

EL ARBITRAJE DE EPITRÉPONTES COMO AGÓN: DE LA APXAIA A LA NEA

PABLO A. CAVALLERO*

Habitualmente se acepta que una de las marcadas diferencias entre la ἀρχαία y la νέα es la estructura diversa en el aspecto formal; es decir que, frente a los componentes prólogo-párido-agón-parábasis-episodios-éxodo de la comedia antigua, la nueva mantiene sólo el primero y reestructura la acción en una secuencia de monólogos y diálogos interrumpida solamente por las cuatro intervenciones corales ajenas a esa acción, consistentes en una danza de entretenimiento, cuyo canto no se conserva, pero que puede ser todavía, creemos, un rezago del antiguo κῶμος originario de la comedia.

Pues en cuanto a rezagos se refiere, ya ha sido señalado que la νέα conserva muchos más que los denotados por la apariencia y, si se trata de motivos literarios y de motivos ligados con la técnica dramática, esos rezagos son muy abundantes.¹ Pero limitándonos aquí a los aspectos formales o estructurales, la comedia nueva mantiene rastros de los episodios de la antigua en los diversos entrecruzamientos y obstáculos que los personajes centrales afrontan, particularmente entre el tercero y el cuarto acto, así como quedan rastros de la *éxodos* en los finales movidos y coparticipados en que se invoca a la victoria y se pide el aplauso del público.

Sin embargo de esta relación, la que resulta más clara es la que puede establecerse entre ciertos pasajes de las piezas de la νέα supérstites y el agón clásico. Blanchard, por ejemplo, señala que en Menandro, tras presentar en el primer acto a dos grupos separados, éstos se juntan en el

* CONICET - UBA

¹ Cf. nuestro libro de pronta aparición *Παράδοσις: los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición*.

segundo acto y se inicia el gran agón que ocupa las cuatro secciones finales, comenzado por un agón en sentido estricto como son la contraposición de Sóstratos² y Gorguías en *Dýskolos*, de Moskhión y Demeas en *Samía*, de Syriskos y Daos en *Epitrépontes*.³ Pero resulta curioso que el erudito destaque en ello el posible influjo de la tragedia de Eurípides, influjo totalmente probable, sin destacar la tradición comediográfica del agón y las particularidades que puede asumir en la $\nu\acute{\epsilon}\alpha$.

El agón 'clásico' de la $\acute{\alpha}\rho\chi\alpha\acute{\iota}\alpha$ fue descubierto, en cuanto forma definida, por Rossbach y Westphal en 1856 y, si bien no aparece en *Acar-nienses*, en *Paz* ni en *Thesmophoriae*, sí está presente en ocho de las once comedias completas de Aristófanes, con una estructura de dos partes paralelas compuestas cada una por cuatro instancias: oda, exhortación (*katake-leusmós*), epirrema (con interrupciones del antagonista y/o del bufón) y sofocación (*pnigos*), más una congratulación final del corifeo como cierre (*sphraguís*) dirigida al vencedor, que siempre habla en segundo lugar. Esta estructuración, que no en toda obra se da completa, significa que hay una alternancia de partes cantadas y recitadas, cada una con su métrica.⁴ ¿Qué resta de este esquema en el agón de la comedia nueva? Vamos a analizar el caso del arbitraje de *Epitrépontes*, donde un esclavo pastor, Daos, y un carbonero, Syriskos, discuten sobre sus derechos acerca de la posesión de los elementos de reconocimiento que acompañaban a un niño expósito; un anciano transeúnte oficia de árbitro.

Obviamente, al no haber en la $\nu\acute{\epsilon}\alpha$ coro como personaje, no puede haber ni oda en la primera parte ni antioda en la segunda. Sin embargo, en los vv.43 ss., los mismos implicados, Daos y Syriskos, cumplen brevemente la función que tenía la oda, al comentar que, por mutuo acuerdo, tendrá lugar un encuentro arbitral, y se incluye allí la aceptación de Smikrines, el árbitro que, como tal, cumple la función del corifeo de la $\acute{\alpha}\rho\chi\alpha\acute{\iota}\alpha$ o la que

² Los nombres propios de los personajes los transliteramos de manera fonética.

³ Cf. A. BLANCHARD, "Recherches sur la composition des comédies de Ménandre", REG 83 (1970), 38-51, p. 47.

