



N° 45 · 2020 · ISSN 1853-6379
 DOI 10.14409/argos.2020.45.e0026
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS ESPACIOS DE *PERFORMANCE* EN LA ODA 13 DE BAQUÍLIDES

PABLO ALEJANDRO CARDOZO

Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
 pablocardo999@yahoo.com.ar

.....
 Recibido: 07/08/20

Aceptado: 29/09/20

En este trabajo se analizará la *Oda* 13 de Baquílides prestando atención a la relación entre el yo poético y la audiencia de la isla de Egina. Se hará foco en una noción de espacio en la que confluya la configuración de los espacios metafóricos en interacción y tensión con el espacio literal de la *performance*. Se entiende que el poeta lleva a cabo la construcción y configuración de un espacio ritual reconocible para la audiencia y esto marca el inicio de una conexión entre los hechos del pasado histórico-mitológico con el presente y los contextos performativos del futuro, destacando la importancia de las instancias de *re-performance* de los textos poéticos.

Baquílides / Performance / Re-performance / Espacio

...

THE CONSTRUCTION OF PERFORMANCE SPACES IN BACCHYLIDES' ODE 13

This paper will analyze Bacchylides' *ode* 13 paying attention to the relation between the poetic 'I' and the audience, in the case of this ode, Aegina's audience. Focus will be placed on a notion of space in which the configuration of metaphorical spaces converges with the literal space of performance. The main assumption is that the poet carries out the construction and configuration of a ritual space, recognizable for the audience. This marks the beginning of a connection between the facts of the historical-mythological past and the present and the performative contexts of the future, highlighting the importance of the instances of re-performance of poetic texts.

Bacchylides / Performance / Re-performance / Space

Cita sugerida: Cardozo, P. (2020). La construcción de los espacios de *performance* en la *Oda* 13 de Baquílides. *Argos* 45, e0026.



1. Introducción

La *Oda* 13 de Baquilides¹, dedicada a Píteas de Egina, hijo de Lampón, celebra la victoria del joven atleta en el pancracio, también cantada por Píndaro en su *Nemea* 5. Los episodios mitológicos que se encuentran en la oda ponen de manifiesto una multiplicidad de voces poéticas que sugiere un tipo de enunciación polifónica que puede ubicarse no sólo en el nivel narrativo, sino también en el nivel enunciativo del discurso. Esta polifonía enunciativa se refiere a una *performance* muy compleja que une la voz del poeta, la de los demás intérpretes, la voz del vencedor, su familia y la sociedad receptora de la oda, es decir, la voz de toda la comunidad cívica². Asimismo, el tema homérico del largo mito central (vv. 100-176) evoca fuertemente la memoria histórico-mitológica de la audiencia. Por lo tanto, en el presente trabajo se examinará la relación entre esta voz poética y la audiencia, en el caso de esta oda, la audiencia de la isla de Egina, que es el escenario de esta canción. Para los eginetas tanto Éaco como sus descendientes, los Eácidas, fueron celebrados como héroes de culto. Entre ellos se encuentran Áyax y también Aquiles. Asumo, a partir de esto, que el texto presenta un discurso poético totalizador y autosuficiente que subsume todos los aspectos del presente de la *performance* poética en relación con el espacio de la *performance* y la narrativa mitológica. Sostengo que la configuración de los espacios metafóricos interactúa con el espacio literal y real de la *performance* en dos sentidos complementarios: el carácter local de los antiguos rituales griegos de culto a los héroes Eácidas en Egina puede resultar diferente en comparación con los cultos de estos mismos héroes en otros lugares, por lo que se destaca así la importancia de las instancias de *re-performance* de los textos poéticos, necesarias para la continuidad de la transmisión de las odas mismas y que presentan sus propios espacios de celebración³.

