

# **DRAMA Y DRAMATURGIA EN LA ESCENA ROMANA**

**III Encuentro Internacional de Teatro Latino**

**Rosario López Gregoris (ed.)**

LIBROS PÓRTICO

© Los autores

Maquetación y composición tipográfica: Oportet Editores  
([www.oporteteditores.com](http://www.oporteteditores.com))  
Diseño de cubierta: Mainer Ondarra

Este libro se inserta en el Proyecto de Investigación «DRAMA Y DRAMATURGIA EN ROMA. ESTUDIOS FILOLÓGICOS Y DE EDICIÓN» (FFI2016-74986-P), concedido por el MINECO.

Edita: Libros Pórtico  
Distribuye: Pórtico Librerías, S. L.  
Muñoz Seca, 6 - 50005 Zaragoza (España)  
[distrib@porticolibrerias.es](mailto:distrib@porticolibrerias.es)  
[www.porticolibrerias.es](http://www.porticolibrerias.es)

I.S.B.N.: 978-84-7956-188-8  
D.L.: Z 1367-2019

Imprime: Ulzama Digital  
Impreso en España / Printed in Spain

# Gestión de los turnos conversacionales en Plauto y Terencio: entre el habla y los silencios

ŁUKASZ BERGER  
Universidad Adam Mickiewicz de Poznań  
lberger@amu.edu.pl

## 1. Introducción

**E**N LOS ÚLTIMOS AÑOS, la investigación del lenguaje de la comedia romana está cobrando un mayor enfoque pragmático. Plauto y Terencio aparecen como el corpus principal en los estudios sobre las interjecciones, los marcadores discursivos o la (des)cortesía lingüística, por nombrar solamente algunos. También el diálogo cómico —en cuanto a sus unidades, su estructura y construcción— viene llamando cada vez más atención por parte de los filólogos, empezando por Hoffmann (1983), Müller (1997), Roesch (2002, 2008) y, más recientemente, Barrios-Lech (2016). En este campo, sin embargo, se dedica mucho menos espacio —si es que se dedica alguno— a las cuestiones prosódicas.

Hay que admitir que es cierto que el corpus literario de una lengua clásica como el latín deja relativamente poco terreno a un exhaustivo y bien fundado estudio de los fenómenos suprasegmentales (por ejemplo, el ritmo, el acento y la entonación). Por otro lado, los especialistas en la prosodia del griego y del latín recurren inevitablemente a los testimonios líricos y dramáticos buscando confirmación y apoyo en la métrica, sus reglas y restricciones (Pulgram, 1975; Devine – Stephens, 1994). En este contexto, Fortson (2008: 3) advierte de que las llamadas leyes métricas, abundantes en Plauto y Terencio, no son impuestas de forma arbitraria a la dicción poética:

it is important to keep in mind that many of what we now call metrical laws are simply the natural outcomes of fitting particular linguis-

tic sequences to particular more or less artificial templates that themselves were based on the rhythms of natural speech to begin with.

Su novedoso trabajo sobre la métrica y el ritmo de Plauto tiene como objetivo crear una interfaz entre la sintaxis del latín arcaico y la prosodia propia de los versos dialógicos (los yambo-trocaicos). De esta forma, Fortson (2008) arroja una nueva luz sobre lo intrincado de la métrica plautina, con valiosas observaciones atribuibles a la lengua hablada de la época.

En el presente artículo nos proponemos seguir esta línea de investigación añadiendo otro nivel para la interpretación de los datos, que va más allá de las unidades estrictamente gramaticales: el nivel del intercambio dialógico. Dicho de otro modo, vamos a trazar la relación del ritmo de los versos cómicos —tal como viene codificado en el diseño métrico correspondiente— con la gestión de los turnos conversacionales. Asimismo, como un recurso comunicativo complementario a los segmentos del habla, se analizarán los silencios<sup>1</sup>, a saber, los vacíos prosódicos, entendidos en el sentido que les da Poyatos (1980:126):

the non-activity which limits segments of audible utterances travelling over the vocal/naureal-auditory channel, marking their beginning, duration and end, and linking them or putting a stop to them.

Por consiguiente, tras describir el sistema de toma de turnos en la interacción verbal —prestando especial interés a la gestión de los silencios (pausas, intervalos, lapsos)—, atenderemos a los aspectos comunicativos del diseño métrico. Para ello, nos valdremos de la división en líneas métricas, como un fenómeno menos polémico y más fácilmente identificable en ambos autores. Por último, el diseño conversacional (prosódico-pragmático) del verso nos servirá para reinterpretar los casos de encabalgamiento en los diálogos cómicos, con su posible motivación de imitación del flujo de la conversación natural.

<sup>1</sup> Para la primera aproximación al silencio en las comedias de Plauto, véase Skwara (2000), donde se distingue entre la omisión, la supresión y la retardación del mensaje, reparando en los aspectos comunicativos y retóricos del silencio. Foucher (2007) ofrece un análisis del léxico relacionado con estar callado, abarcando también las cuestiones del ritmo y de la métrica. Zebrino (2013), a su vez, comenta las repercusiones pragmáticas y dramáticas de la forma *taceo*.

## 2. Gestión de los turnos conversacionales

Según Goffman (1964: 135), la conversación es un ejemplo de una situación social definida como «an environment of mutual monitoring possibilities», en el que cada uno de los participantes está pendiente de la actuación del otro. Asimismo, existen ciertas reglas culturales que regularizan y estructuran el comportamiento (tanto verbal como no verbal) de los hablantes. La conversación se convierte, así, en «un pequeño sistema de acciones cara a cara, mutuamente ratificadas y ritualmente conducidas» (Goffman, 1964: 136)<sup>2</sup>. El sociólogo norteamericano continúa concluyendo que «[d]ebe mantenerse una colaboración estrecha entre los locutores, a fin de asegurar que los turnos de habla no se invadan demasiado, o no falten recursos de conversación, porque la intervención de todo locutor debe representar siempre y exclusivamente una progresión». A este respecto, Sacks – Schegloff – Jefferson (1974) ofrecen, sin duda, la más influyente descripción del sistema que rige aquella estrecha colaboración<sup>3</sup>. En lo que sigue, se intentará explicar su (actualizada) metodología basándose en el material de Plauto y Terencio<sup>4</sup>. Para el objetivo del presente trabajo, asimismo, se ha de recalcar que, según la premisa principal, la distribución de los turnos está inseparablemente vinculada a su diseño, mientras que los silencios intervienen como un importante recurso comunicativo en los dos procedimientos.

Cada conversación consiste en una alternancia de turnos —como mínimo— de dos participantes. Si se tiene en cuenta el carácter de nuestro corpus —literario y tan solo conceptualmente oral—, bastará con definir el turno como un enunciado emitido por un interlocutor que, de esta manera, está ejerciendo su derecho a hablar con otro<sup>5</sup>. Dicho enunciado puede ser

---

<sup>2</sup> Aquí y más adelante se sigue la traducción de Fuente Herrero publicada como Goffman (1991: 132-3).

<sup>3</sup> Véase O’Connell – Kowal – Kaltenbacher (1990) para la revisión más crítica del modelo. En Clayman (2013) y Drew (2013) se realiza una actualización metodológica con una detallada bibliografía.

<sup>4</sup> Para otros intentos de esta adaptación, véase Hoffmann (1983) y Monserrat Roig (2015), que opta por un enfoque sincrético que aúna los métodos del análisis del discurso, la pragmática dialógica y el análisis conversacional.

<sup>5</sup> Herman (2002) ofrece una comprensible aproximación al estudio del intercambio dialógico en el drama, señalando los problemas (y ventajas) a la hora de adaptar los métodos del análisis conversacional.

realizado por varios tipos de material lingüístico que, en el caso de un diálogo reelaborado literalmente, abarca todas las unidades sintácticas: desde una palabra (de diferentes clases) hasta una frase y una oración, simple o compuesta. Sirva de ejemplo el pasaje (1), donde los consecutivos turnos de Estico y Sa(n)garino están compuestos, respectivamente, de una oración compuesta, una oración simple y un enunciado con el predicado elidido. Las cuatro últimas emisiones, en cambio, son turnos ocupados por una sola unidad léxica: en este caso cuatro interjecciones distintas<sup>6</sup>.

