que propusimos para los primeros cuatro usos de la palabra: “en sí misma”, es decir, en ella. Sin embargo, en la siguiente aparición, en el verso 194, el uso del complemento en una oración que indica la posesión de un *hortus* nos traslada a otro sistema de referencias, ligado a la espacialidad concreta de los sitios habitables. Si bien *hortus* llegará a ser empleado para designar jardines o paseos, los usos en Plauto identifican el espacio adyacente a la vivienda o a una plantación doméstica, destinada, por ejemplo, al cultivo de

³ Para el gusto de Plauto por este tipo de recurso cómico, cf. Traill (2004).

vegetales o frutas para consumo⁴. De este modo, *domi* pasa a identificar la casa, el lugar donde se reside, el lugar al que se pertenece. La yuxtaposición de los dos sentidos descriptos, es decir la alusión a una suerte de interioridad personal más la referencia al área habitada, crea, a nuestro modo ver, un intercambio de significados que superpone en el vocablo *domi* dichos sentidos y lo recarga en ambas direcciones. En otras palabras, el cuerpo de la mujer es su casa y la casa es como el cuerpo de la mujer. Por un lado, las capacidades de la *mulier* incluyen toda la variedad enunciada de conductas reprobables, que se sintetizan ahora en los ‘*omnes mores malificos*’, una suerte de hábito de producción del mal, sintagma destacado por su posición en el final del verso y en el cierre del parlamento del *servus Palaestrio*. Por otra parte, la referencia al entorno doméstico material construye un espacio propio de lo femenino en el que pueden suceder hechos peligrosos o amenazantes. Esta imagen de peligrosidad no definida con precisión construye como destinatarios a los sujetos masculinos, cuya integridad patrimonial, identitaria o simbólica podría verse jaqueada por procedimientos que escapan al control del género hegemónico. En otras palabras, la casa se constituye en espacio amenazante por ser un espacio que se ha feminizado.

Pero ¿en qué consiste y cuáles son los alcances de esa peligrosidad que se ha identificado? Consideramos que no solamente en la mera atribución de conductas y rasgos negativos recargados sobre las máscaras femeninas. Las mujeres mienten, engañan, usan la palabra para falsear la realidad y obtener sus propósitos, siempre individuales y egoístas. Todo esto lo

⁴ En *Aulularia*, v. 243 es un espacio que Megadoro dispone para cavar; en *Stichus*, v. 614 o *Truculentus*, v. 248 son referidos como lugares de pasaje, de entrada o salida de la morada.

sabemos bien por cómo describe nuestro comediógrafo al género femenino, tanto en los *dicta* de sus personajes varones, como en los de muchas máscaras femeninas⁵. En este caso, a nuestro modo de ver, se suma otro aspecto, vinculado a la espacialidad doméstica, que desarrollaremos en el próximo apartado.

Jardines, hierbas y venenos

El citado pasaje de *Miles gloriosus* presenta un elemento particular en lo que hace a la descripción de los comportamientos y, sobre todo, de los medios para lograr sus objetivos con que cuenta un sujeto femenino. Lo que la *mulier* tiene como recurso propio *domi*, o sea en el espacio que le ha sido asignado y la constituye, es ese huerto y esos *condimenta* (v. 194). Dichos recursos se presentan en un mismo nivel y, además, la posesión de los mismos funciona como argumento de la autosuficiencia que puede desarrollar. Al contar con el *hortus* y los *condimenta*, no precisa recurrir al *holitor*, en caso de querer urdir alguna acción vinculada a su condición de *mala*. El control potencial que un varón podría ejercer en carácter de necesario proveedor, al menos de una “materia prima”, se desvanece en el adverbio *nunquam* (*mulier holitori nunquam supplicat*, v. 193). Profundicemos entonces en los significantes asociados al uso de esta suerte de patrimonio doméstico disponible.

El uso del término *condimenta* en el corpus plautino no es muy abundante. Al rastrearlo, nos encontramos con cinco casos de aparición, además de la que nos ocupa. En tres de ellas,

⁵ Baste a modo de ejemplo recordar la sincera y enfática comprensión de *Eunomia* para con el deseo de huir de la institución matrimonial que expresa su hermano *Megadorus*, en *Aulularia* (vv.120-141).

Rudens (v. 402), *Trinnumus* (v. 368) y *Poenulus* (v. 1370) advertimos un uso claramente metafórico, puesto que en el primero alaba la serenidad como mejor condimento del pesar, en el segundo se refiere a la edad como complemento de la sabiduría y en el último integra el saludo final de la compañía, señalando que el aplauso es lo que complementa, es decir ‘sazona’, la comedia.

Por otra parte, encontramos un sentido concreto, diverso de la metáfora, en el pasaje en que es más veces utilizado el término, que corresponde a la extensa escena del *coquus* en *Pseudolus* (vv. 790-904). En ella, el cocinero se ufana frente al *leno Balio* de la maestría con la que desarrolla su oficio, la cual justifica el alto precio que se paga por sus servicios. En su autoalabanza, describe como uno de los componentes de su excelencia el uso adecuado de los *condimenta* en las preparaciones y en la discusión sostiene que estos pueden ser bien o mal empleados y que esa destreza determina que una cena resulte deliciosa o sea dañina para los comensales. Nuevamente despliega aquí el comediógrafo un recurso cómico recurrente en su producción, la enumeración humorística, en este caso de distintas hierbas para condimentar, incluso algunas que resulta imposible identificar con claridad.

*Coq. non ego item cenam condio ut alii coqui,
qui mihi condita prata in patinis proferunt,
boves qui convivis faciunt herbasque oggerunt,
eas herbas herbis aliis porro condiunt:
[...]
ei homines cenas ubi coquont, cum condiunt,
non condimentis condiunt, sed strigibus,
vivis convivis intestina quae exedint.
hoc hic quidem homines tam brevem vitam colunt,
quom hasce herbas huius modi in suom alvom congerunt,*

*formidulosas dictu, non essu modo.
quas herbas pecudes non edunt, homines edunt.
Ba. Quid tu? divinis condimentis utere,
qui prorogare vitam possis hominibus,
qui ea culpes condimenta? Coq. Audacter dicito;
nam vel duccenos annos poterunt vivere
meas qui essitabunt escas quas condivero.
nam ego cocilendrum quando in patinas indidi
aut cepolendrum aut maccidem aut secaptidem,
eaepse sese [patinae] ferve faciunt ilico.
haec ad Neptuni pecudes condimenta sunt:
terrestris pecudes cicimalindro condio,
hapalocopide aut cataractria. (Ps. vv. 810-836)*

Coc. Yo no trabajo una cena así como los otros cocineros, que me sirven praderas, preparadas en sus fuentes, que toman a los comensales por ganado bovino y les ofrecen hierbas, y a esas hierbas las condimentan además con otras hierbas; [...]

Esa gente, una vez que cocinan una cena, cuando la condimentan no la condimentan con condimentos, sino con con arpías, que a los comensales les devoran, vivos, los intestinos. Por esto, sin duda, los hombres llevan aquí una vida tan corta; es que acumulan en su vientre hierbas de semejante especie, que aterroriza el solo nombrarlas y más todavía comerlas. Las hierbas que el ganado no come, las comen los hombres.

Ba. ¿Y vos qué? ¿Usás condimentos celestiales, para poder alargarles la vida a los hombres, ya que condenás esos condimentos?

Coc. Podés afirmarlo. Porque hasta doscientos años podrán vivir los que coman los manjares míos que haya preparado. Porque cuando yo pongo en mis cacerolas el cicilendro o el cepolendo, o la mácida o la secáptida, por sí solas en seguida hierven las cacerolas. Estos son los condimentos para el ganado de Neptuno. Al ganado

terrestre lo condimento con cicimandro, o con hapalópside o cataractia.⁶

Lo que interesa resaltar en este pasaje es que el enfrentamiento entre el *coquus* y su contratante no hace sino subrayar la condición sospechosa de los elementos que, disponibles para la cocina a partir del huerto, pueden tener usos cuyos efectos son imposibles de controlar, excepto por quienes tienen la pericia de su manipulación. Y desde luego, esta habilidad nunca puede pertenecer a los varones situados en posición hegemónica, sino que siempre estará en posesión de algún sujeto subalterno, definido principalmente por tener que recurrir a sus manos, o a su cuerpo para sobrevivir⁷. O bien, claro, de una mujer.

El vínculo entre estas prácticas sospechosas y potencialmente peligrosas y el espacio femenino se ve subrayado en el pasaje de *Pseudolus* por la mención que hace más adelante el *coquus* al mito de Medea, puesto que se compara con ella.

