

Captiui de Plauto: análisis de la exposición y la escena obligatoria

Antonio LÓPEZ FONSECA
Universidad Complutense

«¡Qué enorme deuda tenemos con él los autores de teatro de todos los tiempos!
¡Cuántas valiosísimas aportaciones en temas, personajes, lenguajes, enredos y
tramas escénicas que luego han sido utilizadas una y mil veces hasta nuestros días!»

J.L. ALONSO DE SANTOS

RESUMEN

El propósito de este trabajo es analizar *Captiui* de Plauto desde la perspectiva dramática contemporánea, deudora de la tradición desde la cual ha evolucionado. Atenderemos a las partes inicial y final de la composición dramática, esto es, la *exposición*, en que se establece la acción base, y la *escena obligatoria*, en que se verifica lo anunciado al comienzo de la obra. También señalaremos las diferencias entre dicha *escena obligatoria* y el *clímax*, auténtica culminación de la acción.

SUMMARY

The aim of this paper is to analyse Plautus' *Captiui* from the contemporary scenic perspective, greatly indebted to tradition from which it's developed. We will pay attention to initial and final parts of the scenic composition: the display, that set up the basic action, and the obligatory scene in the play, in which we check up the display. We will also show the differences between obligatory scene and climax, the real culminating moment.

***Captiui*. Una comedia «atípica» sobre una estructura dramática «típica»**

Huius modi paucas poetae reperiunt comoedias, / ubi boni meliores fiant (Pl. *Capt.* 1033-1034). Efectivamente, pocas comedias hay de este tipo, comedia distinta a las demás (*non pertractate facta est neque item ut ceterae* [Pl. *Capt.* 55]), que encierra elementos poco «típicos». *Captiui*, según nos indica el propio autor, no recurre a los tópicos de siempre y ofrece, además, un ejem-

plo de moralidad. En esta comedia faltan los personajes más grotescos, la intriga amorosa con el consabido triunfo del amor y la astucia de los esclavos sobre el poder y la avaricia del lenón o el viejo burlado, y aparece en primer plano el diseño de la debilidad humana; como dice la *Caterua* al final (v.1029), *ad pudicos mores facta haec fabula est*. Lo que más llama la atención de esta obra es la mezcla de moralidad y humor; la farsa ha sido sustituida por una fina ironía. Atípica porque parece que la intención básica del teatro plautino, en contra de lo que se presenta en esta pieza, es crear un ambiente de fiesta y alegría, con un ritmo rápido y desenfadado, con un humor lleno ora de ironía ora de burla. Pero, por encima de todo, Plauto es humano y «su principal rasgo estilístico es una incesante creación de formas de lenguaje con las que conseguir una comunicación viva, sincera y real con el espectador. Por eso su obra ha perdurado y perdurará a lo largo de las épocas, las modas y las corrientes»¹.

Comedia, pues, atípica en cuanto al contenido pero no en cuanto a la composición y estructura dramáticas se refiere. En cualquier obra se relata una historia que tiene un significado para su creador y que encarna un punto de vista; aunque puede que el dramaturgo no sea consciente de otro propósito más que contar una historia. No obstante, los acontecimientos que se desarrollan en escena expresan un punto de vista. Y ese teatro como texto, la literatura dramática, sólo tendrá sentido en cuanto es susceptible de generar un espectáculo² que consistirá en la expresión del acto del hombre, su caminar sobre un espacio determinado expresando con todo ello su posición frente a los otros hombres, frente a lo que le rodea, frente al mundo.

En el presente trabajo tomaremos como punto de partida los aspectos formales y técnicos de la literatura dramática contemporánea para centrarnos en dos de las partes que atañen a la composición dramática, a saber, la *exposición* y la *escena obligatoria*, sin olvidar el principio de unidad en función del clímax, que será el punto de control en la unificación del movimiento dramático, si bien cada parte tiene vida y significado propios y un proceso interno de crecimiento de la tensión que conduce a una crisis³. Los conceptos teatrales con-

¹ J.L. Alonso de Santos (1996:65).

² La movilidad del signo teatral es el elemento diferencial de ese espectáculo. Cf. R. Salvat (1996³:11).