- (1) STI. si istoc me uorsu uiceris, alio me prouocato.  
 SANG. fac tu hoc modo. STI. at tu hoc modo. SANG. babae! STI. tatae!  
 [SANG. Papae! STI. Pax! (Plaut., *Stich.* 770-1)<sup>7</sup>

Sacks – Schegloff – Jefferson (1974: 702-3) proponen denominar estas entidades conjuntamente, sin atender a sus respectivas categorías lingüísticas, como *unidades componentes del turno* (ing. *turn-constructional units*). Se supone que los interlocutores están familiarizados con aquel repertorio de formas, de modo que el oyente puede prever cuándo el hablante actual está cerca de completar su turno, lo cual le da tiempo para movilizarse antes de intervenir. Si el primer turno de Estico era una oración condicional, su interlocutor, Sa(n)garino, sabía que tenía que esperar con su intervención hasta que se produjera la segunda parte (la apódosis). Sacks – Schegloff – Jefferson (1974) denominan este punto de la producción del turno como *lugar apropiado para la transición* (en adelante: LAT, ing. *transition-relevance place*)<sup>8</sup>. Su correcta proyección ayuda a minimizar el silencio entre turnos y evitar los solapamientos.

Uno de los procedimientos más explotados para indicar la finalización del turno es lanzar una unidad pragmática (acción) cuya forma lingüística sea de fácil delimitación. A continuación, damos los ejemplos de

<sup>6</sup> Para la definición de las interjecciones y un repertorio de esta clase de palabras en la comedia, véase Unceta Gómez (2012). En la citada escena, a cada interjección le corresponde, además, un movimiento de baile.

<sup>7</sup> El texto de Plauto y Terencio aquí y en adelante es reproducido siguiendo las nuevas ediciones de Loeb, respectivamente, de De Melo (2011-2013) y de Barsby (2001). Conforme con los argumentos aquí presentados, se introducen cambios en la puntuación de los diálogos, sobre todo en el caso de los puntos suspensivos y las marcas de interrupción.

<sup>8</sup> En el uso de los equivalentes españoles de los términos más específicos para el análisis conversacional, seguimos a Tusón Valls (2002).

una pregunta (2) y un saludo (3) que, además, se corresponden netamente con las entidades sintácticas convencionales para estas ilocuciones. Cabe decir que cada una de dichas acciones constituye también un grupo tonal, a saber, una unidad prosódica que se caracteriza por su propio patrón rítmico y de entonación.

- (2) LIB. iam dedit argentum? ARG. non dedit. (Plaut., *Asin.* 638)
- (3) CAP. salue, Palinure. PAL. o scelerum caput, salueto. (Plaut., *Curc.* 234-5)

Efectivamente, en la posterior matización del modelo, Schegloff (2007: 3-4) constata que la construcción de turnos combina tres tipos de recursos: las unidades gramaticales (es decir, léxico-sintácticas), el «embalaje» prosódico y las acciones, identificables en el contexto. Estas son las pautas más importantes para la proyección del LAT, si bien tampoco se deberían obviar otros códigos de comunicación como la mirada y la expresión facial<sup>9</sup>. Huelga recordar que, en el caso del corpus literario latino, muy raras veces dispondremos de algún testimonio de otros canales de comunicación<sup>10</sup>.

Teniendo en cuenta el objetivo del presente trabajo, convendría ver cómo los turnos se adaptan a la línea métrica. Es bien sabida la tendencia de los poetas arcaicos latinos a hacer coincidir un verso con la unidad sintáctica (cláusula u oración). Dunkel (1996) se aproxima a esta cuestión, recurriendo al clásico estudio de Parry (1929) sobre Homero. Dentro de este paradigma, las oraciones que encajan en un solo verso sin demostrar ninguna dependencia obligatoria de su entorno más inmediato son las herramientas preferibles de los poetas que, de alguna manera, retoman el estilo de la improvisación oral<sup>11</sup>. Si las cláusulas y oraciones, como

<sup>9</sup> Clayman (2013: 154-8) presenta la correlación entre estos ámbitos de construir (y proyectar) las unidades del turno: la sintaxis, la prosodia, la pragmática y la mirada (ing. *gaze*).

<sup>10</sup> En este contexto, Don. *ad Hec.* 745.1 (*NONDVM ETIAM DIXI ID QVOD VOLVI. apparet senem tarde et longe loquentem interpellari uultu responsurae meretricis, cum ille sibi silentium praebere uelit*) es, sin duda, un valiosísimo testimonio. El comentarista, basándose en el comportamiento de un personaje, supone que su interlocutora debía de manifestar su intención de tomar la palabra con la expresión facial. Véase una breve discusión en Ferri (2016: 266-7).

<sup>11</sup> Véase también Fortson (2008: 98-102) con más bibliografía sobre las tradiciones orales en otras comunidades lingüísticas.

hemos dicho, suelen funcionar como el prototípico material componente del turno, podríamos esperar una alta proporción de casos en los que el cambio de hablante ocurra al inicio de la línea métrica. Carande Herrero (2002: 104) ha contado todas las transiciones de este tipo en uno de los versos más largos en Plauto —el septenario yámbico (ia<sup>7</sup>)—: de entre 669 versos con cambio de hablante, casi tres cuartas partes, según su cálculo, empiezan con un cambio de hablante (Tabla 1).

<b>cambio de hablante</b>	<b>número de versos ia<sup>7</sup> (%)</b>		<b>Total</b>
solo inicio de verso	282 (42.2%)	491 (73.4%)	669 (100%)
inicio e interior de verso	209 (31.2%)		
solo interior de verso	178 (26.6%)		

Tabla 1. Cambio de hablante según la posición en el verso (Carande Herrero, 2002: 104).

Convendría comprobar si dicha tendencia se mantiene a lo largo de una obra en varios metros usados en el intercambio verbal. En la Tabla 2, se recoge el porcentaje de los turnos que empiezan en la nueva línea, tomando en cuenta únicamente las partes dialogadas. Una pequeña selección de las comedias de ambos comediógrafos demuestra claramente que este contexto de transición es muy importante, siendo el procedimiento predilecto de Plauto, aunque menos marcado en Terencio<sup>12</sup>. A la diferencia entre los dos poetas volveremos más adelante (véase Sección 5).

<b>Comedia</b>		<b>cambio de hablante con el nuevo verso</b>	<b>turnos en total</b>
Plaut.	<i>Merc.</i>	320 (46.4%)	690
	<i>Pseud.</i>	426 (53.8%)	792
	<i>Mil.</i>	457 (49.0%)	932
Ter.	<i>Andr.</i>	252 (36.8%)	684
	<i>Eun.</i>	269 (36.4%)	739
	<i>Phorm.</i>	300 (38.2%)	786

Tabla 2. Cambio de hablante a principio de turno en obras selectas de Plauto y Terencio.

<sup>12</sup> Además de las obras con mayor número de turnos (Plaut., *Mil.* y Ter., *Phorm.*), hemos escogido las comedias de unas extensiones equiparables. Es significativo que, incluso en la obra más «plautina» de Terencio (*Eunuchus*), dicha tendencia en el comediógrafo más joven no cambie.



Los mecanismos de retención de la palabra, introducidos tras el potencial punto de compleción, demuestran que el hablante también está atento a las posibles reacciones de su interlocutor. Por consiguiente, el proceso de construcción del turno es un buen ejemplo del sistema de *mutual monitoring*, al cual se refería Goffman (véase más arriba). El esquema expuesto arriba (adaptado de Clayman, 2013: 151) representa la interacción de (4), señalando la correlación entre la compleción de las unidades sintáctico-prosódicas (componentes del turno) por parte de Demifón y la inmediata toma de palabra del siguiente hablante (Esquema 1). Según recalca Hamel (1984: 31), el análisis conversacional parte de la visión de que «la conversación no se constituye a base del intercambio de unidades monológicas independientes», sino que es fruto de «un proceso de construcción interactiva, en el que participa también el oyente». Como una prueba de esta característica, veamos a Carino adivinando el final del turno de su interlocutor (5) o a Siro, que está verificando si el oyente está comprendiendo bien lo que se está diciendo (6).

(5) CHAR. [...] nullus sum. ACAN. immo es. CHAR. scio iam, miserum dices tu.  
[ACAN. dixi ego tacens. (Plaut., *Merc.* 164)

(6) SYR. argentum dabitur ei ad nuptias,  
aurum atque uestem qui... tenesne? CHR. comparet?  
SYR. id ipsum. (Ter., *Haut.* 777-9)

En ambos casos, tanto la producción como la recepción del mensaje resultan ser unos trabajos cognitivos interdependientes en constante progreso.

