



Synthesis, vol. 23, e003, noviembre 2016. ISSN 1851-779X  
 Universidad Nacional de La Plata.  
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.  
 Centro de Estudios Helénicos

## Píndaro y la "verdad" del poema

*Aida Míguez Barciela* \*

\* Universidad de Vigo , España | [aida.miguez@uvigo.es](mailto:aida.miguez@uvigo.es)

### PALABRAS CLAVE

*Crítica pindárica  
 Relato  
 Ruptura  
 Metadecir*

### KEYWORDS

*Pindaric criticism  
 Storytelling  
 Break-off  
 Metapoetics*

### RESUMEN

*Este artículo pretende contribuir en alguna medida a la descripción de la forma de las Odas de Píndaro. Teniendo en cuenta que el decir poético es en primera instancia un proyecto de mimesis, intentamos mostrar en qué sentido los epinicios están diseñados para romper constantemente la ilusión mimética. Esta ruptura asume diversas formas, entre las cuales paremias, deixis y pasajes autorreferenciales son quizá las más relevantes.*

### ABSTRACT

*The aim of this paper is to contribute to the description of the form of the Pindaric Odes. Considering that poetry is in the first place a certain project of 'mimesis', we propose that the Odes accomplish a constant break of the 'mimetic' illusion. This break can assume different figures among which gnomic statements, deixis and 'I'-poetics are perhaps the most conspicuous.*

Cita sugerida: Míguez Barciela, A. (2016). Píndaro y la "verdad" del poema. *Synthesis*, 23, e003. Recuperado de: <http://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SYNe003>



Con el fin de ilustrar en qué sentido un lector contemporáneo nuestro, en la medida en que carece de la competencia del oyente hebreo antiguo, no está de entrada en condiciones de juzgar adecuadamente la poesía bíblica, Robert Alter nos pone en el caso imaginario de un crítico extraterrestre quien,<sup>1</sup> habiendo conseguido un dominio del inglés isabelino suficiente como para ponerse a estudiar los sonetos de Shakespeare, continúa ignorando todo lo relativo a la organización formal del soneto (en su planeta se desconoce el fenómeno rima); este crítico hipotético quizá podría –dice Alter– llegar a captar la belleza de las imágenes poéticas, y seguir el desarrollo de las ideas, pero en ningún caso diríamos que tal lector reúne las condiciones requeridas para poder leer bien los sonetos de Shakespeare. Quizá algo de este tipo nos ocurra a nosotros, lectores tardomodernos, con los poemas de Píndaro, por de pronto por el hecho mismo de que esos poemas no eran en origen “poemas”, no eran textos para leer, sino composiciones para ejecutar de una u otra manera, en una u otra ocasión y, sin embargo, nosotros disponemos solamente de *textos*, resultando irremediable la pérdida del contexto de realización (para nosotros) extralingüística de los mismos, esto es: los gestos, la danza, la música, etc. Pero quizá no sea esta la única manera en que estamos insuperablemente alejados de las odas de Píndaro. Además de ser consciente de (la unidad de) las dimensiones perdidas, el lector contemporáneo tiene que conocer asimismo, en el modo que él puede hacerlo, la lengua griega, por de pronto la lengua de género de los epinicios, así como los principios de construcción métrica de los mismos. Esto por una parte; por otra parte también tiene que ponerse en claro respecto a las características formales y las convenciones de género, características y convenciones con las que no está de entrada familiarizado. Intentaremos aquí contribuir en alguna medida a la aclaración de cierto procedimiento constructivo característico de la forma de las odas de Píndaro.