2. *Nemea: pasado y presente*

El epinicio presenta gran cantidad de lagunas, algunas de considerable extensión. No se puede saber con exactitud cómo se pasaba del proemio al primer mito, pero tomando en cuenta la *Oda* 9⁴, de estructura semejante, parece probable que, tras una invocación inicial, se mencionara el lugar de la victoria, lo que daría inicio al excursus sobre la fundación de los Juegos Nemeos: la lucha de Heracles contra el león de Nemea⁵. Este mito determina una distancia temporal y espacial entre la victoria del héroe Heracles y el ganador del pancracio:

οἶαν τινὰ δύσλοφον ὤ-
 μιστᾶι λέοντι
 Περσείδας ἐφίησι
 χεῖρα παντοίαισι τέχναις·
 οὐ γὰρ] δαμασίμβροτος αἶθων
 χαλ]κὸς ἀπλάτου θέλει
 χωρεῖ]ν διὰ σώματος, ἐ-
 γνά]μφθη δ' ὀπίσσω
 φάσγα]νον· ἧ ποτέ φαμι

τᾶιδε] περὶ στεφάνοισι
 παγκ[ρατίου πόνον Ἐλ-
 λάνεσσι]ν ἰδρώεντ' ἔσεσθαι.

¡Qué cosa ardua para el cuello arroja sobre el salvaje león el Perseida, una mano con todo tipo de habilidades! Pues el reluciente bronce que mata al hombre no quiere avanzar a través de su cuerpo inaccesible, sino que la espada se dobló hacia atrás. Verdaderamente, afirmo que un día por las coronas del pancracio habrá sudorosa fatiga para los griegos. (B. 13, 46-57)

El excursus mitológico es una etiología que motiva una realidad institucional, especialmente ritual, que está vinculada con el evento atlético de Nemea. En estos versos se establece un paralelo entre el ganador del proto-pancracio, Heracles, y el vencedor en los juegos, Píteas. Δύσλοφον (v. 46) y χεῖρα (v. 49) expresan la habilidad de Heracles como primer pancraciasta, habilidad que será emulada por Píteas y todos los demás atletas. φαμι (v. 54) parece ser la voz de una ninfa o divinidad, presumiblemente Clío (v. 9), cuyo nombre aparece en la primera parte del texto, perdida para nosotros casi en su totalidad. Esta voz divina adquiere un tono oracular enfatizado por ἔσεσθαι (v. 57) que le da autoridad al explicar la importancia etiológica del evento mitológico⁶. Asimismo, este carácter profético de la última sentencia se encuentra reforzado por στεφάνοισι (v. 55), las coronas de flores por las que compiten los atletas y de las que hay un eco en ἄ[ν]θεα (v. 60), las flores de la victoria destinadas a los pocos mortales que alcanzan la fama (δόξαν, v. 61). Como señala Nagy⁷, la tradición ritual de elaborar una corona al unir flores en un círculo implica un entrelazamiento semejante al que podemos ver en el poema como transición entre el relato histórico-mitológico y la narración de las celebraciones actuales en el altar de Zeus (βωμὸν ἀριστάρχου Διός, v. 58). Baquilides aquí no proporciona una información privilegiada sobre el espacio de Nemea, sus construcciones y monumentos. No obstante, la mención de este altar del dios tutelar de los Juegos Nemeos reafirma la importancia ideológica y simbólica del santuario panhelénico tanto para la elite gobernante, los miembros de la familia del vencedor, como para inclusive la audiencia: en tanto se conectan al monumento, reafirman al mismo tiempo su sentido local de pertenencia y, a su vez, su integración con la identidad panhelénica⁸.

3. Nemea y Egina: presente y posteridad

Como vimos, en la primera estrofa (conservada, al menos) el poema se centra en el pasado histórico mitológico que sirve de justificación de las celebraciones atléticas del presente. Nemea es el sitio donde se lleva a cabo la pelea fundacional de los Juegos Nemeos. En la segunda estrofa, estrictamente el epodo 2 (vv. 58-66), el texto nos lleva del pasado al presente de Nemea. A partir de la estrofa 3 (vv. 67-78) se produce otra transición, pero ya no de modo temporal como en los anteriores versos, sino que se establece una distancia espacial entre el sitio de la victoria y el

sitio de la celebración del vencedor en los juegos: se pasa de Nemea a Egina, la isla patria de Píteas, hijo de Lampón:

τῶν κα[ῖ σ]ὺ τυχῶν Νεμέαι,
 Λάμπωνος υἱέ,
 πανθαλέων στεφάνοισιν
 ἀνθ[έ]ων] χαίταν [έρ]εφθείς
 στείχεις] πόλιν ὑψιάγυιαν
 Αἰακοῦ, τε]ρψιμ[β]ρότων
 ᾧ[στε βρούεν] ἀβ[ροθρ]όων
 κώμω[ν] πατρ[ώια]ν
 νᾶσο[ν], ὑπέρβι[ον] ἰσχύν
 παμμαχίαν ἄνα φαίνων.
 ᾧ ποταμοῦ θύγατερ
 δινᾶντος Αἴγιν' ἠπιόφρον

También tú has alcanzado en Nemea estas cosas, Hijo de Lampón, cubriendo tu cabellera con coronas de florecientes flores, [caminas] la ciudad de elevadas calzadas, la isla de tus antepasados, de cortejos de suaves voces que alegran el corazón de los hombres, haciendo visible su fuerza abrumadora en la competencia. ¡Oh, hija del río voraginoso, Egina de amable corazón! (B. 13, 67-77)

El tópico de la corona de flores se repite una vez más con el regreso del vencedor a su patria. Aquí el poeta forma su narrativa en torno a marcadores topográficos, que, si bien no son del todo precisos, son lo suficientemente reconocibles para la audiencia como un emplazamiento en donde se llevará a cabo la *performance* ritual⁹. El canto hace visible (ἄνα φαίνων, v. 75) la virtud del *laudandus* en la competencia, así como la celebración en su honor y, por supuesto, el espacio de la celebración. El uso plural de *kōmos* (κώμων, v. 73) indica que el canto y el baile de los *kōmoi* pueden ser entendidos como una forma de celebración que se repite en cada nueva ocasión de celebrar una victoria. Tal forma recurrente de celebración se entiende en este pasaje como una costumbre propia de la isla-estado de Egina transmitida por sus antepasados. En ese contexto la isla se describe expresamente como πατρώϊαν νᾶσον (vv. 73-74).

Es en ese espacio en donde aparece una joven (κό[ρα], v. 84) que canta a la isla patria del vencedor. A partir de la invocación directa a Egina se introduce, en un tiempo presente, a una joven que canta ([ύμ]νεῖ, v. 83) la gloria o la fuerza de la ninfa epónima de la isla. Los detalles físicos de la *performance* de la niña radican en sus pies (πόδεσσι, v. 86) y la canción es influida rítmicamente por el baile de sus compañeras: estas jóvenes vírgenes (παρθένοι, v. 94) cantan y bailan (μέλπουσι, v. 94) en honor a la soberana de esta tierra hospitalaria, Endeide, a quien se aborda en el vocativo (v. 95), todas ellas adornadas para el festival con el particular detalle –nuevamente– de las flores, lo cual resalta además el carácter autóctono

(ἐ[πιχω]ρίαν, v. 92), lo cual enfatiza la naturaleza local de la *performance*. Como señala HARDEN¹⁰, el poeta extiende la narración de la celebración configurando un paisaje florido y bucólico de la celebración que llevan a cabo la niña y sus compañeras del coro.

Un problema especial puede plantearse a partir de la diferenciación entre la *performance* primaria y las *performances* secundarias tanto de este poema como de las demás odas de Baquílides. La configuración del espacio de *performance* contempla tanto el sitio de la primera celebración (la mayoría de los casos, para la audiencia del pueblo vencedor), como las recepciones posteriores, sea para una audiencia futura en el mismo emplazamiento o para una audiencia panhelénica. CURRIE¹¹ plantea que algunos detalles espaciales pueden funcionar como *deixis ocular*¹². Para la primera audiencia del estreno de la *performance* los detalles espaciales de la narración están presentes para ser vistos, pero, como bien señala el autor, las designaciones espaciales se encuentran en un nivel de generalidad mayor que el que requiere la situación comunicativa: las actuaciones secundarias tienen su propio espacio de *performance* explícito o implícito. A partir de esto, podemos sugerir que la configuración de los espacios metafóricos interactúa con el espacio literal y real de la *performance*. Este espacio no es sólo físico, es un espacio experimentado por los participantes de la celebración, desde el poeta, el coro, hasta la familia del vencedor y la audiencia misma, que, al experimentar, ver, escuchar y participar de la celebración, reconoce ese espacio como un sitio de celebración. Esta localización generalizada en Egina indica que los eventos recientes o contemporáneos están destinados a ser vistos también desde la perspectiva de las audiencias futuras, no necesariamente locales. La estrategia de alabanza a Egina ‘pone en el mapa’ a la audiencia local en una oda que en el futuro será dirigida a una audiencia panhelénica¹³.