Cuando uno no respeta la regla de efectuar la transición en el punto de la posible compleción, se puede hablar de una interrupción. Dado que en estos casos el oyente parece estar forzando la toma de palabra, esta intrusión tiende a ser percibida, según el contexto, como una violación del sistema y una disrupción del orden conversacional. En esta línea antagonística y confrontativa, se desarrolla el resto del ya citado diálogo entre Demifón y su hijo Carino (véase 4, más arriba). La secuencia en (7) representa una subasta dinámica, en la cual los participantes ni siquiera esperan la oferta del otro, de modo que su objetivo principal es hacerse con el turno más que responder y reaccionar al elemento anterior

de la secuencia. En la serie de interrupciones mutuas, saltan a la vista los elementos que encabezan esos intrusivos turnos lanzados sin mucha preparación previa. Sacks – Schegloff – Jefferson (1974: 719) agrupan entidades similares en la categoría de preiniciadores (ing. *pre-starters*), cuya función consiste en usurpar el turno sin saber necesariamente cuál será el siguiente paso del hablante<sup>14</sup>.

- (7) DEM. uiginti minis opinor posse me illam uendere.  
 CHAR. **at ego** si uelim, iam dantur septem et uiginti minae.  
 DEM. **at ego**— CHAR. **quin ego**, inquam— DEM. **ah**, nescis quid dicturus  
 [sum, tace. (Plaut., *Merc.* 429-31)

Sin entrar en más detalle, basta con señalar que el principio del turno, tanto como un vehículo de interrupción como en otros contextos no conflictivos, suele estar menos condensado informativamente. Según indica el pasaje citado, normalmente está ocupado por focalizadores del hablante (*ego*), elementos emotivos (*ah*) y de relaciones lógico-textuales (*at*, *quin*), o bien por su combinación (*quin ego*, *at ego*).

Lo provisional del inicio del turno se deja entrever en el peculiar diseño del mensaje de Diábolo (8). Cuando su interlocutora se despide y hace el gesto de irse, el joven tiene que apresurarse si todavía quiere pararla y reanudar la conversación.

- (8) CLEA. [...] atque ea lege: si alius ad me prius attulerit, tu uale.  
 DIA. **at ego** est etiam prius quam abis quod uolo loqui. CLEA. dic quod  
 [lubet. (Plaut., *Asin.* 231-2)<sup>15</sup>

De ahí que a Diábolo le valga iniciar turno con cualquier elemento lingüístico que llame la atención de Cleareta, a pesar de que el orden de los constituyentes en otras circunstancias podría ser algo menos marcado, por ejemplo: *\*(at) prius quam abis, est etiam quod (ego) uolo loqui*<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Clark – Clark (1977: 268) describen este fenómeno desde el punto de vista de la psicolingüística: «[...] speakers must boldly start in on the first function words of the next constituent, especially when it begins a sentence, and only then stop to plan the constituent in detail».

<sup>15</sup> Para otros ejemplos de un orden de constituyentes «provisional», compárense Plaut., *Stich.* 117, *Mil.* 920.

<sup>16</sup> Compárense Plaut., *Aul.* 208: *prius quam intro redii, exanimatus fui*.

### 3. Gestión de los silencios

En la sección anterior ya hemos visto maneras de gestionar el turno corriente: (i) continuarlo lanzando otra unidad sintáctico-prosódica o (ii) cederlo al otro interlocutor. La tercera posibilidad indicada por Sack – Schegloff – Jefferson (1974: 703-4) es la (iii) autoselección por parte del siguiente hablante, cuyo ejemplo más extremo sería una interrupción (como en (7), más arriba). Dentro de este sistema de gestionar el derecho de hablar, el énfasis parece estar puesto en la constante y ordenada progresión del diálogo. De ahí que el silencio tienda a ser eliminado o, por lo menos, minimizado gracias a los recursos de señalización y proyección de acciones. Incluso en el más afinado intercambio de turnos, aparecen todavía los vacíos conversacionales, por llamarlos así, participando plena y funcionalmente en el sistema. Como apunta Gallardo-Paúls (1993: 193), el significado del silencio «viene dado por su posición en una estructura, y esta estructura se define por las funciones que desempeñan sus componentes». Sacks – Schegloff – Jefferson (1974: 714-5) proponen una sistematización de los momentos sin habla relacionándolos con las reglas de toma de la palabra (i-iii).

Así, el *intervalo* (ing. *gap*) se glosa como el mínimo silencio creado al completar el turno —adyacente al LAT—, por lo cual participa en el cambio de emisor. Cuando este hueco se extiende demasiado y se rompe la progresión del intercambio, los autores hablan de un *lapso* (ing. *lapse*), que equivale a un perceptible fallo en el funcionamiento de la conversación. Gallardo-Paúls (1993: 204) lo considera «una incursión del diálogo en el campo de la no-conversación», que, de esta forma, delimita las fronteras perceptibles de dos conversaciones distintas, normalmente marcadas con un cambio de tema o la necesidad de reabrir el canal de comunicación. Ahora bien, los lapsos casi no aparecen en el diálogo cómico, puesto que las convenciones del teatro antiguo, tan solo bajo condiciones especiales, admitían casos en los que dos personajes estuvieran presentes en el escenario sin comunicarse (bien consigo mismos, bien con los demás, incluido el público). Por tanto, empezada la obra, el escenario es un espacio reservado exclusivamente al habla. Las únicas rupturas de la conversación en la comedia romana están, por así decirlo, compensadas por los soliloquios o los apartes<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Sea un ejemplo la interacción entre el avaro y desconfiado Euclión y su vecino

Por último, el término *pausa* se reserva para los silencios que ocurren en el interior del turno pero que, por así decirlo, pertenecen al emisor que no ha otorgado la palabra al otro. Las pausas pueden ser fruto de la vacilación, servir para la planificación del mensaje, para cambiar de tema, etc. A modo de breve ejemplo, en (9) ambos interlocutores usan los vacíos prosódicos para separar el primer elemento de su turno —más orientativo, funcional o regulativo— del resto del mensaje.

- (9) PAS. [...] neuter stupri causa caput limaret. LYS. **di immortales**, etiam cum uxore non cubet? PAS. **amabo** an maritust?  
(Plaut., *Merc.* 537-8)

La pausa de Lisímaco se refleja en la ruptura versal (*di immortales / etiam*), mientras que la de Pasicompsa es evidente en la falta de confluencia de las vocales en contacto, es decir, el hiato (*amabo\_an*).

Con todo, la percepción de intervalos, lapsos y pausas, según recalcan los autores (Sack – Schegloff – Jefferson, 1974: 715), es dinámica, puesto que los silencios y su significado también son gestionados interaccionalmente por los participantes. Por consiguiente, los vacíos prosódicos contiguos a los LAT potencialmente son intervalos, pero, en el caso de que el hablante en curso decida continuar, estos silencios se convierten en pausas. Así funcionaban los huecos conversacionales en los complejos turnos de Demifón y Carino, comentados más arriba (4), donde la gestión de los silencios dependía más bien del hablante. Otro será el caso de Menecmo cuando se dirige a su reticente mujer (10): la primera unidad (pregunta) producida por el hombre termina con un tratamiento (*uxor*) que podría funcionar como un mecanismo para ceder el turno.

- (10) MEN. quid hoc est, uxor? quidnam hic narravit tibi?  
quid id est? quid taces? quin dicis quid sit? MAT. quasi tu nescias.  
(Plaut., *Men.* 639-40)

El hombre, sin embargo, retiene la palabra hasta el final del verso, que, como hemos visto anteriormente, es un entorno típico de transición. La prueba de esto viene en las siguientes palabras de Menecmo, que

---

Megadoro (Plaut., *Aul.* 199-203). En algún momento, el primero deja de responder inmerso en un monólogo de modo que, a lo largo de más de dos versos, no hay comunicación entre los personajes, quedándose el turno de Megadoro en el aire.



contexto del silencio absoluto por parte del público, que no tiene permitido tomar la palabra durante el espectáculo<sup>20</sup>.

En cuanto al verbo *tacere*, es usado regularmente por los comediógrafos para designar un intervalo prolongado mientras todavía sea pertinente. Al ejemplo dado en (10) y (11), podremos añadir también el que sigue en (12), donde la transición del hablante se debería haber dado al final del verso: de ahí la fórmula *quid taces?* al principio de la subsiguiente línea.

- (12) CHAR. obsecro te, loquere <propere> ubi sit, ubi eam uideris.  
quid taces? dic. enicas me miserum tua reticentia.  
EVT. non longe hinc abest a nobis. (Plaut., *Merc.* 892-4)

Según nuestros cálculos, la reticencia sigue a un vacío prosódico en 10 pasajes: 9 indicados por el final del verso y 1 en la diéresis<sup>21</sup>. Es algo más sorprendente, si bien no tan frecuente, la acotación textual del mismo tipo al final del verso, es decir, antes del silencio<sup>22</sup>. Esta tendencia puede estar relacionada con el ritmo de la secuencia que da un yambo (*taces*), un crético (*quid taces?*) o un metro entero (*quid nunc taces?*), netamente encajando en la parte más fijada de la línea métrica<sup>23</sup>. Según la anotación alfabética desarrollada por Gratwick (1993: 52-9), se trata de c D (*taces*), B c D (*quid taces?*) y A B c D (*quid nunc taces?*). Consecuentemente, antes de las dos últimas acotaciones se puede indicar una ruptura métrica, *A-break* y *D-break*, conforme con la denominación del autor.