⁴ Véase el esquema que recientemente ha hecho G. MASTROMARCO en *Introduzione a Aristofane*. Bari, Laterza, 1994, p. 14.

tiene Dioniso en *Ranas*, quien además ejerce de bufón, como Demos en *Caballeros*⁵:

S: Hay que dirimir esto por medio de alguien.

D: Acepto, sometámoslo a juicio.

S: ¿Quién, pues?

D: A mí cualquiera me viene bien; soporto lo justo... Pues, ¿para qué lo compartí contigo?

S: ¿Quieres tomar a éste como juez?

D: Enhorabuena.

S: Por los dioses, amigo, ¿dedicarías a nosotros un poco de tiempo?

Sm: ¿A ustedes? ¿Acerca de qué?

S: Nos oponemos en cierto asunto.

Sm: ¿Y a mí en qué me atañe?

S: Buscamos un juez equitativo de esto; si no te molesta, danos una solución.

Sm: ¡Oh ustedes que morirán malamente! ¿con ropas de clase baja, se pasean discutiendo causas?

S: Pero... sin embargo el asunto es simple y fácil de comprender... Padre, haznos el favor, no nos desdeñes, ¡por los dioses! En toda ocasión es necesario que lo justo se imponga en todas partes y es interés común para la vida de todos a quién le toque en suerte esta parte.

D: Me topé con un orador hábil... ¿Para qué le habré dado parte...?

Sm: Dime, ¿respetarán lo que yo resuelva?

S: Totalmente.

Sm: Escucharé, pues.

En cuanto al *κατακλευσμός*, exhortación que el corifeo hace en dos tetrametros para invitar al primer antagonista a tomar la palabra, se conserva en boca de Smikrines, que nuevamente asume el papel del corifeo:

⁵ Para *Epitrepontes* seguimos la edición de DARIO DEL CORMO en Menandro, *Le commedie*. Roma, Istituto editoriale italiano, 1964. La traducción es nuestra.

Sm: ¿Cuál es el problema? Tú, el que calla, habla primero.
[vv.62-3]

En el v.64 se inicia entonces el epirrema, es decir, el recitado en trímetros, de Daos, quien expone la cuestión. Según la tradición del ἀγών de la comedia antigua, Daos, en tanto primer hablante, será el perdedor; asimismo, según esa tradición, el discurso es interrumpido por el contrincante que actúa como βωμολόχος o bufón: vemos que en el v.71, al mencionarse la clave del problema, Syriskos interrumpe y genera una pizca de farsa que matiza el discurso narrativo:

D: encontré abandonada una criaturita de poco tiempo, con cadenitas y con este adorno.
S: De esto se trata.
D: ¡No me deja hablar!
Sm: Si parlosteas entre medio, te golpearé con el bastón.
D: Y justamente.
Sm.: Habla.
D: Hablo.

Pero las siguientes interrupciones son buscadas por el mismo Daos quien, para dar firmeza a su argumentación, pide a Syriskos que confirme la veracidad de su relato:

D: ¿Me rogabas, Syriskos? S: Sí. [v.94]
D: Tomándome las manos, me las besaba. ¿Hacías esto? S: Lo hacía. [v.98]

Cuando concluye, retoma Syriskos burlonamente la cláusula final: "-He dicho mi discurso. -Ha dicho." Pero inmediatamente antes, hay un resumen de la tesis de Daos que, como culminación de su alegato, debió de ser pronunciado de modo enfático: de tal manera, cumple la función del πνίγος:

D: En fin, te he dado algo de lo mío. Si esto te es agradable, todavía ahora reténlo, pero si no te satisface, si cambias de opinión, dámelo nuevamente y en nada me hagas injusticia ni te sientas menguado. No es justo que tú tengas todo, esto por mi voluntad y lo otro forzándome.

En la segunda parte, no existe la antioda ni nada que la reemplace, es decir, ni siquiera Smikrines como 'corifeo' hace comentario alguno de lo dicho ni prevé lo que ocurrirá, sino que pasa inmediatamente a un *antika-takeleusmós* muy breve, con el que invita un tanto descortésmente –cual es su carácter– a Syriskos a tomar la palabra:

Sm: ¿No escuchaste? Ha dicho. [v.117]

