

# El οἶστρος como experiencia de locura en *Prometeo encadenado*<sup>1</sup>

Οἶστρος like Experience of Madness in *Prometheus Bound*

David Antonio PINEDA AVILÉS

Universidad Nacional Autónoma de México  
*loxiasdeus@hotmail.com*

RESUMEN: El propósito de este artículo es analizar la locura de Ío en los versos 561 a 886 de *Prometeo encadenado*, obra atribuida al tragediógrafo Esquilo. Se pretende demostrar cómo la irrupción del personaje en escena está determinada por elementos teatrales tales como la danza, la constante referencia a su vagabundeo errante, la metamorfosis de su cuerpo y el dolor que sufre por la persecución y picadura del tábano (οἶστρος), y que estos elementos, que dan cuenta del cuadro sintomatológico de su demencia, son imágenes empleadas por el autor para representar, a su vez, la condición trágica de Ío, definida por la injerencia de los dioses. El οἶστρος, por su parte, puede concebirse como la imagen más evocativa de tales elementos en su representación teatral, puesto que todos los efectos derivados de la presencia de este insecto, es decir, persecución, baile retorcido y espasmos de dolor, se condensan en él como la causa material de la *manía* de Ío, tal y como ésta es tratada en *Prometeo encadenado*.

ABSTRACT: The aim of this paper is to analyze the *Io's* madness narrated in Lines 561 to 886 in *Prometheus Bound*, work attributed to Aeschylus. The article demonstrates how theatrical elements —such as the dancing, the constant mention of *Io's* wandering, the body metamorphosis, and the suffered pain due to the gadfly (οἶστρος) persecution and sting— determines the irruption of this female character in the stage. Those elements form the symptomatic picture of her dementia, and also are images that the author uses to represent *Io's* tragic condition defined by the gods' interference. In particular, the *oistros* can be conceived like the most evocative image of all these theatrical elements. All the effects derived of this insect's presence —persecution, twisted dancing and pain spasms— condense like the *Io's mania* material cause, as it is treated in *Prometheus Bound*.

PALABRAS CLAVE: *Oistros*; locura; castigo; persecución; vagabundeo; metamorfosis; dolor.

KEYWORDS: *Oistros*; Madness; Punishment; Persecution; Wandering; Metamorphosis; Pain.

RECIBIDO: 4 de diciembre de 2016 • ACEPTADO: 5 de junio de 2017.

DOI: 10.19130/iifl.nt.2017.35.1.756

---

<sup>1</sup> Proyecto PAPIIT IN401615, Crítica y teoría literarias de la Antigüedad clásica: de Homero a Dante Alighieri, de la Dirección General del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México.

## I. Introducción

En la *mimesis* de la realidad humana que representa el drama ático, el público de la tragedia se estremece ante el terror que se produce en escena y acontece a los hombres —los personajes o protagonistas de la obra teatral—, en el sentido de que el desenlace fatal que determina la esencia de lo trágico está vinculado estrechamente con el ámbito divino como un castigo que emerge de éste contra el mundo de los mortales, dádiva con la que los dioses coaccionan a aquéllos al sufrimiento.<sup>2</sup> El *páthos* o dolor que se manifiesta en el ritual cívico representado en el teatro, puede entenderse como un canal de comunicación y, por tanto, de identificación entre el pueblo disperso en las gradas y los héroes trágicos durante el tiempo ficcional del drama; sufrimiento que, pese a estar circunscrito en la escena y por ello mismo alejado del público bajo el halo de la ficción, propicia de algún modo la unión entre ambas instancias a través de la conmiseración,<sup>3</sup> en virtud de la contemplación de la desgracia ajena como algo susceptible de realización.

Antes bien, y en términos aristotélicos, el miedo (φόβος)<sup>4</sup> es esa fascinación por admirar lo que se desea evitar a toda costa para no reencarnar

---

<sup>2</sup> La condición “mortal” de los humanos puede considerarse una premisa del sufrimiento y una especie de “angustia trágica” que en el teatro se revela en su más pura esencia, puesto que si la muerte es el destino que a todo humano corresponde, es decir, la parte (μοῖρα) que en el orden universal vigilado por los dioses le toca a los mortales, en la tragedia tal muerte llega inexorablemente, aunque con una carga insoportable de dolor, porque en este género teatral las muertes acontecen en escena en medio de desgracias y bajo circunstancias que las hacen aún más lamentables. Un ejemplo es que los protagonistas mueren a manos de los seres queridos, a veces contra la voluntad de estos mismos, convertidos así en asesinos, cf. Arist., *Po.*, 1453b.

<sup>3</sup> ἔλεος. Para poder esbozar esta introducción nos comprometemos con el análisis estructural, aunque rebatido a la fecha como herramienta última de análisis de la tragedia griega, que ofrece Aristóteles en su *Poética* en reiterados pasajes con el fin de establecer algunos conceptos como “mimesis” (μίμησις), “terror” (φόβος) y “conmiseración” (ἔλεος), entre otros, los cuales desarrollamos en la introducción de este artículo en consonancia con los preceptos del filósofo.

<sup>4</sup> El mismo Estagirita, en la *Retórica* (1382a 20-33), ofrece una definición del miedo como: “un cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso. Porque no todos los males producen miedo —sea, por ejemplo, el ser injusto o el ser torpe—, sino los que tienen la capacidad de acarrear grandes penalidades o desastres, y ello además si no aparecen lejanos, sino próximos, de manera que estén a punto de ocurrir. Los males demasiado lejanos no dan miedo, ciertamente: todo el

en uno mismo las penalidades de cualquier personaje de la tragedia, secundario o protagonista, y congraciarse así con el orden cívico y divino a través del ritual. Aterra, pues, contemplar las vicisitudes del destino cuando muchas de las causas por las que se genera el dolor en el ser humano nunca son enteramente comprensibles ni conocidas, aunque sí, y en última instancia, atribuibles a los dioses. En otras palabras, las deidades están presentes en la vida de los hombres para castigarlos, de tal suerte que todo patetismo en la escena trágica, al menos en las piezas conservadas de Esquilo, es producto de la injerencia de los dioses en la vida de los mortales, pues aquéllos proveen la miseria de éstos a manera de dote. La locura, tema de este trabajo, es también un don divino con el que se castiga a quien la padece.

En *Prometeo encadenado*, obra atribuida a Esquilo,<sup>5</sup> se representa el sufrimiento de Ío y el suplicio de Prometeo luego de que éste es clavado en el Cáucaso por Hefesto bajo la vigilancia de Kratos y Bía, hecho que narra el mismo Titán en su diálogo con el coro compuesto por las hijas de Océano, al explicar las razones que motivaron su tortura. Aquí Zeus, quien ordena tal encadenamiento, simboliza un modelo de gobierno universal usurpado con la fuerza de la violencia, es decir, la tiranía,<sup>6</sup> la cual debía estar presente en el imaginario de los atenienses al asistir al recinto teatral,<sup>7</sup> puesto que el apogeo histórico del gobierno democrático de Atenas se corresponde con el del teatro, en el marco temporal del siglo v a. C., y este gobierno, a su vez, constituía un mode-

---

mundo sabe que morirá, pero, como no es una cosa próxima, nadie se preocupa. Si esto es el miedo, necesariamente serán temibles cuantas cosas manifiestan tener un gran poder de destruir o de provocar daños que lleven a un estado de gran penalidad. Por la misma razón, son igualmente temibles los signos de tales cosas, ya que ponen de manifiesto que lo temible está próximo; y esto es el peligro: la proximidad de lo temible” (trad. de Quintín Racionero).

<sup>5</sup> Para todos los aspectos relacionados con la autoría y posible fecha de redacción de esta pieza, remitimos a la “Introducción” de García Pérez, en su edición de *Prometeo encadenado*, 2013, pp. 13-47.

<sup>6</sup> En repetidos pasajes de la obra, a Zeus se le vincula con la tiranía o se le nombra con el epíteto de “tirano”: cf. A., *PV*, vv. 305, 357, 756, 761, 909, 942, 957 y 996.

<sup>7</sup> Si es que efectivamente *Prometeo encadenado* fue una obra llevada a escena, lo cual es motivo de discusión para datar con exactitud la fecha de su redacción y de su representación, que con probabilidad, si fue representada, esto debió suceder a lo largo del siglo v a. C. o sus postrimerías.

lo contrapuesto al de dicha tiranía de la que se buscaba una superación política e histórica.

Dispuestos así los papeles en *PV* es fácil dilucidar el planteamiento del sometimiento con el que los dioses victimizan a los héroes de la tragedia, sometimiento que en esta obra adquiere una hondura y una mayor dimensión simbólica puesto que el protagonista del drama, siendo igualmente un dios, padece la tiranía detentada por el Cronida no sólo por medio del tormento físico manifiesto en su aprisionamiento y que después aumentará con el envío del águila que devorará diaria y eternamente su hígado,<sup>8</sup> sino también por medio de la marca moral y la angustia que brota en el Titán, bajo la conciencia cabal de que ese castigo ejemplar que se le ha impuesto por robar el fuego, es la demostración absoluta de la injusticia que define a la tiranía como modo de gobierno y que en la obra está encarnada en el dios olímpico, específicamente por la manera en que éste pretende destruir a los hombres.

Pero el *páthos* del héroe y Titán se despliega y profundiza en *PV* todavía más, cuando se da la irrupción de Ío sobre la escena (vv. 561-886), entablándose así un puente de identificación que comunica los dos polos que representan los padecimientos: por un lado, del dios Prometeo luego de su rebeldía en favor de la desvalida condición de los hombres, y por el otro lado, de Ío, porque esta doncella asumirá, en un drama donde todos los personajes son dioses, la miseria del ámbito humano que sufre de la misma forma, o peor aún que el protagonista, los caprichos de un gobierno injusto donde Zeus enarbola la violencia como medio de legitimación:

Uno de los elementos centrales que comparten Ío y Prometeo, y que justifica el nexo temático creado por Esquilo, es la solidaridad que se expresa entre ellos, y que se verifica en la manera en que Prometeo revela el futuro de Ío. El destino ha puesto en el camino de la injusticia a los dos personajes, y, finalmente, su suerte está unida en el futuro a través de Heracles. Mientras tanto, la solidaridad se manifiesta en el castigo y el dolor que los acompaña.