<sup>20</sup> Véase Plaut., *Amph.* 15, *Poen.* 32, *Trin.* 22. Por otro lado, la autora interpreta la oposición entre *silere* y *tacere* en función de su duración, siendo el primer silencio más prolongado: así explica la gradación en Plaut., *Poen.* 3: *sileteque et tacete et animum aduortite* (Foucher, 2007: 608). A nuestro parecer, la duración (medida desde la cesión de la palabra) en la distinción de los silencios es importante, pero siempre en relación con la relevancia de la respuesta. Así pues, el tiempo transcurrido distingue el intervalo del lapso, siendo el silencio del público una discontinuidad comunicativa extrema: entre el locutor del prólogo y los espectadores.

<sup>21</sup> La marca del intervalo prolongado (*taces? quid taces?*, etc.) aparece al principio del verso en Plaut., *Bacch.* 777, *Merc.* 893, *Men.* 639, *Mil.* 422, *Persa* 641, *Truc.* 548; Ter., *Haut.* 938, *Eun.* 560. La reticencia es señalada tras la diéresis en Plaut., *Epid.* 583.

<sup>22</sup> Al final del verso encontramos *taces?* (Ter., *Eun.* 695, 821) y *quid (nunc) taces* (Plaut., *Trin.* 124, 500; Ter., *Phorm.* 385).

<sup>23</sup> El segmento (*quid*) *taces?* aparece en la posición final también sin conexión con el intervalo estrictamente dicho: después de una intervención aparte (*Andr.* 498, *Eun.* 88) o dentro de una interrupción dirigida a un tercer interlocutor (*Most.* 1134).

#### 4. Diseño comunicativo del verso

Después de trazar el sistema de gestión de la comunicación a través de los segmentos del habla y de los silencios, se podría crear un modelo general del turno dialógico (Esquema 2). En su parte inicial, se localizarían varios recursos para hacerse con el derecho a hablar (preiniciadores), comenzar un turno relevante y coherente en la secuencia (iniciadores) o para destacar el papel del emisor en curso (consolidadores). Más adelante, los enlaces entre los componentes (en el caso de los turnos complejos) requerirían unas señales de continuación y/o cohesión textual, mientras que hacia el final, los lugares de la transición irían marcados por mecanismos de cesión de palabra —postfinalizadores y seleccionadores—, seguidos de un intervalo<sup>24</sup>.

posición inicial	el interior del turno		posición final	LAT
(pre)iniciadores	1. <sup>a</sup> unidad	2. <sup>a</sup> unidad, etc.	postfinalizadores	
		continuadores		
consolidadores		cohesionadores	seleccionadores del siguiente hablante	

Esquema 2. Diseño interno del turno conversacional.

Estos recursos regulativos del flujo conversacional, además, suelen constituir unas entidades sintáctico-prosódicas independientes y separables del resto del material lingüístico. Clark – Clark (1977: 267-8), al comentar los aspectos psicolingüísticos de la planificación del mensaje, mencionan tres tipos de rupturas prosódicas: (i) las que preceden a mayores entidades sintácticas, (ii) las que dividen los constituyentes interiores y (iii) las que separan el primer elemento funcional del contenido informativo propiamente dicho. Todos estos huecos internos entrarían en nuestra concepción de la pausa (véase Sección 3, más arriba).

Tras analizar un pasaje representativo de Terencio (13), resultará evidente que la mayoría de estas tareas de la gestión de turnos se realiza en

<sup>24</sup> Cabe mencionar que, en ciertos aspectos, este modelo se asemeja a la descripción de la estructura funcional del discurso propuesta por Hannay – Kroon (2005). Pese a que parten de otro marco teórico y usan un corpus menos específico, los autores distinguen entre los actos sustantivos y regulativos, sirviendo estos últimos para controlar el flujo informativo y la interacción en sí (Hannay – Kroon, 2005: 104-105).

las posiciones contiguas a la pausa versal. En el citado extracto, el esclavo Parmenón está dialogando con la sirvienta Pitias, que trabaja para una cortesana. Alarmado con los gritos de la mujer, el *seruus* intenta averiguar qué ha ocurrido en la casa de su interlocutora. De ahí que la primera parte de la conversación lleve marcas de una interrogación, haciendo hincapié en la distribución de la palabra entre ambos participantes.

- (13) PAR. adibo. quid istuc, **Pythias**?  
**quid ais?** in quem exempla fient? PYTH. rogitas, **audacissime?**  
 perdidisti istum quem adduxti pro eunucho adulescentulum,  
 dum studes dare uerba nobis. PAR. quid ita? aut quid factumst? **cedo.**  
 PYTH. **dicam:** uirginem istam, Thaidi hodie quae dono datast,  
 scis eam hinc ciuem esse? et fratrem eius esse apprime nobilem?  
 PAR. nescio. PYTH. **atqui** sic inuentast: eam istic uitiauit miser  
 ille ubi id rescuiuit factum frater uiolentissimus—  
 PAR. quidnam fecit? PYTH. —colligauit primum eum miseris modis—  
 PAR. colligauit? PYTH. **atque quidem** orante ut ne id faceret Thaide  
 (Ter., *Eun.* 947-56)

En la periferia derecha de las líneas métricas, se posicionan los mecanismos para ceder el turno: los seleccionadores del siguiente hablante (los vocativos *Pythias*, *audacissime*) y el postfinalizador *cedo* (‘dime’). A su vez, la periferia izquierda, después de la pausa versal, contiene las fórmulas típicas del comienzo: el prefacio a la pregunta *quid ais?* o el consolidador *dicam*. Asimismo, en función de iniciadores se pueden encontrar partículas y conectores (*atqui*, *atque quidem*) que, por lo demás, buscan cohesión discursiva entre turnos de diferentes hablantes.

Cabe notar, además, que a medida que el relato de Pitias progresa, abarcando el chocante tema de la violación y sus desagradables consecuencias, la gestión ordenada del diálogo deja de ser relevante. Parmenón, sobresaltado por las revelaciones de la sirvienta, no respeta los LAT en sus turnos y se autoselecciona con preguntas teñidas de inquietud y sorpresa (*quidnam fecit?*; *colligauit?*), entrometiéndose en las unidades componentes lanzadas por Pitias<sup>25</sup>. Así, las interrupciones del esclavo

<sup>25</sup> Müller (1997: 56-8) analiza estos casos de autoselección —cuando el oyente interrumpe brevemente y enseguida devuelve el turno al hablante anterior— como interpelaciones (alem. *Einwürfe*). Asimismo, reconoce que su expresión lingüística más frecuente incluye preguntas con *quid*, junto con interpelaciones «eco» (*Echoeinwurf*): ambos

aceleran el ritmo del intercambio al distorsionar levemente las reglas de la toma de turno. Puesto que el diseño del mensaje, según venimos diciendo, se crea en interacción con el oyente, siempre que al hablante le sea otorgado más tiempo, la estructura interna del mensaje podrá renovarse. Los elementos del final del turno pasarán a delimitar las fronteras de su parte, mientras que la consiguiente unidad componente puede ser abierta con otro iniciador. Así deben funcionar aquí los vocativos, los cuales podrían bien cerrar el turno corriente, bien servir de mecanismo de transición hacia otro componente del mensaje (véase Clayman, 2013: 161).

A estas alturas, ya se pueden resumir las consecuencias de la equivalencia, en el drama romano arcaico, entre las unidades sintáctico-semánticas, las líneas métricas y los turnos dialógicos. Si con el diseño del turno comparamos la estructura de los versos dialógicos en Plauto y Terencio, sobre todo los yambo-trocaicos más prominentes en ambos autores (ia<sup>6</sup>, tr<sup>7</sup>), se podrá entrever también otras correlaciones interesantes. Así pues, está demostrado que al principio de dichos versos se admiten varias sustituciones que no son posibles en otras posiciones de la línea métrica (Drexler, 1965). El último metro, a su vez, está mucho más fijado y es más restrictivo, sobre todo por la necesidad de realizar el último yambo (en ia<sup>6</sup>) o la tesis del último troqueo (en tr<sup>7</sup>) con una sílaba breve<sup>26</sup>.

inicio de verso	interior de verso	U	sílaba indiferente
varias licencias métricas	la estructura métrica y sus resoluciones		final de verso

Esquema 3. El nivel de fijación de los versos yambo-trocaicos según su posición en la línea métrica.