### La cuestión de la “unidad”

Suele afirmarse que variación y variedad son marcas definitorias del “estilo” de Píndaro.<sup>2</sup> Se busca así llamar la atención sobre el hecho de que los epinicios elaboren temas diversos sin detenerse demasiado en ninguno de ellos, más bien al contrario: el poema pasa rápida y a menudo bruscamente de uno a otro tema y es, precisamente, en razón de esta constante variación que el crítico moderno segmenta la oda en varias secciones,<sup>3</sup> secciones entre las que no siempre le resulta fácil encontrar lo que él mismo llamaría “coherencia” o “unidad”. Ahora bien, es probable que esta manera de leer los epinicios nos diga más cosas acerca de quiénes somos nosotros en tanto que lectores tardíos de Píndaro que acerca de Píndaro mismo. La búsqueda de aquello que otorgaría “unidad” a los varios elementos de un epinicio caracteriza en efecto un momento en la historia de la crítica pindárica moderna.<sup>4</sup> Porque se necesitaba una respuesta de este tipo, naturalmente se la encontró. Podemos distinguir dos tipos de respuesta. Primera: la unidad de la oda consiste en un “pensamiento fundamental” (*Grundgedanke*) del cual el poema constituye exposición; todo lo que no sirva a la expresión de este pensamiento resulta en el fondo irrelevante. Segunda: los elementos del epinicio, a pesar de su diversidad, cumplen todos una misma función: elogiar al vencedor de los juegos competitivos (todo en el poema estaría pues al servicio de ese único objetivo que es el encomio).<sup>5</sup> Ambas respuestas postulan la existencia de algo (cierto propósito único o cierta unidad de pensamiento) que explicaría (y reduciría) la diversidad esencial del poema.

La búsqueda de unidad afectaba especialmente a una de las (posibles) secciones del epinicio. Como es sabido, la mayor parte de los epinicios conservados incluyen algo que podemos llamar un relato. Dando por supuesto que tiene que haber algún tipo de coherencia entre el relato y las demás partes (de lo contrario la oda carecería de unidad), es decir, porque es contrario a los hábitos lectores de una determinada época el que las varias partes del poema puedan justificarse por sí mismas,<sup>6</sup> la pregunta que la crítica moderna se planteaba era más o menos la siguiente: ¿cómo se relaciona el relato (o los relatos) de un epinicio con las partes que no son relato?, ¿qué relevancia tiene el relato en el conjunto de la oda? Esta manera de leer el texto antiguo sin cuestionarse la pertinencia hermenéutica de la noción de unidad nos confronta en cualquier caso con un dato que, aun siendo elemental, resulta relevante, a saber, que en una oda de Píndaro aparecen *diversos* elementos de *diversa* naturaleza. Ahora bien, no debemos confundir la esencial diversidad de la oda con mera yuxtaposición o suma; la estructura de un epinicio no consiste en una mera secuencia de elementos enlazados mediante cierto principio asociativo; tampoco es un simple agregado de principios estilísticos diversos (quiasmo, técnicas de encuadre, recurrencias, etc.).<sup>7</sup> Es obvio que entre las así llamadas “partes” de la oda se dan relaciones del tipo de las que describen los análisis de estilo; sin embargo, el fenómeno “forma del epinicio” seguiría pendiente de aclaración por más listas de recursos estilísticos que hiciésemos (estas listas sólo constatan que hay una diversidad de elementos, no aclaran por qué la hay o en qué consiste). A continuación propondremos una manera de interpretar la diversidad constitutiva de la “forma” de las odas de Píndaro. Es cierto que cada oda tiene una forma individual, la cual debe ser descrita cada vez individualmente, pero esto no impide descubrir algo así como un modo de proceder común.