Si Ío entra en escena para dialogar con Prometeo, este hecho sucede narratológicamente porque ella anda errabunda y no sabe con certeza a dónde se dirige, y porque, en términos tematológicos, el dolor nacido en la injusticia cometida por Zeus la coloca en un plano similar al de Prometeo, con la diferencia de que ella es una simple mortal.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Hasta la llegada de Heracles, quien en un futuro liberará al dios de su suplicio con la venia del mismo Zeus.

<sup>9</sup> García Pérez 2005, pp. 40-41.

Y es que esta mujer, hija de Ínaco, es víctima de los deseos amorosos de Zeus, hecho con el que se atrae tanto el castigo —manifiesto en su transformación física y vagabundeo<sup>10</sup> errático— como el odio de parte de la diosa Hera. Sin embargo, aquélla es inocente de cualquier acto considerado delictivo para el orden cósmico con el que se pudiese granjear algún castigo en pago de su crimen, mismo del que ella está exenta, y, aun así, su pena la impele al sufrimiento y a abandonar su patria. En otras palabras, Ío entra en escena como una representante más de las consecuencias a las que los seres humanos llegan luego de tener un ambivalente contacto con ese plano divino, en este caso, al despertar ella una pasión erótica en el rey de los dioses y, gracias a este hecho, ser castigada por Hera a través de los agentes divinos que la diosa le envía, quien transforma a Ío en un ser híbrido,<sup>11</sup> de modo que el *páthos* de este personaje se escenifica en la obra ya no sólo por lo que del diálogo entre ella y Prometeo se puede colegir, sino también por cómo la caracteriza Esquilo:

Ío sufre de manera gratuita, pues no ha cometido falta alguna. No ha llevado a cabo ningún delito, más que el de haber provocado el deseo carnal en Zeus. Hay que advertir que, en las obras de Esquilo, hay una diferencia tópica en torno a quién es el causante de la transformación de Ío, que la conduce a la desgracia de andar errabunda, lo cual tiene un peso específico cuando se interpreta la función de la justicia bajo la tiranía de Zeus. En *Las suplicantes*, Esquilo siguió la versión tradicional del mito: la culpable de las desgracias de Ío, fue Hera; en cambio, en *Prometeo encadenado*, el asunto se presenta ambiguo porque, si bien es cierto que la diosa es la que lanza los castigos sobre la doncella, en el fondo todo se debe a la pasión de Zeus, a lo que se suma la injusticia de la desagradable odisea a la que se ve sujeta, en este caso sí por culpa del Cronida.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Cf. A., *PV*, vv. 589-592, 600-601, 703-704 y 898-900.

<sup>11</sup> Si seguimos la lectura de otra obra de Esquilo que aborda el mismo tema, *Las suplicantes*. Aquí (cf. A., *Supp.*, vv. 291-310) Hera produce la mutación de la joven, mutación animal con la que, al igual que en *PV* (v. 588: κλύεις φθέγμα τᾶς βούκερω παρθένου;), la doncella únicamente ostenta en la frente cuernos de vaca aún con cuerpo de mujer. En otras versiones del mismo mito, Ío es metamorfoseada por completo en vaca, por ejemplo, en Apollod., II. 1. 3., donde además es el propio Zeus el autor de dicha transformación.

<sup>12</sup> García Pérez 2005, p. 46.

## II. Caracterización de Ío en Prometeo encadenado

A continuación ofrecemos un análisis cuidadoso de la caracterización de Ío en *Prometeo encadenado* y el tratamiento dramático de su patetismo, cifrado en su locura como un dolor humano en contraposición al dolor que padece el Titán, en el que se acentúa la presencia punitiva y destructiva de los dioses, ya se trate de Zeus o de Hera, ya se trate de ambos.

En primer lugar, hay que destacar el que una exégesis de los recursos dramáticos empleados en la tragedia antigua nos permitiría determinar, en la economía teatral de los distintos episodios de *PV* y otras obras, una función última de cada uno de los aspectos coreográficos, como el vestuario, la escenografía y la música empleada en el escenario, cuya ausencia de vestigios más contundentes al respecto no nos permite atisbar con certeza tal función, aunque sí podemos suponerla. Y en este sentido, puede deducirse que la aparición de Ío se logra con un cambio en la estructura general de *PV* en términos musicales, si atendemos a la *deixis* que refiere el mismo personaje en la estrofa 1 de este segundo episodio, en los versos 574 a 592. Ella escucha música de flauta y es natural pensar que el público también escuchara el δόναξ, instrumento de viento que marcaría además un cambio de ritmo musical y despertaría nuevas sensaciones en el auditorio.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Es interesante destacar la probable función del v. 555 de *PV* que da inicio a la antistrofa 2 del segundo *estásimo*, cuatro versos antes de la entrada de Ío. El coro dice: τὸ διαμφίδιον δέ μοι μέλος προσέπτα (“una melodía diferente hacia mí vuela”, trad. de García Pérez). Esta “melodía diferente” se refiere al himeneo (v. 556: τὸδ’ ἐκείνὸ [...] ὑμεναίου), ya que, en este segundo *estásimo*, el coro hace mención de las bodas de Prometeo con su prometida Hesíone, una de las Océánides. En este verso sobresale el tema del castigo de Prometeo que se enfatiza ante la alusión nostálgica de ese matrimonio del cual el Titán, ahora encadenado, ya no podrá disfrutar, además de que el himeneo supondría un contraste con el tono de lamento con que el coro ha cantado, desde la estrofa 1 a la antistrofa 2 (vv. 526-560), las penalidades del castigado. Pero destaca todavía más el tema de las bodas (γάμων en el v. 558), puesto que este verso anticipa la entrada de Ío quien sufre precisamente por el amor que atrajo involuntariamente de Zeus, motivo de su sufrimiento en toda la obra y que, en este sentido, en su *páthos* ella se vincula paralelamente con Prometeo justo en el tema del amor y Zeus (amor del que, recién casado Prometeo, en su nuevo estado no podrá gozar merced a su encadenamiento). En conclusión, si esto es así y por lo tanto el v. 555 (“Una melodía diferente hacia mí vuela”) que canta el coro alude indirectamente a la entrada de Ío, personaje atormentado por el amor de Zeus, entonces esa nueva canción a la que se refiere el coro, el himeneo, es también

ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος ὀτοβεῖ δόναξ / ἀχέτας ὑπνοδόταν νόμον.  
 Con la cera, afinada la flauta resuena / vibrante un canto que adormece.<sup>14</sup>

Tal dice la hija de Ínaco. Asimismo, por lo que puede leerse de sus propios labios, su entrada en escena está representada con la insinuación de cierto movimiento dancístico,<sup>15</sup> un baile que debió contrastar con el estatismo general de toda la obra, lo que puede sostenerse según la siguiente argumentación:

Si al inicio de la pieza, como parece, Hefesto coloca los grilletes de Prometeo para encadenarlo —siendo éste un “fantoche” que dialoga con un coro cuyo lugar en la *orchestra* nunca nos ha quedado bien definido, pero en todo caso se encuentra apostado en un carro—, y si se considera que el Titán está dispuesto en escena como si de artefacto de grandes dimensiones se tratara, el cual será hundido en un cataclismo esceno-gráficamente difícil de realizar, ya al final de la pieza,<sup>16</sup> entonces puede afirmarse que el personaje epónimo, así como toda esta puesta en escena se define, de principio a fin, por la inmovilidad: inicialmente la de Prometeo a lo largo de toda la representación en tanto que está encadenado, y luego la de los demás personajes que van apareciendo en la *skéné*, siempre dialogando con él, como Océano (vv. 284-386) y Hermes (vv. 944-1079), pero con un estatismo marcado por la posición del mismo personaje protagónico.

---

un cambio de musicalidad anticipado con relación a la entrada de la mortal extraviada, cinco versos después del τὸ διαμφίδιον [...] μέλος. Se anticipa, por lo tanto, un cambio de musicalidad que con la entrada de Ío ahora dependerá del sonido de la flauta. Por otra parte, la melodía que vuela hacia el coro (μοι μέλος πρόσπετα, v. 555), como se verá en la parte final de este trabajo, además de hacer alusión a la palabra cantada como “palabra alada” que, por ejemplo, en Homero es un tópico literario, alude también e indirectamente al ser alado que intensifica la representación de Ío atormentada, esto es, el tábano, tema del que nos ocupamos en este artículo.

<sup>14</sup> A., *PV*, vv. 574-575, trad. de García Pérez, quien comenta así estos versos: “Puede sugerirse que Ío entró al escenario acompañando sus líneas con música de la flauta, el αὐλός, que produciría un sonido peculiar que indicaría el adormecimiento y que, al mismo tiempo, marcaría el ritmo de la entrada de la doncella con cuernos de vaca, primero frenéticamente y, luego, de un modo sosegado” (García Pérez 2013, p. 205).

<sup>15</sup> Cf. *ibid.*, p. 203, donde el autor comenta los vv. 561-562 de *PV*: “Ío entra al escenario de manera súbita y agitada; no obstante, la coreografía de su arribo debía ser lo suficientemente acentuada de acuerdo con las preguntas que hace para reconocer el lugar (γῆ), la identidad de las doncellas del Coro (γένος) y de Prometeo (τόνδε)”.

<sup>16</sup> Cf. *ibid.*, pp. 30-47.