³ Generalmente se ha tendido a pensar en las distintas escenas y actos de una pieza dramática como entidades separadas sin prestar atención al movimiento orgánico. Pero lo cierto es que las partes se ordenan y relacionan de modo que se crea una secuencia específica que desembocará en una estructura dramática concreta. El término que describe esa secuencia es *continuidad*. Esta circunstancia fue apuntada por Aristóteles: «(es preciso que...) las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte se altere y disloque el todo» (*Po.* 1451a 32-34). Seguimos la edición trilingüe de V. García Yebra, *Poética de Aristóteles*, Madrid 1974.

temporáneos han surgido de la cultura del drama la cual, a su vez, es parte de la cultura y la historia de la humanidad. Por lo tanto, el arte dramático abarca el pasado del cual ha evolucionado, de modo que Plauto, heredero de la *Néa*, se ha convertido también en herencia para la dramaturgia contemporánea. La teoría plantea que determinadas leyes generales rigen el proceso de creación dramático y que esas leyes, que han podido formularse con el desarrollo de la estructura de la obra teatral, surgen de la función del drama y de su evolución histórica. Y esto arroja luz sobre las relaciones entre las formas contemporáneas y la tradición en la cual se han originado ya que la escena contemporánea usa técnicas para las que son importantísimas las tradiciones dramáticas. Intentaremos, por ello, demostrar que la producción plautina (centrándonos, a modo de ejemplo, en las partes inicial y final de esta comedia) es analizable con técnicas modernas, necesariamente deudoras del pasado y, más en concreto, de Plauto, en el que, por decirlo con palabras de Salvatore D'Elia (1993), está el origen del teatro cómico europeo.

El conflicto dramático y su composición

El estudio de la composición dramática de una obra supone la investigación de los factores que gobiernan la selección y la organización de los materiales del dramaturgo⁴, esto es, la organización detallada de las escenas y situaciones tanto en su estructura interna como en sus relaciones con el sistema de acontecimientos en su conjunto, teniendo presente que las partes del drama son unidades subordinadas a la acción. Ya Aristóteles en su *Poética* señala que la acción es el ingrediente básico con preponderancia sobre la caracterización⁵, y definió los principios generales rectores de la acción como un cambio de la fortuna⁶. Lo característico de la naturaleza del drama, asumiendo que la acción es lo primordial, será la presentación de un conflicto de voluntad: la interdependencia entre acción y personajes sería la manifestación de ese conflicto volitivo. El drama retrata gente en acción; cada momento de la presentación prueba y explora el funcionamiento de la voluntad consciente;

⁴ Para todo lo relativo a la composición dramática, cf. J.H. Lawson (1995:279-373).

⁵ Arist. *Po.* 1450a 15-23: «El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo».

⁶ Arist. *Po.* 1451a 14-15: «se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio».

cada momento es caracterización, por lo cual el diálogo será una parte indivisible de la estructura de la pieza que no puede separarse de la acción de la cual es parte esencial. Es decir, el conflicto dramático presupone el ejercicio de la voluntad consciente: unas personas luchan contra otras, o bien contra fuerzas sociales o naturales. Y la voluntad consciente debe ser dirigida hacia un objetivo específico. Esa voluntad consciente, ejercida para la realización de objetivos específicos y comprensibles, es suficientemente fuerte como para llevar el conflicto a un punto de crisis. La crisis principal que conduce el conflicto dramático a un punto no es la única crisis de la obra, de forma que la obra teatral será un sistema de acciones. El problema de la acción, pues, es el problema total de la construcción dramática (incluso el diálogo, como hemos dicho, es una forma de acción). La verdadera unidad debe ser síntesis del tema y de la acción, y debemos averiguar cómo es que se logra esa combinación.

En la sucesión de escenas se debe crear tensión, un vínculo entre actores y público que dependerá de los elementos del drama⁷; el conflicto presentado no es simplemente cuestión de una cosa que conduce a otra sino que, más bien, es una concatenación de elementos que se dirigen a un punto de confluencia final, si bien puede darse el caso de que haya dos o más líneas de causalidad, siempre que encuentren solución en la que se haya considerado como acción base. La exploración de las causas que motivan la acción base debe llevar al dramaturgo más allá del área que abarca la mera estructura de la obra. Las vidas de los personajes no se circunscriben a los acontecimientos que tienen lugar en escena, ante los espectadores, sino que tienen su historia. Así, tanto más efectiva será la obra en que el ámbito exterior a la misma, lo no contemplado por los espectadores, haya sido bien explorado y plasmado.