Ambas características son discutidas brevemente por Fortson (2008: 99-100). El estudioso recurre al trabajo de Devine – Stephens (1994: 145) para corroborar que, en muchas tradiciones poéticas europeas, después de una ruptura prosódica (pausa al final de verso), la sensibilidad al ritmo es menor, mientras que, una vez establecido el ritmo y «condensada» su estructura, aumenta el número de restricciones formales.

---

tipos aparecen en el pasaje citado arriba. El autor analiza otra serie de interpelaciones que dinamizan el diálogo en Ter., *Ad.* 323-7, 726-32.

<sup>26</sup> Véase la discusión en Fortson (2008: 34-37) para más restricciones en el último metro relacionadas con la combinación de las llamadas leyes de Luchs y Meyer.

Uno podría dar un paso más, trasladando la percepción y la demarcación de la línea métrica —al nivel del espectáculo— hacia la delimitación del turno dialógico tanto para el público como para el personaje (el receptor interno). Desde la perspectiva comunicativa, a las licencias métricas de principio de verso les corresponderían, en el caso de los turnos dialógicos, varios mecanismos iniciadores, incluido lo provisional de los llamados falsos comienzos de turno (como en 7 y 8). El ritmo obligatorio del final de verso, asimismo, coincidiría con el patrón prosódico del LAT, de cuya proyección depende el cambio de hablante<sup>27</sup>. Consiguientemente, su fácil proyección garantiza que ambos interlocutores estén atentos mutuamente a sus acciones; en cambio, su distorsión, como intentaremos demostrar más adelante, se puede vincular con un intento de evitar la transición.

## 5. Encabalgamientos

En las páginas que siguen volveremos con más detenimiento a la coincidencia entre las rupturas sintácticas, métricas y prosódicas. El análisis de Dunkel (1996: 206) confirma la consideración común de que la esticomitía en *diverbium* es más destacada en Plauto que en Terencio. El filólogo propone explicar este rasgo de los versos plautinos con su mayor orientación hacia una más asequible recepción auditiva de sus diálogos, al nivel de espectáculo, por parte del público (Dunkel, 1996: 209-10). Desde este punto de vista, la esticomitía, con su neta división entre las entidades sintácticas, semánticas y rítmicas, supone menos problemas de comprensión para los espectadores:

<sup>27</sup> Acto seguido, podríamos ir trazando más rupturas prosódicas internas en los versos, según los cortes métricos reconocidos por los investigadores de los yambo-trocaicos (por ejemplo, la cesura semiquinaria o semiseptenaria en ia<sup>6</sup>). Con toda probabilidad, estos incisos rítmicos establecerían las fronteras entre las unidades componentes de los turnos complejos (véase *uerum* tras diéresis en 4). Por ejemplo, Carande Herrero (2002) destaca la diéresis en ia<sup>7</sup> como el lugar más frecuente de cambio de hablante en medio del verso. Con todo, el hecho de que un monosílabo no pueda preceder a un corte métrico (Questa, 2007: 336-7, 363-5) hace que, en algunos casos, la partición del verso sea más bien ambigua. Uno estaría tentado, sin embargo, de comprobar si las violaciones de aquellas leyes métricas se podrían revisar a la luz de la gestión de turnos dialógicos.

The orality of Plautine style is based on the need for an unproblematic «aurality» of reception combined with (the transformed remnants of) an inherited style of oral improvisation.

En cambio, Terencio admitía mayor número de encabalgamientos (fr., ing. *enjambement*), es decir, casos en los que se extiende una unidad sintáctica entre dos versos consecutivos; de hecho, el cartaginés tampoco evitaba las variantes más extremas de dicho procedimiento<sup>28</sup>. Según se repite en varios estudios, sus encabalgamientos imitarían un flujo del habla más natural. No obstante, por lo que sabemos, esta afirmación nunca ha sido corroborada con el suficiente apoyo pragmalingüístico: a la mayoría de los investigadores les basta con afirmar que, tras desteñir la estructura métrica, la percepción auditiva del verso terenciano se asemeja a la prosa y, por consiguiente, al estilo hablado<sup>29</sup>.

Ahora bien, según lo que hemos expuesto, en la posición ante el vacío versal se encuentran los fenómenos de gestión de la conversación: los hemos llamado tentativamente (pre)iniciadores, seleccionadores, postfinalizadores, cohesionadores o continuadores. Desde esta perspectiva, nos hemos propuesto interpretar también los casos de encabalgamiento, los cuales —más allá de sus valores estilísticos y enfáticos— parecen participar en la gestión de los turnos dialógicos. Si los constituyentes de gran cohesión sintáctica sobrepasan la frontera métrica, el vacío prosódico a final de verso llega a ser menos perceptible o pertinente. El material lingüístico que finaliza el ritmo del renglón corriente exige, por así decirlo, ser completado con elementos del siguiente verso, bloqueando la intervención del otro interlocutor en lo que podría ser un intervalo. Posiblemente, en la ejecución, el actor minimizaría la ruptura prosódica con un mayor tempo de recitación. Asimismo, existen grupos sintácticos que, debido a su máxima unidad sintáctico-prosódica, simplemente no se admiten a caballo entre dos versos consecutivos. Para dar un ejemplo, las

<sup>28</sup> Véanse también Gustafson (1983: 41-42) y Deufert (2014: 491-2) con más bibliografía.

<sup>29</sup> Deufert (2014: 492): «[...] Plautus emphasizes the metrical character of his comic speech, while Terence conceals it and aims for speech which is truer for life». Un efecto similar de la «prosificación» está implícito también en Gustafson (1996: 42): «[...] the two lines are so to speak glued together while there is still a minor syntactic break coinciding with the break between lines; in this way Terence's dialogue verses resemble everyday speech more closely than do those of Plautus». Véase Questa (2007: 320-22).

frases preposicionales, como grupos clíticos, nunca sobrepasan la frontera versal del metro yambo-trocaico en Plauto, dejando la preposición al final de la línea (Fortson 2008: 125-6).

En la conversación entre el *senex* Simón y su liberto Sosia (14), Terencio hace gala de su gran habilidad para imitar un vivo y variado intercambio dialógico<sup>30</sup>.

- (14) SIM. primo haec **pudice uitam parce ac duriter agebat**, lana ac tela uictum quaeritans;  
sed postquam amans accessit pretium pollicens  
unus et item alter, ita ut ingeniumst **omnium hominum** ab labore procliue ad lubidinem,  
accepit condicionem, dehinc quaestum occipit. (Ter., *Andr.* 74-9)

El viejo, confesando sus problemas familiares, va creando largos y complejos turnos, intercalados con breves intervenciones fáticas por parte de su interlocutor (véase (15), más abajo)<sup>31</sup>. Esta distribución asimétrica de los turnos es posible gracias a la considerable vivacidad del relato que el viejo consigue, encabalgando las unidades componentes del turno entre diferentes líneas métricas. Con todo, la cohesión entre los grupos de constituyentes debe ser variada: desde la menos estricta entre el objeto directo, los complementos circunstanciales y el predicado (*pudice uitam parce ac duriter / agebat*) hasta la algo más cercana unión entre los componentes de una frase nominal (*omnium / hominum*)<sup>32</sup>. En lo que atañe a la progresión informativa del mensaje y su planificación, este diseño parece ser un recurso prosódico para mantener el turno disimulando rítmicamente los lugares típicos en los que se produce el cambio de hablante, ya que pierde su visibilidad la pausa versal, que solía funcionar como una pausa de planificación plausible de convertirse —como hemos visto en muchas ocasiones— en un intervalo.

En la terminología de Dunkel (1996: 204), todos los casos marcados en (14) pertenecen a la categoría de encabalgamiento violento (ing.

<sup>30</sup> Véase Müller (1997: 59) para la apreciación del sistema de tomar turnos en otra escena de la misma comedia.

<sup>31</sup> Sosia interviene fáticamente en Ter., *Andr.* 86, 137 y, además, consigue lanzar unas interpelaciones colaborativas o interrupciones en 113, 116, 119, 150.

<sup>32</sup> Aun así, Fortson (2008: 121) recuerda que las frases nominales son bastante comunes en el encabalgamiento, por lo cual su unidad prosódica no sería particularmente fuerte.