El antiepirrema a cargo del carbonero es un pasaje muy particular. Daos había hecho un discurso adecuado a una persona de su clase, es decir, expuso con sencillez la *narratio* del asunto y la *argumentatio* de su posición; pero Syriskos parece más influido por la manía judicial de los atenienses o con más experiencia en esas lides y, tal como el mismo Daos había previsto (v.60), se muestra como un hábil orador: tras asentir en cuanto a la veracidad del relato de su contrincante, añade que ignoraba la existencia de esos adornos y recurre al patetismo presentando al bebé como reclamante de sus pertenencias; esto refuerza su argumentación –falsa por cierto, pues disfraza con el derecho del niño su propio interés–, como así también las referencias a tragedias donde tales pertenencias sirven al reconocimiento y felicidad de sus dueños; hace luego una *refutatio* de los argumentos de Daos.⁶ A diferencia de la primera parte, en este antiepirrema no hay interrupciones del adversario, quien no sabe, tampoco con esa treta, restar peso al discurso del oponente. La conclusión consiste en una acusación de malas intenciones contra Daos, dicha muy rápidamente frente a la morosidad de la argumentación previa: en ese sentido, los vv.172–5 cumplen la función del ἀντιπρὶνος tradicional:

S: Si es adecuado que tú devuelvas algo de las cosas de éste, además buscas también retenerlo para volver a actuar per

⁶ Cf. JAMES W. COHOON, "Rhetorical studies in the arbitration scene of Menander's *Epitrepontes*", TAPhA 45 (1914), 141–230. El autor, que parte del comentario de los valores oratorios de Menandro hecho por Quintiliano en X 1,69–71, concluye: "It would appear at times as if Quintilian were writing with this very scene before him, and the conclusion seems reasonable that Menander was a skilled orator as well as a playwright, just as Quintilian claimed. This skill he doubtless acquired, to some extent at least, in the school of Aristotle and his successor, Theophrastus" (p. 230).

versamente, con mucha seguridad, si ahora la Fortuna ha salvado algo de lo de éste.

En cuanto a la σφραγίς, ante la invitación del segundo contrin-cante, Smikrines emite su juicio en los vv.177 ss., con lo cual cierra el debate y, por los términos que usa contra Daos, se congratula con el ganador Syriskos:

Sm: Es fácil de decidir. Todo lo que estaba con él es del niño.
Esto decido.

D: Bien. ¿Y el niño?

Sm: No decidiré, por Zeus, que es tuyo, que ahora le haces injusticia, sino del que lo asiste y de quien va contra ti, que ibas a dañarlo.

De esta manera termina la estructura del agón en sí. Sin embargo, la pieza mantiene aún otros puntos de contacto con la tradición. Antes del comienzo de la competencia, suele haber en la ἀρχαία una discusión farsesca previa: por ejemplo, en *Nubes* 889 ss., cuando aparecen el Razona-miento fuerte y el débil, ellos se intercambian una serie de insultos y malos deseos a causa de sus diferencias, al igual que en *Ranas* 830 ss. lo hacen Eurípides y Esquilo o en *Caballeros* 691 ss. Paphlagón y el salchichero. Del mismo modo, en *Epitrépontes*, a pesar del estado lacunoso de lo que precede al ἀγών en sí, se conserva el final de esa discusión farsesca:

S: Rehuyes lo justo.

D: Me calumnias, infeliz. No tienes por qué tener lo que no es tuyo. [vv.42-3]

De este análisis resulta que el agón de *Epitrépontes*, comparado con el agón tradicional de la comedia antigua, tiene estos rasgos:

- a) al igual que él,
 - mantiene dos sectores bien diferenciados;
 - el epirrema es interrumpido por el adversario y con rasgos de bufón;
 - el agón está precedido por una discusión farsesca;
- b) de manera matizada, frente al agón de la ἀρχαία, en el de la pieza menandrea,

- aunque no hay oda porque no hay coro-personaje, los participantes del certamen introducen el encuentro;
- el epirrema y su contraparte mantienen el trímetro yámbico frente al habitual tetrámetro de la forma tradicional;
- si bien no hay corifeo, sí hay un tercer personaje que actúa como tal, porque hace el *κατακελευσμός* o invitación a tomar la palabra;
- a pesar de que no se da un cambio métrico, el contenido y actitud de los personajes sugieren que hay una forma de *πνίγος* y de *ἀντιπνίγος*;
- el *antikatakeusmós* también aparece, pero más reducido en su extensión;
- el *antiepirrema*, a pesar de su paralelismo con la primera parte (incluso en el retomar lo dicho por el antagonista), carece de interrupciones;
- la *σφραγίς* aparece diluida o con una congratulación menos explícita, pero ya en Aristófanes era poco frecuente.⁸