La exposición⁸: elemento dramatizado en términos de acción

El inicio de la composición dramática

Como apunta Lawson⁹, mientras las leyes del movimiento vital avanzan de causa a efecto, las leyes de representación volitiva retroceden de efecto a causa. El dramaturgo crea de lo que él sabe y por eso debe recordar su conoci-

⁷ El eslabonamiento de todas las escenas de una pieza teatral, la secuencia de esas partes, es lo que determina la *continuidad* de la obra. Para la aplicación de este concepto a la comedia plautina, cf. J.L. Arcaz (en prensa).

⁸ Presentamos una primera aproximación a este concepto dramático y su aplicación a la comedia plautina en el II Congreso de la SElat celebrado en Almagro (mayo de 1997), A. López Fonseca (en prensa). Para los aspectos concretos de la exposición, cf. J.H. Lawson (1995:297- 308).

⁹ J.H. Lawson (1995:242).

miento para seleccionar las causas que conduzcan a la meta que la voluntad consciente ha escogido. Es así que el proceso creativo requiere que el dramaturgo comience con la idea principal.

La exposición es la primera parte de la estructura a tener en cuenta para la composición dramática. Se considera un asunto de preparación y se juzga suficiente que el dramaturgo ofrezca la información necesaria tan rápida y claramente como sea posible. El autor debe hacer comprender al público quiénes son sus personajes, dónde se desarrolla la acción, cuándo, y qué motiva la historia en las relaciones presentes y pasadas de los personajes. El peligro radicará en una exposición estática de un material que puede parecer poco dramático. Ya que la exposición es parte de la obra y está sujeta a las reglas del conflicto dramático, la información debe estar dramatizada. Las preguntas ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo? están incluidas en las relaciones presentes y pasadas que motivan la historia. La exposición muestra, pues, el establecimiento de un objetivo bajo unas condiciones que hacen que la selección de dicho objetivo parezca necesaria. Al comienzo de la obra queremos comprender por qué el conflicto volitivo que supone toda acción dramática es necesario. Ello será posible a través de la experiencia pasada y presente de los personajes: la acción de apertura resume esta experiencia y con ello se crea el medio que se mantendrá a lo largo de la obra, aunque se amplíe en el transcurso de la misma. Los motivos que determinen el acto originario de voluntad serán los mismos que determinen sus conclusiones, esto es, el objetivo que se establezca al comienzo de la obra, en la exposición, deberá estar motivado por las mismas causas que dominen el clímax final. Una determinada visión de la realidad dominará la acción, visión que se demostrará más o menos verdadera en la conclusión.

Si se considera el comienzo del drama como un comienzo absoluto, no se podrá dar vitalidad dramática a la presentación de los hechos. Pero es que el comienzo no es absoluto, es un punto en una historia más amplia. La obra nos presentará en el inicio a un individuo o grupo de individuos que están inmersos en un conflicto que les ha sido forzado por una serie de circunstancias. Naturalmente estas circunstancias deben ser dramáticas. Estos disturbios, que han producido un cambio de equilibrio entre los individuos y su medio, no pueden describirse sólo sino que deben visualizarse, actuarse. Puesto que la exposición abarcará las posibilidades del drama, ésta debe relacionarse más estrechamente con la acción base que con cualquier otra de las que aparecerá en el transcurso de la obra. Será esta relación la que cohesionará la obra: el alcance de la acción se define en el clímax y de igual modo este alcance se visualiza en la exposición. La unidad de causa y efecto que funciona a través de la obra es esencialmente la unidad entre la exposición y el clímax. Seleccionado por el autor un clímax que exprese su concepto de necesidad, selec-

cionará para el comienzo el acontecimiento que en su opinión encarna la causa más directa y real de la necesidad.