4. Los héroes Eácidas: de Troya a Egina

El coro de niñas elogia el *kléos* de Egina e introduce un breve relato genealógico (vv. 91-99) de la ascendencia de los héroes Áyax y Aquiles, los nietos de Éaco, hijo de Zeus y Egina, ninfa epónima de la isla de origen del atleta. Los hijos de Endeide cantados por las doncellas son los padres de Aquiles y Áyax, Peleo y Telamón, respectivamente. Su genealogía introduce la narrativa mítica principal de la oda, que coloca el logro del vencedor en los juegos en un contexto del glorioso pasado histórico-mitológico de la isla donde nació. En los vv. 100-176 un ‘yo’ narrador autorrefencial da cuenta del largo mito central sobre la lucha de los Dánaos contra Héctor y su ejército troyano. Se puede decir que, a pesar del signo de interrogación sobre su(s) narrador(es), hay un estrecho vínculo estructural y temático entre el canto de las doncellas y este episodio mitológico posterior:

τῶν υἱᾶς ἀερσιμάχ[ας
ταχύν τ' Ἀχιλλέα
εὐεϊδέος τ' Ἐριβοίας
παῖδ' ὑπέρθυμον βοά[σω

Αἶαντα σακεσφόρον ἦ[ρω,
 ὅστ' ἐπὶ πρύμναι σταθ[εῖς
 ἔσχεν θρασυκάρδιον [όρ
 μαίνοντα ν[ᾶας
 θεσπεσίωι πυ[ρὶ καῦσαι
 Ἔκτορα χαλ[κοκορυστά]ν,
 ὀππότε Πη[λεΐδας
 τρα[χ]εῖαν [έν στήθεσσι μ]ᾶνιν
 ὠρίνατ[ο, Δαρδανίδας
 τ' ἔλυσεν ἄ[τας·

De sus hijos que incitaban batallas cantaré, al veloz Aquiles y al hijo atrevido de Eribea de buena figura, a Άyax, héroe portador del escudo, quien parado sobre la popa detuvo a Héctor de cinto de bronce, de corazón audaz, que atacaba las naves con terrible fuego, cuando el Pelida agitó feroz cólera en su pecho y liberó a los Dardánidas de su ruina. (B. 13, 100-113).

Baquílides aquí enfatiza ciertos factores del material de la fuente homérica para sus propios fines. La atención se centra en Άyax y Aquiles, dos héroes Eácidas, lo cual otorga una inclinación egineta a la canción. La narración del mito está conectada indirectamente con la ciudad natal del vencedor. Troya es la arena por excelencia de los Eácidas y la elección casi inevitable del escenario mítico para esta oda egineta. La introducción de los dos subordinantes hímnicos (ὅστ', v. 105; ὀππότε, v. 110) da cuenta de que el espacio troyano se construye a partir de la presencia y ausencia de los héroes en el campo de batalla. Inmediatamente después de la mención a Άyax, tanto por su nombre como por sus epítetos (vv. 102-104), la oda procede a visualizarlo de pie en la popa de una nave (ἐπὶ πρύμναι σταθ[εῖς, v. 105). De esta manera Άyax es presentado como una fuerza clave en el ejército Aqueo durante la ausencia de Aquiles, cuya retirada está representada como devastadora para los griegos. En este sentido, μ]ᾶνιν (v. 111), la cólera de Aquiles, es el motor de la narrativa de esta oda en tanto que la μῆνις del mejor guerrero de los aqueos lo ha sacado de la guerra contra los troyanos. De hecho, cuando el Pelida se encuentra en el campo de batalla, los troyanos no abandonan la ciudad de Ilión por el temor que les provoca su presencia. En los versos 123-127 inicia el símil que equipara el mar tempestuoso provocado por Bóreas (v. 125), el viento del Norte, con la furia (v. 120) con la que Aquiles asesina hombres con su lanza. λῆξεν se utiliza tanto para el retiro de Aquiles (v. 122) como para Bóreas (v. 128): así como Aquiles cesó en su lucha, Bóreas cesó llegado el amanecer¹⁴.