### Los relatos y “lo otro”

El *méllos*, género poético al que pertenecen los cantos de Píndaro, no es un género narrativo,<sup>8</sup> es decir, no busca contar una historia en el sentido en que la *Odisea* o la *Ilíada* cuentan una historia. Un epinicio pretende celebrar la victoria de alguien en unos juegos competitivos, no contar una historia. Cuando en los poemas de Píndaro aparecen historias, y aparecen muchas veces, lo hacen de una manera que tiene poco que ver con cómo el *épos* y otros géneros cuentan historias. En Píndaro una historia que en Esquilo es toda la tragedia (incluso la trilogía) aparece condensada en unos pocos versos; la trama entera de un relato es sugerida mediante una sola imagen o palabra;<sup>9</sup> incluso ahí cuando el relato presenta un mayor grado de elaboración, su carácter sigue siendo por lo general meramente alusivo, de modo que, más que ante un decir en sentido estricto -eso que los propios cantos pindáricos llaman a veces *exenépein*: el decir en toda la extensión y con todo el detalle, cf. *Nemea* 4.33-, nos encontramos más bien ante un decir-sin-decir, un decir que no dice sino que esboza o sugiere o incluso evita un decir. Los nombres propios constituyen una manera destacada de reducir una historia a su mínima expresión (puesto en los términos de la narratología contemporánea nuestra: en Píndaro la *fabula* adopta a menudo la expresión textual mínima de la palabra aislada);<sup>10</sup> mediante los nombres propios (o los mismos seguidos de una oración de relativo) el epinicio es capaz de hacer presente no sólo una determinada historia, sino las múltiples historias que circulan en torno a ciertas figuras, historias entre las que el epinicio no escoge, sino

que las hace sonar en cierto modo todas a la vez. Constatamos ya por esta vía que el epinicio puede incluir relatos, pero la presencia de éstos en el poema tiene lugar de manera sumamente elíptica, alusiva y económica; puede incluir historias, pero abreviadas y acortadas, sin la extensión, el detalle y el goce descriptivo que son característicos del *épos* (si lo de Homero es “macragoría”: *Pítica* 8.29-32, lo de Píndaro será “braquilogía”: *Nemea* 10.19). Tenemos pues que determinar qué tipo de presencia tienen los relatos en la poesía mélica pindárica, no siendo el *mélos*, como hemos visto, un género narrativo.

Hemos sugerido que en un epinicio encontramos no tanto relatos como sumarios, alusiones y evocaciones de relatos. Precisamente porque no se trata de contar una historia en sentido inocente, cuando en un epinicio aparece un relato o el esbozo de un relato también aparece la tendencia contraria, a saber, la tendencia a interrumpir los relatos y romper con los relatos (un relato puede abandonarse repentinamente, o bien contener elementos extraños, por ejemplo paremias).<sup>11</sup> Los relatos de los epinicios no son digresiones, no son adornos, tampoco son alegorías ni meros paradigmas, sino que son el elemento con el cual el poema rompe una y otra vez. Por otra parte, la pertinencia de una historia en un poema es la pertinencia del propio poema, la pertinencia de cada una de sus palabras y estrategias poéticas específicas. Hasta tal punto esto es así que, incluso, cuando en una oda no hay relato en realidad no es que no lo haya, sino que el relato (el elemento con el cual el epinicio rompe) ha quedado en cierto modo reducido a cero. Aclaremos esta última idea mediante la exposición que sigue.

## Rupturas del decir

En Píndaro no hay pues relatos en el sentido épico de la palabra, sino más bien esquemas de relatos y relatos rotos. Por otro lado, y en la medida en que el decir homérico es el relato por excelencia, la ruptura del epinicio con sus relatos es a la vez su ruptura con el *épos*. Prestemos atención a lo que esto significa. Si el decir cuyo estar-ya-ahí hace posible tanto el evocarlo como el romper con él es ante todo el decir homérico,<sup>12</sup> ello no es meramente por cronología, sino porque “decir” es por de pronto decir ciertas cosas, hacer aparecer esto y lo otro y lo de más allá, construir un cierto relato. Todo en los poemas homéricos está destinado al propósito de contar una historia y construir un relato; todo en el decir busca representar, simular, figurar cosas; todo está destinado a generar eso que solemos llamar “ilusión estética”,<sup>13</sup> o sea, inmersión en un “mundo”, “mundo” que adquiere el carácter de cuasi-realidad gracias a la cuidada disposición de recursos narrativos diversos (las escenas, los diálogos, las descripciones, etc.), recursos que son precisamente marcas características del *épos*. Ahora bien, eso que llamamos “representación” es un fenómeno de dos lados. Por una parte, representación es presencia: lo representado aparece de alguna manera ante nosotros (vemos que Aquiles llora en la playa; Crises llega al campamento de los aqueos; escuchamos las palabras que le dirige a Agamenón); por otro, representación es ausencia: lo representado no está en verdad presente, está pseudo-presente (Aquiles no es más que una palabra; las palabras de Crises son en realidad las palabras del poeta). Precisamente por esta dualidad, la inmersión en la representación nunca es completa (eso sería enajenación, no atender a un poema), sino que se mantiene siempre en pie una distancia. Esta distancia puede consistir simplemente en la distancia del poema en cuanto