Ío, empero, es el único personaje al que no atañe la inmovilidad, ya que su baile casi frenético la señalaría a ella misma con un contraste notorio respecto a toda la pieza, y este evidente movimiento podría percibirse durante buena parte de la escena en que se muestra frente al público, porque, además, son varios los aspectos con los que el autor logra su tratamiento en consonancia con su mito: su extravío (en tanto que ella aparece perdida en los confines del mundo), su persecución (puesto que es constantemente acosada, primero por Argos y luego por un monstruoso insecto), y las contorsiones de su cuerpo como consecuencia del dolor producido por las picaduras de este insecto. Así, estos tres aspectos, que analizaremos con mayor profusión, inducen a suponer la intervención en escena de esta joven mortal determinada por su danza y, en resumen, por su marcado movimiento, gracias a lo cual se puede concluir que su caracterización visual, de movimiento y música, es una antítesis de todo el estatismo de la pieza, otorgándole a ésta dinamismo y una distribución bien lograda de sus partes constitutivas, merced al equilibrio entre pausa y movimiento.<sup>17</sup>

Ahora bien, estos elementos escenográficos que delinean la aparición de la doncella se relacionan íntimamente con la caracterización de su locura que en la obra prevalece. Su irrupción, según hemos tratado de demostrar, está definida por el movimiento y por el acompañamiento musical de flauta (vv. 574 y 575), además de los tormentos descritos por ella misma, a saber: la imagen de Argos y el tábano que la persigue y pica, haciendo que ella vague por todo el orbe a través de lugares desconocidos y feraces, alejándola así de su patria y de Grecia, lo cual constituye su incansable periplo y buena parte de su sufrimiento. Si esto es así, todos estos elementos, unos sensitivos (el baile y la música que aquí tratamos de interpretar) y otros referidos por ella misma, en los versos

---

<sup>17</sup> Cf. García Pérez 2005, p. 55, donde afirma: “En el segundo episodio (A., *PV*, vv. 561-886), cuando entra Ío al escenario, descrita con cuernos de vaca, el público debió manifestar su asombro ante tal aparición, pues la intervención de la doncella imprime un nuevo ritmo a la pieza. En efecto, obsérvese que, hasta ese momento, sólo ha habido una exposición de los males que aquejan a Prometeo, y los otros personajes han sido simplemente una especie de comparsa imprescindible para exponer el núcleo de la tragedia. Al sobresalto dramático lo acompaña el misterio, es decir, la duda del porqué de la aparición de Ío en escena. Las revelaciones de Prometeo son la respuesta al advenimiento y al vínculo temático entre su historia y la de Ío. El plan dramático de Esquilo se cierra de esta manera”.



561 a 886 (que a continuación comentaremos), aluden a la experiencia de su locura, y amplifican el sentido poético de ésta en consonancia con el modo en que en la tragedia ática se representa dicha locura, de tal suerte que el público puede percibir su patetismo por medio del terror que la mortal inspira, al mismo tiempo que sufre, cuando ella describe las visiones que la atormentan, como el fantasma de Argos:

ἂ ἄ, ἔ ἔ· / χρίει τίς αὐ̄ με τὰν τάλαιναν οἴστρος; / εἶδωλον Ἄργου γηγενούς.  
/ ἄλευ', ἂ δᾶ· φοβοῦμαι, / τὸν μυρωπὸν εἰσορώσα βούταν. / ὁ δὲ πορεύεται  
δόλιον ὄμμα' ἔχων, / ὄν οὐδὲ κατθανόντα γαῖα κεύθει. / ἀλλ' ἐμὲ τὰν τάλαιναν /  
ἐξ ἐνέρων περὼν κυναγετεῖ, πλανᾷ / τε νῆστιν ἀνὰ τὰν παραλίαν ψάμμιον.  
¡Ay de mí! ¡Ay de mí! / Me pica una vez más, infeliz, un tábano, / ánima de Argos,  
el nacido de la tierra. / ¡Apártalo de mí, ah Tierra! Tengo miedo / de mirar al boyero  
de infinitos ojos: / él marcha con mirada astuta, / que ni estando muerto la tierra lo  
guarda, / sino que a mí, la desdichada, / de entre los muertos saliendo, me  
persigue errante / y hambrienta por el litoral arenoso.<sup>18</sup>

Este pasaje está definido por dos ideas centrales subyacentes en la visión de Ío: miedo y persecución. Argos, el pastor de cien ojos bajo cuya vigilancia estuvo la joven bovina durante buena parte de su recorrido por el mundo, aún después de muerto la persigue por medio de un nuevo agente divino, el tábano, como si éste fuese una especie de reencarnación del acosador que ahora también la fustiga, una materialización del fantasma (εἶδωλον) de Argos, surgido de entre los muertos. Así, el miedo por la sensación de persecución es lo que trasmite la mortal en sus palabras (κυναγετεῖ, πλανᾷ) al utilizar un verbo relacionado con la cacería, κυνηγετέω, como si ella fuese la presa de dicha cacería, y al autodefinirse como vagabunda y hambrienta, πλανᾷ τε νῆστιν, de tal suerte que estas palabras se articulan en una experiencia de sufrimiento psicológico o terror —al decir ella “tengo miedo” (φοβοῦμαι)—, condensada y materializada en la imagen del tábano.

Ruth Padel asevera<sup>19</sup> que en la tragedia griega puede deducirse una gramática general que alude a la μανία, sustentada en la evocación de diversas imágenes y referencias poéticas de las que este género echa mano para poder lograr la representación, escenificación y transmisión de la experiencia que viven algunos personajes trágicos, enloquecidos en

<sup>18</sup> A., PV, vv. 566-573, trad. de García Pérez.

<sup>19</sup> Cf. Padel 2009, pp. 37-261 y 389-390.

el escenario. Así, la locura de Ío puede explicarse gracias a los siguientes elementos: en primer lugar, el vagabundeo,<sup>20</sup> pues Ío llega a Egipto como vagabunda acosada por el pastor y luego por el moscardón que la tortura, y, como ella, existen otros personajes míticos (como Orestes, las Prétides y Belerofonte), definidos también por este mismo vagabundeo, es decir, al estar extraviados de la razón y, en consecuencia, del mundo civilizado. Estos personajes representan un estado de miseria e infortunio que se explica en razón del alejamiento de su patria y de su casa, como Odiseo y Edipo, perdidos en los confines del mundo y desprotegidos de sus amigos y familiares, hecho que se constata con la repulsión que los mendigos (como Odiseo disfrazado precisamente de mendigo para recuperar su casa y su familia) causan a quienes tienen trato fortuito con ellos, aun cuando en el mundo homérico y arcaico dichos personajes gozan de cierto respeto al estar protegidos por Zeus.

No obstante, los vagabundos y mendigos de algún modo están alienados de la sociedad y representan una situación fuera de la normalidad en las relaciones interpersonales dentro de la esfera de la civilidad, y su otredad, pese a la protección que el “Zeus Xenios” puede brindarles, constituye una amenaza para la ciudad misma y para cada uno de los individuos que la componen y con quienes aquéllos se relacionan, en la idea de que el mendigo, el vagabundo y el loco, desdoblamientos de un mismo sujeto o evocaciones diversas de una sola imagen, han hecho algo malo desde el punto de vista moral, jurídico y quizá religioso; han causado algún perjuicio al mismo tiempo que son causa de peligro y daño, esto se verifica en su estado irreductible de miseria como el castigo por ese daño que han provocado y que pagan con su infortunada condición:

La otra forma de alienación (i. e. la contraparte de la alienación que es “limitación de la subjetividad”) designa, por el contrario, una toma de conciencia por la cual el loco es reconocido por su sociedad como extranjero en su propia patria; no se le libera de su responsabilidad, se le asigna, al menos bajo la forma de parentesco y de vecindad cómplices, una culpabilidad moral. Se les designa como el Otro, como el Extranjero, como el Excluido. El extraño concepto de “*alienación psicológica*”, que se creará fundado en la psicopatología, no sin que se beneficie, por cierto, de unos equívocos con que habría podido enriquecerse en otro dominio de la reflexión, ese concepto no es en el fondo más que la confusión antropológica

---

<sup>20</sup> Cf. *ibid.*, pp. 183-219.

de esas dos experiencias de la alienación, una que concierne al ser caído en el poder del Otro, y encadenado a su libertad, la segunda que concierne al individuo convertido en Otro, extraño a la similitud fraternal de los hombres entre sí. Una se acerca al determinismo de la enfermedad, la otra, antes bien, toma la apariencia de una condenación ética.<sup>21</sup>

Esta imagen de vagabundeo en la que coinciden algunos rasgos de castigo así como la asociación con otras imágenes de persecución y sus implicaciones psicológicas y antropológicas, según lo que Foucault señala para otras épocas que igualmente experimentan la locura, también determina la caracterización de Ío en *PV*,<sup>22</sup> aunque en un contexto cultural diferente: la joven tiene que salir de su casa y de su patria a instancias de su padre Ínaco, luego de que éste recibiera un oráculo que así interpretaba los extraños sueños concebidos por su hija durante la noche:

τέλος δ' ἐναργῆς βᾶξις ἦλθεν Ἰνάχῳ / σαφῶς ἐπισκήπτουσα καὶ μυθουμένη /  
 ἕξω δόμων τε καὶ πάτρας ὠθεῖν ἐμέ, / ἀφετον ἀλάσθαι γῆς ἐπ' ἐσχάτοις ὄροις,  
 / κεί μῃ θέλοι πυρωπὸν ἐκ Διὸς μολεῖν / κεραυνόν ὃς πᾶν ἐξαιστώσοι γένος. /  
 τοιοῖσδε πεισθεῖς Λοξίου μαντεύμασιν / ἐξήλασέν με κάπέκλησε δωμάτων /  
 ἄκουσαν ἄκων' ἀλλ' ἐπηνάγκαζέ νιν / Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πρᾶσσειν τάδε.  
 Pero, por fin, un evidente oráculo llegó a Ínaco / que con claridad le recomendaba  
 y le ordenaba / que fuera de la casa y de la patria me echara, / que libre saltara hasta  
 los límites extremos de la tierra, si él no quería que de Zeus viniera el refulgente  
 / rayo que toda su raza aniquilaría. / Movidó por estas profecías de Loxias, / me  
 desterró y me cerró la casa, / obedeciendo de mala manera, pues él estaba forzado  
 / por el áncora de Zeus a actuar así por la fuerza.<sup>23</sup>

Así dice la hija de Ínaco. Otro elemento de representación de la locura, fuera del vagabundeo pero coincidente con él, es el dolor del agente “daimónico” enviado por Hera que produce movimientos espasmódicos en la muchacha, porque el tábano, el elemento más importante y aterrador de su *μανία*, según trataremos de demostrar, es la fuente de su dolor y la materialización más terrible del castigo divino que la persigue, picándola, atormentándola, y empujándola a moverse de un lado a otro según el modo en el que aparece en escena, en una danza totalmente dislocada, acorde con la imagen de su vagar errático arriba aludido:

<sup>21</sup> Ibid., pp. 40-44.