Seguidamente, en las líneas 128-132, el mar es presentado en estado de calma al amanecer (σὺν φαεσιμ[βρότῳ Ἄοι, vv. 128-129) debido al Viento del Sur (Νότου, v. 130). Luego de escuchar que Aquiles permanecía en sus tiendas por causa de Briseida, los troyanos abandonaron las murallas de Laomedonte y se lanzaron a la lucha. El falso sentido de salvación de los troyanos se resalta con ἀγλαν (v. 140), la luz del sol que marca el cese de los cielos oscuros y los vientos

tormentosos. Ahora la tierra negra (γαῖα μέλα[ινα, vv. 153) se tiñe de rojo sangre por los caídos a manos de Héctor. Si bien en los vv. 157-164 hay muchísimas lagunas, se pueden reconstruir las esperanzas de los troyanos de incendiar las naves y celebrar la victoria con grandes festines, esperanzas cortadas de raíz por la intervención de los héroes Eácidas. La ubicación de la masacre resulta significativa. En ambas versiones, en Homero y en Baquílides, el Escamandro (v. 166) es un contrapunto a la descripción del canto y baile de las doncellas en la ribera de la fuente de agua dulce de Egina, el manantial de Asopo. El epíteto θε[εόδ]ματων πόλιν (v. 163), “la ciudad construida por los dioses”, recrea una implícita relación de identificación y contraste entre Troya y Egina. De hecho, en *B.* 12, en alabanza de la victoria de Teisias de Egina, el poeta se refiere a Egina de la siguiente manera:

ἔς γὰρ ὀλβίαν
 ξείνοισί με πότνια Νίκη
 νᾶσον Αἰγίνας ἀπάρχει
 ἐλθόντα κοσμήσαι θεόδματων πόλιν.

Pues la venerable Victoria me ordena ir a la próspera isla de Egina para adornar la ciudad construida por el dios para mis huéspedes. (*B.* 12:4-7)

Esto es significativo porque el canto épico enfatiza el carácter local de la oda. Es egineta, pero, al igual que las epopeyas homéricas, tendrá resonancia panhelénica. Esta estrategia de alabanza define también la autoridad del poeta creador de la canción: a través de la reinterpretación y apropiación de la fuente épica reivindica tanto su herencia poética como su lugar en la tradición, colocándose en la misma línea de Homero, como un eslabón en la cadena de poetas transmisores de la tradición histórico-mitológica.

5. Conclusiones

En este trabajo se llevó a cabo el análisis de la *Oda* 13 de Baquílides con foco en una noción de espacio en la que confluye la configuración de los espacios metafóricos en interacción y tensión con el espacio literal y real de la *performance*, con el fin de avanzar hacia una noción menos difusa del concepto de *performance*. Se entendió que el poeta lleva a cabo la construcción y configuración de un espacio ritual reconocible para la audiencia y esto marca el inicio de una conexión entre los hechos del pasado histórico-mitológico y el presente. En este sentido, el poema establece una serie de contrastes espacio-temporales: el aquí y ahora de la *performance* actual con el allí y entonces de los episodios mitológicos relatados. Las celebraciones y sus espacios sagrados proporcionan una transición entre los héroes del pasado y los atletas contemporáneos, la familia del vencedor y los distintos sujetos que participan de la *performance*, incluyendo a la audiencia. Los festivales se celebran más de una vez, de modo que es relevante destacar la importancia de las instancias de *re-performance* necesarias para la retransmisión de

las odas. El texto 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 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.