*violent enjambment*), es decir, la del diseño más exigente, con una cohesión máxima entre constituyentes. En este grupo, el autor destaca, entre otras clases de palabras, las conjunciones<sup>33</sup>. Sin embargo, más acertada parece la postura de Gustafson (1983: 41-2) que, analizando los monosílabos a final de renglón, reconoce que las palabras funcionales como interjecciones y conjunciones, en el habla natural, suelen ser separadas del material que encabezan con una pequeña ruptura prosódica.

En el caso del encabalgamiento de monosílabos en Terencio, curiosamente, estos parecen presentar una mayor unión prosódica con las palabras precedentes. Según concluye Gustafson (1983: 46), cada vez que Terencio pone a final de verso un monosílabo con inicio vocálico, la ruptura sintáctica antes del último elemento es inevitablemente compensada por una elisión. Para ilustrar este —aparentemente consciente— recurso del comediógrafo cartaginés, traemos a colación el siguiente pasaje del diálogo entre Simón y Sosia (15).

- (15) SIM. [...] nam is **postquam** excessit ex ephebis, Sosi(a), **et** liberius uiuendi fuit potestas (**nam** antea qui scire posses aut ingenium noscere, dum aetas, metus, magister prohibebant?)— Sos. itast.  
SIM. —quod plerique omnes faciunt adulescentuli... (Ter., *Andr.* 51-4)

En otro punto de su largo discurso, el viejo Simón termina la línea métrica con un vocativo. Hemos visto anteriormente que este diseño en la periferia derecha es un mecanismo típico para ceder el turno. Por ello, antes de la pausa versal, el *senex* consigue insertar una conjunción *et* que lleva ya a la siguiente unidad componente. Asimismo, la elisión de la conjunción justo antes del encabalgamiento —regular en este contexto— provoca una especie de puente entre las dos rupturas: la prosódico-sintáctica (después del vocativo) y la métrica (al borde del verso)<sup>34</sup>. A

<sup>33</sup> De este modo, Dunkel (1996: 2013-4) desarrolla la clasificación de Parry (1929) para distinguir entre el encabalgamiento aglutinador (menos restrictivo) y el necesario, el cual se divide, a su vez, entre el tipo oracional (entre oración principal y subordinada) y el encabalgamiento violento.

<sup>34</sup> De una manera similar, Questa (2007: 322) argumenta que, gracias a la elisión del monosílabo final, se consigue parcialmente incluirlo en el ritmo de la línea corriente para, así, compensar el hecho de que sea «arrastrado» hacia el verso siguiente como consecuencia del encabalgamiento. El estudioso, sin embargo, atribuye este fenómeno

nuestro parecer, Terencio quería representar las siguientes estrategias para esquivar el LAT, reconocidas por el análisis conversacional (Clayman, 2013: 159):

- i. acelerar justo antes del final de la unidad componente del turno.
- ii. suprimir el «embalaje» tonal típico para la compleción del turno.

Efectivamente, este modo de encabalgamiento de los elementos, además de sus variantes menos extremas (*nam...*; *postquam...*), exige mucho esfuerzo por parte del interlocutor para encontrar el momento adecuado para intervenir sin que sus breves turnos sean percibidos como interrupciones.

En cuanto a Plauto, los encabalgamientos de este tipo son más bien una excepción. En todas sus comedias, Fortson (2008: 117) encuentra tan solo nueve ejemplos de conjunciones colocadas al final de los versos dialógicos, dentro de los cuales los conectores (*et*, *aut*) siempre aparecen en elisión con el elemento precedente. En comparación, Dunkel (1996: 208) enumera hasta veinticuatro instancias equivalentes en Terencio. Debido a lo excepcional de este diseño métrico en Plauto, algunos de los pasajes en cuestión presentan varios problemas de transmisión textual. Para defender la *lectio* con encabalgamiento, Fortson (2008: 118-19) apunta hacia sus destacados rasgos estilísticos. Dos de estos casos, citados en lo que sigue como (16) y (17), parecen particularmente interesantes en el contexto de la gestión de los turnos dialógicos. Según sugiere el autor, como ambos pasajes contienen enumeraciones, el hecho de desplazar la conjunción al final del verso anterior habría podido obedecer a la voluntad de Plauto de representar una enunciación continua —en un solo aliento— de los dos versos.

Ahora bien, lo que no se menciona en el citado estudio es que en ambos casos nos hallamos ante un intercambio dialógico marcadamente invasivo en el que los encabalgamientos pueden servir a los hablantes para aferrarse al turno<sup>35</sup>. En (16) el muy elocuente cocinero está revelando los secretos

---

a las leyes métricas que dictan el tratamiento de los monosílabos en otras posiciones dentro del verso (véase Questa, 2007: 339-40).

<sup>35</sup> Fortson (2008), dado su enfoque sintáctico, en muchas ocasiones obvia los aspectos comunicativos, si bien aduce muchos argumentos de la psicolingüística. En el caso del encabalgamiento, menciona la gestión de los silencios tan solo en

del arte culinario. Su largo discurso parece estar diseñado para que el personaje, una vez que se le ha otorgado la palabra, siga hablando el máximo tiempo posible<sup>36</sup>, sobre todo porque su interlocutor de entrada lo tilda de locuaz charlatán y fanfarrón (Plaut., *Pseud.* 794: *multiloquom gloriosum*).

- (16) BAL. quid tu? diuinis condimentis utere,  
 qui prorogare uitam possis hominibus,  
 qui ea culpes condimenta? COC. audacter dicito;  
 nam uel duceños annos poterunt **uiuere**  
 meas **qui essitabunt** escas quas condiuero.  
 nam ego cocilendrum quando in patinas indidi  
**aut** cepolendrum **aut** maccidem **aut** secaptidem,  
 eaepse sese [patinae] feruefaciunt ilico.  
 haec ad Neptuni pecudes condimenta sunt:  
 terrestres pecudes cicimalindro condi(o) **aut**  
 hapalocopide **aut** cataractria— BAL. **at** te Iuppiter  
 dique omnes perdant cum condimentis tuis  
 cumque tuis istis omnibus mendaciis.  
 COC. sine sis loqui me. BAL. loquere atque i in malam crucem.  
 (Plaut., *Pseud.* 826-39)

Entre varios procedimientos para estructurar su mensaje (véase el encabalgamiento: *poterunt uiuere / ... qui*), destaca la conjunción *aut* situada a final de verso (en elisión con la palabra anterior), que introduce una última lista de especias<sup>37</sup>. Parece que el cocinero todavía podría haber seguido con la enumeración si su interlocutor, habiendo perdido la

---

una nota a pie de página: «Studies on hesitation pauses are sometimes cited in this connection, but they belong technically in the domain of speech errors. They are informative about the organization and production of syntactic structures, though» (Fortson 2008: 103 n. 14).

<sup>36</sup> El cocinero, contratado por el lenón Balión y acusado de ladrón y mentiroso, parece estar en una posición desfavorecida y dependiente. Según Wright (1975: 405), «A cook, a mere hireling, runs rings around the mighty Ballio, not through any objective power of his own, but simply on the basis of his manipulation of words». Por ello, a nivel del intercambio dialógico, el cocinero usa muchos mecanismos para asegurarse el turno y, a la vez, reforzar la veracidad de sus palabras (Plaut., *Pseud.* 801: *ego dicam tibi*; 803: *eloquar*). Para los elementos típicamente plautinos de esta escena y posibles expansiones respecto al original griego, véase Lowe (1985).

<sup>37</sup> Sobre la creatividad y el significado figurado de los nombres de las especias en esta escena, véase Hallet (1993).

paciencia, no hubiera intervenido (*at te Iuppiter...*) con lo que el hablante claramente percibe como una interrupción (*sine sis loqui me*)<sup>38</sup>.

Elementos de lucha por conseguir la palabra aparecen también en el ejemplo (17), donde el esclavo Gripo se presenta como un personaje particularmente irrespetuoso con el sistema de toma de turnos, a quien varias veces hay que regañar por interrumpir o hablar sin que se le haya concedido la palabra<sup>39</sup>.

- (17) PAL. post sicilicula argenteola **et** duae conexae manicul(ae) **et** sucula— GRI. **quin** tu i dierecta, cum sucula et cum porculis.  
PAL. **et** bulla aurea est, pater quam dedit mi natali die.  
(Plaut., *Rud.* 1169-71)

Cuando la joven muchacha Palestra toma el turno en este dinámico polílogo con el fin de describir el baúl, enumera sus rasgos coordinándolos con la conjunción *et*. Si recordamos el diseño de las secuencias citadas más arriba (15, 16), no parece sorprendente que Plauto ponga la conjunción (en elisión con la palabra anterior) a final de verso para continuar la serie en la siguiente línea, justo antes de que la joven sea interrumpida por Gripo con una violenta maldición (*quin tu i dierecta....*)<sup>40</sup>. Resumiendo, podemos concluir que el encabalgamiento de la conjunción podía representar, a nivel de la interacción dialógica, un mecanismo para mantener la palabra. Esta interpretación es más probable en los casos —como los aquí citados— de enumeraciones y/o complejos turnos de los personajes con menor autoridad, que intervienen, además, en contextos marcados por un comportamiento verbal interruptivo<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Wright (1975: 406) también interpreta la intervención de Balión como una interrupción.