poema, o bien puede aparecer ella misma en el interior del propio poema; esto último ocurre siempre que el decir llama expresamente la atención sobre sí mismo. En los poemas homéricos las referencias al propio decir se reducen a la mínima expresión (el “dime” en el primer verso de la *Odisea* o el modo imperativo “canta” en el primer verso de la *Ilíada*), y sirven justamente para poner en marcha la narración en tercera persona (o bien para reanudar la narración); la otra cara de esto es el carácter básico que la ilusión (la inmersión en la representación) tiene en el poema épico, que sólo cuando el decir termina o se interrumpe se hace relevante como tal.<sup>14</sup> Pues bien, a diferencia de Homero, la relevancia del decir es en Píndaro fenómeno central: lo básico no es aquí la *suspension of disbelief* sino la *suspension of belief*; no la inmersión en un decir sino la distancia frente al decir. Y si decir es básicamente decir cosas, la ruptura pindárica con el decir (no lo olvidemos: dentro del propio decir) será al mismo tiempo la ruptura con el hacer-aparecer cosas, construir “mundo”, etc.

Acabamos de sugerir que los cantos de Píndaro no buscan sumergirnos en una historia como sí nos sumerge el *épos* homérico; como la otra cara de esto aparece el hecho de que en ellos el dicente no se oculte a sí mismo enseguida detrás del mundo representado, sino que, por el contrario, aparezca una y otra vez y se mencione a sí mismo una y otra vez a lo largo del decir, comportando esta mención una ruptura constante con la ilusión de la *mímesis* (la ilusión se rompe constantemente por lo mismo que el dicente se dice a sí mismo una y otra vez). De la figura de un epinicio forman parte ciertos recursos cuya función es justamente impedir la inmersión en una narrativa; de hecho, algunas de las secciones en las que el crítico moderno segmenta el epinicio están ahí para, incluso de manera expresa, romper la ilusión de los relatos que el poema incluye. La variedad de elementos que conforman un epinicio pindárico se explicaría ya a partir de la centralidad que en ellos tiene el fenómeno ruptura (romper es romper con algo; hay, por tanto, al menos dos cosas: lo que rompe y aquello con lo que se rompe). Distinguiremos tres recursos de los que el epinicio se sirve para romper los relatos: las paremias, los deícticos y los pasajes autorreferenciales. Empecemos diciendo algo sobre las paremias.