Bibliografía

- BURNETT, A.P. (2005). *Pindar's Songs for Young Athletes of Aigina*. Oxford Scholarship Online.
- BURTON, R. W. B. (1962). *Pindar's Pythian Odes. Essays in Interpretation*. Oxford University Press.
- CALAME, C. (2011). Enunciative fiction and poetic performance. Choral voices in Bacchylides' Epinicians. En L. ATHANASSAKI & E. BOWIE (eds.), *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination* (pp. 115–138). De Gruyter.
- CARDOZO, P. A. (2021). Una celebración permanente. Función social del texto poético en la construcción de la memoria e identidad colectiva en la *Ol.* 10 de Píndaro. *Anales de Filología Clásica*, 34(1), 21-33. doi: 10.34096/afc.i34.6463
- CAREY, Ch. (1995). Pindar and the victory ode. In L. AYRES (ed.), *The Passionate Intellect: Essays on the Transformation of Classical Traditions Presented to I.G. Kidd* (pp. 85-103). Routledge.
- CAREY, Ch. (2007). Pindar, Place, and Performance. In S. HORNBLOWER & K. MORGAN (eds.), *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire* (pp. 199–210). Oxford University Press.
- CURRIE, B. (2004). Reperformance Scenarios for Pindar's Odes. En G. MACKIE (ed.), *Oral Performance and its Context: Orality and Literacy in Ancient Greece* (pp. 49-69). Brill.
- CURRIE, B. (2005). *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford University Press.
- CURRIE, B. (2012). Pindar and Bacchylides. En de I. J. F. JONG (ed.), *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative* (pp. 285-303). Brill.
- ECKERMAN, C. (2008). Pindar's koinos logos and Panhellenism in Olympian 10. *Rheinisches Museum für Philologie*, 151, 37-48.
- ECKERMAN, C. (2013). The Landscape and Heritage of Pindar's Olympia, *CW*, 107(1), 3-33.
- FEARN, D. (2003). Mapping Phleious: Politics and Myth-Making in Bacchylides 9. *CQ*, 53(2), 347–67.
- FEARN, D. (2007). *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*. Oxford Scholarship Online.
- FELSON, N. (2004). Introduction. En N. FELSON (ed.), *The Poetics of Deixis in Alcman, Pindar, and Other Lyric* (pp. 253–66). John Hopkins University Press.

- HARDEN, S. (2017). Embedded Songs and Poetic Authority in Pindar and Bacchylides. En E. BAKKER (ed.), *Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity and Performance* (pp. 139-160). Brill.
- HEIRMAN, J. (2012). *Space in Archaic Greek Lyric: City, Countryside and Sea*. Vossiuspers UvA.
- HORNBLOWER, S. (2004). *Thucydides and Pindar: Historical Narrative and the World of Epinikian Poetry*. Oxford University Press.
- HUBBARD, T. K. (2004). The dissemination of epinician lyric: pan-hellenism, reperformance, written texts. En C. MACKIE (ed.), *Oral Performance and its Context: Orality and Literacy in Ancient Greece* (pp. 71–93). Brill.
- KOWALZIG, B. (2007). *Singing for the Gods: Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford Scholarship Online.
- KRUMMEN, E. (1990). Pysos Hymnon. *Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindar interpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*. De Gruyter.
- LOSCALZO, D. (2003). *La parola inestinguibile: Studi sull'epinicio pindarico*. Edizioni dell'Ateneo.
- MAEHLER, H. (2003). *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*. K. G. Saur.
- MORGAN, K. A. (1993). Pindar the professional and the rhetoric of the ΚΩΜΟΣ, *CPh*, 88(1), 1–15.
- MORRISON, A. (2007). *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes*. Institute of Classical Studies.
- MORRISON, A. (2012). Performance, re-performance and Pindar's audiences. En P. AGÓCS, C. CAREY & R. RAWLES (eds.), *Reading the Victory Ode* (pp. 111-133). Cambridge University Press.
- NAGY, G. (2011). A Second Look at the Poetics of Reenactment in Ode 13 of Bacchylides. En L. ATHANASSAKI & E. BOWIE (ed.), *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination* (pp. 173-206). De Gruyter.
- PHILLIPS, T. (2017). Pindar's Voices: Music, Ethics and Reperformance. *JHS*, 137, 1-21.