El prólogo y la exposición

El prólogo era un elemento fijo, quizá no obligatorio, de la *Néa* en el que se explicaban los antecedentes de la acción, algo necesario como hemos dicho para una plena dramatización, y se revelaban las identidades ocultas que prepararían el reconocimiento final y facilitarían la ironía dramática apoyada en las convenciones del teatro antiguo. Tal como aparece en Plauto no puede derivarse totalmente de la comedia griega¹⁰, pero es claramente heredero; como apunta M. von Albrecht (1995:179), Plauto prefiere conservar en el prólogo la función artística de una tradición, como se ve en Eurípides y Menandro. Los grandes dramas del pasado invariablemente han presentado la exposición en la forma de un conflicto activo. Así, la tragedia griega comienza con un prólogo formal en el que se reseñan los acontecimientos históricos de los cuales la obra supone la culminación. Esto resulta descriptivo, sí, pero no estático. Es un registro de acciones que define el alcance del drama y que nos conduce a un punto que concentra la experiencia del pasado en un acontecimiento decisivo. Eurípides presenta una tendencia más clara a la dramatización de esta parte, como podemos ver en *Electra* con el campesino que sale de casa al amanecer para ir a trabajar, mientras que Esquilo y Sófocles lo presentan de una manera más heroica. En la comedia, en la que el prólogo pone en contacto con el espectador al héroe y el tema cómicos, Aristófanes desecha la recitación formal y define la acción en términos de diálogo. Bien es cierto que una parte del material más expositivo se dirige directamente al público, incluso a veces rompiendo la ilusión escénica. Así, tal y como los define L. Gil (1996:23-24), pueden ser «monológicos», o exposición particularizada, a la que se añade una escena o un parlamento para dejar más claro el problema (*Acarnienses*, por ejemplo), y «dialógicos», o exposición de conjunto a través del diálogo entre conocedor y desconocedor del problema (*Caballeros*, entre otras).

Plauto intenta obviar el problema que supone que sea pronunciado por un personaje de la comedia, que necesariamente tendrá un conocimiento limitado de la situación, insuficiente para dar al espectador una panorámica adecuada, de distintas maneras. Puede darle a un personaje un conocimiento mayor del que tiene, como en *Miles gloriosus*¹¹, o hacer aparecer uno divino que com-

¹⁰ Cf. G.E. Duckworth (1952) y E.W. Handley (1968). Para los objetivos buscados por Plauto en los prólogos, aparte de la exposición, cf. K. Gaiser (1972:1049-1050) y R. Raffaelli (1984).

¹¹ Cf. S.A. Frangoudilis (1996).

pleta lo que falta, como en *Cistellaria*, o hacer récitar el prólogo a una divinidad, como en *Aulularia*, o a una figura alegórica, como en *Trinummus*, o bien al personaje *Prologus*. A pesar de las coincidencias entre los prólogos plautinos y los griegos, también hay diferencias, pero más formales que dramáticas¹².

Hay que insistir en que la exposición no es exclusiva del prólogo, si bien en él reside la mayor parte de la información que el dramaturgo debe dar al inicio de la obra, sino que pueden aparecer una o más escenas expositivas, que incidirán más en la presentación y perfil psicológico de los personajes. Es decir, en Plauto, utilizando los términos de L. Gil, tendríamos exposiciones mixtas, monológicas (en el prólogo) y dialógicas (en las primeras escenas). Y, por supuesto, el hecho de que una comedia no tenga prólogo no supone que no tenga exposición, como en *Epidicus* y *Curculio*, que son, incluso, comedias de reconocimiento. El prólogo, cuando existe como tal, es una escena más, como puede verse en *Cistellaria* o *Miles gloriosus* en que no aparece en comienzo absoluto. La cantidad de información aportada en la exposición inicial puede variar desde los datos mínimos necesarios para situar la acción y justificar el conflicto volitivo, hasta la anticipación, no total como vamos a ver en *Captiui*, del desenlace¹³, lo que facilitaría la ironía dramática.

Captiui. Una exposición «canónica»

El prólogo de *Captiui*, que junto al de *Aulularia* y *Poenulus* se caracteriza por la casi total anticipación del desenlace, podría calificarse de «canónico» desde el punto de vista dramático. Supone la fase «monológica» de la exposición y en ella se aporta la información necesaria para la contextualización de la acción base así como las causas pasadas que motivan el conflicto volitivo, alternando referencias a los hechos pasados, más allá del área que abarca la mera estructura de la obra, y a la situación presente. Pero lo que en la *Néa* se contaba en el prólogo al inicio de la obra, en Plauto se cuenta también al inicio, pero no necesariamente en el prólogo, siendo así que en *Captiui* la exposición, ahora en forma «dialógica», continúa a lo largo de las dos escenas del primer acto, es decir, los primeros parlamentos son expositivos, no sólo de la

¹² Para una visión más detallada de los prólogos plautinos y su función expositiva, así como para la justificación de la exposición en las comedias que carecen de él, cf. A. López Fonseca (en prensa).