Las paremias son tramos en los que el intérprete moderno ha pretendido tener acceso a algo así como el “pensamiento de Píndaro”, su “mundo de valores”, ciertas “verdades generales”, etc.<sup>15</sup> En lugar de tomar estas sentencias ya como expresión de los “pensamientos” de “el poeta”, ya como resúmenes del presunto “significado” de la oda, las tomaremos como elementos cuya función es interrumpir o romper internamente el decir. Obviamente esto no significa que los contenidos de las paremias no sean importantes en sí mismos, todo lo contrario: si estos comentarios son lo que tradicionalmente se conoce como “comentarios gnómicos” es justamente porque en ellos tiene expresión una meditación o una visión esencial: la *gnôme* es precisamente el conocimiento, si bien esto no significa que tales comentarios contengan las “tesis” de “el poeta”, ni sería muy hermenéutico ver en estos pasajes algo así como el “significado” ni de una oda por separado ni de las odas en su conjunto. Las paremias son momentos en los que la inmersión en cierta historia se suspende en tanto que ésta es comentada como desde fuera (por ejemplo: *Pítica* 3.59-62, 11.22-30, *Nemea* 1.53-54). A nivel de forma, las paremias constituyen una modalidad de la ruptura o la distancia en la que hemos visto se mueve la oda de Píndaro; son, pues, tramos en los que el dicente deja de decir lo que está diciendo tal y como lo está diciendo, cambiando lugar y perspectiva, de ahí

la fractura o la cancelación del decir que habitualmente producen (surgen así los llamados “mitos rotos”).

Con frecuencia encontramos en los epinicios indicadores deícticos del tipo “esta canción”, “este himno”, “hoy”, “ahora”, “aquí”, “esta *pólis*”, “esta isla”, etc.<sup>16</sup> En la medida en que los deícticos espacio-temporales tienen sentido en relación con el “yo/nosotros” que enuncia/n o ejecuta/n el decir, su presencia en el poema comporta la misma ruptura interna que las paremias: el “allá” del mundo del relato se abandona, a veces bruscamente; irrumpe un “aquí-ahora” que remite a la instancia de la enunciación/ejecución misma. Tiene así lugar una especie de juego metaléptico entre planos: del plano del *discurso* (plano en el que están tanto el dicente como el receptor del poema) el canto se desplaza hacia el plano del *relato* (en el que están las figuras sobre las que el dicente dice), y viceversa. Pensemos en el abundante uso de deslizadores tales como adverbios de lugar o pronombres de relativo.

Hemos dicho que las paremias implican la presencia de una voz que comenta desde fuera lo que se acaba de decir o se está diciendo; esto significa que, aunque sólo sea implícitamente, un “yo” que canta se hace presente a sí mismo en el canto. Ahora bien, mientras en las paremias el “yo” no tiene por qué hacerse relevante más que por el hecho mismo de la paremia, en los pasajes autorreferenciales el “yo” no sólo se hace presente sino que se demora en el carácter y la calidad de su propia presencia. Lo decisivo de estos pasajes no es que permitan el movimiento del epinicio de una sección a otra sección,<sup>17</sup> lo decisivo es que en ellos el “yo” habla expresamente de sí mismo y se caracteriza a sí mismo justamente como esa figura que en los poemas homéricos no sólo no aparecía más que huidizamente sino que, cuando aparecía, no se atribuía a sí mismo el decir (el “canta” y “dime” homéricos atribuyen el decir a la “musa” o la “diosa”).<sup>18</sup> Las exhortaciones a cantar (*Olímpica* 9.21-29, 11.14, *Nemea* 6.29, *Ístmica* 7.38-39, etc.), los apóstrofes al vencedor (*Olímpica* 6.77, *Pítica* 3.80, etc.),<sup>19</sup> las vacilaciones retóricas (*Nemea* 8.19-21), los autorreproches fingidos (*Pítica* 10.51-52, 11.39-40, etc.), las referencias a los impedimentos de la canción, impedimentos tanto del orden de la forma (el “yo” no tiene tiempo para contar la historia con detalle: *Pítica* 1.81-2, *Nemea* 4.33-5; no puede decirla entera: *Nemea* 4.71-72; el canto, en tanto que tiene “medida”, se lo impide: *Ístmica* 1.60-3; toma, pues, un camino más corto: *Pítica* 4.247-8), como del contenido (el “yo” se urge a sí mismo a guardar silencio o apartarse completamente de cierto tema: *Olímpica* 1.52, 9.35-40, 13.91, *Nemea* 5.16-18), son momentos en los que la voz “yo” habla de sí misma y se caracteriza a sí misma en tanto que voz responsable de *este* canto, de *este* decir. La otra cara del decir evitando el decir que caracteriza la presencia de los relatos en los epinicios pindáricos es, pues, la consciencia permanente de que el decir es decir y el canto es canto. Los pasajes autorreferenciales son una forma especialmente marcada de ruptura interna, ruptura cuya centralidad en las odas de Píndaro hemos sugerido antes.