Notas

¹ Para este trabajo seguimos la edición de MAEHLER (2003). Las traducciones son propias.

² Sobre la *performance* de los epinicios en festivales públicos, ver: CAREY (2007), CURRIE (2004 y 2005), HORNBLOWER (2004), KOWALZIG (2007), KRUMMEN (1990) y LOSCALZO (2003). Para la idea contraria, que los epinicios fueron ejecutados en la casa del vencedor, ver: BURNETT (2005) y BURTON (1962).

³ Algunas contribuciones importantes al debate sobre la *re-performance* incluyen a CAREY (1995); CURRIE (2004); LOSCALZO (2003); MORGAN (1993: 10-15); y MORRISON (2007 y 2012).

⁴ Para una lectura de la *Oda 9*, Cfr. FEARN (2003).

⁵ Sobre el significado etiológico de la lucha de Heracles con el león de Nemea, ver FEARN (2007, pp. 148-149).

⁶ CALAME (2011, p. 130).

⁷ NAGY (2011, pp. 178-179).

⁸ La apropiación del capital simbólico era muy importante para desarrollar conexiones geográficas y culturales con los más prestigiosos santuarios panhelénicos griegos. Esto puede verse tanto en las odas de Baquilides como en las de Píndaro. Cfr. ECKERMAN (2008 y 2013).

⁹ Muchas odas pindáricas también parecen hacer referencias topográficas al emplazamiento performativo, en principio, específicas, pero lo suficientemente generales como para pensar la oda en función de sus posteriores celebraciones, sea en el mismo lugar o en otros y evidencian la integración que realiza el poeta entre su propia composición poética y elementos específicos de los lugares de ejecución de las odas, realizando comparaciones entre la propia labor poética y elementos de la arquitectura y la estatuaria de esos sitios (especialmente *Ol.* 1, 3, 6, 7, 12, 14; *P.* 5, 11; *N.* 5, 7, 8, 11; *I.* 3/4, 7).

¹⁰ HARDEN (2017, p. 152).

¹¹ CURRIE (2012, p. 288).

¹² Sobre el concepto de *deixis* ocular, ver FELSON (2004, p. 254).

¹³ Otro problema puede plantearse también a partir de la diferenciación entre la *performance* primaria y las *performances* secundarias de esta oda: la narración de la *performance* del coro de niñas también se presenta de manera generalizada. La *deixis* ocular podría presentar un límite y es el hecho de que el texto poético no funciona necesariamente como una partitura o indicación para los participantes en un sentido literal. Así, esta referencia generalizada puede estar relacionada con el hecho de que los epinicios fueron compuestos para ser representados en distintas instancias de difusión de los poemas. Es por este motivo que, 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 de los epinicios. En las odas de Píndaro y Baquilides abundan referencias a distintos sujetos en el acto performativo y 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. Por lo tanto, la referencia a los distintos sujetos y su rol en la ejecución performativa puede dar cuenta de un carácter coral de la oda, no en el sentido de la ya perimida cuestión sobre los modos de la *performance* de las odas (representación coral o representación monódica), sino en su sentido de carácter colectivo: cívico, político, ritual y religioso. La cuestión de los modos de *performance* queda abierta, puesto que las marcas observables en los textos poéticos 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 no necesariamente implica una representación monódica y esto permite pensar la identidad del yo poético

como no autónoma, siempre en interacción con el grupo; *cfr.* CALAME (2011) y CARDOZO (2021). Sobre la posibilidad de ejecución coral posterior a la performance original, véase CURRIE (2004, pp. 55-69); HUBBARD (2004, pp. 75-76); LOSCALZO (2003, pp. 116-18); 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.

¹⁴ *Cfr.* HEIRMAN (2012, p. 141).