¹³ Esto puede estar relacionado con el tipo de espectáculo y el hecho de que el espectador no puede pararse a reflexionar sin que ello le suponga perder la pista de la acción. La información inicial le permitiría centrarse sólo en «lo que ve». No le resta interés a la obra porque ese comienzo ya está dramatizado, ni anula la posibilidad de intriga o suspense porque el autor tiene otros procedimientos para despertar el interés.

acción de la obra, sino también de la situación expositiva dentro de la obra, que rápidamente se desarrolla en tempo e intensidad. Como la exposición se ocupa del establecimiento de un objetivo consciente resultado del conflicto volitivo que se presenta, el momento de mayor tensión es aquel en el cual se toma la decisión, que podrá expresarse o citarse implícitamente, deberse a circunstancias inmediatas o haberse tomado previamente.

Veamos cómo se organiza la información. La primera parte de la exposición, el prólogo, comienza con la situación presente: hay dos prisioneros (*captiuos duos* –v.1–), y el viejo que habita en la casa ante cuya puerta se desarrollará la acción es padre de uno de ellos, Tíndaro (*senex qui hic habitat Hegio est huius pater* –v.4–). Esa extraña circunstancia por la que un hijo es esclavo en casa de su propio padre es lo que el prólogo se propone explicar (vv.5-6):

sed is quo pacto seruiat suo sibi patri,
id ego hic apud uos proloquar, si operam datis

Como vemos, lo único que se apunta es un hecho extraordinario cuyas causas van a exponerse, sin que de momento se haya hecho mención de ninguna *acción*. Ahora comienzan las referencias al pasado, es decir, se pone al espectador en antecedentes mediante la exploración y plasmación del ámbito exterior, algo que como hemos apuntado es imprescindible en esta parte de la obra para lograr su plena dramatización e inserción en el devenir del drama. Es así que el viejo Hegión tuvo dos hijos (*seni huic fuerunt filii nati duo* –v.7–), uno de los cuales, cuando sólo contaba cuatro años de edad, fue robado y vendido en la Élide al padre del otro de los prisioneros, Filócrates, y entregado a él como propiedad particular (vv.8-10 y 17-20):

alterum quadrimum puerum seruos surpuit
eumque hinc profugiens uendidit in Alide
patri huiusce. (...)

...
fugitiuos ille, ut dixeram ante, huius patri
domo quem profugiens dominum apstulerat uendidit.
is postquam hunc emit, dedit eum huic gnato suo
peculiarem, quia quasi una aetas erat.

Y en medio de esta información (vv.11-16) una interpelación directa al público, con una ruptura de la ilusión escénica, en la que se hace referencia a la situación de los espectadores, y que constituye una de las peculiaridades de la comedia plautina que puede justificarse por las características del auditorio y del propio espectáculo dramático –no olvidemos que una obra deriva su vida y su significado del público–, a la necesidad de adaptar este elemento al públi-

co romano, y que, además, le sirve para implicar y hacer partícipe de la trama a ese público que puede conocer datos que los personajes en su ilusión escénica desconocen. Esa información concluye con una nueva referencia al presente coincidente con la que hiciera en el v.5 (*hic nunc domi seruit suo patri, nec scit pater* –v.21–). Ya sabemos que el hijo raptado y vendido es precisamente Tíndaro, que ahora es prisionero de su propio padre, sin que ninguno de los dos lo sepa.

De nuevo volvemos al pasado y a los antecedentes. El segundo hijo fue hecho prisionero en la guerra de etolios con eleos y comprado por Menarco –que resultará ser el padre de Filócrates– (vv.24-26):

postquam belligerant Aetoli cum Aleis,
ut fit in bello, capitur alter filius.
medicus Menarchus emit ibidem in Alide

Éste es el motivo por el que Hegión compró lotes de esclavos para intentar canjear alguno de ellos por su hijo (*si quem reperire posset qui mutet suom* –v.28–; y vuelve a recordar que no sabe que el que tiene en su casa también es hijo suyo: *hunc suom esse nescit qui domist* –v.29–), siendo la causa de haber comprado a los prisioneros que hay en escena el hecho de tratarse de un caballero eleo de muy noble linaje e ilustre familia (vv.30-34).