<sup>39</sup> El comportamiento verbal del esclavo Gripo es muy impositivo en toda la escena: se autoselecciona (Plaut., *Rud.* 1060-61: TRACH. *eloquar.* / GRI. *immo ego eloquar*), por lo cual su amo varias veces le hace callar (1062: DÆ. *Gripe, animum aduerte ac tace*; 1089, 1102, 1125, 1153). Además, Gripo es el único esclavo de las comedias de Plauto que en alguna ocasión interrumpe descortésmente a su propio amo (1389-92).

<sup>40</sup> De hecho, Fortson (2008: 119) apunta la interrupción que aparece después del encabalgamiento, pero —como no adopta una perspectiva más pragmática— parece no relacionar ambos fenómenos. Cabe mencionar, no obstante, que algunas ediciones y traducciones interpretan el turno de Gripo como un aparte (p. e. Bravo, 2013). La partícula *quin*, asimismo, podría entenderse como un preiniciador: para su repetido uso en otro contexto conflictivo, véase Plaut., *Cas.* 604-9.

<sup>41</sup> Los demás pasajes con la conjunción encabalgada en Plauto son más problemáticos.

El último grupo de ejemplos, en vez de conjunciones, recoge un uso particular de interjecciones encabalgadas. En (18) la interjección *ah!*, a nivel semántico, expresa disgusto y fastidio, que, dado el contexto, se compaginan con el significado de la oración que sigue. En cuanto a la gestión de la conversación, sin embargo, se podría imaginar que este posicionamiento de *ah!* se asemejaría a lo que en el diálogo natural se suele denominar *pausa oralizada* (ing. *filled pause*).

PA. quid ita? PY. rogitas?  
numquam pol hominem stultiorem uidi nec uidebo. **ah**  
non possum satis narrare quos ludos praebueris intus.  
(Ter., *Eun.* 1008-10)<sup>42</sup>

Según Maclay – Osgood (1959: 41), llenar las pausas de cualquier material fónico hace menos probable que el hablante sea privado del turno actual<sup>43</sup>. Esta característica de *ah!* se ha de relacionar con su estatus de una interjección polivalente que es capaz de «transmitir una gama de sentimientos muy variados, sin constatarse una preferencia por ninguno de ellos» (Unceta Gómez, 2012: 386, véase, también, Müller, 1997: 126-30). Además, hay que tomar en cuenta la vaguedad de su plano fónico que convierte *ah!* en un signo lingüístico muy básico, apenas articulado.

La función de la mera oralización parece obrar también al principio del nuevo turno. Así, a nuestro parecer, habría que entender el uso de *ah!* en la autoselección del viejo Cremes en (19). Aquí la interjección que acabamos de ver como, posiblemente, una pausa oralizada es empleada como un preiniciador del turno del nuevo hablante que, además, es un

---

En Plaut., *Mil.* 1130-6, encontramos dos casos de encabalgamiento de las conjunciones (... *atque uti / dixi*; ... *Acroteleuti(um) aut / ancilla*), siendo este último parte de una enumeración. El discurso, sin embargo, está dirigido al público, por lo cual más que una estrategia de mantenimiento del turno sería un factor dinamizador del relato. El último caso encaja aún menos en el patrón arriba descrito: en *Poen.* 621-22a (ADV. *Aetoli ciues te salutamus, Lyce, / quamquam hanc salutem ferimus inuiti tib(i) et / quamquam bene uolumus leniter lenonibus.*) tan solo se puede destacar un contexto descortés (pero no interruptivo) de la interacción y una breve enumeración constituida por dos elementos (*quamquam... et / quamquam...*); este pasaje no aparece en la lista de Questa (2007: 314).

<sup>42</sup> Véanse también Ter., *Andr.* 252, 469.

<sup>43</sup> Véase Gallardo-Paúls (1993: 202-203) para una breve discusión al respecto.

mecanismo para ganar terreno, por así decirlo, en la estructura métrica del verso anterior<sup>44</sup>. Esta estrategia se confirma en (20), donde Mición protesta emocionalmente frente a los cansinos reproches de su interlocutor (véase *ne me optundas*). Significativamente, el preiniciador *ah!* es seguido de la fórmula consolidadora *ausculta*. Un contexto similar reaparece en el único ejemplo con la interjección *ah!* encabalgada que encontramos en Plauto (21): aquí el esclavo Líbano corta el flujo rítmico del turno (y el verso) al oír la desagradable referencia al molino, un frecuente lugar de trabajo para castigar a los sirvientes.

- (19) PAM. quis me uolt? perii, pater est. SIM. quid ais, omni(um)—CHR. **ah**  
rem potius ipsam dic ac mitte male loqui.  
SIM. quasi quicquam in hunc iam grauius dici possiet. (Ter., *Andr.* 872-4)
- (20) DEM. pro Iuppiter! tu, homo, adigis me ad insaniam.  
non est flagitium facere haec adulescentul(um)?—MIC. **ah!**  
**ausculta**, ne me optundas de hac re saepius. (Ter., *Ad.* 111-3)
- (21) DEM. modo pol percepi, Libane, quid istuc sit loci:  
ubi fit polenta, te fortasse dicer(e)—LIB. **ah**,  
neque hercle ego istuc dico nec dictum uolo,  
teque obsecro hercle ut quae locutu's despuas. (Plaut., *Asin.* 36-9)
- (22) BAC. [...] sed quid istuc est? LAC. meum receptas filium ad te Pam-  
[phil(um)]—BAC. **ah**—  
LAC. **sine dicam**: uxorem hanc prius quam duxit, uostrum amorem  
[pertuli. (Ter., *Hec.* 743-4)<sup>45</sup>

En todos estos casos, el tempo del cambio del hablante está acelerado gracias a la elisión con el elemento anterior. Estos rasgos prosódicos que disimulan el contexto del intervalo, añadidos al marcado tono emotivo de protesta, podrían sugerir que los tres casos representan una autoselección del siguiente interlocutor.

<sup>44</sup> La interjección *ah!* aparece al principio del nuevo turno pero al final del verso en Plaut., *Merc.* 156; Ter., *Andr.* 306; *Haut.* 397, 439, 913 (tras un turno incompleto), *Eun.* 208; *Phorm.* 193, 325; *Hec.* 630, 697, 721; *Ad.* 329.

<sup>45</sup> Para otro turno introducido tras *ah!* al final del verso, véanse también Ter., *Phorm.* 474-5, 809.

Ahora bien, tan solo (19) contiene un turno incompleto sintácticamente (*quid ais, omnium—*), por lo cual es reconocido por Donato (*ad Andr.* 872.2) como una interrupción. A lo mejor, nuestra interpretación será más plausible tras traer a colación un pasaje más (22), donde el mismo diseño métrico y comunicativo coincide, a la vez, con los marcadores textuales de interrupción (*sine dicam*) y con el aclarador testimonio del comentarista romano<sup>46</sup>. Para resumir, la interjección, como iniciador de la autoselección, sería un eficaz recurso para intervenir antes del intervalo, usurpando, por así decirlo, la última sílaba en la cadencia final del turno en curso. A diferencia de los pasajes citados más arriba, en las secuencias (19), (20), (21), (22), la mayor conexión con la palabra precedente (como resultado de la elisión) debe representar el solapamiento de los dos turnos a causa de la intrusiva interrupción.

## 6. Conclusiones

El presente trabajo es una primera aproximación a la interdependencia entre los aspectos pragmáticos del diálogo cómico (en lo que atañe a su gestión) y su diseño métrico, en el cual, según entendemos aquí, se codifica a grandes rasgos la prosodia del latín hablado. Al nivel de la construcción y la asignación de los turnos dialógicos, hemos identificado varios recursos verbales y suprasegmentales que, además, relacionamos con diferentes partes (o fases) del mensaje.

Dada la predominante equivalencia entre los turnos (o sus componentes) y los versos dialógicos, se han señalado las semejanzas estructurales entre ambos, sobre todo en cuanto a la cadencia final de los yambo-trocaicos. Además, las posiciones antepausal y postpausal —respectivamente, a final y a comienzo de la línea métrica— han sido identificadas como los contextos típicos para posicionar los mecanismos de gestión del diálogo, incluidos los silencios (la pausa, el intervalo).