Tanto las paremias como los pasajes de automención apuntan hacia el protagonismo que en el poema pindárico tiene la distancia implicada en el tomar conciencia del decir cuidado como decir cuidado. En los pasajes en primera persona un “fuera” (el mismo que en las paremias observa y comenta como desde lejos) se toma en consideración a sí mismo; la ruptura del decir no consiste aquí en un comentario sobre lo que se está diciendo, sino en un comentarse el decir a sí mismo; en

otras palabras, la interrupción del decir coincide aquí con el amplio despliegue de un metadecir, el difícil demorarse en la distancia como distancia. El epinicio es una figura diseñada para romper la ilusión de manera sistemática (de ahí que no pueda ser la forma primaria del decir). Cuando una primera persona irrumpe enfáticamente en el poema el dicente no está representando, no está siendo *mimetés*; sus gestos y palabras pretenden ser no las palabras ni los gestos de Heracles ni las palabras y los gestos de Apolo sino justamente *sus* palabras y *sus* gestos (otra cosa es que la voz “yo” también sea fingida, por lo mismo que la ruptura de la “ilusión estética” es ella misma un fenómeno “estético”). También el metadecir, obviamente, es un decir, pero no uno cualquiera, sino el decir que está rompiendo a cada paso con el decir. Tenemos así que la forma del epinicio consiste en un juego con dos tipos de elemento: por un lado, elementos discursivos (tramos en los que un yo-nosotros se dirige a un tú-vosotros; aquí-ahora con valor deíctico, verbos con marca de presente), por otro, elementos narrativos (terceras personas; allá-entonces o aquí-ahora sin valor deíctico, o con un valor deíctico derivado, tiempos con marca de pretérito), donde el primer tipo de elemento tiene el carácter de una ruptura sistemática con el segundo.

### La “verdad” del poema

En los pasajes en primera persona el cantor se dirige a su “madre” la “musa” (*Nemea* 3.1), o menciona la fuente cuyas aguas le inspiran (*Olímpica* 6.85-86); hace referencia a su propio “saber” (*Olímpica* 1.116, 2.86, *Pítica* 8.34, *Nemea* 3.9, etc.), así como a los cantos que le preceden (*Olímpica* 2.23); tematiza su obligación de cantar (*Olímpica* 3.7, etc.), la naturaleza de su quehacer como cantor (*Nemea* 4.94, 7.11-15 etc.), etc.<sup>20</sup> Lejos de ocultar su condición de poeta, el canto pindárico la pone de manifiesto una y otra y otra vez, produciendo así, una y otra y otra vez, la desilusión de la que hablábamos antes. Pues bien, teniendo en cuenta esto no puede extrañarnos que el decir diseñado para romper internamente con el decir aparezca por su parte como un proyecto de corrección y denuncia de los contenidos del mismo: si el decir es magia y hechizo (*pseudeîn, thêlgein*), el decir que rompe el decir será “decir verdadero” (*lógos alethês*: *Olímpica* 1.28). La distancia en la forma se muestra así como pretensión de verdad en los contenidos, siendo esto (ambas cosas) la dimensión en que se mueve/n la/s persona/s que ejecuta/n el canto.<sup>21</sup> El poema que una y otra vez interrumpe sus relatos es pues el mismo que rechaza y modifica los contenidos heredados, reprochando a los poetas que le preceden (ora mediante expresiones como “dicen que”, “viejo decir”, “los primeros [dicentes]”: *Olímpica* 2.28, *Pítica* 3.88, 81, *Nemea* 1.34, 6.55, etc., ora mencionados explícitamente: Homero, Hesíodo, Arquíloco: *Nemea* 7.21, *Ístmica* 4.37, 6.67, *Olímpica* 9.1) que hayan dicho no la verdad,<sup>22</sup> sino mentiras, engaños, falsedades (*Olímpica* 1.27-29, *Nemea* 7.20-25), por más que –notemos bien– tales “poetas” sean aquellas mismísimas figuras a las que otras veces las propias odas llaman los “sabios” (*Olímpica* 1.9, *Pítica* 3.113, etc.).