<sup>22</sup> Cf. *ibid.*, pp. 183-219.

<sup>23</sup> A., *PV*, vv. 663-672, trad. de García Pérez.

En la locura, el delirio y la pasión violenta los miembros y los ojos se tuercen, las entrañas cantan y giran en *tarakhé*. Los miembros y la mente de Ío son violentos, sus ojos dan rápidas vueltas *helígdēn*, “torciéndose alrededor” — como una «hélice» —. Ío es desviada de su curso normal por la locura. En tal movimiento salvaje, «el miedo está junto al corazón, dispuesto a cantar y danzar dominado por la cólera». Las locas contorsiones de la mente y el cuerpo son inarmónicas, carentes de ritmo, pero se asemejan a una «danza» desordenada.<sup>24</sup>

Ío es movimiento extraviado que resulta del castigo divino que se granjea con el amor no buscado de Zeus, pues Hera la acosa enloqueciéndola con los espectros enviados. La imagen del vagabundeo al exterior, fuera de Argos y fuera de la Hélade, del mundo civilizado, es otro modo de simbolizar la alienación con la que se hace palpable su locura<sup>25</sup> en tanto que se aleja de la razón. Esa dislocación de la *pólis* y del centro que la civilidad representa, significa la razón misma, lo que a la vez implica adentrarse al mundo de lo incivilizado y lo salvaje, es decir, el mundo periférico de la sinrazón donde Prometeo está encadenado y otros monstruos habitan. En otras palabras, al penetrar en lo agreste y en lo bárbaro extraviándose en lugares alejados de Grecia — si se asume que ésta es el epítome de la civilidad y, por lo tanto, de la razón humana, al menos para los mismos griegos —, la doncella con cuernos de vaca se aleja paralelamente de la cordura que antes de su castigo la dominaba. Ella dice:

εὐθὺς δὲ μορφὴ καὶ φρένες διάστροφοί / ἦσαν, κεραστὶς δ' ὡς ὄρατ', ὄξυστόμῳ  
/ μύωπι χρισθεῖσ' ἐμμανεῖ σκιωτῆματι / ἦσσαν πρὸς εὐπτότῳ τε Κερχνηίας ῥέος  
/ Λέθρηις τε κρήνην.

Enseguida, mi forma y mi pensamiento mutaciones / tuvieron y cornuda, como me ven, por el agudo aguijón / del tábano era picada, con fúricos saltos / me dirigí a la agradable corriente de Cernea / y a la fuente de Lerna.<sup>26</sup>

Esta convergencia en imágenes de la *μανία* puede explicarse en la metamorfosis de Ío, resultado visible de ese contacto y mezcla de lo

<sup>24</sup> Cf. Padel, op. cit., p. 223.

<sup>25</sup> Cf. ibid., p. 192, donde la autora afirma: “en la tragedia griega, en las figuras de Ío y Orestes, el vagabundeo es producto de una particular relación punitiva con un dios. En el vagabundeo centrífugo, la locura es una parte de él: una cosa es imagen de la otra. La mente loca es «llevada a un costado», así como los vagabundos — y los locos — están separados de su sociedad. En el vagabundeo centrípeto hay desorientación, pero no locura. El hombre está intentando volver a su casa”.

<sup>26</sup> A., PV, vv. 673-677, trad. de García Pérez.

humano con lo salvaje en su propio cuerpo, por lo que en esta mutación animal se hace patente la condición trágica en la que ella se encuentra,<sup>27</sup> además de que tal transformación fusiona la esencia de lo salvaje como carencia de razón —es decir, la brutalidad y bestialidad de los animales— con la marca —igualmente visible en el cuerpo femenino, aunque éste se muestre fustigado, atormentado y metamorfoseado— de la razón humana de la que, en su periplo, Ío se despoja diariamente a través de su tortura. En otras palabras, lo racional que hay en ella en tanto ser humano se confunde con lo animal en virtud de su castigo, y es así como ella irrumpe en la *skené*: como un ser híbrido que aterra, mitad humano, mitad animal, como si del Minotauro se tratase,<sup>28</sup> asumiendo en su aspecto monstruoso el horroroso estigma que produce la locura, esto es, la transmutación de lo civilizado a lo incivilizado en la fusión de lo humano con lo animal, de suerte que se pierde la forma armónica y racional propia de su cuerpo femenino. Y esa mezcla abigarrada con elementos animales, inarmónica e inconcebible, provoca así el desconcierto y repulsión de quien tiene contacto con ella, según otra versión del mito presentada por el propio Esquilo en *Las suplicantes*.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Cf. García Pérez 2013, p. 219, quien anota lo siguiente para los vv. 673 y 674 de *PV*: “La metamorfosis de la doncella es síntoma de la tragedia que vive. La mutación que se opera en ella es evidente al trocarse su cuerpo humano al de una vaca, pero este cambio implica una visión nueva de las cosas. No se trata de la simple confusión del pensamiento [...] sino que, al verse como una especie de monstruo, ya que no es considerada del mismo modo que un ser humano, es arrojada a un viaje en el que los seres monstruosos, donde ahora se halla también Prometeo, habitan la tierra”.

<sup>28</sup> Los seres híbridos de la mitología griega son los Centauros y el Minotauro por antonomasia, personajes monstruosos caracterizados por ciertas actitudes salvajes y hostiles contra los hombres; los Centauros, al beber vino, se tornan agresivos e intentan violar a las mujeres presentes en una boda. El Minotauro es, junto con el Cíclope —también de rasgos humanos y salvajes—, devorador ya no sólo de carne cruda, sino también de carne humana. Así, los griegos reflejaban en sus mitos el que, más que lo animal en sí mismo, la mezcla de lo humano con las fuerzas destructivas y salvajes de la naturaleza era aquello que debía rechazarse y lo que, por encima de todo, más repudio causaba. Otro caso de deshumanización de personajes híbridos es el de los Sátiros, en los que las fuerzas de la sexualidad masculina se tornan exacerbadas, denigrando la condición del hombre y llevando la virilidad a la potencia natural y animal, totalmente descontrolada. Pan, por otro lado, es el ser híbrido mitad cabra, mitad humano que habitaba los bosques y causaba temor, el miedo *pán-ico*. Cf., por ejemplo, Longus, II, 25-29.

<sup>29</sup> Cf. A., *Supp.*, vv. 565-573: “Los mortales que de la tierra entonces eran habitantes, con pálido temor en su corazón se estremecían ante la visión inusitada, al ver una res disforme, medio humana: en parte vaca, en parte mujer. Y el prodigio admiraron. ¿Y

Esta imagen que produce miedo y, por tanto, rechazo por parte de los mortales en el mundo civilizado con los que Ío se encuentra, es también la causa de que ella tenga que salir de su casa y su razón, y aquí de nuevo encontramos una explicación más, que no agota las anteriores, acerca de su vagabundeo: el rechazo de la humanidad merced a que ella encarna y corporiza la otredad, lo otro incomprensible e inconcebible, alejada de la humanidad y rodeada, como la presenta el autor, de seres igualmente monstruosos y castigados por los dioses, en este caso el mismo Prometeo sujeto al limítrofe Cáucaso.

Pero la noseología de la locura involucra una correlación directa entre la violencia exterior y la interior,<sup>30</sup> tal y como en la medicina hipocrática puede conocerse el grado de afección que el cuerpo enfermo internamente sufre a partir de los síntomas externos del mismo. En el personaje de Ío, esta correlación se da entre el periplo que la atormenta y el acoso que interminablemente padece y se materializa en su contorsionado cuerpo por el dolor del piquete, percibido en su interior. Lo que de otra manera se expresa, a su vez, en el movimiento errático del cuerpo que no es otra cosa sino su danza inarmónica: una danza extática casi coribántica, que da cuenta de su afección y enfermedad, inspirada por el sonido de un instrumento de viento.<sup>31</sup>

Otro ejemplo donde encontramos la relación directa entre la música de flauta y la locura incitada en un mortal es en *Heracles* de Eurípides, específicamente en el pasaje de la demencia del héroe epónimo,<sup>32</sup> quien

---

quién fue en aquella ocasión el que hizo de encantador de la errante infeliz, por el tábano agujoneada, Ío?" trad. de Mercedes Vílches.

<sup>30</sup> Cf. Padel, op. cit., p. 221, donde la autora afirma: "La locura y la pasión desencadenan la violencia interior y exterior en el yo. El violento cuerpo exterior expresa también la violencia interior, en la cual el corazón patea la *phrén* o da vueltas junto a las *phrénes*; la *phrén* se estremece de dolor: lo interior y lo exterior se retuercen juntos en saltos desviados, desplazados, perseguidos. ¿Cómo era imaginado este movimiento exterior? ¿A qué se parecía? Lo más cercano que podemos encontrar es un «ritmo» caótico".