Por último, hemos analizado los casos particulares de encabalgamiento en Plauto y Terencio. Como resultado, hemos sugerido que la distorsión de la cadencia final del verso, junto con el tempo acelerado de

<sup>46</sup> Don., *ad Hec.* 743.9: *quod falsum est, reclamavit meretrix et uoluit contradicere, si permetteret senex.* Según parece, acto seguido, la prostituta quiere intervenir, pero su interlocutor esta vez no le deja decir nada (*ibid.* 745.1, citado más arriba en la n. 10).

sobrepasar la pausa versal, podría equivaler a un mecanismo con el que los autores representan los esfuerzos del hablante para aferrarse al turno dialógico. Asimismo, las interjecciones encabalgadas en elisión con el material precedente, según se hipotetiza, podían realizar un efecto prosódico parecido a la pausa oralizada o, en los casos de cambio de hablante, un mecanismo para interrumpir con un solapamiento.

## Bibliografía

### Ediciones de Plauto y Terencio

- John BARSBY, *Terence. Comedies*, vol. 1-2, ed. y trad., Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- José Román BRAVO, *Plauto. Comedias*, vol. 2, Madrid, Cátedra, 2013<sup>3</sup> [1995].
- Adrian GRATWICK, *Plautus: Menaechmi*, Cambridge, CUP, 1993.
- Wolfgang DE MELO, *Plautus. Comedies*, vol. 1-5, ed. y trad., Cambridge - Massachusetts, CUP, 2011-13.

### Estudios

- Peter BARRIOS-LECH, *Linguistic Interaction in Roman Comedy*, Cambridge, CUP, 2016.
- Rocío CARANDE HERRERO, «La partición del verso. Cambios de interlocutor en el septenario yámbico de Plauto», *Pallas* 59 (2002), pp. 103-21.
- Herbert H. CLARK – Eve V. CLARK, *Psychology and Language: An Introduction to Psycholinguistics*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- Steven E. CLAYMAN, «Turn-Constructional Units and the Transition-Relevance Place», en Jack Sidnell – Tanya Stivers (eds.), *The Handbook of Conversation Analysis*, Malden - Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 151-66.
- Marcus DEUFERT, «Metrics and Music», en Michael Fontaine – Adele C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, OUP, 2013, pp. 477-97.
- Andrew M. DEVINE – Laurence D. STEPHENS, *The Prosody of Greek Speech*, Oxford, OUP, 1994.
- Hans DREXLER, «Lizenzen» *am Versanfang bei Plautus*, Múnich, C. H. Beck, 1965.
- Paul DREW, «Turn Design», en Jack Sidnell – Tanya Stivers (eds.), *The Handbook of Conversation Analysis*, Malden - Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 131-49.

- George E. DUNKEL, «The Relative Stylistic Orality of Plautus and Terence, as Measured by Enjambment-Types; with Remarks on Enjambment in Literary Saturnians and Menander. I. Types of Enjambment», *Die Sprache* 38.2 (1996), pp. 201-12.
- Rolando FERRI, «An Ancient Grammarian's View of How the Spoken Language Works: Pragmalinguistic Observations in Donatus' *Commentum Terentii*», en Rolando Ferri – Anna Zago (eds.), *The Latin of the Grammarians: Reflections about Language in the Roman World*, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 237-76.
- Benjamin V. FORTSON, *Language and Rhythm in Plautus: Synchronic and Diachronic Studies*, Berlín - Nueva York, De Gruyter, 2008.
- Antoine FOUCHER, «Les lois du silence dans le théâtre de Plaute», *Latomus* 66.3 (2007), pp. 606-27.
- Beatriz GALLARDO-PAÚLS, «La transición entre los turnos conversacionales: silencios, solapamientos e interrupciones», *Contextos* 11.21-22 (1993), pp. 189-220.
- Erving GOFFMAN, *Los momentos y sus hombres* (trad. Eloy Fuente Herrero y Luis Botella), Barcelona, Paidós, 1991.
- , «The Neglected Situation», *American Anthropologist* 66.6 (1964), pp. 133-6.
- Kjell GUSTAFSON, «Final Monosyllables – Why Elision?», *Symbolae Osloenses* 58.1 (1983), pp. 39-62.
- Judith P. HALLETT, «Plautine Ingredients in the Performance of The *Pseudolus*», *CW* 87.1 (1993), pp. 21-6.
- Rainer Enrique HAMEL, «Análisis conversacional», *Estudios de lingüística aplicada* 3 (1984), pp. 9-89.
- Mike HANNAY – Caroline KROON, «Acts and the Relationship between Discourse and Grammar», *Functions of language* 12.1 (2005), pp. 87-124.
- Vimala HERMAN, «Turn Management in Drama», en Jonathan Culpeper, Mick Short – Peter Verdok (eds.), *Exploring the Language of Drama: from Text to Context*, Londres - Nueva York, Routledge, 2002, pp. 29-43.
- Marie E. HOFFMANN, «Conversation Openings in the Comedies of Plautus», en Harm Pinkster (ed.), *Latin Linguistics and Linguistic Theory. Proceedings of the 1st International Colloquium on Latin Linguistics (Amsterdam, April 1981)*, Amsterdam, John Benjamins, 1983, pp. 217-26.
- Marie-Karine LHOMMÉ, «Problèmes de silence: *Silere*, *s*, *st* et la notation du silence», *Eruditio Antiqua* 5 (2013), pp. 95-112.
- Christopher B. LOWE, «The Cook Scene of Plautus' *Pseudolus*», *CQ* 35.2 (1985), pp. 411-6.
- Catalina MONSERRAT ROIG, «Otras perspectivas para el análisis lingüístico de Plauto: los vocativos insultantes en la reacción conversacional», *Minerva* 28 (2015), pp. 133-61.

- Roman MÜLLER, *Sprechen und Sprache. Dialoglinguistische Studien zu Terenz*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1997.
- Daniel C. O'CONNELL – Sabine KOWAL – Erika KALTENBACHER, «Turn-Taking: a Critical Analysis of the Research Tradition», *Journal of Psycholinguistic Research*, 19.6 (1990), pp. 345-73.
- Milman PARRY, «The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse», *TAPhA* 60 (1929), pp. 200-20.
- Fernando POYATOS, «Interactive Functions and Limitations of Verbal and Non-verbal Behaviors in Natural Conversation», *Semiotica* 30.3-4 (1980), pp. 211-44.
- Ernst PULGRAM, *Latin-Romance Phonology: Prosodics and Metrics*, München, W. Fink, 1975.
- Cesare QUESTA, *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino, QuattroVenti, 2007.
- Sophie ROESCH, «Les stratégies de clôture du dialogue dans les comédies de Plaute», en Alide Machtelt Bolkestein (ed.), *Theory and Description in Latin Linguistics*. Amsterdam, Gieben, 2002, pp. 317-32.
- , «Les débuts de dialogue dans la comédie et la tragédie latines», en Bruno Bureau – Christian Nicolas (eds.), *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*. Lyon, Université de Lyon, 2008, pp. 207-22.
- Harvey SACKS – Emanuel A. SCHEGLOFF – Gail JEFFERSON, «A Simplest Systematics for the Organization of Turn Taking for Conversation», *Language* 50.4 (1974), pp. 696-735.
- Emanuel A. SCHEGLOFF, *Sequence Organization in Interaction*. Cambridge, CUP, 2007.
- Pavlos SFYROERAS, «Silence and Comic Language in Aristophanes», en Siegfried Jäkel – Asko Timonen (eds.), *The Language of Silence*, vol. 1, Turku, Turun Yliopisto, 2001, pp. 50-70.
- Ewa SKWARA «What Does Silence Say? Functions of Silence in Plautus' Comedies», *Eos* 87 (2000), pp. 279-86.
- Amparo TUSÓN VALLS, «El análisis de la conversación: entre la estructura y el sentido», *Estudios de sociolingüística* 3.1 (2002), pp. 133-53.
- Luis UNCETA GÓMEZ, «Cuando los sentimientos irrumpen: valores expresivos de las interjecciones primarias en las comedias de Plauto», en Rosario López Gregoris (ed.), *Estudios sobre teatro romano: El mundo de los sentimientos y su expresión*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2012, pp. 347-98.
- John WRIGHT, «The Transformations of *Pseudolus*», *TAPhA* 105 (1975), pp. 403-16.
- Maria Cristina ZEBRINO, «Taceo in Plauto: quando dire non è fare», *Rationes rerum* 1 (2013), pp. 115-47.