Las referencias pindáricas a la “verdad” de su propio poema son pues consistentes con el estar en el punto de vista (en el fuera, en la distancia) que reconoce el decir en su condición de decir (ellas son en el contenido lo que las estrategias de ruptura eran en la forma). Los contenidos de otros pasajes de ruptura ganan asimismo significado a la luz de la distancia metapoética: cuando el “yo” afirma que sus palabras son flechas que hablan sólo a los que saben (los que han comprendido:

*Olímpica* 2.83-84) lo que está en juego no es la posesión de un mensaje oculto o cifrado “para iniciados”, sino una caracterización de la excelencia del propio canto, un resaltar su calidad describiendo el tipo de audiencia que exige un canto así (la correspondencia adecuada a un decir de calidad tiene que ser de igual calidad). En cualquier caso, es coherente con la forma de las odas la pretensión que en ellas se observa de decir el decir mismo, pretensión problemática (¿qué se dice cuando se dice el decir?, ¿dónde se está cuando se está en la distancia?) que también asoma allí donde se mencionan cosas de las que no puede haber en el fondo mención alguna (o solamente la mención que osa el poema). Pensamos en las referencias al estar muerto y el morir que constituyen el contenido de muchas paremias.

## Notas

\* Es Doctora en Filosofía por la Universitat de Barcelona (2008). Ha sido Profesora Asociada en la Universitat Pompeu Fabra (2009), Investigadora Postdoctoral en la Freie Universität Berlin (2010-12) y Profesora Visitante en la Universidad de Vigo (2013-15). Su trabajo de investigación se ha centrado en la hermenéutica de los textos griegos antiguos. Es autora de los libros *La visión de la Odisea* (Madrid, 2014) y *Mortal y fúnebre. Leer la Ilíada* (Madrid, 2016).

1 Alter (2011: 257).

2 Esta afirmación pretende sostenerse en los comentarios que sobre su propia poesía hace el poeta. Diremos más tarde algunas cosas sobre cómo tenemos que tomarnos esta clase de comentarios.

3 Cf. Willcock (1995: 12-14), Robbins (1997: 261-262).

4 Young (1970: 584-641), Krummen (1990: 10-30).

5 Bundy (1986).

6 Heath (1986: 85-98).

7 Hamilton (1974), Greengard (1980), Race (1990).

8 Pfeijffer (2004: 213-234).

9 La densidad narrativa que se atribuye habitualmente a Píndaro consiste precisamente en esto: en la tendencia a evocar una historia mencionando uno o varios momentos de la misma. Así, por ejemplo, en P. 4 el torcecuellos evoca la historia del enamoramiento de Jasón y Medea, historia que la oda no relata; la guerra de Troya se hace presente en P. 11 de principio a fin mediante rápidas alusiones a Helena, Agamenón y Clitemnestra, etc.

10 El resumen del relato en una sola palabra o frase constituye un reto para el intérprete moderno, que no está familiarizado con el *stock* de relatos conocidos de la audiencia griega antigua.

11 Preferimos decir “paremias” no sólo para evitar el automatismo erudito “comentarios gnómicos”, sino por el apartamiento o la distancia en la semántica de la palabra *par-oimía*, distancia que, como veremos, es rasgo definitorio tanto de la función como del contenido de las paremias.