He aquí el conflicto volitivo, la acción base del drama: el intento por parte de Hegión de canjear los prisioneros por su hijo. Pero la exposición puede subdividirse en acciones subordinadas, como puede apreciarse en *Captiui*, que desarrollará varias acciones en una serie de ciclos de acción creciente con sus respectivos clímax. Así, la que nos presenta el prólogo en vv.35-50: los prisioneros han urdido un engaño por el que han intercambiado la identidad y las ropas para que el amo consiga la libertad. Filócrates se hará pasar por su esclavo Tíndaro diciendo que va a negociar a Eolia y volver con el hijo de Hegión, mientras el esclavo real, Tíndaro, que no olvidemos es el otro hijo de Hegión, permanecerá en casa de su padre bajo la identidad de Filócrates (*ita nunc ignorans suo sibi seruit patri* –v.50–) permitiendo el regreso de su hermano. El prólogo termina con una nueva ruptura de la ilusión escénica y una referencia a lo novedoso de la comedia.

Como hemos comprobado, la parte monológica de la exposición correspondiente al prólogo presenta como acción base el canje de prisioneros y el regreso del hijo cautivo, esto es, se nos anuncia, se convierte en «lo esperado», en la escena obligatoria, como veremos más adelante, dicho regreso y reencontro entre padre e hijo. Pero hay que destacar que en cuatro ocasiones (vv. 5, 21, 29 y 50) se dice que el otro hijo raptado, hecho del que también la exposición ha dado cuenta, ahora está en casa de su padre sin saberlo ninguno de

los dos. Pero nada más. En ningún momento se dice que se vaya a producir ningún reconocimiento porque, en lo presentado en la exposición, no hay ningún elemento que anuncie que de alguna manera se pueda producir dicho reconocimiento.

El Acto I supone la parte dialógica de la exposición. No se va a aportar ninguna nueva información pero sí se va a insistir en la situación presente, en el conflicto volitivo, conocidas ya las causas pasadas que lo han motivado, y en cuál va a ser la acción base. La primera de las dos escenas de que consta el acto presenta un monólogo del parásito Ergásilo, bien es cierto que en una situación que parece no tener mucho sentido en el desarrollo de la comedia, que insiste en que *nunc belligerant Aetoli cum Aleis; / nam Aetolia haec est* –vv.93-94– y que *illi est captus [in] Alide / Philopolemus, huius Hegionis filius* –vv.94-95 (por primera vez se dice el nombre del hijo), hecho por el que el viejo ha comenzado un quehacer *inhonestum et maxume alienum ingenio suo* –v.99–: la compra y comercio de prisioneros. La siguiente escena ofrece el diálogo entre el parásito y el viejo en que, además de hacer referencia a la amistad de aquél con el hijo de éste, Hegión dice que espera traerlo gracias a un joven prisionero de noble linaje por el que espera canjearlo (vv.169-171):

nam eccum hic captiuom adulescentem Aleum,
prognatum genere summo et summis dituis;
hoc illum me mutare.

Es la expresión clara de la acción base, que tendrá correlato con la escena obligatoria dando unidad al drama.

En este punto termina la exposición, cumplidas todas sus funciones, integrada desde el punto de vista dramático, y comienza la progresión¹⁴. La exposición es una acción, esto es, el movimiento preparatorio, como las otras partes del drama; es un ciclo de acontecimientos que posee una unidad interna y límites definidos. Por muy confusa y desordenada que pueda ser la obra, siempre estará presente y podrá ser analizado el vínculo entre la exposición y la escena obligatoria y el clímax.

¹⁴ El Prof. J.L. Arcaz ha realizado el estudio de la progresión en *Captiui*. Cf. «La continuidad y la progresión dramática en los *Captiui* de Plauto», en este mismo volumen.