<sup>31</sup> Cf. *ibid.*, pp. 142-143, donde la autora comenta: "La locura de Ío está acompañada, y a la vez representada por el aguijón del *oistros* y el *éidolon* («imagen») de Argos de cien ojos. Argos la espiaba hasta que Hermes lo mató. Su fantasma aún la persigue, acompañado por un misterioso sonido de flauta. En su locura, ella oye esta música y danza al compás; en esa escena habría música de flauta en el escenario. Nadie más habla de ese sonido, pero no hay ninguna sugerencia de que lo que Ío oye y ve no sea tan «real» como su locura. Estando loca, oye y ve cosas que otras personas no pueden oír ni ver; cosas que están realmente ahí, que realmente han sido enviadas por los dioses".

<sup>32</sup> Cf. E., *HF.*, vv. 815-1015.

al momento de ser enloquecido por Lyssa, la diosa de la locura, él comienza a danzar el baile de su furor en movimientos distorsionados, al ritmo del ἀυλός que hace sonar la diosa. Con el fin de destruir la vida del héroe por mediación, nuevamente, de Hera. Lyssa canta:

τάχα σ' ἐγὼ μάλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ.

En seguida le haré [i. e. a Heracles] agitarse más y acompañaré su danza con las flautas del terror.<sup>33</sup>

Las bacantes, mujeres que componen el séquito de Dioniso, del mismo modo que Heracles, bailan entusiasmadas fuera de la *pólis* en el corazón del bosque, con movimientos descompuestos, sacudiendo sus cabezas despeinadas y con una furia capaz de desmembrar, en su locura, el cuerpo de Penteo. Por ello también son conocidas como “ménades” (μαινάδες, cuyo nombre proviene del verbo μαίνομαι), dementes y poseídas, como las hijas de Preto, enloquecidas y condenadas a salir de su casa e ir a vivir en parajes salvajes. En *PV*, Ío baila involuntariamente una horrible danza, acompañando la música de flauta que producía Hermes al matar a Argos, y con ese mismo instrumento que inspira la locura de Heracles al asesinar a sus propios hijos, ella pierde la razón y se extravía en el mundo y en sus pensamientos, como lo dice en el v. 574 que volvemos a citar para entenderlo con una mayor profusión:

ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος ὀτοβεῖ δόναξ / ἀχέτας ὑπνοδόταν νόμον· / ἰὼ, ἰὼ πόποι,  
ποῖ μ' ἄγουσι τηλέπλαγκτοι πλάναι;

Con cera, afinada la flauta resuena / vibrante un canto que adormece: / ¡Ay, ay, ah!  
¿Adónde me llevan errante los extraviados confines?<sup>34</sup>

En el v. 576 nótese la aliteración de la π, primero en la insistencia del adverbio ποῖ en la desesperada pregunta del “¿a dónde?”, que se continúa en el verso siguiente (v. 577: τί ποτέ μ', ὦ Κρόνιε παῖ, τί ποτε ταῖσδ'), y luego en la repetición del “extravío errático” en el grupo consonántico *pl-*, es decir, τηλέπλαγκτοι πλάναι. Esta figura retórica enfatiza, como aquí también lo hacemos, el extravío y el constante errar de Ío, pues ella se mueve de manera involuntaria con rápidas y violentas contorsiones, a causa de los espasmos de dolor que propician las pica-

<sup>33</sup> Ibid., v. 871, trad. de José Luis Calvo Martínez.

<sup>34</sup> A., *PV*, vv. 574-576, trad. de García Pérez.

duras del tábano. Además, el final del v. 576 es una especie de respuesta a dos palabras finales de versos anteriores, es decir, al v. 565 donde se lee *πεπλάνημαι*, y al v. 572, donde se lee *πλανῶ*, por lo que la idea del desvarío y del errático movimiento, de danza y de desplazamiento, que aparece en repetidas ocasiones, queda muy enfatizada en este v. 576: *τηλέπλαγκτοι πλάναι*.

Así, la imagen es gráficamente muy aterradora en tanto que Ío mueve su cuerpo como en una grotesca y desacompañada danza, al evitar, sin lograrlo, ser picada por el monstruoso insecto que la acosa, y con esa persecución la enloquece. Este hecho puede reflejarse no sólo en la mutación de su aspecto, sino también en la manifestación de dolor infligido por las múltiples picaduras, con lo cual es inevitable imaginar un baile en el que ella insinúa contorsiones, sacudiéndose y retorciéndose por el mismo dolor y por la *μανία* que padece. Ella sufre una locura que internamente ataca su mente y la posee, pero que no podría observarse por el público salvo por su inarmónico movimiento externo —irracional así como escalofriante— que evidenciaría la causa material y externa de su locura, es decir, el tábano (si suponemos que la materialización del insecto surcando los aires no tuvo lugar en escena en la representación de la pieza teatral), animal atendible quizá sólo por la imaginación del público y cuya representación, si la hubo, debía ser espantosa y terrible.

Insistamos: este movimiento frenético que da cuenta del desplazamiento de la doncella, fuera de su patria y sin control de su cuerpo, se corresponde con el desplazamiento de su razón, una dislocación de la sede de la razón, la *νοῦς* —de donde provienen palabras para referirse a la locura como “para-noia”—, lo cual se resume en los vv. 877 a 880:

*ἐλελεῦ, ἐλελεῦ, / ὑπό μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς / μανίαι θάλπουσ', οἴστρου δ' ἄρδις / χροίει μ' ἄπυρος.*

¡Ay! ¡Ay, qué sufrimiento! / Una convulsión y extravíos / enloquecedores me encienden, y del tábano la punta / no puesta al fuego me agujijonea.<sup>35</sup>

En estos versos reluce el significado de la palabra *σφάκελος* que se puede traducir como “convulsión” y la palabra en plural *φρενοπληγεῖς*, compuesta por *φρήν* (*phrén*, la sede de la razón) y el sustantivo *πλήγμα*, que significa “golpe” o “herida”, y así *φρενοπληγεῖς* sugiere la idea de

<sup>35</sup> Ibid., vv. 877-880, trad. de García Pérez.



que la razón de Ío es golpeada y desviada por la locura, palabra que en el pasaje citado aparece en plural (μανία), así como también ella está siendo golpeada y herida por la picadura del tábano, derivando todo ello en movimientos convulsivos de dolor. Además, tomando en cuenta que el fuego<sup>36</sup> es una alusión a la locura materializada en el aguijón que pica, resalta el oxímoron que se logra en el par de versos anteriores, pues el fuego aquí aludido es un fuego distinto, por ejemplo, al del sol: las locuras (μανία) paradójicamente encienden o inflaman (θάλπουσιν) a Ío con una “punta sin fuego” (ἄρδις ἄπυρος), si bien el adjetivo ἄπυρος remite a la idea de que la punta (ἄρδις) es como una espada extrañamente no forjada, es decir, sin la ayuda del fuego. Y es que esta imagen se corresponde con el v. 692 donde se dice que el relato de Ío, como espada o aguijón, atraviesa el alma del coro cuando éste lo escucha: ἀμφήκει κέντρον ψύχειν ψυχὰν ἐμὴν. Aquí, además del juego de palabras entre ψύχειν ψυχὰν, resalta el uso del verbo ψυχῶ, lo que significa que la herida “enfría” con el dardo de doble punta (ἀμφήκει κέντρον), cuando lo natural es esperar, por lo que ya ha sido mencionado en los vv. 877 a 880, que se diga que esa herida calentará en lugar de enfriar.

Así pues, la movilidad de Ío, la de su errático viaje por los confines del mundo, la de su cuerpo y su danza, y finalmente la movilidad o desplazamiento de su razón, pueden constatarse y resumirse en la descripción que ella misma hace de la experiencia de su propia locura, en los vv. 877 a 886, donde, como ya se dijo, las imágenes convergen en el movimiento de todos los aspectos que refieren a la sinrazón, en una plasticidad escenográfica de la que, si bien no contamos con la acotación, es fácil imaginar dicha representación. En la convulsión y oscurecimiento de las *phrénes*, los ojos de ella se desorbitan y el miedo golpea dichas *phrénes*. Es arrastrada fuera del camino, metáfora del *lirium* o surco de la razón, de la que al salirse se produce su “de-lirio”. Además, es azotada por la diosa que enfurece y pierde la razón de Heracles, Lyssa, la locura rabiosa de los perros, misma rabia que Ío, de su boca o de su voz

---

<sup>36</sup> Cf. García Pérez 2013, p. 247, donde el traductor anota para los versos 878-880 de *PV*: “La locura guarda una relación simbólica con el fuego, del mismo modo como la ciencia puede explicar el calor (el fuego) como síntoma de enfermedad. El Coro experimenta la locura en su cuerpo, al tiempo que el aguijón del tábano es el símbolo del fuego que enciende la llama de la locura. Nuevamente, el tábano (οἰστρου) es el medio físico y metafórico que tortura a Ío y que significa la locura propia de la tragedia que se manifiesta en espasmos y retorcimientos del cuerpo. Cf. v. 565, n., Hippoc., *Epid.*, VII, 56”.

emite, voz que se pierde en la irracionalidad de lo dicho. Y si la palabra o la voz, entendida como *lógos*, se inserta en la acepción de “razón”, el atropellamiento de sus palabras es el atropellamiento de sus pensamientos y la evidencia de su enloquecimiento, causa por la cual ella sale del camino empujada por la ola de la locura, *áte*:

ἐλεεῦ, ἐλεεῦ, / ὑπό μ' αὐτὸ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς / μανίαι θάλλουσ', οἴστρου δ' ἄρδις / χρίει μ' ἄπυρος / καρδιά δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει, / τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλίγδην, / ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσεως / πνεύματι μάρῳ, γλώσσης ἀκρατής / θολεροὶ δὲ λόγοι παίουσ' εἰκῆ / στυγνῆς πρὸς κύμασιν ἄτης.  
 ¡Ay! ¡Ay, qué sufrimiento! / Una convulsión y extraviós / enloquecedores me encienden, y del tábano la punta / no puesta al fuego me agujonea, / y de miedo el corazón mi pecho golpea, / y dan vueltas mis ojos girando en sus órbitas, / y fuera del camino soy arrebatada / por sonido voraz de una voz rabiosa e incontenible, / y mis confusas palabras chocan azarosamente / contra las olas de mi aborrecible locura.<sup>37</sup>

En definitiva, estos versos dan cuenta de la experiencia de la locura de Ío, donde todo el esquema de vagabundeo y movimiento errático anteriormente expuesto ahora también se muestra como movimiento convulsivo (*σφάκελος*), así como la *μανία* que es adjetivada con el efecto que produce en la mente, según lo hemos señalado: las *phrénes* son vagabundas (*φρενοπληγεῖς*), pero también son golpeadas interiormente, pues el texto dice que el pecho es golpeado por el corazón, siendo éste presa del terror (*καρδιά δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει*). Además, el *ἔξω δρόμου*,<sup>38</sup> traducido por García Pérez como “*fuera del camino* soy arrebatada”,

<sup>37</sup> A., PV, vv. 877-886, trad. de García Pérez.