12 “Homero” significa aquí no tanto los poemas homéricos en la forma en que nosotros los



tenemos, sino más bien un sello poético característico, cf. mi estudio *Problemas hermenéuticos en la lectura de la Ilíada*, Universitat de Barcelona, 2008, <<http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0714108-123748/>>, pp. 46-62.

13 Halliwell (2012), Wolf et. al. (2013).

14 Este fenómeno juega un papel importante en la *Odisea*: cuando Odiseo interrumpe el decir sobre su retorno la audiencia reconoce el carácter “poético” del mismo, cf. Míguez Barciela (2014: 111-116).

15 Fränkel (1993), Theunissen (2000).

16 Bonifazi (2004), Calame (2004), Danielewicz (1990), todos con referencias.

17 Las paremias y los pasajes en primera persona no sólo interrumpen (son eso que suele llamarse “break-off formulas”), sino que sirven de puente entre unas y otras partes del epinicio: mueven del relato al elogio, del elogio al relato, etc.

18 Calame (1995: 38).

19 Las referencias a un “tú” (por ejemplo al vencedor) hay que situarlas en el mismo nivel discursivo en el que está el “yo” que rompe con el relato.

20 Según la lectura que estamos proponiendo aquí, los pasajes de esta clase no son meras convenciones de la “poesía encomiástica”, ni han de ser leídos en clave histórico-biográfica, sino que son nada más y nada menos que el despliegue de la ruptura metapoética que marca la forma de la oda pindárica.

21 Cf. Hubbard (1985: 104, n. 98), con referencias.

22 Del metadecir no sólo forman parte las referencias del “poeta” a su condición de “poeta”, la celebración del canto en el canto mismo, observaciones sobre la norma de la composición, incluso la métrica del poema y las partes del poema, sino también las referencias a los dicentes previos, es decir, lo que podríamos llamar una “crítica literaria”.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Alter, R. (2011) *The Art of Biblical Poetry*, New York.

Bonifazi, A. (2004) “Communication in Pindar’s Deictic Acts”, *Arethusa* 37.3: 391-414.

Bundy, E. L. (1986) *Studia Pindarica*, Berkeley.

Calame, C. (1995) *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Cornell University.

Calame, C. (2004) “Deictic Ambiguity and Auto-Referentiality: Some Examples from Greek Poetics”, *Arethusa* 37.3: 415-443.

Danielewicz, J. (1990) “Deixis in Greek Choral Lyric”, *QUCC* 34.1: 7-17.

Fränkel, H. (1993) *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München.

- Greengard, C. (1980) *The Structure of Pindar's Epinician Odes*, Amsterdam.
- Halliwell, S. (2012) "Diegesis – Mimesis", en P. Hühn et. al. (Hgg.): *the living handbook of narratology*, <<http://www.lhn.uni-hamburg.de>>
- Hamilton, R. (1974) *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar*, Paris.
- Heath, M. (1986) "The Origins of Modern Pindaric Criticism", *JHS* 106, 1986: 85-98.
- Hubbard, T. K. (1985) *The Pindaric Mind*, Leiden.
- Krummen, E. (1990) *Pyrros Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*, Berlin.
- Miguez Barciela, A. (2014) *La visión de la Odisea*, Madrid.
- Pfeijffer, I. L. (2004) "Pindar and Bacchylides", en I. de Jong, R. Nünlist, A. Bowie (eds.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden-Boston: 213-234
- Race, W. H. (1990) *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, Atlanta.
- Robbins, E. (1997) "Pindar", en D. E. Gerber, (ed.), *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden.
- Theunissen, M. (2000) *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*, München.
- Willcock, M. M. (1995) *Pindar. Victory Odes*, Cambridge.
- Wolf, W., Bernhart, W., Mahler, A. (2013) (eds.) *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, Amsterdam-New York.
- Young, D. C. (1970) "Pindaric Criticism", en W. M. Calder, J. Stern (eds.), *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt: 584-641.