En realidad, estos matices tampoco se alejan tanto de la tradición, pues en lo que resta de la *ἀρχαία* el agón ofrece variantes: por ejemplo, en *Caballeros* hay prácticamente dos agones, mientras que el de *Eccl.* no está dividido en dos sectores y en *Aves* cada parte se dedica por igual a ambas posturas y la voz cantante la lleva siempre Peithétairos; las interrupciones son permanentes en *Ranas*, en *Eccl.* y en *Plutos* y la extensión del agón de *Ranas* es particularmente notoria, pues consta de cuatrocientos setenta y seis versos; si bien en la forma antigua el agón suele presentarse mucho

⁷ Sobre la cuestión de la variedad métrica, si bien la de Menandro no iguala a la antigua, recuérdese que aun en los trímetros introduce incisos que pueden deberse "all'influsso della tecnica di Aristofane"; cf. MICHELE COCCIA, "Gli anapesti nei trimetri del Δύσκολος", *Menandrea*. Università di Genova, 1960, pp.159-94, cita de p. 191.

⁸ Un análisis del *Dýskolos* daría resultado similar: en 269 hay un *katakeusmós* de Gorguías a Sóstratos, tras una escena de introducción que oficia de oda; en el *epirrema* de Gorguías (271-98) hay dos interrupciones de Sóstratos; los vv.299 s. actúan como *antikatakeusmós* de Sóstratos para introducir su *antiepirrema* (vv.302 ss.), que logra el cambio de opinión de Gorguías y la elaboración de un plan de acción.

más cerca del desenlace, cuando la pieza ya está avanzada (en *Cab.* 304-460 y 756-1263, en *Nubes* 949-1104, en *Ranas* 895-1471), también puede darse en el centro o primera mitad de la obra (*Avispas* 546-727, *Aves* 451-628, *Lis.* 535-610, *Eccl.* 571-729, *Plutos* 415-609) y, en este sentido, Menandro parece haber también matizado dando al agón un lugar estable. De modo tal que las innovaciones de Menandro parecen simplemente seguir la concepción aristofanesca, por la cual el agón era un componente de forma bastante libre.

¿Significa esto que debe negarse un influjo de la tragedia, que era propuesto por Blanchard? No necesariamente. Que la tragedia influyó en la comedia es evidente, y no sólo por los motivos literarios que aparecen en Eurípides o en Sófocles y reaparecen en Menandro, sino también por la constante paratragedia que efectúa Aristófanes; es posible que el uso menandro del trímetro en lugar del tetrámetro para el epirrema sea influjo del habitual metro trágico, pero no podemos dejar de considerar que hay en el autor de la *véα* una matización global del agón en el plano formal según una concepción que era ya muy flexible en la comedia *ἀρχαία*. Además, si Lloyd tiene razón al decir que el agón en Eurípides demuestra "the tragic futility of rational discussion", debemos señalar que en Menandro el discurso racional no es fútil, porque con él se llega a un acuerdo (*Dýsk.*) a una resolución del conflicto (*Epir.*).⁹

Pero con esto dejamos el ámbito de la forma y entramos a ver la función del agón en el total de la obra. Carmen Verde Castro ha escrito que el agón es "el punto culminante de cualquier fábula cómica", pues "El agón es lo esencial, como elemento resolutorio de la acción, es decir, medio dinámico que apresura o determina el desenlace, ya sea prefigurando el final o constituyendo de por sí el momento cumbre de la pieza."¹⁰ Estas observaciones se cumplen en *Epirépones*: el arbitraje es ciertamente su "punto culminante", en tal grado que es esa escena la que da título a la pieza;

⁹ Cf. M. LLOYD, *The agon in Euripides*. Oxford-New York, Clarendon Press-Oxford Univ. Press, 1992, p. 17. Del agón trágico se ocuparon antes H. STROHM, *Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form*. München, 1968, y J. DUCHEMIN, *L'ἀγών dans la tragédie grecque*. Paris, 1968.