La escena obligatoria¹⁵ o «choque esperado» vs. el clímax¹⁶ o «choque final»*El final de la composición dramática*

Puede parecer que la escena obligatoria es lo mismo que el clímax; pero hay una importante diferencia entre el «choque esperado» y el «choque final». El primero de ellos es el punto sobre el que concentramos nuestra atención y que creemos que será el punto de máxima tensión tal y como ha sido anunciado de algún modo en la exposición. La escena obligatoria puede ser casi idéntica al clímax en tiempo y lugar; pero hay diferencia en su función, y la diferencia es esencial para poder comprender la acción, porque es la contradicción entre lo que hacemos y el resultado de lo que hacemos lo que fortalece el movimiento dramático. No es un problema de causa y efecto; es más bien una ruptura entre la causa aparente y el efecto que realmente se produce. Los personajes, y el público, van comprendiendo las diferencias que existen entre lo que intentaron y lo que realmente está sucediendo, por ello se ven obligados a «revisar» su conocimiento de la realidad: esto es lo que mantiene el movimiento dramático en un continuo crecimiento. La quiebra entre causa y efecto conduce al efecto real, la culminación de la acción. Por eso el clímax, invariablemente, contiene un elemento de sorpresa porque está más allá de nuestra expectación, y es el resultado de una quiebra en el desarrollo esperado de la acción.

El elemento dramático de cualquier situación es éste, y es lo que le diferencia de cualquier situación no dramática en la que lo que interesa no es la significación de los acontecimientos sino el resultado final. Podríase decir que la escena obligatoria es una que el público prevé y desea. Y es precisamente esta expectación mezclada con incertidumbre lo que constituye uno de los encantos del teatro. El punto decisivo hacia el cual la acción parece dirigirse debe ser el punto que exprese la mayor expectación y la menor incertidumbre. Los espectadores prevén la realización de las posibilidades, el choque esperado. La expectación del público se concentra en lo que creen es el resultado necesario de la acción, a saber, la escena obligatoria. Pero no saben cuál puede ser el clímax. Ninguna pieza dramática puede omitir ese punto de concentración. No es el resultado final de los acontecimientos y por ello hay que transmitir al público que la ruptura entre causa y efecto, tal y como se manifiesta en la escena obligatoria, es inevitable.

El clímax puede ser considerado como el acontecimiento básico que provoca el avance y desarrollo de la acción creciente. La escena obligatoria es el objetivo inmediato hacia el cual se dirige la obra.

¹⁵ Para los aspectos concretos de la escena obligatoria, cf. J.H. Lawson (1995:327-331).

¹⁶ Para lo relativo al clímax, cf. J.H. Lawson (1995:333-345).

El reencuentro de Hegión con Filopólemo o la realización del objetivo inmediato

El esperado encuentro entre el viejo Hegión y su hijo Filopólemo hecho prisionero se anuncia en la escena IV.ii, cuando Ergásilo, viniendo del puerto, le dice a Hegión que ha visto a su hijo con Filócrates y con Estálagmo, el esclavo que le robó al otro hijo (vv.872-876):

nunc hanc laetitiam accipe a me quam fero. nam filium
tuom modo in portu Philopolemum uiuom, saluom et sospitem
uidi in publica celoce, ibidem illum adulescentulum
Aleum una et tuom Stalagmum seruom, qui aufugit domo,
qui tibi surrupuit quadrimum puerum filiolum tuom

El Acto V, en su primera escena, nos muestra a Hegión que entra procedente del puerto (*Ioui disque ago gratias merito magnas* –v.922–) junto con Filopólemo, su hijo, Filócrates y Estálagmo, el personaje mencionado en IV.ii, que será decisivo para el final del drama. La acción base ha llegado a su culminación, se ha verificado lo apuntado en la exposición, se han realizado las posibilidades del objetivo inmediato. Pero hay algo que indica que habrá una ruptura entre causa y efecto y que garantiza el movimiento de la acción, su avance. El momento que se suponía como de máxima tensión deja ver que hay una diferencia entre lo que se intentó (el reencuentro del padre y el hijo) y lo que se va a conseguir.