<sup>38</sup> Nótese el paralelismo que guarda este pasaje (A., PV, vv. 877-886), específicamente el v. 883 y su referencia a la locura, con otro del mismo Esquilo (cf. Co., vv. 1021-1025) en que describe cómo comienza la locura de Orestes después de asesinar a su propia madre, la reina Clitemnestra: ἀλλ', ὡς ἂν εἰδῆτ', οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεί, / ὡσπερ ξὺν ἵπποις ἡνιοστροφῷ δρόμου / ἔξωτέρω φέρουσι γὰρ νικώμενον / φρένες δύσαρκοι πρὸς δὲ καρδία φόβος / ἄδειν ἔτοιμος ἢ δ' ὑποχρεῖσθαι κότῳ (“ORESTES: Pero, que lo sepáis —pues, como manejo las riendas con mis caballos demasiado fuera de la pista, no sé cómo va a acabar esto—: sí, mis pensamientos, que ya no domino, me arrastran vencido, y, en mi corazón, el terror está presto a cantar, y él a danzar al compás del rencor vengativo”, trad. de Bernardo Perea Morales). En este pasaje de *Las Coéforas*, una de las metáforas que se usa para la locura es la de “perder las riendas de los caballos” en la carrera y, por lo tanto, comenzar a “salir del camino”, como se lee en el v. 883 de PV, ἔξω δρόμου, y aquí, entre los vv. 1022 y 1023 de Co., se lee δρόμου ἔξωτέρω.

funciona como la doble metáfora del salir de la casa —que es Grecia— y del recto camino —que es la razón—:

Esquilo presenta a Ío y Orestes en términos similares. Los ataques de locura acompañan su vagabundeo físico y se identifican con la causa de éste. Ambos «son sacados» del escenario, fuera de la obra, por una explosión de locura que saca sus mentes «fuera de su curso» y a sus cuerpos fuera de la sociedad. La forma de representar el «fuera de su curso» de Ío es la imagen de olas tormentosas; el de Orestes es un carruaje descontrolado que se sale de su camino. Para ambos, el movimiento principal del cuerpo y la mente es *éxo drómou*, «hacia afuera del camino».<sup>39</sup>

El acto de vagar de manera desorbitada se corresponde con el movimiento en vueltas de sus ojos: τροχοδινείται δ' ὄμμαθ' ἐλίγδην, movimiento en hélice que denota en la mirada el terror de la locura. Quien causa toda esta nosología es *lyssa*, ya sea la diosa misma de la locura o bien la rabia de los perros que la acompañan, que aquí se vincula con la capacidad de hablar entendida como lengua rabiosa que no puede ser controlada (λύσσης... γλώσσης ἀκρατής), por lo cual las palabras y los pensamientos de Ío, que tampoco pueden ser articulados, chocan confusa y atropelladamente, como confusos y sin orden son los pasos de la heroína en su vagar errático y su danza convulsionada, o como entrechocantes también son las olas (κύμασιν) de la locura, ahora aludida con un nuevo sustantivo: ἄτη.<sup>40</sup>

Llama la atención que en el v. 886 ἄτη esté asociada con el adjetivo στυγνῆς, cuya presencia se entiende primero, por lo odiosa y destructora que puede ser esta *áte*, locura o daño; en segundo lugar, por su vínculo en el mito con la laguna Estigia y sus aguas, gracias a lo cual también se explica la referencia a las olas de la tormenta que es la locura misma, como si se tratase de las aguas de la terrible Estigia. Y es que el verbo στυγέω (de donde proviene el adjetivo στυγερός, “odioso”) significa “odiar”, y la relación que se desprende con el nombre de la laguna infernal es precisamente el odio que tanto para dioses y hombres inspiraban

<sup>39</sup> Padel, op. cit., p. 177.

<sup>40</sup> Cf. Liddell-Scott 1996, s. v. ἄτη, y Dodds 1997, pp. 17-31. El campo semántico de la palabra ἄτη es tan amplio, que traducir la misma por “destrucción” tiene sentido en tanto que funciona como metáfora marítima, en la que se insinúa la posibilidad de que los marineros pierdan la vida al chocar sus naves con los escollos rocosos de las riberas.

sus aguas emparentadas con la muerte, como lo describe Hesíodo en la *Teogonía*:

Ἐνθα δὲ ναιετάει στυγερὴ θεὸς ἀθανάτοισι, / δεινὴ Στύξ, θυγάτηρ ἀφοροῦρου  
Ὠκεανοῖο / πρεσβυτάτη.  
Allí, una diosa reside a los inmortales odiosa, / la terrible Estigia, del refluente  
Océano la hija / mayor.<sup>41</sup>

Estos versos del poeta beocio relacionan el adjetivo “odiosa” (στυγερὴ) con la laguna Estigia (Στύξ) y sus aguas, en virtud de que el mismo nombre de la diosa se vincula etimológicamente con dicho adjetivo en griego. Por otro lado, ella es la hija mayor de Océano, quizá en el mismo sentido en que Ἄτη, entendida ahora como nublamiento o torpeza mental, es presentada como la “hija” (θυγάτηρ)<sup>42</sup> mayor de Zeus en un pasaje de la *Ilíada* donde el juramento es la ruina para los dioses. Así, Estigia también es nombrada en los versos arriba citados de la *Teogonía* como “hija”, cuya relación estrecha con ἄτη es precisamente gracias a la torpeza mental o incluso a la locura o falta de buen juicio que subyace en el acto de perjurar de parte de los dioses y los hombres, pues Estigia es el agua odiosa con la que se castiga al dios que jura en falso, y para los hombres la sola mención de su nombre es la evocación de la muerte. Además, destaca el hecho de que en el mismo Hesíodo, Ἄτε es hermana del Juramento (Ὅρκος).<sup>43</sup>

En el v. 886 de *PV*, las olas de *áte* (κύμασιν ἄτης) son, en definitiva, una metáfora marítima de la tormenta y la devastación que supone la locura, destructora de la vida de los navegantes y que en el uso del verbo “entrechocar azarosamente” (παίουσ’ εἰκῆ del v. 885 de *PV*) referido a las “palabras confusas” (θολεροὶ λόγοι), remiten a la imagen de olas rompiendo en escollos como uno de los grandes peligros en la navegación. Ἄτη también significa “daño”, y la locura es el epítome del daño mental que sufren los locos, como Ío.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Hes., *Th.*, vv. 775-777, trad. de Paola Vianello.

<sup>42</sup> Cf. Hom., *Il.*, XIX, vv. 91-92: πρόσβα Διὸς θυγάτηρ Ἄτη, ἥ πάντας ἀᾶται, / οὐλομένη (“La hija Mayor de Zeus es la Ofuscación y a todos confunde la maldita”, trad. de Emilio Crespo Güemes, versión en la cual Ἄτη se traduce como “Ofuscación”).

<sup>43</sup> Cf. Hes., *Th.*, vv. 230-232.

<sup>44</sup> Cf. García Pérez 2013, p. 248, donde el autor suscribe para los vv. 885-886 de *PV*: “En comparación con la metáfora anterior, ésta sí corresponde propiamente al ámbito

Vale la pena recordar que la imagen de la tormenta como sinónimo de demencia la encontramos igualmente en el *Heracles* de Eurípides,<sup>45</sup> como si ésta fuese una tormenta que destruye; en este tenor, en *PV* la mención de la tormenta (χειμών), en su acepción de “mal tiempo” y quizá “oleaje”, se refiere a la locura y al daño infligido por los dioses, y aparece en dos pasajes, con un sentido más recargado en la segunda significación, pero bajo la misma idea de destrucción. En el v. 563 se lee χειμαζόμενον, pregunta que hace la joven refiriéndose al azote que sufre Prometeo enclavado en las rocas; en el v. 643 se lee θεόσσυτον χειμώνα, cuando ella alude a su propia condición atormentada —mutación y locura— a causa de un agente divino,<sup>46</sup> y aquí se enfatiza que dicha tormenta ha sido enviada por los dioses. Así pues, χειμών y κύμα están en un mis-

---

marítimo y guarda eco tanto de la poesía homérica (Hom., *Il.*, XVII, vv. 263-264), como de la lírica, Alceo, por ejemplo (fr. 46 D). El contraste entre el discurso de Prometeo, que mantiene un sobrio equilibrio, y la manifestación de la pasión que arrebató al Coro pone en evidencia cómo las palabras crean una circunstancia en la que se avizora la enfermedad trágica: el destino es el mar en el que las palabras / pensamiento navegan sin rumbo y sin control. Por otra parte, esta metáfora corona la sintomatología del Coro frente al discurso del Titán: el calor como indicio de las convulsiones y mareos, el dolor en el corazón, los ojos que giran arrebatados y, finalmente, la imposibilidad de articular palabra y pensamiento en todo un cuadro de quien padece una enfermedad. Si estamos frente a los rasgos de la ‘enfermedad sagrada’, es decir, la epilepsia (cf. Hippoc., *Morb. Sacr., passim*), cabe pensar que las palabras de Prometeo que crean imágenes en el Coro, es el procedimiento que inculca dicha enfermedad, recordando, sobre todo, el carácter sagrado que los griegos antiguos le confieren a la palabra (cf., Gorg., *Hel.*, 8)”.

<sup>45</sup> Cf. E., *HF.*, vv. 861-863: οὔτε πόντος οὔτως κύμασιν στένων λάβρωσ / οὔτε γῆς σεισμός κεραινοῦ τ’ οἰστρος ὠδίνας πνέων, / οἶ’ ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρον εἰς Ἡρακλέους (“Ni el mar ruge tan enfurecido con sus olas, ni los seísmos en tierra ni el agujijón del rayo resoplan tan dolientes como yo voy a lanzarme a la carrera contra el pecho de Heracles”, trad. de José Luis Calvo Martínez).

<sup>46</sup> Cf. García Pérez 2013, pp. 215 y 216, el comentario a los vv. 643-644 de *PV*: “Dentro del proemio de su discurso, Ío plantea los dos tópicos que ocuparán sus palabras: los males que el Cronida le ha enviado, los cuales han sido comparados con la enfermedad (cf. vv. 606 y 632), y, en especial, la metamorfosis que padeció como consecuencia del amor de Zeus. Se puede notar cómo en sólo dos versos se hallan tres metáforas engarzadas a propósito de la enunciación de los temas que Ío planteará enseguida. La ‘tormenta’ (χειμώνα) es la alusión al dolor y a la ‘enfermedad’; la ‘corrupción’ (διαφθοράν) se refiere a la manera en que puede comprenderse por analogía tanto la metamorfosis del cuerpo de la doncella (la enfermedad física), así como el envilecimiento de la que fue objeto por los amores del Cronida (la enfermedad moral); por último, el ‘infortunio’ (σχετλία) es visto como una especie de ave de mal agüero que la ronda sin cesar”.

mo nivel de significado metafórico; son las tormentas y olas que hacen referencia a la destrucción y a la locura.

### III. *Oístros*

Un último elemento a destacar, eje de este trabajo y con el cual concluimos, es el οἰστρός, que puede explicarse como el tábano mismo, su aguijón, o bien la locura animalizada, concebida como la causa material de la *manía* enviada por los dioses:

La palabra griega (i. e. *oístros*) designa el tábano que pica a las vacas y también la ardiente picazón que sufren éstas. De ahí viene nuestra palabra *Oestrus*. En Homero, Atenea hace actuar a los pretendientes como una manada de vacas «a las que un punzante *oístros* alborota en primavera». *Oístros* es locura femenina, bovina, y a la vez su causa exteriorizada: una mosca torturante. En la Grecia continental, en la zona de Argos, la palabra está estrechamente vinculada a Hera. Esta diosa (o Artemisa, en otra versión), enojada, inflige a las hijas de Preto locura y picazón. También las hace repugnantes para los hombres [...] Las Prétides vagabundean enloquecidamente por tierras agrestes.<sup>47</sup>

Pero la palabra οἰστρός también se refiere a la punta afilada con la que el temible insecto atraviesa el cuerpo de la joven para producirle terrible dolor. En el *Heracles* de Eurípides, su mención se hace respecto de la punta del trueno como nueva alusión a la demencia (cf. E., *HF.*, v. 862: οὔτε γῆς σεισμὸς κεραυνοῦ τ' οἰστρός ὠδίννας πνέων); en *PV*, en cambio, el aguijón se asemeja a una cortante espada que no ha sido forjada (cf. vv. 879 y 880: οἰστρου δ' ἄρδις / χροίει μ' ἄπυρος), o “no puesta al fuego”, imagen que se corresponde con el aguijón de “doble filo” —nuevamente entendido como espada (cf. v. 692: ἀμφήκει κέντρον ψύχειν ψυχὰν ἐμὰν†)— en el relato de la joven con que el coro, esta vez, es herido al escucharlo.

Al referirse a Ío, el poeta emplea los términos ἡ οἰστροδινῆτης en el v. 589, en genitivo (“fustigada por el tábano”), y οἰστροπλήξ en el v. 681 (“picada por el tábano”), adjetivos que describen su condición, puesto que ella es un ser vacuno que, al igual que el ganado, es acuciado por su pastor, aunque en este caso son dos sus terribles fustigadores: como ya

<sup>47</sup> Padel, op. cit., p. 40.

se ha dicho, Argos y el tábano, el cual en lugar de látigo o azote emplea su aguijón, su οἰστρός o su κέντρον, para fustigarla y enloquecerla, tal como se lee en el v. 597: μαραΐνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν (“enfermedad [...] que me consume, picándome con el aguijón que me enloquece”, trad. de García Pérez). Cabe suponer que el sonido agudo del aleteo, del zumbido del insecto, acaso también es un factor más que despierta la demencia de la joven, puesto que algunas personas no toleran el zumbido de ciertos insectos, como el de las abejas o el de los mosquitos, causando en ellas, si no locura, sí un nerviosismo muy agudo, y es de suponer que la presencia de este tipo de insectos incite tal miedo porque muchos, como los abejorros o las avispas, además del sonido que producen, suelen ser agresivos y atacan sin mayor motivación.

Volviendo a *PV*, es gráfica y evidente la experiencia del *páthos* o sufrimiento de Ío concretizada en la representación teatral que la define, a saber, la presencia del οἰστρός y el modo en que ella se presenta ante el público, con su terrorífico aspecto merced a la metamorfosis que padece, ostentando cuernos de vaca. El aguijón que es el οἰστρός mismo produce un dolor agudo, penetrante y continuo que enloquece a la mujer bovina y que ella teme, según se lee en los vv. 580 y 581: ἔ ἔ· οἰστρηλάτῳ δὲ δέϊματι δειλαίαν / παράκοπον ὦδε τείρεις; versos en los cuales reluce nuevamente el adjetivo *παράκοπον* como alusión a la demencia. Sin embargo, no deja de ser paradójico el que sea Hera, la “de ojos de vaca”, quien envíe el tábano para castigarla porque esta joven despertó un irresistible deseo amoroso en Zeus y, en este sentido, el aguijón (el οἰστρός o el κέντρον) recobra un nuevo simbolismo: el deseo erótico.

Lo que la mortal ha suscitado en el Cronida es castigado por la rencorosa y celosa esposa del dios con el mismo elemento simbólico del aguijón, siendo Hera una deidad vacuna que manda pastores para que su víctima, también vacuna, sea vigilada y fustigada, y para que de esta manera, con ese dolor provocado por la picadura del insecto, pague la misma herida del dardo con que fue alcanzado Zeus, herida que provocó un loco amor por Ío. Ésta escuchaba en sueños:

Ζεὺς γὰρ ἡμέρου βέλει / πρὸς σοῦ τέθαλπται καὶ συναίρεσθαι Κύπριν / θέλει.

Pues Zeus por el dardo de la pasión / se ha enardecido por ti y contigo compartir a Cipris / desea.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> A., *PV*, vv. 649-651, trad. de García Pérez.

La novela de época helenística es la que, por encima de otros géneros, supo explotar esta imagen del amor como un aguijón, como dardo o flecha, pues el recién enamorado siente una herida que lo penetra, el dardo del dios Eros.<sup>49</sup> Aunque acerca de esta imagen ya encontramos su mención, por ejemplo, en Simónides (cf. frag. 541) y en Anacreonte (cf. xxxiii 28), se ilustra de manera magistral en el episodio del flechazo amoroso que Medea siente por Jasón, en las *Argonauticas* de Apolonio de Rodas, donde Eros es comparado con el tábano:

τόφρα δ' Ἔρωσ πολιοῖο δι' ἠέρος ἴξεν ἄφαντος, / τετραηώς, οἶόν τε νέαις ἐπὶ  
φορβάσιν οἴστρος / τέλλεται, ὄν τε μύωπα βοῶν κλείουσι νομῆες.  
Entretanto Eros, a través del aire claro, llegó invisible, excitado, como sobre recen-  
tales terneras en el pasto acomete el tábano, que los pastores de bueyes llaman  
moscardón.<sup>50</sup>

Si este mismo efecto se relaciona en la literatura griega, y específicamente en el género tardío de la novela, con el aguijón o deseo amoroso que produce la picadura de Eros, entonces la imagen de este moscardón asume la doble interpretación de la causa “daimónica” con la que las divinidades castigan a los mortales en forma de amor y en forma de locura, ambas experiencias distinguibles sólo por el cuadro sintomático del *páthos* o sufrimiento para los hombres como dote o regalo de parte de los dioses. No hay que perder de vista que en *PV*, los vv. 879 y 880, de los que ya se ha hecho mención arriba, evocan el símbolo del fuego al mencionar que la locura “enciende” (μανίαί θάλπουσ'), y “la punta sin fuego del tábano aguijonea” (οἴστρου δ' ἄρδις / χρίει μ' ἄπυρος), lo que relaciona a este elemento natural con el tópico del amor. Así, las premisas de la metáfora aquí implícita son las siguientes: si el amor es un fuego que se aviva, que se enciende, en el mismo sentido en que la locura puede concebirse como fuego, por lo tanto, el amor es locura, como ya lo expuso Platón en su *Fedro*.<sup>51</sup>

Más aún, la palabra “estro”, proveniente del latín *oestrus*, y ésta del griego οἴστρος, es la palabra española que, según la RAE,<sup>52</sup> tiene estos tres sentidos de locura: 1) demencia humana como inspiración poética;

<sup>49</sup> Cf., por ejemplo, A. T., I, 4. 4-5, y Longus, I, 14, 1-2.

<sup>50</sup> Apol. Rod., *Arg.*, III, 275-277, trad. de Mariano Valverde Sánchez.

