

LES DONES QUE BEUEN VI I MENGEN CARN CRUA: ALTERITAT FEMENINA EN LES *BACANTS* D'EURÍPIDES

Laia Pérez Hurtado
Universitat de València

Resum: En el present article s'analitza la representació de les bacants en l'obra de teatre tràgica homònima, escrita pel dramaturg Eurípides l'any 406 aC. Es busquen les ruptures i transgressions que delimitaven el món de les dones del dels homes, posant de relleu l'alteritat interna amb què es concebia allò femení i l'estudi de les quals ajudarà a esbossar quin era el rol de les dones a l'Atenes del segle V.

Paraules clau: alteritat, animalització, Atenes, bacants, feminitat, tragèdia.

The women who drinks wine and eats raw meat: feminine alterity in Euripides' *Bacchae*

Abstract: The aim of the present work is to analyze the bacchae's representation in the eponymous tragic play, written at 406 B.C. by the dramatist Euripides. The ruptures and transgressions that delimited the world of women from that of men are sought, highlighting the inner otherness with which feminine was conceived. Their study will help us to sketch the women's role in fifth-century Athens.

Key words: alterity, animalization, Athens, bacchante, femininity, otherness, tragedy.

INTRODUCCIÓ

Sabem per Diògenes Laerci (I, 1, 34) que Hermip d'Esmirna, en la seva obra *Vides*, fa referència una història, la de Tales. En aquesta, es diu que Sòcrates agràia tres coses a la fortuna: ser humà i no bèstia, ser home i no dona, ser grec i no bàrbar. D'una banda, com en totes les mitologies d'aquelles societats antigues que semblen haver assimilat un important grau de civilització, la grega presenta una obsessiva referència a allò salvatge (Detienne, 2007: 32-33) i, de l'altra, des del punt de vista ideològic, va assumir una polaritat antagònica i desigual entre homes i dones. Mentre que els primers dominaven l'espai públic, parlaven i es parlava d'ells, les dones es mantenien invisibles i silencioses. I que fossin massa visibles podia indicar l'arribada del caos, tal i com podem veure en les històries sobre dones i culte dionisiac (Picazo, 2008: 12).

La tragèdia de les *Bacants* és un escenari en què l'alteritat amb què es concebia el món femení fa acte de presència sota diverses formes. En aquesta obra

Data de recepció: 03 d'agost de 2022 / Data d'acceptació: 07 de juny de 2023.

el poder destructiu de la irracionalitat aniquila la pròpia ciutat. Dionís, déu del vi, l'èxtasi diví, la il·lusió i la bogeria, pren represàlies contra el rei tebà, Penteu, qui ha rebutjat el seu culte. I ho fa fent embogir a les dones de la ciutat, conduint-les a la muntanya, al bosc, amb Àgave, la mare del rei, al capdavant d'aquest seguici de dones (Segal, 1986: 34), posant en perill l'ordre de l'*oikos* i, per extensió, el de la *pólis* i el propi Estat. L'arribada de Dionís difumina i fusiona totes les oposicions que l'ésser humà estableix per explicar el món i dotar-lo de coherència. Veiem, en aquesta obra, com es suprimeixen totes les barreres: la que separa l'esfera masculina de la femenina, la grega de la bàrbara, la bogeria del sentit comú i la d'allò salvatge amb allò civilitzat (Brevatti Álvarez, 2011: 15).

Més enllà de la bellesa de les seves obres, la tragèdia es presenta com un dels millors testimonis sobre l'alteritat. Posa de relleu temors, escenaris caòtics, actes de subversió i, per tant, defineix implícitament quin és l'ordre correcte de les coses en l'Atenes del segle V aC. En aquest sentit, l'anàlisi de les *Bacants* d'Eurípides ens aproxima a aquesta alteritat femenina que era el gènere femení.

INTRODUCCIÓ A LES *BACANTS*

En el context de la Guerra del Peloponès, amb les atrocitats succeïdes a Corcira, Melos i Mitilene, els grecs van prendre consciència dels límits de la civilització. Això es plasma en algunes tragèdies com *Hècuba*, *Medea*, *Troianes*, *Fenícies* i *Bacants*, escrites pel dramaturg Eurípides. Concretament en *Bacants* la destructivitat potencial de la vida emocional es centra en la dona com a símbol de la irracionalitat que la *pólis* ha d'erradicar (Segal, 1986: 33-34). Les dones passen a representar, en aquest gènere, tot allò que era concebut com una amenaça per l'ordre de la ciutat, creant una visió de la dona com un mal per la *pólis* i pels homes del món civilitzat (Brevatti Álvarez, 2011: 10-11). Gibert (2018: 43) proposa la possibilitat que el creixement de la democràcia atenca anés acompanyat per l'esforç per part dels ciutadans homes per regular la vida de les dones, sens dubte en molts casos responent a la necessitat psicològica de dominar-les, i que, juntament amb la Llei de ciutadania de Pericles i la Guerra del Peloponès, posen el focus sobre la contribució de les dones a la societat. Un cúmul de circumstàncies que desembocaria i explicaria l'escenificació de “dones malvades” en el teatre euripideu.

D'altra banda, les tragèdies es convertiren en l'element central de les festivitats dedicades a Dionís, estretament lligades a l'èxtasi diví (Iriarte, 1996: 6). Com a part d'aquest festival públic, la tragèdia validava l'ordre social, demostrava els perills de la impietat o l'excés de confiança dins d'un sistema coherent

de símbols polítics, divins i socials. Al posar en escena a déus, oracles i llars, creava un microcosmos on regnava l'ordre i, alhora, posava en escena la traïció de la moral pública i privada i el qüestionament de la justícia entre l'esfera humana i la divina (Segal, 1986: 25).

En el teatre, l'atmosfera visual i auditiva de l'escenificació feien aflorar les emocions en els espectadors (Iriarte, 1996: 6). Eurípides en particular, partint d'un pròleg diví que dota al públic de major comprensió respecte als personatges de l'obra, condueix als primers cap a una simbiosi de coneixement amb els segons, accentuant la sinergia entre l'obra i l'auditori. Elabora les seves obres pensant sempre en el seus espectadors (Miles, 2020: 739). Així doncs, la tragèdia es convertia en un espai perfecte que atrapava als seus espectadors i creava un ambient ideal per escenificar un món remot i imaginari on invertir i distorsionar les normes culturals. Però, alhora, aquestes inversions són testimonis de l'existència d'una normal, que està present de forma implícita i que recorda a l'audiència els estàndards socials (Foley, 2001: 6-7). Adverteix al seu públic del perill de creuar els límits establerts. “*Escuchándose en el teatro Atenas se veía a sí misma*” (Iriarte, 1996: 7). La tragèdia és “*la ciudad que se convierte en teatro*” (Vernant & Vidal-Naquet, 1989: 23).

La tragèdia imita l'èpica, sovint deliberadament. Tot i que de manera diferent, aborda els mateixos temes, doncs la seva forma i contingut són, sobretot, productes de la tradició mítica (Foley, 2001: 18). El fet que la tragèdia s'arrelli en aquests paradigmes mítics la converteix en un gènere destacable perquè adquireix l'habilitat d'afrontar la desintegració de l'ordre còsmic, social i psicològic sense perdre coherència (Segal, 1986: 45-46), doncs els propis paradigmes mítics tenen certa unitat alhora que romanen oberts al qüestionament. A més, dur a escena sagues mítiques associades a èpoques ancestrals, estableix una ruptura entre “l'ara” de l'espectador i allò que veu en escena. El passat és “un altre” i, per això, per tal d'evitar possibles problemes polítics, és habitual que les tragèdies es desenvolupin a Tebes (tal i com passa en *Bacants*) i no a Atenes (Brevatti Álvarez, 2011: 4-5).

A l'irrompre en l'horitzó de la cultura grega, la tragèdia el modifica amb les seves innovacions i ruptures. En primer lloc, en la dimensió institucional: adverteix del perill dels tirans i enalteix l'organització de les assemblees i dels tribunals democràtics. En segon lloc, en el terreny de les formes literàries: apareix com un gènere poètic radicalment diferent als existents fins al moment, doncs està programat com a espectacle i destinat a ser representat en un escenari. I, finalment, en l'àmbit de l'experiència humana: neix una “consciència tràgica” en què l'home i els seus actes no són definits i estables, sinó esborranys que plantegen enigmes per desxifrar (Vernant & Vidal-Naquet, 1989: 23). Alhora,

afirma les interrelacions entre totes les parts que, unides, conformen l'ordre social, i posa en qüestió els propis codis normatius (Segal, 1986: 25).