*Coq. Quia sorbitione faciam ego hodie te mea,
item ut Medea Peliam concoxit senem,*

⁶ El nombre de las hierbas presenta variaciones en la transmisión y serían invenciones del comediógrafo (cf. *OLD* s.v.).

⁷ De este modo lo expresa Cicerón en *De officiis* (1-150): *Inliberales autem et sordidi quaestus mercennariorum omnium, quorum operae, non quorum artes emuntur; [...] Minimeque artes eae probandae, quae ministrae sunt uoluptatum: “Cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores” ut ait Terentius; adde huc, si placet, unguentarios, saltatores, totumque ludum talarium.* (Indignas y despreciables en un hombre libre son las ganancias de los asalariados, a quienes se les paga por su esfuerzo y no por su habilidad. [...]) No deben ser tampoco aceptados aquellos oficios que suministran placeres: “vendedores de pescado, carniceros, cocineros, embutidores y pescadores”, como dice Terencio, y añade a estos, si quieres, los perfumistas, los bailarines y todo el juego de azar.). Cfr. Diez et al. (2011).

*quem medicamento et suis venenis dicitur
fecisse rursus ex sene adulescentulum,
item ego te faciam. Ba. Eho, an etiam es veneficus?* (Ps.
vv. 868-872)

Coc. Porque con un brebaje mío hoy te voy a hacer como cuando Medea cocinó al viejo Pelias, a quien, según se dice, con sus remedios y pociones, de anciano lo hizo nuevamente un jovencito; lo mismo te voy a hacer yo.

Ba. ¡Ah! ¿Pero también vos sos brujo?

De todos los componentes del relato mítico, el punto de contacto con su parlamento es la habilidad mágica del personaje trágico, capaz de rejuvenecer a un anciano o incluso de provocar la vuelta a la vida. La referencia mitológica carece de precisión y no es detallada, y tal vez por eso, en nuestra opinión, funciona de manera efectiva, activando en los espectadores la percepción de las relaciones entre mujer, cocina, magia/brujería y daño. De hecho, la respuesta del *leno* a esta mención del *coquus* explicita el vínculo al introducir el término *veneficus* (v. 872, “¿Es que también sos brujo?”).

La otra aparición del término *condimenta* que resta revisar se encuentra en *Casina*. En ella encontramos un *senex amator*, *Lysidamus*, que en los versos 219, 220 y 221 emplea el vocablo para referirse al *amor*. En este pasaje (vv. 217-227), en el que hace una suerte de encomio al enamoramiento, indica que puesto que este hace a todas las cosas mejores y más bellas, debería ser usado por los cocineros como condimento principal, ya que resulta insuperable:

*cocos equidem nimis demirror, <tot> qui utuntur
condimentis,
eos eo condimento uno <non> utier, omnibus quod
praestat.*

*nam ubi amor **condimentum** inerit, cuivis placituram
<escam> credo*

(Cas.

vv. 219-221)

yo me admiro muchísimo de que los cocineros, que usan **condimentos**, no usen el **condimento** que es superior a todos los demás; porque creo que la comida donde el amor entra como **condimento**, será placentera para todos.

Podría considerarse que este uso presenta rasgos de metaforización; sin embargo, preferimos consignarlo por separado de los otros casos que sí caracterizamos de este modo, debido a que en *Casina* el vínculo entre sexo y alimentación resulta un aspecto estructurante de la comedia. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en el castigo que la matrona *Cleostrata*, poseedora de una singular agentividad en la acción dramática, planifica para el infractor *Lysidamus*. Este consiste no solo en privar al *senex* de la consumación de su deseo sexual por la joven *Casina*, sino en hacerlo sufrir el hambre y la sed como parte de la penalización por su intento de trasgresión:

*tace atque abi; neque paro neque hodie coqueretur.
quando is mi et filio advorsatur suo
animi amorisque causa sui,
flagitium illud hominis,
ego illum **fame**,
ego illum **siti**,
maledictis, malefactis **amatorem** ulciscar* (Cas. vv. 149-155)

Callate y andate. **Ni se la preparo ni hoy se cocinará.**
ya que está en contra de mí y de su hijo
por causa de su amor, esa desgracia de hombre,
yo le voy a dar **hambre**, yo le voy a dar **sed**,

con malas palabras y malas obras me voy a vengar del **enamorado**.