Más allá de lo esperado: la ruptura entre causa y efecto. El reconocimiento del otro hijo

En el transcurso del drama, en los ciclos de acción intermedios, el dramaturgo ha incluido, en boca de Hegión, una nueva alusión a lo que en la exposición (vv.8-9 y 17-18) se ha dicho (vv.759-761):

...perdidi unum filium,
puerum quadrimum quem mihi seruos surpuit,
neque eum seruom umquam repperi neque filium

En la escena obligatoria ha hecho aparición Estálagmo, cuya presencia ya se había anunciado, que viene del puerto junto a Hegión y los dos jóvenes. Es el momento en que comienza lo no esperado, algo no anunciado en ningún momento en la exposición pero sobre lo que sí se habían dado los antecedentes y la información precisa que lo hará posible. Se va a producir una quiebra

entre la causa aparente y el efecto conseguido; algo que está más allá de nuestra expectación y que es el resultado de la ruptura en el desarrollo esperado de la acción. Las tres últimas escenas de la comedia son un continuo *crescendo*: en la escena segunda de este último acto, primera, podríamos decir, de la preparación del clímax final, Estálagmo reconoce que escapó, robó al niño de Hegión y lo vendió por seis minas al padre de Filócrates (...*et fugi et tibi surrupui filium et eum uendidi* -v.972-). En V.iii, Hegión habla con Filócrates para verificar lo dicho por Estálagmo que, además, confirma que el niño, llamado Pegnio, fue luego llamado Tíndaro, reconociéndose definitivamente en el esclavo de Filócrates al hijo robado. La última escena supone el clímax, el choque final que permitirá analizar retrospectivamente la acción, el encuentro y reconocimiento en escena de padre e hijo (v.1021):

sed <tu> dic oro: pater meu' tune es? HE. ego sum, gnate mi

Nuestra expectación primera ha sido burlada.

El teatro plautino se revela extraordinariamente elaborado desde el punto de vista dramático y un análisis desde la perspectiva dramática contemporánea permite «aligerar» las acusaciones de impericia dramática y deficiente articulación de la intriga que el sarsinate hubo de soportar desde Horacio¹⁷. Plauto es Teatro y es espectáculo de un determinado momento y de un determinado público. Como dice S. D'Elia (1993:36-37), «coinvolgono il pubblico in uno spettacolo che dev'essere considerato e gustato come tale; ne evidenziano, non solo nei prologhi e nei finali ma anche nel mezzo dell'azione scenica, la mera teatralità, l'alterità rispetto alla vita reale sia degli spettatori che degli stessi teatranti».

Referencias bibliográficas

- M. von Albrecht (1995), *Storia della Letteratura Latina. Da Livio Andronico a Boezio*, vol. I, trad. Aldo Setaioli, Turín.
- J.L. Arcaz Pozo (en prensa), «La composición dramática de la comedia plautina a la luz de la teoría y la técnica teatral contemporáneas. El principio de la continuidad», en *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas. Actas del II Congreso de la SELat*.
- J.L. Alonso de Santos (1996), «La comedia: Anfitrión», *Primer acto* 264, pp. 65-66.
- S. D'Elia (1993), *Alle origini del teatro comico europeo. Plauto*, Nápoles.
- G.E. Duckworth (1952), *The nature of Roman Comedy*, Princeton.

¹⁷ Hor. *Epist.* II 1, 174-176: *quam non adstricto percurrat pulpita socco; / gestit enim nummum in loculos demittere, post hoc / securus cadat an recto stet fabula talo.*

- S.A. Frangoudilis (1996), «A Prologue within a Prologue: Plautus' *Miles Gloriosus* 145-153», *Latomus* 55, pp. 568-570.
- K. Gaiser (1972), «Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern», *ANRW* I.2, Berlín-N. York, pp. 1027-1113.
- L. Gil (1996), *Aristófanes*, Madrid.
- E.W. Handley (1968), *Menander and Plautus. A Study in Comparison*, Londres.
- J.H. Lawson (1995), *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, trad. rev. por A. Alonso, Madrid.
- A. López Fonseca (en prensa), «La *composición dramática* de la comedia plautina a la luz de la teoría y la técnica teatral contemporáneas. La *exposición* y el prólogo», en *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas. Actas del II Congreso de la SELat*.
- R. Raffaelli (1984), «*Animum aduortite*. Aspetti della comunicazione nei prologhi di Plauto (e di Terenzio)», en C. Questa-R. Raffaelli, *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari, pp. 101-120.
- R. Salvat (1996³), *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona.