

Una celebración permanente. Función social del texto poético en la construcción de la memoria e identidad colectiva en la *Ol.* 10 de Píndaro



Pablo Alejandro Cardozo

Universidad de Buenos Aires, Argentina
Pablocardozo999@yahoo.com.ar

Recibido: 24/09/2019. Aceptado: 19/11/2019.

Resumen

En *Ol.*10.24-77 se relata la fundación por parte de Heracles del sitio de Olimpia y la celebración de los primeros juegos Olímpicos. Se propone que el poeta establece un paralelismo entre la propia labor poética y la fijación del recinto sagrado y conecta esa primera celebración con la *performance* actual del epinicio explicitada en el pasaje metapoético de *Ol.*10.78-84. En dichos versos se circunscribe este 'nuevo canto' a una tradición que se remonta al pasado histórico-mitológico y que se proyecta en los contextos performativos del futuro, destacando la importancia de los factores sincrónicos y diacrónicos, sobre todo la *re-performance* de los textos poéticos.

PALABRAS CLAVE: Píndaro; *Olímpica* 10; memoria; *performance*; *re-performance*.

A permanent celebration. Social function of the poetic text in the construction of memory and collective identity in Pindar's *Ol.* 10

Abstract

In *Ol.*10.24-77 the foundation by Heracles of the site of Olympia and the celebration of the first Olympic Games is narrated. It is proposed that the poet draws a parallelism between his own poetic work and the foundation of the sacred precinct and connects that first celebration with the current *performance* of the ode, made explicit in the metapoetic passage of *Ol.*10.78-84. In these verses, this 'new song' is deeply rooted in a tradition that goes back to the historical-mythological past and is projected in the future contexts, highlighting the importance of synchronic and diachronic factors, especially the *re-performance* of poetic texts.

KEYWORDS: Pindar; *Olympian* 10; memory; *performance*; *re-performance*

1. Introducción

En *Ol.* 10.24-77 se relata la fundación por parte de Heracles del Altis, el recinto sagrado de Zeus en Olimpia, y la celebración de las primeras competiciones olímpicas, establecidas después de la victoria sobre Augías y sus aliados (vv. 26-42). El catálogo de los ganadores de los seis eventos deportivos (vv. 64-72) concluye con las festividades y los cantos de victoria que le siguieron (vv. 73-77). El poeta establece aquí la configuración de un espacio ritual a partir del cual se conecta esa primera celebración con la *performance* actual del epinicio. En este sentido, se destaca el pasaje metapoético de *Ol.* 10.78-84, que sirve de cierre del relato mitológico. En estos versos se circunscribe este 'nuevo canto' a una tradición que se remonta al pasado histórico-mitológico al que refería el poeta en la narración incluida. Dichos pasajes describen tanto la ejecución de las odas como sus efectos en la audiencia, de modo que la *performance* del canto a su vez cumple la función de exaltar la figura del poeta como autoridad frente a la comunidad receptora de las odas por medio de su directa asociación con los ejecutores divinos, en tanto inventores del canto y la música. A partir de esto, se indagará el establecimiento de la autoridad poética en relación con los distintos sujetos que participan de la celebración. Esto concierne no sólo a la cuestión tan debatida sobre los distintos modos de la *performance* (sea coral o monódica¹), sino también al proceso de comunicación entre el poeta y la comunidad toda en una coyuntura de construcción y afianzamiento del panhelenismo.

En la sección 2 de este artículo se analizará el relato mitológico de *Ol.* 10.24-77 que abarca el centro de la oda. Se propone que el poeta establece un paralelismo entre la propia labor poética y la fijación del recinto sagrado. Por lo tanto, se considera la función del canto como *ágalma* que abarca tanto la dimensión de la composición poética como de su aspecto ritual y cultural. En la sección 3 del artículo se asume que el texto pindárico presenta un discurso poético totalizador y autosuficiente que subsume todos los aspectos del *hic et nunc* de la *performance* poética, en relación con el pasado histórico-mitológico y los contextos performativos del futuro, destacando la importancia de los factores sincrónicos y diacrónicos, sobre todo la diseminación y *re-performance* de los textos poéticos,² haciendo foco en la *Ol.* 11, oda breve que comparte la ocasión con la *Ol.* 10. De este modo, se puede examinar la reelaboración que los poetas líricos hacen de los códigos tradicionales con la finalidad de adaptarlos tanto al elogio de héroes del pasado mitológico como al de los mortales destacados por sus virtudes, contemporáneos a los poetas.

2. El texto poético como monumento en un espacio ritual de memoria

La oda presenta evidencia textual que permite establecer relaciones con el contexto de *performance*, puesto que se considera relevante remarcar el carácter ritual y religioso de los poemas, mediante el cual la *performance* poética establece un vínculo eficaz con la comunidad (*cfr.* Lloyd-Jones, 1990; Kurke, 2013). Para poder reconstruir el contexto ritual de *performance* dependemos casi enteramente de la evidencia interna de las odas.

1 Para el debate sobre la *performance* monódica frente a la coral de los epinicios véase Heath (1988) y Lefkowitz (1988), quienes sostienen que la ejecución monódica era la norma, y Burnett (1989), Carey (1989; 1991), Vigneri (2000) y Currie (2005), que ofrecen argumentos a favor de la representación coral.

2 Algunas contribuciones importantes al debate sobre la *re-performance* incluyen a Morgan (1993:10-15); Carey (1995); Loscalzo (2003); Currie (2004) y Morrison (2007 y 2012).

En la *Olímpica* 10 se celebra la victoria de Hagesidamo, un joven púgil, hijo de Arquestrato, de la ciudad de Lócride, en la Olimpiada 74 (476 a.C.). Píndaro había prometido celebrar con una gran oda la victoria del joven púgil. En aquella ocasión escribió un breve poema de veinte versos, es decir, la *Olímpica* 11. El segundo poema fue escrito en cumplimiento de esa promesa, en pago de una deuda que el poeta afirma poéticamente que ha olvidado (v. 3) y que pagará con intereses, es decir, con un poema mayor. Tras el pedido de disculpas, el poeta alaba la ciudad de Lócride, en el sur de Italia, y la victoria de Hagesidamo.

En la segunda estrofa de la oda (v.24) se inicia la narración mitológica, que se extenderá hasta el final de la cuarta antístrofa (v. 77). En este relato mitológico se da cuenta de la fundación por parte de Heracles del sitio de Olimpia, donde se celebran los primeros Juegos. Aquí se evidencia un proceso de conexión entre el pasado histórico-mitológico con el aquí y ahora de la *performance* a partir de la configuración de un espacio ritual que se proyecta en la celebración actual:

ἀγῶνα δ' ἐξαίρετον ἀείσαι θέμιτες ὦρσαν
Διός, ὃν ἀρχαίῳ σάματι πὰρ Πέλοπος
† βωμῶ† ἐξάριθμον ἐκτίσσατο. (*Ol.* 10.24-25).

Pero los mandatos de Zeus me han incitado a cantar el certamen selecto, que fundó [Heracles] junto al antiguo sepulcro de Pélope con seis altares.

La palabra de apertura “ἀγῶνα” es en sí misma topográfica puesto que refiere no sólo a un certamen en abstracto sino también al espacio en el cual el certamen ocurre (Mullen, 1982:188-189; Gildersleeve, 1965). Si bien “βωμῶ” (v.25) se encuentra entre óbelos,³ tanto el sepulcro como el altar de Pélope se hallaban en el recinto de Olimpia (*cf.* *Ol.* 1.93). Por su parte, “ἐξάριθμον” (v.25) hace referencia a los seis altares dobles dedicados a los doce dioses adorados en Olimpia (*cf.* *Ol.* 5.5; Σ. *Ol.*10.28 c y d). Heracles siguió el mandato de Zeus al fundar en este emplazamiento los juegos en su honor luego de su victoria sobre Augías (vv.26-42). Los escolios complementan los detalles del relato omitidos por Píndaro: en Σ *Ol.*10.32 se informa que Heracles mató a Ctéato y Eurito, hijos de Poseidón y aliados de Augías, para poder reclamar el pago por haber limpiado los establos en un solo día (Drachmann, 1903:I 319). A partir de esa victoria, la fundación de Olimpia es presentada como un proceso de construcción minucioso y el poeta especifica varias acciones que Heracles se compromete a realizar para trazar el santuario:

ὁ δ' ἄρ' ἐν Πίσᾳ ἔλσαις ὄλον τε στρατόν
λάαν τε πᾶσαν Διὸς ἄλκιμος
υἱὸς σταθμᾶτο ζάθειον ἄσος πατρὶ μεγίστω·
περὶ δὲ πάξαις Ἄλτιν μὲν ὄγ' ἐν καθαρῶ
διέκρινε, τὸ δὲ κύκλω πέδον
ἔθηκε δόρπου λύσιν,
τιμάσαις πόρον Ἄλφειοῦ
μετὰ δώδεκ' ἀνάκτων θεῶν· καὶ πάγον
Κρόνου προσεφθέγγατο· πρόσθε γάρ
νώνυμος, ἄς Οἰνόμαος ἄρχε, βρέχετο πολλᾶ
νιφάδι. (*Ol.* 10.43-51).

³ βωμῶν AE; βωμῶν ζ; βωμῶ (ῶ) BF²GH?; πόνων Christ. La elección de βωμῶν (Gildersleeve, Race, entre otros) conlleva problemas métricos. *Cfr.* Verdenius (1988).

Y entonces él, el poderoso hijo de Zeus, tras reunir en Pisa su ejército entero y todo el botín, trazó para su padre supremo una arboleda sagrada; y él, cercando alrededor, separó el Altis en un campo abierto, y dispuso una llanura circundante, lugar de descanso para el banquete, honrando la corriente del Alfeo junto con los doce dioses soberanos. Y la llamó colina de Cronos; pues antes, sin nombre, cuando reinaba Enómao, estaba empapada con mucha nieve.

Con profunda gratitud Heracles llegó a Pisa para otorgar honor a su padre. En agradecimiento por su triunfo el poeta nos dice que primero trazó una arboleda sagrada (“ζάθειον ἄλσος”, v. 45) para el poderoso Zeus en un espacio abierto. Como señala Verdenius (1988:71), “σταθμᾶτο” indica que Heracles trazó con la precisión de un σταθμη, una ‘línea de medición’, el espacio apropiado para el santuario. Luego delinea el santuario (“περὶ δὲ πάξαις Ἄλτιν”, v. 45). El verbo πῆγνυμι enfatiza la ‘fijación’ del Altis, el recinto sagrado de Zeus. La delimitación de límites en Olimpia es una forma exitosa de visualizar la ‘presencia’ física del santuario dentro del paisaje natural y cultural donde se llevará a cabo la primera celebración y por extensión las sucesivas celebraciones, incluyendo la *performance* actual (Eckerman, 2013:27-28). Luego, dando honor a las doce deidades soberanas junto a la corriente del Alfeo, hizo un lugar de descanso para los banquetes. Para el padre de Zeus, también, concedió digna alabanza al dar su nombre a la colina de Cronos, que no tenía nombre cuando reinaba Enómao. Estas acciones juegan un papel significativo en la configuración del espacio ritual, dado que sólo a través de la acción humana este lugar funciona como santuario. Se puede afirmar que la información geográfica que transmite el texto, específicamente el sitio geográfico con recurrente mención del santuario y los altares de Pélope, constituye ‘espacios de memoria’ (cfr. Gangloff, 2013) para las comunidades receptoras de la *performance* poética. Si bien es probable que no toda la audiencia de locrios epicefirios conociera el emplazamiento del sitio de Olimpia ni su historia,⁴ a partir de la frecuente evocación del espacio olímpico el poeta lleva a cabo la construcción y configuración de un espacio ritual reconocible como tal para la audiencia, independientemente del hecho de si conocían el emplazamiento o no. Como bien señala Eckerman (2013:31-32), Píndaro da forma a su narrativa en torno a marcadores topográficos precisos como la colina de Cronos y el dios del río Alfeo para situar a su público en ese espacio y generar una dialéctica espacial entre Olimpia y el sitio de la *performance* actual, es decir, la *pólis* del vencedor.⁵ Al unir el pasado y el presente, Píndaro entrelaza el mito, el paisaje y el monumento para hacer de Olimpia un espacio culturalmente significativo en la celebración. Para las

4 Esto puede deducirse a partir del hecho de que el poeta abunde en detalles y precisiones mitológicas sobre la fundación de Olimpia que omite en otras odas, como *Ol.* 1 y *Ol.* 3 (donde por lo demás presenta otras instancias de dicha fundación). No obstante, cabe destacar que en *Ol.* 1.90-93 se hace clara referencia a la visita de extranjeros tanto a la tumba como al altar de Pélope en Olimpia: “τύμβον ἀμφίπολον ἔχων πολυξενωτάτῳ παρὰ βωμῶ” [teniendo su concurrida tumba junto al altar muy visitado por extranjeros]. Por su parte, en *Ol.* 3.17-18 se caracteriza al Altis en similares términos: “πιστὰ φρονέων Διὸς αἶτει πανδόκῳ ἄλσει σκιερὸν τε φύτευμα ξυνὸν ἀνθρώποις στέφανόν τ’ ἀρετᾶν” [Con pensamiento confiable, pidió para el bosque de Zeus que a todos recibe una sombreada planta común para los hombres y corona de honores]. Esto permite considerar el recinto sagrado en Olimpia como un sitio panhelénico acogedor para los visitantes de todas las regiones. De hecho, siguiendo a Harrell (2002), los griegos occidentales (entre los cuales se destacan los siracusanos, los acragantinos y los locrios epicefirios, por mencionar los pueblos celebrados en las *Olímpicas* 1, 3 y 10, respectivamente) establecieron estrechas conexiones con el santuario de Olimpia, no sólo por su relativa cercanía a través del mar Jónico, sino también por la importancia cultural de Olimpia en todo el mundo griego.

5 Sobre los escenarios de *performance*, ver Gelzer (1985), que en términos de primera actuación ha sugerido que algunas odas pudieron haberse celebrado en el respectivo santuario panhelénico donde se obtuvo la victoria. Por su parte, Krummen (1990) ha argumentado a favor de que varias de las odas de Píndaro se realizaron en celebraciones públicas en la misma *pólis* del vencedor.

colonias en la periferia del mundo griego, la apropiación del capital simbólico era muy importante y esto les permite a Hagesidamo y los locrios epicefirios desarrollar conexiones geográficas y culturales con Olimpia, el más prestigioso de los santuarios panhelénicos griegos (Eckerman, 2008:47).

Esta fijación del recinto sagrado evidencia la proyección que realiza el poeta entre su propia composición poética y elementos específicos del lugar de ejecución de la oda, estableciendo un paralelismo entre la propia labor poética y los elementos de la arquitectura y la estatuaria del sitio. Es en este espacio configurado donde el canto ejecutado es ofrecido como un objeto de belleza tanto para la divinidad como para el *laudandus*. Este sentido del canto mismo como un obsequio es comúnmente articulado en las odas de Píndaro. Esto puede verse en la *N. 8*, donde el canto es un adorno ofrecido a la divinidad:

ἰκέτας Αἰακοῦ
σεμνῶν γονάτων πόλιός θ' ὑπὲρ φίλας
ἀστῶν θ' ὑπὲρ τῶνδ' ἄπομαι φέρων
Λυδῖαν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμέναν,
Δείνιος δισσῶν σταδίων
καὶ πατρὸς Μέγα Νεμεαῖον ἄγαλμα. (*N.8.13-16*).

Suplicante sujeto las rodillas veneradas de Éaco por la querida ciudad y por estos ciudadanos trayendo una mitra Lidia adornada con sonido resonante, ornato Nemeico de la doble carrera de Dinias y de su padre Megas.

La función del canto como *ágalma* abarca tanto la dimensión de la composición poética como su aspecto ritual y cultural. De hecho, en la *Ol. 11.13-14*, que comparte la ocasión con la *Ol. 10*, el poema es comparado con un adorno para la corona de olivo de Hagesidamo.⁶ Por su parte, en *N. 7.77-79* se representa la oda de victoria también como una corona ofrecida al vencedor e importa observar que el ordenamiento de los tres elementos constitutivos de la oda –oro, marfil y coral– muestra una progresión creciente en el acto de composición poética que culmina en un epinicio que presenta ambos sentidos: es una corona y un *ágalma* (Kurke, 2013: 92-93; *cf.* Pulleyn, 1997; Carey, 2017). En este pasaje se hace referencia tanto al acto de composición (vv. 77-78) como al producto, la oda, a partir de sus elementos constitutivos:

εἶρειν στεφάνους ἐλαφρόν, ἀναβάλεο· Μοῖσά τοι
κολλῆ χρῦσόν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανθ' ἀμᾶ
καὶ λείριον ἄνθεμον ποντίας ὑφελοῖσ' ἑέρσας. (*N. 7.77-79*)

Trenzar coronas es fácil, recomienza. La Musa suelda para ti conjuntamente oro, blanco marfil y la flor de lirio extraída del rocío del mar.

En el contexto del canto cultural, la apelación a la tradición repercute no sólo en la audiencia de la *performance* actual sino también en una futura audiencia y concierne directamente a la perdurabilidad de sus poemas. El texto escrito en interacción con el contexto de *performance* (es decir, antes de perder su identidad al devenir en un texto circulante removido de su contexto) se erige como un ornamento, inclusive un monumento,⁷ que trasciende lo particular

6 "πυγμαχίας ἔνεκεν / κόσμον ἐπὶ στεφάνῳ χρυσεῖα <εἰς> ἐλαίας / ἀδυμελῆ κελαδήσω" [A causa de tu pugilato haré resonar mi dulce canto, adorno para la corona de áureo olivo].

7 En el proemio de *Ol. 6.1-4* se presenta la construcción del canto poético como la de una obra de arquitectura, presumiblemente un templo: "Χρυσῆας ὑποστάσαντες εὐ- / τειχεῖ προθύρω θαλάμου / κίονας ὡς ὅτε

de la ocasión. Ya en el inicio mismo de *Ol.10.1-4*, se presenta el testimonio de la familiaridad e importancia de Píndaro con la lectura y la escritura:

Τὸν Ὀλυμπιονίκαν ἀνάγνωτέ μοι
Ἀρχεστράτου παῖδα, πόθι φρενός
ἐμᾶς γέγραπται· γλυκὺ γὰρ αὐτῷ μέλος ὀφείλων
ἐπιέλαθ'. (*Ol. 10. 1-4*)

Leedme el nombre del vencedor olímpico, el hijo de Arquéstrato, dónde está escrito en mi mente; pues debiéndole una dulce canción lo he olvidado.

Recapitulando, la construcción y configuración de un monumento poético en un espacio ritual reconocible para la audiencia marca el inicio de un proceso de conexión entre el pasado mitológico, el presente, específicamente con el contexto actual de *performance*, y la audiencia futura, inclusive el lector futuro (Torres, 2007:78). En este sentido, puede considerarse que mito y ritual aparecen como fuerzas para la estabilidad cultural ligados al oficio poético en su función de memorial, es decir, como transmisor y conservador de la memoria colectiva e individual de los ciudadanos (Cardozo, 2014; Gentili, 1984). El tiempo es significativo porque el Tiempo (“Χρόνος”, v. 55) ha dado testimonio de la gloriosa tradición de los Juegos Olímpicos desde su inicio hasta el momento en que Píndaro otorga honor al hijo de Arquéstrato. El poeta había atribuido primero a Χρόνος el mérito de haberle revelado su deuda pendiente con Hagesidamo y los Locrios (vv. 7-9), y ahora, en el momento central de la oda (vv. 53-55), el de dar testimonio de los eventos asociados con el orgullo de los Juegos, porque sólo lo que es genuino y verdadero ha resistido la prueba del tiempo (Nassen, 1975:232). El Tiempo puede dar testimonio, puede dar prueba (“ἐξελέγχων”, v. 53) de la verdad real (“ἀλάθειαν ἐτίτυμον”, v. 54). Aquí encontramos el Tiempo y la Verdad de los versos 7 y 4 respectivamente apareciendo uno al lado del otro. Ambos representan el vínculo que une la poesía a la esfera de lo permanente y estable en el transcurso del tiempo, en tanto le confiere su papel especial en la preservación de la sociedad misma.

Finalizando la narración, el poeta proporciona información sobre las victorias de los atletas que participaron de los primeros Juegos. Como señala Nassen (1975:235), no son los nombres de los competidores y sus ciudades lo que se está enfatizando aquí, sino el hecho de que cada hombre ha obtenido la victoria a través de la dura competencia. Sus aspiraciones de gloria se han realizado en la victoria con la aprobación de Zeus. Estos atletas, los del pasado y los del presente, se destacan, al igual que Heracles, por sobre todos los demás a partir de su gran fuerza. En este sentido, la representación de la fuerza física aparece sugerida por el evento de la victoria del púgil Hagesidamo y a su vez también se encuentra presente en el mito:⁸ primero, en la fundación del santuario por parte de Heracles; luego, en la festividad llevada a cabo en ese mismo sitio tanto en la competencia deportiva como en las celebraciones rituales del pasado y del presente.

θαπτὸν μέγαρον /πάξομεν· ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον /κρῆ θέμεν τηλαυγές [Erigiendo columnas de oro en el bien construido pórtico de la sala, como cuando fijamos un admirable palacio; comenzada la obra es necesario poner una fachada que brilla de lejos]. Para un análisis pormenorizado del pasaje, ver Torres (2017:52-3).

⁸ Cfr. Mullen (1982:186, 187) donde se postula la dimensión erótica del pasaje a partir de la destreza y la fuerza física y Eckerman (2013) que desarrolla la cuestión de la colonización del espacio ritual en términos también eróticos tanto en *Ol. 10* como en *Ol. 3*.

3. El 'yo' poético en contextos de *performance* y *re-performance*

Una de las tendencias más destacadas en las recientes investigaciones sobre los epinicios pindáricos ha sido avanzar hacia una noción menos difusa de *performance*. Aunque el contexto de *performance* original sigue siendo objeto de interés académico, los críticos han prestado mayor atención al papel de las instancias de *re-performance* posteriores en la difusión de los poemas. En las odas de Píndaro abundan referencias a distintos sujetos en el acto performativo. Esto ha dado paso a un cierto consenso de que la mayoría de las odas son corales en una primera instancia performativa, con posterior representación solista en los simposios y en otros lugares (Currie, 2005:16; Morrison, 2012:111).⁹ No obstante esto, la cuestión de la *performance* coral vs. la monódica queda abierta, puesto que las marcas presentes en los textos pindáricos parecen confirmar la presencia tanto de voces corales como solistas. De modo que en esta parte del artículo se asume que el texto pindárico presenta un discurso poético totalizador y autosuficiente que subsume todos los aspectos del presente de la *performance* poética, en relación con el pasado y el contexto performativo del futuro. El establecimiento de la autoridad poética, independientemente de los modos de *performance* (sea coral o monódico) es esencialmente un proceso de negociación con la audiencia y reside tanto en las palabras mismas del texto poético y su composición, como en la situación en general, es decir, en la pragmática del canto (*cf.* Carey, 2017:33-34).

3.1. La *performance*: aquí y ahora

Como se mencionó en el apartado anterior, la construcción de Olimpia es un recurso que el poeta explota para reafirmar tanto los orígenes como la práctica agonística actual, vinculando de esta manera el presente con el pasado histórico-mitológico. El poeta hace esta transición ágilmente:

αείδετο δὲ πᾶν τέμενος τερπναῖσι θαλίαις
τὸν ἐγκώμιον ἀμφὶ τρόπον.
ἀρχαῖς δὲ προτέραις ἐπόμενοι
καὶ νῦν ἐπωνυμίαν χάριν
νίκας ἀγερώχου κελαδησόμεθα βροντᾶν
καὶ πυρπάλαμον βέλος
ὄρσικτύπου Διός,
ἐν ἅπαντι κράτει
αἴθωνα κεραυνὸν ἀραρότα·
χλιδῶσα δὲ μολπὰ πρὸς κάλαμον
ἀντιάξει μελέων, (*Ol.* 10.76-84)

Y todo el santuario sagrado, entre fiestas agradables, cantaba con el estilo de la celebración de victoria. Y siguiendo con los orígenes antiguos, también ahora haremos sonar el favor derivado de la orgullosa victoria, el trueno y el dardo labrado en fuego de Zeus tonante, el ardiente rayo adecuado a su poder absoluto; y el suave ritmo de los cantos responderá a la flauta.

El “καὶ νῦν” del v. 78 efectúa una transición del pasado al presente, por lo cual, se sugiere que los eventos anteriores son una fuente, causa y explicación

⁹ Sobre la posibilidad de ejecución coral posterior a la *performance* original, véase Loscalzo (2003:116-118); Currie (2004:55-69); Hubbard (2004:75-76); por su parte, Phillips (2017), sin descartar la posibilidad de representación coral en los contextos de *re-performance*, tampoco descarta las representaciones monódicas tanto en instancias primarias como en secundarias.

para los acontecimientos actuales. Finalizando el mito el poeta dice que tanto él como el coro y la audiencia están siguiendo ‘también ahora’ los ‘orígenes antiguos’ establecidos por Heracles, fundador de los Juegos Olímpicos. En este sentido, se crea una conexión entre las celebraciones del pasado y las del presente en Olimpia. Este pasaje metapoético¹⁰ no sólo implica la descripción del contexto actual de *performance*, sino que también permite considerar que este ‘nuevo canto’, en tanto ofrenda a la divinidad y al vencedor, se circunscribe a una tradición que se remonta al pasado histórico-mitológico al que refería el poeta en la narración incluida. Por lo tanto, si, como se ha dicho anteriormente, en la narración mitológica se llevaba a cabo la construcción y configuración de un espacio ritual y de memoria, aquí se pasa de la configuración del paisaje en tanto espacio físico hacia la configuración de un paisaje¹¹ a partir del cual la audiencia no sólo puede reconocer el sitio donde se lleva a cabo la celebración, sino también escuchar, ver y participar de la celebración misma. De modo que este pasaje metapoético sirve como forma de apelar a la memoria visual, auditiva e histórica a través de la celebración ritual actual.

Asimismo, la utilización de los verbos en futuro, “ἀντιάξει” (v.84) y “κελαδησόμεθα” (v.79), es la forma convencional del poeta de expresar su intención actual: su deuda con Hagesidamo ahora será pagada. El hecho de que “κελαδησόμεθα” esté en primera persona del plural es un indicio de participación de distintos sujetos en la celebración. En primer lugar, el poeta y la posibilidad de acompañamiento de la voz de un coro. Las múltiples referencias al ‘yo’ poético en primera persona en la oda podrían sugerir el modo de *performance* monódica, aunque el vocablo “ἐγκώμιον” (v. 76), en tanto derivado de palabra κῶμος, la fiesta de procesión en honor de la victoria, indica que el canto de victoria es llevado a cabo por un κῶμος, pero, de ser así, se dispondrían en lugares diferenciados.¹² Píndaro utiliza esta palabra para dar cuenta algunas veces de la instrumentación, otras de la melodía acompañada por la voz y la danza dentro del contexto festivo (Mullen, 1982; Ladianou, 2005:50-51). En esta dirección, los términos derivados de αἰδᾶ, μολπή (estrictamente: ‘canto’ y ‘danza’), μέλος y κάλαμος (“ἄειδετο”, v. 76; “μολπᾶ” y “κάλαμον”, v. 83; “μελέων”, v. 84) sugieren efectivamente la presencia de los distintos ejecutores que cantan y danzan con acompañamiento instrumental. La alternancia entre el ‘yo’ y el ‘nosotros’ implica una notable polifonía enunciativa (Calame, 2011:137-138), un yo poético y musical que refiere a una *performance* de ‘autor’ muy compleja que une la voz del poeta, la de los demás intérpretes, la del vencedor y su familia. Al mismo tiempo, la primera persona del plural

10 Harden (2017) utiliza el término ‘canto encastrado’ (“embedded song”) para referir la descripción de la poesía dentro del poema, como se puede ver en el canto de Demódoco en *Od.* 8 y en los epinicios tanto de Píndaro como de Baquilides (cfr. *Ol.* 8.54, 10.78-84; *P.* 1.97, 3.17-19, *N.* 5.20-25 y *B.* 13.190-196, 1.1-3, 2.11-14, respectivamente). Según la autora, el ‘canto encastrado’ forma parte de un subconjunto de una categoría narratológica más amplia: la ‘narración encastrada’, concepto expuesto por de Jong (2001), que es utilizado para toda historia incluida en la narrativa principal de una obra. Harden discute el concepto de “embedded song” en la literatura griega desde Homero hasta Calímaco. En el presente trabajo no adopto el concepto propuesto por Harden porque considero que las ‘narraciones encastradas’ pueden compartir muchas de las características de los ‘cantos encastrados’, sobre todo en lo que respecta a los términos de autorreferencialidad que dan cuenta de la *performance* de las odas. No obstante esto, en el análisis del pasaje metapoético de *Ol.* 10.78-84 se atienden y se adoptan muchas de las propuestas de análisis de Harden.

11 Cfr. Thomas (2014:89-102) que trabaja desde una perspectiva musical la *performance* de Femio en *Od.* 1, en donde vincula su música con otros sonidos simultáneos que constituyen un ‘paisaje sonoro’ de la sala de Odiseo. En el presente artículo se presta especial atención al concepto de ‘paisaje sonoro’ en relación al pasaje metapoético de *Ol.* 10.78-84, aunque se entiende que dichos versos configuran un paisaje que apela no sólo al oído, sino a todos los sentidos.

12 Kathryn Morgan (1993:7-11) considera que el uso del término κῶμος en Píndaro puede ser metafórico, pero a su vez demuestra que los valores cívicos declarados en los epinicios y su desempeño en la *pólis* sugieren un desempeño comunitario y basado en el coro.

en este pasaje incluye la participación de la audiencia, es decir, la voz de toda la comunidad cívica. Esto es importante porque Píndaro lleva a cabo una constante negociación de las condiciones de la propia recepción de la oda con su público constituyendo el marco a través del cual la audiencia no sólo puede ver el progreso de la *performance*, sino sobre todo reconocer y participar del contexto ritual de *performance* en el que se enmarca la oda. No obstante esto, la enunciación polifónica no está exenta de jerarquías. El vínculo entre el poeta, los intérpretes y la audiencia es una relación vertical. El poeta se presenta como mediador de la divinidad que le otorga el poder de la melodía. De hecho, antes de alabar al vencedor, el poeta se detiene momentáneamente para honrar la notable insignia de Zeus, su ardiente rayo, dado que los Juegos se llevan a cabo bajo su poderosa égida y todos los logros deportivos se obtienen de acuerdo con su voluntad. Por lo tanto, los procedimientos autorreferenciales de evocación performativa del canto en *Ol.* 10.78-84 ponen de manifiesto la relación de todos los sujetos participantes de la celebración en sus distintos roles y sirven de base para la construcción tanto de la autoridad como de la identidad poética.

3.2. Instancias de reactualización de la *performance*

Ya se ha mencionado anteriormente que el poema es un monumento que se erige a partir de la tradición, pero que lo que parece importar a Píndaro es la perpetuidad de ese monumento en vistas a futuro en una coyuntura de construcción y afianzamiento del panhelenismo. Esa visión puesta en la posteridad es muy clara en la *Ol.* 11, dedicada también al mismo triunfo de Hagesidamo en la *Ol.* 10:

Ἔστιν ἄνθρωποις ἀνέμων ὅτε πλείστα
 χρήσις ἔστιν δ' οὐρανίων ὑδάτων,
 ὀμβρίων παίδων νεφέλας·
 εἶ δὲ σὺν πόνῳ τις εὖ πράσσοι, μελιγάρες ὕμνοι
 ὑστέρων ἀρχὰ λόγων
 τέλλεται καὶ πιστὸν ὄρκιον μεγάλας ἀρεταῖς. (*Ol.* 11. 1-6).

Hay a veces para los hombres mayor utilidad de los vientos; y hay otras, de las aguas celestiales, lluviosas hijas de la nube. Y si alguien con esfuerzo obra bien, himnos que suenan a miel se realizan como inicio de palabras posteriores y confiable promesa para sus grandes hazañas.

Hay consenso en el hecho de que esta oda fue ejecutada antes que la *Ol.* 10, puesto que las odas más breves pudieron haberse realizado en los sitios de los juegos inmediatamente después de la victoria (Race, 1997:15). Esto parece plausible aquí dado que se expresa la promesa de componer una canción mayor, como más tarde hizo el poeta. El pronombre “τις” (v. 4) es en clara referencia a Hagesidamo, aunque el paralelismo a partir de “ἔστιν” (vv. 1-2) da cuenta de la necesidad de todos los vencedores de ser celebrados con los cantos y la poesía (“μελιγάρες ὕμνοι”, v. 4). La función de “μελιγάρες ὕμνοι” es definida por su carácter doble, orientado hacia el futuro y al mismo tiempo firmemente anclado en el evento original: esta ‘autodefinición’ del epinicio pindárico se encuentra doblemente motivada tanto en la propagación de futuras palabras como firmemente arraigada en el presente como promesa confiable. En sentido estricto, “ὄρκιον” (v. 6) es el objeto que se encuentra físicamente presente en el momento mismo de la promesa y el garante de su permanencia y concreción, lo que recobra nuevamente la importancia del texto escrito como un *ágalma* que perdurará en el tiempo. La idea de expresar la promesa (“ὄρκιον”) de

‘futuras palabras’ para las grandes hazañas también es un indicio de que el poema fue un preludio a un poema mayor, es decir, la *Ol.* 10. Que “λόγων” (v. 5) se encuentre en plural sugiere que la promesa de ‘futuras palabras’ no sólo refiere a este texto como un preludio al poema mayor, sino también a las *performances* poéticas posteriores, es decir, que incluyen las instancias de *re-performance* de las odas, necesarias para la continuidad de la transmisión de las odas mismas. Precisamente en los versos finales de la *Ol.* 10 la fama de Hagesidamo trasciende su propia mortalidad:

καὶ ὅταν καλὰ {μὲν} ἔρξαις ἀοιδᾶς ἄτερ,
 Ἀγησίδαμ', εἰς Αἴδα σταθμόν
 ἀνήρ ἴκηται, κενεὰ πνεύσαις ἔπορε μόχθῳ
 βραχὺ τι τερπνόν. τὴν δ' ἄδυεπής τε λύρα
 γλυκὺς τ' αὐλὸς ἀναπάσσει χάριν·
 τρέφοντι δ' εὐρὺ κλέος
 κόραι Πιερίδες Διός. (*Ol.* 10.91-96)

También, Hagesidamo, cuando un hombre que hizo acciones nobles llega a la morada de Hades sin canto, habiéndose esforzado en vano dio breve alegría a su trabajo. Pero en ti la lira de suave voz y la dulce flauta dispersa su gracia; y vasta gloria alimentan las Piérides, hijas de Zeus.

El canto cultural dirigido tanto al vencedor como a los héroes mitológicos les confiere κλέος, la gloria y fama que se extenderá en el tiempo gracias al favor (“χάριν”, v. 94) que otorga el sonido de los instrumentos musicales y el cuidado de las Piérides, las hijas de Zeus, que han respondido a las invocaciones de Píndaro (v.3), al ubicar el nombre de Hagesidamo en un canto mayor y ahora lo están ayudando a cumplir su obligación de cantar esta canción (v.24), puesto que una hazaña, si no es celebrada por los cantos, no tiene valor (v.91). De la misma manera que la canción trajo alabanzas a los ganadores en los primeros Juegos por sus éxitos, ahora también perpetuará en la memoria al vencedor. En este sentido, la responsabilidad de preservar la fama de los héroes mitológicos y los vencedores es colectiva. No recae sólo en el poeta, sino también en la comunidad toda, desde todos los sujetos que ejecutan los epinicios hasta los ciudadanos que conforman la audiencia. Sea por la palabra oral o escrita, la memoria del pasado se abre paso de una generación a otra. Conectado con el presente, el pasado asegura el futuro.

3. Conclusiones

En este trabajo se llevó a cabo el análisis de la *Olímpica* 10 de Píndaro centrandó la mirada en la función social del texto poético en la construcción de la memoria colectiva de las comunidades receptoras de las odas. La condición para establecer los lineamientos de dicho análisis fue la búsqueda de evidencia dentro de la misma oda que diese cuenta del contexto ritual de *performance*, puesto que se ha considerado relevante remarcar el carácter ritual y religioso de los poemas. Se entendió que durante la narración mitológica de *Ol.* 10 24-74 el poeta lleva a cabo, en primer lugar, la construcción y configuración de un espacio ritual reconocible para la audiencia en el que el texto, sea oral o escrito, se erige como un ornamento, inclusive un monumento, que trasciende lo particular de la ocasión. Considerar el texto poético como una ofrenda a la divinidad y al vencedor marca el inicio de un proceso de conexión entre el pasado mitológico, el presente y la audiencia futura, destacando la importancia

de las instancias de *re-performance* de los textos poéticos necesarias para la continuidad de la transmisión de las odas mismas. En este sentido, las distintas marcas autorreferenciales, especialmente el pasaje metapoético de *Ol.* 10 78-84, implican tanto la descripción del contexto actual de *performance*, como también la configuración de un paisaje a partir del cual la audiencia puede no sólo reconocer el vínculo entre el espacio olímpico celebrado y el sitio donde se lleva a cabo la ejecución performativa, sino también escuchar, ver y participar de la celebración misma, sea cual fuere el escenario.

La cuestión de los modos de *performance*, coral o monódica, queda abierta, puesto que las marcas observables en los textos pindáricos admiten la presencia de voces tanto corales como solistas a partir de la flexibilidad de la lírica coral. La figura del poeta como autoridad frente a la comunidad receptora de las odas por medio de su directa asociación con los ejecutores divinos, en tanto inventores del canto y la música, no necesariamente implica una representación monódica. En las odas de Píndaro abundan referencias a distintos sujetos en el acto performativo y esto permite pensar la identidad del yo poético como no autónoma, siempre en interacción con el grupo. De esta forma, se puede considerar igualmente fundamental el papel de un coro como representante de la comunidad, comprometido en una función ritual. El lenguaje imprime esta fusión y destaca el rol social del poeta y el coro en la construcción de la memoria colectiva.

Bibliografía

- » Burnett, A. P. (1989). "Performing Pindar's Odes", *CPh* 84, 283-93.
- » Calame, C. (2011), "Enunciative fiction and poetic performance. Choral voices in Bacchylides' Epinicians". En: Athanassaki, L.; Bowie, E. (eds.), *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination* (Trends in Classics, Supp. 10), Berlin-New York: De Gruyter, 115–138.
- » Cardozo, P. A. (2014). "La xορεία en la *Olímpica* 14 de Píndaro". *14e Congrès International de la FIEC 2014*. Bordeaux, Francia, agosto de 2014. (Inédito).
- » Carey, Ch. (1989). "The Performance of the Victory Ode", *AJPh* 110, 545-555.
- » Carey, Ch. (1991). "The Victory Ode in Performance: The Case for the Chorus", *CPh* 86, 192-200.
- » Carey, Ch. (1995) "Pindar and the victory ode". En: Ayres, L. (ed.), *The Passionate Intellect: Essays on the Transformation of Classical Traditions Presented to I.G. Kidd*. New Brunswick: Transaction Publishers, 85-103.
- » Carey, Ch. (2017). "Voice and Worship". En: Bakker, E. (ed.). *Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity and Performance*. Leiden-Boston: Brill, 34-60.
- » Currie, B. (2004). "Reperformance Scenarios for Pindar's Odes". En: Mackie, G. (ed.), *Oral Performance and its Context: Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden, Boston and Cologne: Brill, 49-69.
- » Currie, B. (2005). *Pindar and the Cult of Heroes*. New York: Oxford University Press.
- » Drachmann, A. B. (ed.) (1903: I; 1910: II; 1927: III). *Scholía vetera in Pindari carmina*. Lipsiae: Teubner.
- » Eckerman, C. (2008). "Pindar's koinos logos and Panhellenism in Olympian 10," *RhM* 151, 37-48
- » Echerman, C. (2013). "The Landscape and Heritage of Pindar's Olympia", *CW* 107, 3-33.
- » Gangloff, A. (ed.) (2013). *Lieux de mémoire en Orient grec à l'époque impériale*. Berna: ECHO–Collection de l'Institut d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité de l'Université de Lausanne.
- » Gelzer, T. (1985). "*Mousa Authigenes*. Bemerkungen zu einem Typ Pindarischer und Bacchylideischer Epinikien", *MH* 42, 95–120.
- » Gentili, B. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Roma: Laterza.
- » Gildersleeve, B. S. (1965). *Pindar*. Reimpresión de la edición de 1890. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- » Harden, S. (2017). "Embedded Songs and Poetic Authority in Pindar and Bacchylides". En: Bakker, E., (ed.). *Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity and Performance*. Leiden-Boston: Brill, 139-160.
- » Harrell, S. H (2002). "King or Private Citizen: Fifth-Century Sicilian Tyrants at Olympia and Delphi", *Mnemosyne* 55, 439–464.
- » Heath, M. (1988). "Receiving the *kômos*: the context and performance of epinician", *AJPh* 109, 180–95.
- » Hubbard, T.K. (2004). "The dissemination of epinician lyric: pan-hellenism,

- reperformance, written texts". En: Mackie, C. (ed.). *Oral Performance and its Context*, Leiden – Boston: Brill, 71–93.
- » de Jong, I.J.F. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - » Krummen, E. (1990). *Pysros Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindar interpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*. Berlin - New York: De Gruyter.
 - » Kurke, L. (2013). *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*. Reimpresión de la edición de 1991. Ithaca: Cornell University Press.
 - » Ladianou, K. (1993). "The Poetics of 'Choreia': Imitation and Dance in the 'Anacreontea'", *QUCC* 80.2, 47-58.
 - » Lefkowitz, M. (1988). "Who sang Pindar's victory odes?", *AJPh* 109, 1–11.
 - » Lloyd-Jones, H. (1990). "Pindar". En: *Greek Epic, Lyric and Tragedy. The academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones*. Oxford: Clarendon Press, 57-79.
 - » Loscalzo, D. (2003). *La parola inestinguibile: Studi sull'epinicio pindarico*. Rome: Edizioni dell'Ateneo.
 - » Morgan, K.A. (1993). "Pindar the professional and the rhetoric of the ΚΩΜΟΣ", *CPh* 88, 1–15.
 - » Morrison, A. (2007) *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes*. London: BICS.
 - » Morrison, A. (2012) "Performance, re-performance and Pindar's audiences". En: Agócs, P.; Carey, C.; Rawles, R. (eds.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 111-133.
 - » Mullen, W. (1982). *Choreia: Pindar and dance*. Princeton: Princeton University Press.
 - » Nassen, P. J. (1974). "A Literary Study of Pindar's Olympian 10", *TAPhA* 105, 219-240.
 - » Phillips, T. (2017). "Pindar's Voices: Music, Ethics and Reperformance". *JHS* 137, 1-21.
 - » Pulleyn, S. 1997. *Prayer in Greek Religion*. Oxford: Clarendon Press.
 - » Race, W. H. (ed). (1997). *Pindar. Olympian odes. Pythian odes*. Cambridge - London: Loeb classical library.
 - » Snell, B.; Maehler, H. (ed.) (1987). *Pindarus. Pars I. Epinicia*. Leipzig: Teubner.
 - » Thomas, O. (2014). "Phemius Suite", *JHS* 134, 89–102.
 - » Torres, D. (2007). *La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
 - » Torres, D. (2017). "El Himno Homérico a Afrodita (V) como matriz del elogio a héroes y hombres en la lírica". En: Torres, D. (ed.). *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 31-54.
 - » Torres, D.; Abritta, A. (2017). "Introducción: un recorrido por las fuentes antiguas y la crítica reciente". En: Torres, D. (ed.). *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 13-28.
 - » Verdenius, W.J. (1988). *Commentaries on Pindar, Volume 2, Olympian Odes 1, 10, 11, Nemean 11, Isthmian 2*. Leiden: Brill.
 - » Vigneri, V. (2000). "Il coro dell' epinicio pindarico negli scholia vetera", *QUCC* 66, 87-103.