En definitiva, *Lysidamus* recurre al significante *condimenta*, también lo encadena con la actividad culinaria y con las relaciones con el género femenino, activando estos sentidos de un modo emparentado con los casos antes examinados. En efecto, el rol del *senex* en esta comedia acumula en su accionar una serie de actos sin duda reprobables a la luz de los *mores maiorum*, desencadenados por un deseo sexual inadecuado a su edad y posición social. El intento de satisfacer este *amor* inapropiado lo pone en ridículo y lo ubica en el conjunto de personajes que debe ser sancionado o controlado, como las mujeres *malae* o los que ejercen oficios vinculados a la *voluptas* (el *coquus*).

Como hemos podido apreciar, los significados asociados al par *hortus/condimenta* que identificamos tanto en el pasaje de *Miles gloriosus* citado al comienzo como en los usos no metafóricos asociados a la cocina de *Pseudolus* y al vínculo entre placer sexual y alimentación en *Casina* remiten a un trama de sentidos que articulan la trasgresión, las experiencias sensoriales potentes y el manejo del deseo ajeno, en definitiva una zona de peligrosidad en que las mujeres y algunos sujetos dedicados a los placeres corporales son expertos, y por tanto capaces de infligir daño (*mores maleficos*) de acuerdo a su voluntad. Al respecto, señala Dorota Dutsch (2005: 211):

Ancient Roman society associated the female body and mind with the practice of veneficium -a ritual disrupting personal boundaries and undermining an individual's control over his body. Veneficium involves the use of venenum, a task to which, according to one of the

Plautine slaves, a woman is indeed well suited by nature, as her body is itself a 'garden full of ingredients for every wicked practice' (mores maleficos).

Volviendo entonces a nuestro punto de partida, podemos ver cómo el pasaje de *Miles gloriosus* examinado articula un espacio femenino a partir de inestabilidad que presenta el locativo *domi*. Este espacio se encuentra doblemente anudado en su constitución, pues en definitiva ella es la casa y la casa es ella. En este entrecruzamiento, nos interesa subrayar además los rasgos atribuidos a este espacio: una gradación que partiendo de la mentira culmina en la maldad. De este modo, la peligrosidad ya no es solo atribuible al sujeto femenino, sino también a los espacios que le son propios. En otras palabras, si la *domus* es el espacio asignado de la mujer, ya que el espacio público tiene claras restricciones para ella, este es representado, como la mujer misma, como un conjunto de potenciales peligros, en virtud de las capacidades de ellas para el mal. Dado que lo femenino no puede ser expulsado de la *domus*, la prescripción es la continua vigilancia: al establecimiento de una cartografía del peligro, que integra cuerpos y espacios, se le debe oponer una estrategia de control. Que la mujer permanezca en el ámbito privado resulta una táctica de vigilancia imprescindible, pero no alcanza, porque ese espacio doméstico, recargado por las características de lo femenino, se ha vuelto más amenazante: de la *blanditia* habitualmente identificada como arma de engaño y seducción, hemos pasado a otro tipo de *artes*, menos conocidas y en consecuencia, más inquietantes.

Ahora bien, nos hemos referido a ‘lo femenino’ como una variable correspondiente a las concepciones de género que entendemos operan en estos textos sin profundizar en la complejidad que ese conjunto implica en términos de

estratificación social, tanto en el sistema de personajes propio del género teatral en cuestión, es decir la distinción entre *matronae*, *meretrices*, *scorta*, cuanto en la sociedad republicana en que la práctica dramática tiene lugar. Insistimos en esta vinculación en razón de las características específicas del convivio que permite la existencia este tipo de teatro y que es fundamental para su sostenimiento. Consideramos que los enunciados examinados están planteados en el contexto de la obra como una afirmación abarcativa que implica una representación que incluye al colectivo genérico, sin distinción. Si bien *Palaestrio* comienza refiriéndose a *Philocomasium*, en el transcurso del parlamento, el referente deja de ser ella específicamente, para trasladarse al conjunto sin atención a variables diferenciadoras, en especial la clase. Resta indagar en futuros trabajos la estratificación al interior de la referida categoría de ‘lo femenino’ y su relación con otros agentes dramáticos y actores sociales –cuestiones estas abordables desde la perspectiva de la interseccionalidad–, pero, sin lugar a dudas, la construcción social de la imagen de la mujer presenta algún grado de homogeneidad, más allá del clivaje de clase, que promueve las condiciones de existencia de un amplio colectivo subalternizado.

Para finalizar, queremos rescatar una observación de Rabaza, Pricco y Maiorana en un trabajo sobre *Miles gloriosus* en el que analizan extensamente hasta qué punto el desenvolvimiento de las máscaras femeninas no es más que una consecuencia de la conducción de la acción por parte de los personajes masculinos. En este marco, plantean que el decir femenino, ligado a su desempeño en esta pieza,

no es producto de una decisión propia sino de una asignación del mundo masculino, el que parece poner en evidencia que lo propio de ese discurso es llenarse con la simulación. [...] Con todo pareciera que estas máscaras guardan, se reservan algo propio. [...] El personaje masculino conoce tanto la maestría y capacidad natural de la mujer que se convierte en un admirador de estas maestras del engaño, y hasta se toma el tiempo para evaluar, como ya dijimos, junto con el público las destrezas femeninas. [...] Quizás esa admiración hacia la voz y la actuación femenina sea la prueba de que existe algo más en esas mujeres, algo propio, oculto, reservado, que la textualidad no aborda, pero que, veladamente, reconoce. (2002: 344-346).

Proponemos que tal vez eso que se puede advertir en ese decir elíptico sea la expresión de una potencialidad de acción que no puede procesarse sino como peligro, como un riesgo a ser neutralizado.

El discurso senatorial, presente en la *palliata* a partir de sus mismas condiciones de existencia, opera en las representaciones que hemos examinado y nos conecta con una tradición que coliga mujer, huerto, *condimenta* y capacidad de daño y podríamos identificar como ‘brujeril’. La configuración de los espacios domésticos como femeninos y por ende amenazantes recorre la antigüedad, la edad media y continúa en el agresivo proyecto de la modernidad de dominio del cuerpo femenino que estudia, entre otras, Silvia Federici (2010). Este ideario de percepción del peligro, atado indisolublemente a las estrategias de control, exhibe su largo aliento y persiste tanto en clave de sospecha, como en una agenda reivindicativa y de resistencia, que se expresa en una consigna que enarbolamos en nuestra lucha feminista: somos las herederas de las brujas que no pudieron quemar.

Bibliografía

Fuentes

- Hammond, M.; Mack, A. M., & Moskalew, W. (eds.). (1997). *Plauti T. M. Miles gloriosus* (with commentary). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lindsay, W. M. (1959). *T. Macci Plauti Comoediae*. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.

Estudios

- Butler, J. (2006 [2004]). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- (2007 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Caballero de Del Sastre, E. (2008). “La *palliata* plautina en la obra de Beatriz Rabaza* y su equipo”. *Praesentia* 9. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/3769>. Acceso: 29 de junio de 2019.
- Della Corte, F. (1969). “Personaggi femminili in Plauto”. *Dioniso*. 43: 485-497.
- Diez, V.; Nenadic, R.; Palacios, J.; Pozzi, M.; Schniebs, A. y Tola, E. (2011). “Cuerpos (d)escritos”, en Schniebs, A. (ed.). *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 7-39.
- Dutsch, D. (2005). “Roman Pharmacology: Plautus' *Blanda Venena*”. *Greece & Rome*. 52.2: 205-220.
- (2019). “Mothers and Whores”, in Dinter, Martin (ed.): *The Cambridge Companion to Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 200-216.
- Federici, S. (2010 [2004]). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- López Gregoris, R. (2014). “Retrato femenino en la comedia plautina. La modernidad de Fronesia”. *Pan* 3: 45-64.
- López López, A. y Pociña Pérez, A. (2013). “Palabras sabias de mujeres plautinas”, en De Martino, F. y Morenilla Talens, C. (eds.). *Palabras sabias de mujeres: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*. Bari: Levanti Editori, 237-255.
- López López, A.; Martínez López, C. y Pociña Pérez, A. (eds.) (1990). *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*. Granada: Universidad de Granada.

- Low, M. (2006). “The Social Construction of Space and Gender”. *European Journal of Women’s Studies*. 13.2: 119–133.
- Rabaza, B.; Pricco, A. y Maiorana, D. (2000). “La voz femenina en el *Miles Gloriosus*: la puesta en escena de un simulacro”, en Caballero, E.; Huber, E. y Rabaza, B. (comps.). *El discurso femenino en la literatura grecolatina*. Rosario: Homo Sapiens, 331-357.
- Trail, A. (2004). “A haruspicy joke in Plautus”. *The Classical Quarterly*. 54.01: 117-127.