

## EL HIMNO A HADES Y OTRAS DIVINIDADES INFERNALES EN *EDIPO EN COLONO* (1556-1578): UNA LECTURA

---

MARINA LARROSA

Universidad Nacional de Rosario

marina.larrosa@gmail.com

Se ofrece aquí una lectura de los versos 1556-1578 de la obra de Sófocles *Edipo en Colono*, los cuales corresponden al himno a las divinidades infernales que el coro eleva para pedir una eutanasia para Edipo. Esta lectura incluye el análisis del himno a partir de la estructura estándar de este *eidos*, algunas propuestas para resolver la identificación de los dioses implicados, la interpretación de la invocación final a Tánatos como representación simbólica de la muerte del héroe y una explicación acerca de las ideas escatológicas que justificarían la elección de la forma himnica en un contexto fúnebre.

himno / *Edipo en Colono* / muerte / dioses infernales / eutanasia

We offer an interpretation of the verses 1556-1578 of Sophocles' play *Oedipus at Colonus* corresponding to the hymn to the nether gods sung by the chorus asking for Oedipus' euthanasia. Four items are considered here: the structure of the hymn, the problematic identification of the deities involved, the final invocation of Thanatos as a symbolic representation of the hero's death, and the eschatological ideas implied in the choice of the hymnic form for a funerary context.

hymn / *Oedipus at Colonus* / death / nether Gods / euthanasia

**L**os versos 1556-1578 de *Edipo en Colono* de Sófocles corresponden al cuarto estásimo de la tragedia, el último canto que elevan los ancianos como cuerpo coral y, en una conmovedora superposición de los planos ficticio y biográfico, la última plegaria de Sófocles, quien murió al poco tiempo de haber terminado esta obra, estrenada de forma póstuma. La lectura que aquí haremos de estos versos contemplará dos aspectos: la estructura himnica del canto y los significados generados en y por esta estructura, que determinarían en gran medida el funcionamiento simbólico del himno en la representación dramática de la muerte de Edipo. Como se desprende de esto, en modo alguno la lectura propuesta pretende ser exhaustiva; en cambio, sólo

se desea señalar algunos puntos sobresalientes de un canto que, lamentablemente, no ha recibido la atención académica que merece.

## I.

De acuerdo con la canónica estructura propuesta por Ausfeld<sup>1</sup>, un himno consta de tres partes bastante identificables: la *invocatio*, que contiene la invocación al dios, la *pars epica*, que narra sus hazañas y hace referencia a sus epifanías para dejar constancia de anteriores ayudas, y la *precatio*, a través de la cual se convoca al dios y se pide su χάρις. Este sería, a grandes rasgos, el esquema tradicional del himno griego, aunque como es de esperarse, los distintos textos manifiestan variaciones en su composición. La invocación (o ἀρχή o ἐπίκλησις) no consiste solamente en la llamada al dios a través de su nombre sino que también puede brindar otro tipo de información, como sus epítetos, su genealogía y sus lugares de culto, con el fin de demostrar un verdadero conocimiento de la divinidad invocada por parte de quien eleva la plegaria. La *pars epica*, que Furley y Bremer prefieren llamar εὐλογία<sup>2</sup>, es la más variable en su forma, pues está determinada por la estrategia que adopta el poeta para que el dios le sea propicio. En este sentido, el relato de las hazañas del dios, tan presente en los himnos homéricos, pero también observable en muchos otros ejemplares, constituye gran parte de la estrategia que utiliza el poeta para regocijar a la divinidad alabada; mediante ese tipo de relato se apela al orgullo del dios, lo cual se supone traería aparejada su gracia. Como observan los autores anteriormente mencionados, el himno es un ἄγαλμα que se ofrece a la divinidad<sup>3</sup>, en tanto no se trata de un mero acompañamiento en la ofrenda hecha al dios sino que es la ofrenda misma. De ahí que el texto intensifique los significados eufemísticos y elogiosos y recurra a las propiedades estéticas de ciertos fenómenos rítmicos y fonéticos; en esto consiste “regocijar al dios”. Una vez logrado, el pedido que se hace al final puede cerrar el canto, haciendo explícito el propósito del mismo y rogando por una respuesta favorable.

Por su lado, el himno que nos ocupa puede dividirse en dos partes bien marcadas por el movimiento estrófico<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Citado en FURLEY (1995:35).

<sup>2</sup> FURLEY-BREMER (2001: 50 ss.).

<sup>3</sup> FURLEY-BREMER (2001: 3).

<sup>4</sup> La edición que utilizamos es la de JEBB (1889). En el verso 1574 adoptamos la corrección de Hartnung (contemplada en la edición de Jebb), quien propone τόδ' en lugar de τόν, con lo cual el sentido sería: “Ruego esto para el extranjero: que vaya por

εἰ θέμις ἐστί μοι τὰν ἀφανῆ θεὸν  
 καὶ σὲ λιταῖς σεβίζειν,  
 ἐννυχίων ἄναξ,  
 Αἰδωνεῦ, Αἰδωνεῦ, λίσσομαι 1560  
 ἄπονα μῆδ' ἐπὶ βαρυαχεῖ  
 ξένον ἐξανύσαι  
 μόρω τὰν παγκευθῆ κάτω  
 νεκρῶν πλάκα καὶ Στύγιον δόμον.  
 πολλῶν γὰρ ἂν καὶ μάταν 1565  
 πημάτων ἰκνουμένων  
 πάλιν σφε δαίμων δίκαιος αὔξει.

ὦ χθόνιαί θεαί, σῶμά τ' ἀνικάτου  
 θηρός, ὄν ἐν πύλαισι  
 ταῖσι πολυξένοις 1570  
 εὐνάσθαι κνυζεῖσθαί τ' ἐξ ἄντρων  
 ἀδάματον φύλακα παρ' Αἶδα  
 λόγος αἰὲν ἔχει·  
 τόδ', ὦ Γᾶς παῖ καὶ Ταρτάρου,  
 κατεύχομαι ἐν καθαρῷ βῆναι 1575  
 ὀρμωμένῳ νερετρᾶς  
 τῷ ξένῳ νεκρῶν πλάκας·  
 σέ τοι κικλήσκω τὸν αἰένυπνον.

Si es lícito para mí honrar con ruegos  
 a la invisible diosa y a ti,  
 Señor de los que habitan la noche,  
 Aidoneo, Aidoneo, te suplico  
 que sin sufrimiento y libre de un final doliente  
 llegue el extranjero  
 abajo, al llano oculto de los muertos  
 y a la morada estigia.  
 Pues si inmerecidamente pena tras pena  
 le sobrevenían,  
 que un genio justo ahora lo enaltezca.

Oh, diosas ctónicas y cuerpo bestial  
 invulnerable, que en las puertas

---

un camino puro". Esta lectura se ajusta a la interpretación que daremos más adelante. Las traducciones son todas de mi autoría.

hospitalarias  
 reposa y gruñe, y desde la cavernas  
 es, según se cuenta,  
 guardián indomable en el Hades;  
 esto, oh hijo de la Tierra y el Tártaro,  
 suplico: un descenso impoluto  
 para el extranjero que se encamina  
 a los llanos subterráneos de los muertos.  
 A ti, te invoco a ti: el sueño eterno.

La primera parte, que va del verso 1556 al 1567, corresponde a la estrofa del estásimo. La única divinidad invocada es Hades, a quien se lo llama Aidoneo, el “invisible”. La *invocatio*, que termina en el primer hemistiquio del verso 1560, comienza con un recurso bastante común denominado *dubitatio*, a través del cual el poeta manifiesta su duda de cómo dirigirse a un dios, a la vez que se gana su simpatía. En el himno a Hades esta vacilación tiene un sentido específico que lo distingue del uso tópico que se da en los demás himnos; es decir, Sófocles le encuentra a este recurso, que en la tradición no era más que una variante “simpática” dentro de la ἀρχή<sup>5</sup>, un uso acorde al tono y al sentido del himno, un uso que logra transmitir aquel sentimiento de temor reverencial que los griegos denominaban σέβας. Este temor religioso se manifestaba en la superstición que rodeaba la pronunciación de los nombres de los dioses ctónicos, tal como lo expresa el coro en su entrada<sup>6</sup>. Con esto presente, debemos decir que el comienzo del himno ya expresa un alto nivel de ansiedad emotiva con la tensión que genera la mención piadosa de las creencias tradicionales y su inmediata violación en la invocación, doble, a Aidoneo. Independientemente de este efecto, en lo que refiere a la utilización retórica de la *dubitatio* debemos concluir que la plegaria a las divinidades ctónicas está “condicionada” por este sentimiento religioso que marca una distancia mayor entre el hombre y el dios, distancia que en la tradición hímnic no se percibe, pues por lo general el poeta suele recordarle al dios los lazos que lo atan a la comunidad que lo celebra.

<sup>5</sup> “Such hesitation, often in the form of priamels, can occur in many places in hymns to amplify the coming theme and engage the sympathy of the audience.” RACE (1982: 6). Uno de los casos es el del himno homérico a Apolo, en el que la duda de cómo cantarle a un dios ya tan celebrado (πάντως εὔμνον ἔοντα) constituye evidentemente una forma más de elogiarlo.

<sup>6</sup> προσέβα γὰρ οὐκ / ἄν ποτ' ἀστιβὲς ἄλσος ἐς / τᾶνδ' ἀμαιμακετᾶν κορᾶν, / ἄς τρέμομεν λέγειν (vv. 125-129). “Pues no hubiera pisado / el recinto inviolable / de estas terribles doncellas, / ante la mención de cuyos nombres temblamos.”

Inmediatamente después de la invocación aparece el verbo *λίσσομαι*, con el cual entramos directamente en la *precatio*, salteándonos la *pars epica*. Esta ausencia nos obliga a cuestionarnos por el lugar que ocupa el concepto de *χάρις* en estos versos. Habíamos dicho que este concepto, que Race determina como el más importante en la himnodia griega<sup>7</sup>, es el que de alguna manera estructura la parte media del himno, pues en su noción se incluye tanto el favor divino, que es el objetivo del himno, como la estrategia para lograr la benevolencia del dios, estrategia que consiste principalmente en alegrarlo mediante una adecuada *hermeneusis* lingüística. Al faltar esta parte media, el elogio a la divinidad se reduce a ciertos elementos básicos dispersos en la invocación y en el pedido, por lo que el concepto de *χάρις*, que en la himnodia tradicional despliega todo su potencial pragmático, se ve aquí deslucido. No debemos pensar, sin embargo, que se trata de un desacierto del poeta. Por el contrario, habría que buscar el origen de esta reserva en el propio concepto de *χάρις*, pues al contener este la noción de 'regocijo' y de 'alegría', una insistencia excesiva en este ámbito entraría en conflicto con el marcado sentimiento de temor con que comienza la plegaria. Si bien es posible vislumbrar algo de esta estrategia que intenta complacer al dios (repeticiones eufónicas, epítetos adecuados a su función, narración del mito en torno a la figura de Cerbero), se trata siempre de una atenuación con respecto a los himnos culturales y literarios que nos han llegado. Entendemos, entonces, que si bien el concepto de *χάρις* está presente en el himno a Hades en tanto es el que articula la relación admitida entre el hombre y los dioses, muestra un apaciguamiento en el plano de lo estratégico. Es decir, 'alegrar al dios' mediante un discurso lisonjero, a la manera en que tradicionalmente se alababa a los dioses olímpicos, no parece ser la forma elegida para lograr el favor de las divinidades infernales. Por el contrario, se puede entender que la estrategia es bastante opuesta y que se encuentra más bien en el recurso de la *dubitatio*: en lugar de buscar complacer al dios con eufemismos y alabanzas, el coro de ancianos decide efectuar su pedido partiendo de aquel temeroso respeto religioso que, dijimos, se denomina *σέβας*<sup>8</sup>. Con él se procura obtener el mismo resultado que la himnodia tradicional esperaba haciendo uso de la doble faceta de la *χάρις*.

La segunda parte del himno, que va de los versos 1568 a 1578 y corresponde al movimiento antistrófico del estásimo, es bastante más compleja

---

<sup>7</sup> RACE (1982:10).

<sup>8</sup> No es casual que el adjetivo *σεμνός* se aplique especialmente a los nombres de Deméter y de las Erinias (es decir, de divinidades ctónicas). Cf. CHANTRAINE (1968: s.v.).

porque hay varias divinidades invocadas y un único pedido. Además, las distintas versiones en la recomposición del texto tampoco ayudan a esclarecer el sentido. Intentaremos, no obstante, llegar a una interpretación coherente. La antistrofa se abre con una invocación a las *χθόνιαί θεαί*, las cuales suelen identificarse con las Erinias, y a Cerbero, cuyo nombre tampoco aparece de forma explícita, pero que es reemplazado por un circunloquio que refiere inequívocamente a él. En el verso 1576 aparece una nueva invocación, seguida inmediatamente por un pedido. El problema aquí es que no hay acuerdo acerca de la identidad de esta divinidad, a quien se menciona como hija de la Tierra y el Tártaro. En los textos conservados la Tierra y el Tártaro tienen como único hijo a Tifón, el cual engendra junto con Equidna a Cerbero. Esta es la razón por la cual Furley y Bremer sostienen que el pedido está dirigido a Cerbero, entendiendo que *παίς*, más que como ‘hijo’, se usa aquí con el significado de ‘descendiente’. Jebb, en cambio, a pesar de no contar con antecedentes textuales que puedan respaldar la genealogía, aduce que se trata de Tánatos, a quien, de acuerdo con su lectura, definitivamente se invoca al final, en el verso 1578. Ciertamente, la genealogía no puede ser una prueba concluyente, puesto que a muchos dioses se les puede atribuir orígenes distintos; el mismo Tifón, hijo de la Tierra y el Tártaro para Hesíodo y sus seguidores, es en el himno homérico a Apolo hijo de una Hera arcaica, por lo que cabe la posibilidad de que a Tánatos también se le hayan adjudicado otros padres<sup>9</sup>. Al final del himno, en donde el coro cierra la plegaria con una invocación, se denomina a la divinidad como *αἰένυπνος*<sup>10</sup>, “sueño eterno”. De acuerdo con *Suda* se trata de un nombre alternativo para Tánatos, lo cual no sería extraño si tenemos en cuenta que la muerte y el sueño están en efecto emparentados en la fraseología griega. Por otra parte, si consideramos el pedido de una muerte digna, de una *eutanasia*, la invocación a Tánatos podría ser muy apropiada, ya que esta divinidad, junto con su hermano gemelo, está asociada en la literatura y en la iconografía a la idea de una ‘buena muerte’<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> En esta misma obra encontramos un antecedente en la invención de genealogías: mientras la tradición hesiódica indica que las Erinias nacen de las gotas de sangre de Urano mutilado, para Sófocles son las hijas de Gea y la Oscuridad (39-40).

<sup>10</sup> Así se lo encuentra en la mayoría de las versiones. Solamente FURLEY-BREMER (2001: 290) prefieren *αἰέν ὕπνον*, pero en sí el sentido no varía demasiado; para todos se trata siempre de Tánatos.

<sup>11</sup> Cf. SOURVINOI-INWOOD (1996: 326). La imagen de Tánatos e Hypnos llevando un cadáver se remonta a un episodio de *Ilíada* (16. 667-83), en el que se habla de la muerte de Sarpedón. A partir de allí la dupla divina es la encargada de asegurarle al difunto un entierro acorde a las normas. En nuestro caso, Tánatos no parece ser invocado para este propósito (por el contrario, la muerte de Edipo es más bien un misterio), pero al ser

Furley y Bremer, sin descartar la posibilidad de que se trate de una nueva invocación a Tánatos, añaden la hipótesis de que en lugar de αἰένυπνος se pueda leer αἰὲν ἄυπνος, “el eternamente despierto”, en referencia a Cerbero, para evitar tener que incluir a una nueva divinidad al final. Indudablemente, la lectura de Jebb presenta varios problemas; por una parte, la invocación a Cerbero y a las Erinias casi no tendría sentido, puesto que no hay ningún pedido explícito para ellos, además de que tampoco se entiende por qué se le habría de pedir a Tánatos que Cerbero se apartase del camino de Edipo. Pero, por otra parte, la solución de Furley y Bremer deja también cabos sueltos. Ellos sostienen que debe haber un pedido explícito para el invocado Cerbero, pero lo que es válido para este, también debe serlo para las Erinias, igualmente solicitadas sin ningún fin expreso. Proponemos, por lo tanto, la siguiente solución: la divinidad a la que se denomina “hijo de la Tierra y el Tártaro” sería Cerbero, por lo que debemos descartar la hipótesis textual de Jebb, ya que si aceptáramos el pronombre relativo con que abre el verso en cuestión, Cerbero sería el referente de ese pronombre y no el del vocativo. Si, en cambio, admitimos la corrección de Hartnung, que reemplaza el relativo por τόδ’, la traducción sería: “esto, oh hijo de la Tierra y el Tártaro, pido para el extranjero: que transite por un camino puro (libre)”. El pedido es apropiado para Cerbero, ya que su función era precisamente cuidar la entrada (y salida) al Hades. También poblaban el paisaje del submundo las Erinias, cuya espantosa apariencia las convertía en testigos indeseados en el viaje del difunto. Por esta razón no habría que descartar que el pedido que hace el coro también estuviera dirigido a ellas. En este sentido, habría que leer la segunda invocación a Cerbero como una ampliación de la primera, la cual se retoma luego de la digresión folclórica acerca del can. Y como la primera mención de Cerbero secunda la invocación a las Erinias, a la cual se une mediante el enclítico ilativo τε, es posible que las diosas sean participadas en este ruego que parecería no incluirlas.

En cuanto al último verso, la lectura antigua de *Suda* y continuada por Jebb de que se trata de Tánatos es definitivamente la más convincente. A Furley y a Bremer les incomodaba la ausencia de un pedido para una nueva divinidad incorporada al final, pero ese pedido podría estar implícito justamente por su colocación terminal. El verbo κικλήσκω, que por su significado etimológico y por su uso tradicional en la himnodia griega es un verbo usado sólo en la invocación, se tornaría aquí en el que llama a la divinidad a la vez que

---

una divinidad asociada a una ‘buena muerte’, su presencia estaría justificada. Ciertamente su figura se contraponen a la de las Keres, que personifican la muerte violenta.

la invita a acercarse. Es frecuente que tanto himnos cultuales como literarios cierren con un reclamo por la epifanía del dios mediante locuciones imperativas tales como δεῦρο (¡aquí!), ἐλθέ, μόλε (¡ven!), φάνηθι (¡aparece!). Casualmente a estos himnos se los ha denominado desde la antigüedad ὕμνοι κλητικοί, por lo que la invocación a una divinidad ya de por sí presupone la búsqueda de su presencia. Es posible, por lo tanto, que en este último verso no solamente se esté llamando a un nuevo dios sino que, justamente por tratarse de una invocación que cierra el himno, se esté requiriendo su aparición.

Creemos haber llegado de este modo a una lectura coherente del poema. Primero, se lo invoca a Hades como señor de las almas de los muertos, a quien se le pide que le conceda a Edipo una estancia en el inframundo libre de penas; luego, se llama a las Erinias y a Cerbero para que el descenso del héroe no sea por ellos obstaculizado; finalmente, se pide la presencia de Tánatos, en principio para que acompañe al héroe en el tránsito al otro mundo. Esta diversidad de interlocutores ctónicos a los que se pretende convocar no atenta en modo alguno contra la unidad pragmática del himno; cada uno de los pedidos individualizados corresponde a diferentes instancias de la eutanasia que se pide para el héroe anciano. Llama la atención, sin embargo, el orden en que se suceden las plegarias. Por una parte, podría ser lógico que Hades se encontrara en primer lugar, ya que es la divinidad de mayor jerarquía. Pero por otra parte (y con esto entramos en el segundo segmento de nuestro análisis), el recorrido Hades-Erinias-Cerbero-Tánatos del himno es cronológicamente inverso al que debe transitar el difunto. Lo que hay que destacar en este punto es principalmente la figura de Tánatos, que si por un lado cumple determinada tarea en el proceso de la muerte, por el otro su invocación final cobra un significado simbólico preciso que nos orienta hacia una posible función de este himno dentro de la obra trágica.

## II.

Las representaciones literarias e iconográficas de Tánatos pertenecientes a los períodos arcaico y clásico no muestran a este dios como alegoría o agente de la muerte<sup>12</sup>. En cambio, parece ser una divinidad más (y, por cierto, bastante menor) entre todas las que intervienen en lo que los griegos concebían como un proceso y no un suceso instantáneo. Ya hemos hecho mención del episodio homérico en que Zeus envía a la dupla Tánatos-Hypnos a recoger el cuerpo sin vida de Sarpedón para llevarlo a su lugar de entierro; claramente para esta época Tánatos no cumplía otra función más que

<sup>12</sup> VERMEULE (1981: 37-41), FELTON (2007: 91).

la de escoltar el cadáver del difunto. No obstante, cabe la posibilidad de que para fines del siglo V Tánatos haya adquirido el carácter de agente<sup>13</sup>. En el caso de este himno en particular no nos debe pasar inadvertido el hecho de que concretamente se esté invocando al αἰένυπνος, al “sueño eterno”, que no es otra cosa que un eufemismo de la muerte. La elección de los epítetos en un himno no es fortuita, pues apelan a una o a otra función de un dios por la que se lo desea convocar<sup>14</sup>. Por lo tanto, se trate de Tánatos o de Hades o de alguna otra divinidad, lo importante aquí es que la divinidad invocada lo es por su capacidad de otorgarle a Edipo el descanso eterno. De esta forma, su invocación se transforma, según proponemos, en la representación simbólica de la propia muerte del héroe, la cual, por cuestiones de coherencia argumental y por convenciones de la práctica teatral, no puede ocurrir en escena.

El impacto que esta invocación consigue en razón de este simbolismo revela que el himno es, si no el principal, uno de los pilares en la construcción del πάθος trágico. Desde el comienzo de la obra asistimos a un espectáculo en el que la inexorable muerte del anciano Edipo determina los vaivenes emocionales de los distintos personajes, quienes se debaten entre el dolor por el final de una vida miserable y la aceptación del destino humano. La obra, por lo tanto, va avanzando en su relato mientras desarrolla un patetismo *in crescendo*, cuyo paroxismo se materializa en el himno en cuestión. Previo a este canto coral Edipo se despide de los ancianos de Colono, apareciendo por última vez en escena, para dirigirse al lugar secreto donde habrá de tener su tumba. Inmediatamente después de que el coro termina de elevar su plegaria, aparece el mensajero anunciando que Edipo ya ha fallecido. De esta manera, el himno corresponde al clímax de la tragedia, el momento en que la ansiedad creada por la expectativa acerca del vaticinio de Apolo llega a su máxima expresión por la inminencia de su cumplimiento. A su vez, el himno mismo presenta una estructura pensada para aumentar progresivamente la tensión; el recorrido Hades-Erinias-Cerbero-Tánatos, que antes explicamos en función de

---

<sup>13</sup> En *Alcestris* de Eurípides Tánatos es el responsable de ofrendar el cuerpo de la heroína a los dioses subterráneos. Existen además testimonios iconográficos en los que Tánatos también tendría una función de agente: Louvre CA 1264; cf. también SOURVINOU-INWOOD (1996: 306-307). Hay que decir, sin embargo, que estas imágenes representan a un Tánatos con características de crueldad y violencia que no se corresponden con la ‘buena muerte’ a la que se suele asociar la dupla Hypnos-Tánatos.

<sup>14</sup> En *An.* 7. 8. 1-6 Jenofonte comenta que por hacer una ofrenda a Zeus *Basileus* en lugar de Zeus *Meilichios* no tuvo éxitos en sus asuntos financieros. En un sentido más amplio, RACE (1982: 2) observa que el pedido debe estar respaldado por los poderes del dios, tal como se los estableció en el cuerpo del himno. Cf. también FURLEY (2007: 123).



acostumbra hacerlo” (1602-3), y luego del trueno enviado por Zeus para anunciar la inminente muerte de Edipo “arrojadas a los pies de su padre, lloraban y no cesaban de golpearse el pecho ni de proferir interminables lamentos” (1607-9). Efectivamente, las usanzas exigían que el cuerpo del difunto fuese lavado y vestido por las mujeres de su οἶκος con el objetivo de prepararlo para su exposición pública (πρόθεσις) o velación; en esta instancia las mujeres acostumbraban emitir sus lamentos, mientras rasguñaban sus rostros o se golpeaban el pecho repetidamente<sup>15</sup>, tal como lo hacen las hijas de Edipo. Vemos, por lo tanto, que hay una clara intención de evocar un ritual fúnebre tradicional, pues aun cuando las acciones mencionadas deben ser ejecutadas sobre el difunto, la excepcionalidad de la muerte de Edipo preanunciada por los dioses y confiada al secreto del misterio habilita que el ritual se lleve a cabo sobre el héroe aún con vida<sup>16</sup>.

La última palabra en este fragmento es γόοι, lamentos rituales que no deben confundirse con un θρήνος. Mientras que el primero es actuado por el círculo íntimo del difunto –y, por lo general, por mujeres, quienes se permiten expresar todo el dolor por la muerte del ser querido–, el θρήνος es un canto coral actuado por profesionales que suele transmitir una reflexión acerca de la muerte, con lo cual se destaca su carácter general e impersonal en contraste con el desconsuelo afectivo representado en el llanto y en los golpes en el pecho que intervienen en el γόος<sup>17</sup>. Así, el lamento ritual se desdobra de acuerdo con una función pública y otra privada, esta última perfectamente asumida por Antígona e Ismene. El lamento moralizante y gnómico, por otra parte, hubiese debido ser ejecutado por los ancianos, cuya actuación es de naturaleza coral. Sin embargo, nos ofrecen en su lugar un himno que, como expresamos con anterioridad, niega el contexto fúnebre, pero que, en cambio, sí desestabiliza e invierte los significados tradicionales vinculados con la muerte. Veamos en qué consiste esta inversión.

<sup>15</sup> GARLAND (1988: 23 ss.), DERDERIAN (2001: 65).

<sup>16</sup> Para GARLAND (1988: 16-17) existía la posibilidad de que, cuando la muerte de una persona estaba prevista de antemano, como por una sentencia de muerte o una herida o enfermedad mortal, el lavado del cuerpo y la vestimenta se hicieran de forma previa al deceso. Debo, sin embargo, mencionar que ni Antígona ni Ismene consideran estas acciones como los ritos fúnebres acostumbrados; por el contrario deploran que su padre haya muerto “sin sepultura y lejos de todo” (v. 1733). No obstante, la preparación de Edipo para su muerte viene a reemplazar el ritual tradicional *post mortem*, el cual, dada la anuencia divina, habría incurrido en una “ofensa para los dioses” (νέμεσις, v. 1754) si el lamento hubiese sido excesivo.

<sup>17</sup> Para un análisis más profundo de las diferencias entre estos dos conceptos, ver DERDERIAN (2001: 31-52).

En primer lugar, la elección de la forma himnica ya de por sí supone una inversión valorativa de la muerte. Las formas y tópicos del *eidos* trenódico transmitían el pensamiento generalizado de los griegos acerca de la muerte, un pensamiento que intentaba racionalizar aquello que veían como la desgracia inexorable del ser humano y que, justamente por su carácter de fatalidad, extendía su negatividad a toda una vida que se sabía finita. El himno, por el contrario, es de naturaleza celebratoria, en tanto se sustenta en la posibilidad de una relación positiva y beneficiosa con el plano divino. Sería este, entonces, el primer elemento que nos advierte acerca de una inversión con respecto a las creencias tradicionales acerca de la muerte, siendo el segundo la elección de las divinidades infernales como receptores del himno. Hades, el más importante entre estos y el primer invocado, no era poseedor de culto alguno en Grecia, por lo que el himno no tiene ningún referente en la praxis religiosa<sup>18</sup>. Esto resulta bastante lógico si consideramos que los griegos tenían una visión negativa y pesimista de la muerte, por lo que el único sentimiento posible de los hombres hacia Hades debía ser la desconfianza o el miedo. En consonancia con esta visión, el himno no podía ser una forma adecuada de dirigirse a este dios, de quien se solía decir que era indiferente a las súplicas humanas. Esta caracterización fue utilizada por Sófocles consistentemente. En *Edipo rey* (v. 30), por ejemplo, el sacerdote asegura que Hades “se enriquece con gemidos y lamentos” (στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται), marcando con ello no solamente el aspecto cruel del dios sino también la inexistencia de himnos que lo alaben, en tanto parece preferir otro tipo de expresiones humanas. Igualmente en *Antígona* (v. 780) Creonte afirmaba que “adorar al dios del Hades es un trabajo inútil” (πόνος περισσός ἐστι τὰν Ἄιδου σέβειν). Pero también en *Edipo en Colono* el coro expresa este pensamiento: en los versos 1221-2 la muerte es ἀνυμέναιος, ἄλυρος y ἄχορος. No obstante, en el contexto del canto sobre la vejez del tercer estásimo, de donde están extraídos los versos citados, la crudeza de una muerte así adjetivada corresponde a una caracterización objetiva de aquello que, en una paradoja del pesimismo, es el único lenitivo para un anciano. Es justamente en este canto que la muerte aparece también como un ἐπίκουρος. A pesar de esta oscilación, en esta instancia el coro se movía aún dentro de los límites del pensamiento tradicional que condenaba la vida –y con especial repulsión, la vida con límites del

<sup>18</sup> FELTON (2007: 90 ss.). También VERMEULE (1981: 37). En todo caso, pudo haber tenido algún culto menor, de alcance local. No obstante, en estos pocos casos se lo veneraba bajo el nombre de Plutón (“el rico”), como divinidad vinculada a la agricultura. Su culto estaba asociado al de las principales deidades representativas de la fertilidad de la tierra, Deméter y Perséfone: ROHDE (1948: 106 ss.).

anciano—, por un sufrimiento que jamás se vería recompensado, porque el único destino era morir. Con esto presente, debemos entender que entre este canto y el siguiente, que es el himno, ocurre en el coro un verdadero cambio de perspectiva en relación con este destino, pues en el cuarto estásimo los dioses infernales se consagran efectivamente como ἐπίκουροι, pero no en tanto agentes de un fin, sino como garantes de una continuidad supraterrrenal.

De acuerdo con lo expuesto, el reemplazo del θρῆνος previsto por la situación por un himno a los dioses del Averno constituye una inversión del carácter trenódico<sup>19</sup>, por lo que el resultado de dicha operación es la transmisión de un pensamiento opuesto al tradicional en lo que a la muerte se refiere.

#### IV.

Como conclusión de este trabajo, habría que destacar tres puntos: primero, el equilibrio que logra Sófocles entre el respeto por la estructura hímica tradicional y las innovaciones formales exigidas en gran medida por las particularidades de las divinidades invocadas; segundo, el llamado final a Tánatos como representación simbólica de la muerte de Edipo; y tercero, la desestabilización de las creencias oficiales sobre la muerte a través de la inversión del *ethos* trenódico que implica la elección de un himno. En relación con esto último, podríamos proponer que el contexto que estaría habilitando la recepción positiva de estas ideas es el de la difusión de las religiones mistericas, principalmente del orfismo. Esto, sin embargo, queda como simple punto de partida para un nuevo trabajo.

---

<sup>19</sup>A este respecto es importante destacar que la obra se cierra con tres versos a cargo del coro, en los cuales se pide el cese del lamento: μηδ' ἐπὶ πλείω θρῆνον ἐγείρετε (“Y ya no entonen más el lamento”, vv. 1777-78), haciéndose eco del pedido de Teseo en el verso 1751.

---

## Bibliografía

- CHANTRAINE, P. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.
- DERDERIAN, K. (2001) *Leaving words to remember. Greek mourning and the advent of literacy*, Leiden.
- FELTON, D. (2007) "The dead", en OGDEN, D. (ed.) *A companion to Greek religion*, Oxford, pp. 86-99.
- FURLEY, W.D. (1995) "Praise and persuasion in Greek hymns", *JHS*, 115, pp. 29-46.
- FURLEY, W.D. (2007) "Prayers and hymns", en OGDEN, D. (ed.) *A companion to Greek religion*, Oxford, pp. 117-131.
- FURLEY, W.D., BREMER, J.M. (2001) *Greek hymns. Selected cult songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, Tübingen, vols. 1 y 2.
- GARLAND, R. (1988) *The Greek way of death*, New York.
- JEBB, R.C. (1889) *Sophocles. The plays and fragments. Part II: The Oedipus Coloneus*, London.
- RACE, W.H. (1982) "Aspects of rhetoric and form in Greek hymns", *GRBS*, 23, 1, pp. 5-14.
- ROHDE, E. (1948) *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, México.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (1996) "Reading" *Greek death. To the end of the Classical Period*, Oxford.
- VERMEULE, E. (1981) *Aspects of death in Early Greek art and poetry*, Berkeley and Los Angeles.

Fecha de recepción: 03-08-11

Fecha de aceptación: 11-12-11