<sup>51</sup> Cf. Pl., *Phdr.*, 244a-245c y 265b.

<sup>52</sup> Cf. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, s. v. *estro*.



2) el nombre del moscardón que pica al ganado, y 3) el período de furor erótico que, por decirlo de algún modo, tienen las hembras de los mamíferos, lo que hoy en día se conoce como “período de celo” y gracias al cual las hembras se acoplan con sus parejas machos.

Siguiendo este orden de ideas, como cierre de este trabajo puede aseverarse que el lazo temático que vincula los padecimientos tanto de Prometeo como de Ío, además de todo lo ya expuesto, es la imagen paralela de los agentes punitivos que castigan a ambos personajes: por un lado, el dios Titán, sufriendo por el estatismo de su encadenamiento, y por el otro, la mortal doncella, sufriendo por lo contrario, es decir, por su inabarcable vagabundeo errático y su danza violenta. Esta imagen paralela, pero en sentido contrario, del castigo divino para ambos, se asimila en el agente torturante que proviene del elemento aéreo y celeste: para Prometeo, el águila que devorará sin cesar su hígado,<sup>53</sup> y para Ío, el tábano que la picará incansablemente para ultrajarla hasta enloquecerla:

La violencia a la que Ío se ve sometida cobra vida tanto por el tábano (οἰστρος) que la agujonea, como por su incesante andar errante (A., *Pr.*, v. 573: *πλανῶ*, v. 577: *τηλέπλαγκτοι πλάναι*; v. 585: *πολύπλανοι πλάναι*; v. 591: *τοὺς ὑπερμήρεις δρόμους*) que es incitado por el mismo insecto. Uno y otro símbolo del castigo van de la mano, pues la tortura del tábano es el motor de los movimientos irrefrenables que llevan a Ío de un lugar a otro. Así como Prometeo luego será atormentado por el águila que Zeus enviará, del mismo modo el tábano cumple con el cometido de hacer sufrir a la doncella. Hay que tener en cuenta que, además del dolor físico que implican las picaduras del aguijón, para Ío el futuro se presenta incierto, inseguro y peligroso. Incluso, las revelaciones de Prometeo no la tranquilizan, como el mismo Titán le había advertido, sino que serán motivo para que, junto con el tábano, el miedo sea también un acompañante aparentemente perpetuo de Ío.<sup>54</sup>

Ambos seres alados que surcan los aires son la materialización de la punición procedente de los cielos, representando así el tormento enviado por el rey de esas regiones etéreas, a saber, Zeus, así como también ambos representan su voluntad y capricho en el ejercicio de su poder despótico, destruyendo y envileciendo la condición de los mortales y de quienes se oponen a su tiránico gobierno. Ambos monstruosos, águila y moscardón, se revelan semejantes al incitar el suplicio que en última instancia procede de los dioses, ya que tal suplicio está concebido para

<sup>53</sup> Cf. A., *PV*, vv. 1021-1025.

<sup>54</sup> García Pérez 2005, p. 47.

zaherir eternamente a estos dos personajes trágicos. En pocas palabras, los dos animales alados reducen en una sola imagen su propósito de atormentar, y dicha imagen es la punta afilada que sirve para provocar el más agudo sufrimiento: el pico del águila devorará diariamente el hígado de Prometeo, así como el aguijón del moscardón picará incesantemente a la joven con cuernos de vaca.

#### IV. Conclusiones

El tratamiento que Esquilo hace de Ío en *Prometeo encadenado* recoge la tradición en la que este personaje trágico es castigado por Hera a causa de haber incitado el amor de Zeus, su esposo. El castigo consiste, primero, en la metamorfosis que la joven mortal sufre, cuyo cuerpo es transformado en un ser híbrido que ostenta cuernos de vaca; después es vigilada por Argos a instancias de la misma diosa y, por último, se ve constreñida a un *periplo* interminable al salir de su casa, vagando errática por lugares lejanos y extraviándose por los confines del mundo sin remedio alguno, y todo este sufrimiento como consecuencia del amor que ella despertó, sin quererlo, en el Cronida. Sin embargo, el castigo se prolonga después de que es asesinado el pastor de cien ojos, porque éste es reemplazado en su labor de persecución por un tábano monstruoso que, además de acosar a Ío, la aguijonea constantemente para torturarla e incrementar así su sufrimiento.

Todos estos aspectos del castigo divino para la doncella, según se ha tratado de demostrar, dan cuenta de la tragedia que este personaje vive, en el sentido de que su patetismo representado en la obra está determinado precisamente por esa *μανία* derivada del dolor torturante. Tanto su metamorfosis como su vagabundeo se corresponden con el modo en que ella aparece en escena —extraviada y bailando retorcidamente por los piquetes producidos por el moscardón—, además del dolor mismo al que se ve sometida por su acosador, y estos elementos plásticos constituyen las referencias poéticas que demuestran, a su vez, su locura, ya sea que tales elementos hayan sido representados verdaderamente en la puesta en escena, ya sea que tales referencias, insertadas en el texto de *Prometeo encadenado*, puedan interpretarse como mecanismos con los que Esquilo cuenta en su representación y escenificación de la locura en el teatro. Persecución, vagabundeo (correspondiente también

con el baile contorsionado), metamorfosis y dolor son los aspectos que conducen a Ío a la locura en la que se basa esta experiencia, en tanto que cada aspecto tiene a su vez un propósito más profundo como la manera de escenificar los síntomas internos de dicha locura, es decir, el vagar de su mente extraviada correspondiente con su extravío por el mundo y el destierro de su patria. Además, Ío se encuentra en medio de una bifurcación o disyuntiva trágica, pues ella asume lo animal y lo humano, lo griego y lo extranjero, el deseo erótico del dios y el miedo que inspira su aspecto: ella es el resultado de una contrariedad entre dioses, Zeus y Hera, siendo esta quien la empuja a su sufrimiento irreductible, la locura materializada en el tábano u οἶστρος que la persigue.

En conclusión, esta representación afianzada en elementos diversos acerca del patetismo de la mortal, y que buscan dar cuenta de su demencia así como representarla, se vinculan y reducen a un elemento más determinante que materializa en una imagen la oprimente y terrible locura de la joven, el οἶστρος, que es la condensación visible y más plástica de su experiencia, y la objetivación mejor lograda de todos los síntomas a tal insecto asociados, donde el dolor físico y la tortura, así como la persecución, son los efectos que éste produce con su aguijón y con el cual se explica de mejor manera el padecimiento y la condición trágica de Ío, enloquecida en escena y representando el terrible castigo que se le ha impuesto por parte del orden divino. El tábano es el símbolo materializado del sufrimiento de la joven, elemento teatral que escenifica mucho mejor que otros la locura y el terror que ella sufre en *Prometeo encadenado*.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

- AESCHYLUS, *Suppliant Maidens. Persians. Prometheus. Seven against Thebes*, ed. y trad. by H. W. Smyth, Cambridge, Harvard University Press, 1926.
- AESCHYLUS, *Aeschyli tragoediae*, ed. by Gilbert Murray, Oxford, Clarendon Press, 1955.
- APOLODORO, *Biblioteca*, trad. y nts. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985 (Biblioteca Clásica Gredos, 85).
- APOLONIO DE RODAS, *Argonáuticas*, trad. y nts. de Mariano Valverde Sánchez, Barcelona, Gredos, 2000 (Biblioteca Básica Gredos, 38).

- AQUILES TACIO, *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte*, introd., versión y nts. de Lourdes Álvarez Rojas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 30).
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe, introd. y nts. de Agustín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999 (Biblioteca Románica Hispánica).
- ARISTÓTELES, *Retórica*, introd., trad., y nts. de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 2000 (Biblioteca Básica Gredos, 31).
- ESQUILO, *Tragedias: Los persas, Los siete contra Tebas, Las Suplicantes, Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado*, trad. y nts. de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, 1993 (Biblioteca Clásica Gredos, 97).
- ESQUILO, *Tragedias: Los siete contra Tebas, Las suplicantes*, vol. 2, trad. de Mercedes Vílches, Madrid, Alma Mater, 1999 (Colección de Autores Griegos y Latinos).
- ESQUILO, *Prometeo encadenado*, introd., trad., y nts. de David García Pérez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013 (Clásicos Griegos y Latinos. Colección Bilingüe, 1).
- EURÍPIDES, *Tragedias*, vol. 2, trad. y nts. de José Luis Calvo Martínez, Barcelona, Gredos, 2000 (Biblioteca Básica Gredos, 8).
- HESÍODO, *Obras y fragmentos*, trad. de Aurelio Pérez Jiménez, Barcelona, Gredos, 2000 (Biblioteca Básica Gredos, 3).
- HESÍODO, *Teogonía*, trad., versión rítmica y nts. de Paola Vianello, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- HIPÓCRATES, *Tratados Hipocráticos*, trad. de Ma. D. Lara Nava et al., Barcelona, Gredos, 2000 (Biblioteca Básica Gredos, 19).
- HOMERO, *Ilíada*, trad. y nts. de Emilio Crespo Güemes, Barcelona, Gredos, 2001 (Biblioteca Básica Gredos, 1).
- HOMERO, *Ilíada*, introd., versión rítmica y nts. de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- LONGO, *Dafnis y Cloe*, trad. y prol. de Lourdes Rojas Álvarez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013 (Nuestros Clásicos, 62).
- PLATÓN, *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*, introd., trad. y nts. de E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 2000 (Biblioteca Básica Gredos, 26).

### *Bibliografía especializada*

- DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, trad. de María Araujo, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad, 268), 1997 [1980].
- GARCÍA PÉREZ, David, “La tematización del mito de Ío en el *Prometeo encadenado*”, *Noua Tellus*, 23/2, 2005, pp. 33-68.

LIDELL, H. G. y R. SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

PADEL, Ruth, *A quien los dioses destruyen; elementos de la locura griega y trágica*, trad. de Gladys Rosemberg, Madrid, Sexto Piso, 2009.