¹⁰ Cf. "La composición dramática de *Las ranas* de Aristófanes", ANALES DE FILOLOGÍA CLÁSICA VIII (1961-3), 45-123, citas de p. 50.

además, es esencial como elemento resolutorio de la acción, pues si Syriskos no hubiese logrado el triunfo, no habría estado revisando los objetos ganados, Onésimos no habría reconocido el anillo de Kharisios, no habría hablado con Habrótonon ni ésta habría descubierto que había sido este joven el violador de Pamphile, ni que Kharisios era entonces el padre del niño ni que el árbitro Smikrines era su abuelo: es decir, la discusión del pastor y del carbonero da lugar al desenlace feliz de la pieza. Por otra parte, la misma profesora observó que "En toda comedia, el agón concluye por resumir en dos términos opuestos todo el planteo cómico que, por ser tal, ha sido más o menos difuso hasta ese momento. El público tiene así, gracias a esa síntesis dual, una visión simplificada, un esquema estilizado del conflicto, un mecanismo dramático que condensa y provoca, muy naturalmente, el desenlace de la trayectoria general de la pieza."¹¹ En *Epitrépontes*, al igual que en *Samía* o que en *Dýskolos*, el agón ocurre demasiado tempranamente para ser conclusivo o resumidor: más bien plantea de manera patente el conflicto, pues de hecho todo el problema de esta pieza consiste en la paternidad del niño, y el agón, además de poner al bebé en escena, aporta al desarrollo de la pieza su cuestión central, los objetos de reconocimiento, que contienen en sí la clave para la identificación de esa paternidad y maternidad. El agón de *Samía* está muy lacunoso para juzgarlo con certeza, pero el de *Dýskolos* también plantea el conflicto central, es decir, cómo un fino muchacho de ciudad va a pretender a la hija de un rústico campesino misántropo. De tal modo, el agón de la *véα* tiene una función similar a la que tenía en la *ἀρχαία*.

A modo de síntesis conclusiva podemos decir que, si no en la *véα*, al menos, para ser prudentes, en la comedia menandrea, el agón subsiste como elemento estructural de la técnica compositiva del drama, pero lo hace de manera diferente. Si ya en la *ἀρχαία* el agón tenía variantes en su ubicación y en su extensión, más allá de las variantes de detalle interno, el agón de *Epitrépontes* revela que conserva los rasgos del antiguo modificando algunas cosas, desde la métrica que necesariamente es menos variada por la ausencia de coro-personaje, hasta la introducción de diferencias en cuanto a la extensión de las partes o al personaje que las tiene a cargo, al uso de las interrupciones y a la ubicación del conjunto en el desarrollo de la pieza, con lo cual se continúa la flexibilidad que este componente de la

¹¹ Cf. *ibidem* pp. 54 ss.

comedia tenía en la obra de Aristófanes. En realidad, esta continuación matizada confirma la característica que surge de la comparación de los motivos literarios en la comediografía antigua: respecto de la ἀρχαία y de otras manifestaciones de lo cómico, Menandro mantiene una línea de tradición ininterrumpida, tradición que no significa copia sino matización personal. Entonces, más allá de las diferencias de elementos, de estructuración¹², de vinculación con el mundo contemporáneo que pueden compararse entre una y otra etapa de la comedia ateniense, el arbitraje de *Epitrepontes*, que tomamos como ejemplo, considerado en tanto agón, reafirma la subsistencia, en la comedia nueva, de componentes aparentemente típicos de la antigua pero que resultan esenciales a la comediografía, mantenidos de manera matizada, según las adecuaciones de estilo, gusto personal, época, ambiente y de situación de los personajes.¹³

Sería interesante estudiar si también y en qué manera el agón aparece en otras formas de lo cómico, tales como el drama de sátiros, el mimo o la *palliata*. Pero esto quedará para otro momento... o para otra persona interesada en estos aspectos.

¹² La falta de parábasis es obvia. En cuanto a la división en actos, A.H. SOMMERSTEIN, "Act division in old comedy", *BULLETIN OF THE INSTITUT OF CLASSICAL STUDIES*, 31 (1984), pp. 139-152, ha propuesto que el origen de la división en actos se remonta al s.V. Sobre la división en actos cf. R.T. WEISSINGER, "A study of act divisions in classical drama", *IOWA STUDIES IN CLASSICAL PHILOLOGY*, IX (1940), 141 pp.

¹³ Según R.L. HUNTER, "Middle comedy and the *Amphitruo* of Plautus", *DIONISO*, 57 (1987), pp. 281-98, el ἀγών se habría mantenido también en la μέση (Antífanos 144 Kock, 191 Kock, Anaxandrides 33 Kock) y también puede asimilarse al agón la recriminación del hijo al padre (cf. p. 284); podríamos añadir tal vez el tercer acto de *Samía* donde se lucha por controlar a Khrysis, y el cuarto de *Epitr.*, por el enfrentamiento Smikrines-Pamphile.