També la derrota de Penteu ens parla del context històric d'Eurípides. Iriarte (1996: 57) diu que pot ser interpretada com la pèrdua dels principis polítics d'Atenes en un moment en què la ciutat està a punt de sucumbir sota l'amenaça espartana. Els espectadors s'identifiquen amb el final tràgic del rei tebà: experimenten la pietat i el terror que els condueix a sentir el plaer de la *kátharsis* (purificació). D'altra banda, Segal (1986: 34) afegeix que aquesta mort és un esquarterament simbòlic de la ciutat, incapaç d'integrar l'emotivitat i l'èxtasi religiós en l'ordre de la institució cívica i la llei.

Així doncs, la tragèdia ens pot donar una idea sobre quins problemes eren d'interès per la seva audiència (Foley, 2001: 17). Ja Friedrich Nietzsche la va reconèixer, en *El naixement de la tragèdia*, com un gènere reivindicador d'aquelles facetes irracionals que tots els principis d'ordenació política tendeixen a reprimir. Exhibeix allò cívicament censurable (Iriarte, 1996: 6), la cara més fosca de la civilització grega, que s'expressa en la pròpia creació del gènere tràgic, que ha explorat tot allò que s'amaga sota la superfície de la seva pròpia cultura (Segal, 1986: 23).

Però aquest gènere innovador, arrabassador de barreres que parla d'escenaris subversius i caòtics mor tan aviat com neix. El seu temps vital va abraçar tan sols unes sis dècades. Va ser un dels fruits que es van formar i van madurar en aquest període de transició cap a la democràcia. I el seu caràcter crític n'és un gran testimoni (Iriarte, 1996: 6).

Les dones en la tragèdia

És d'aquesta manera com la tragèdia converteix a la dona en la principal amenaça interna de la ciutat. Sumat a l'impacte psicològic que generava en els seus espectadors, el resultat és fàcil de deduir: una perpetuació i agreujament de la concepció del món femení com una alteritat que ha de ser controlada i supervisada. Molts acadèmics s'han vist desconcertats per l'aparent contradicció entre la representació de les dones àtiques, que vivien en una societat que intentava limitar tant com fos possible la seva implicació pública (tal i com constaten la resta de fonts històriques i arqueològiques de l'època), i la gran presència de personatges femenins en la tragèdia (Foley, 2001: 6). La tragèdia s'erigeix així com el gènere que més espai ofereix a la feminitat. On el "segon sexe" no apareix com a punt de referència d'heroïtat, sinó com a part activa de la narració. Tal com podem fer nosaltres, també autors de l'antiguitat discutien sobre les conseqüències i avantatges que podien derivar-se d'aquesta situació

(Iriarte, 1996: 52): Llucià (*De Saltatione*, 28) comentava que hi havia més homes que dones en aquestes obres i Aquil·les Taci (*Leucipe i Clitofont*, 1.8) parlava de les nombroses trames que les dones aportaven a l'escenari tràgic, en què maten als homes que estimen o odien (Foley, 2001: 6).

No és tan estrany com pot semblar si tenim en compte que, a l'igual que la majoria dels pobles de la història, els grecs miraven el món situant-se en el centre del mateix. Es concebien a si mateixos com una identitat cultural que estava envoltada per diferents formes (i de diferents intensitats) de barbàrie. De manera que, quan l'interès del teatre tràgic s'allunya de la idealització i enaltiment de la forma de govern de la ciutat, deixa un gran espai a l'alteritat: necessita a l'altre per poder definir els contorns de la seva pròpia identitat, de la imatge ideal de si mateixos. I és per això que la tragèdia dóna una gran acollida a la barbàrie i la feminitat: Atenes fa intervenir aquesta "alteritat interna" que és la dona (Iriarte, 1996: 44, 50).

Tot i que pugui semblar el contrari, aquesta llibertat, representació i veu de què gaudeixen les dones en la tragèdia poden aconseguir una perpetuació dels sistemes de gènere i l'androcentrisme social grec; eren eines d'estructuració psicològica que feien arrelar en la ment dels espectadors els perills de la llibertat femenina. Ara bé, lluny del punt de vista que ens atorga a dia d'avui la distància històrica, molts autors de l'Antiguitat veien cert perill en aquesta llibertat de què gaudien els personatges femenins de la tragèdia: en les *Granotes* d'Aristòfanes (949-952), Èsquil es queixa que Eurípides ha democratitzat la tragèdia al permetre que les seves dones i els seus esclaus tinguin veu, doncs la paraula era potestat de l'amo de la casa; Plutarc, en *De Audiendis Poetis* (28a), s'oposa a l'alta retòrica dels personatges de Fedra i Hel·lena a *Dones troianes*, d'Eurípides; també l'escriptor cristià Orígenes, a *Contra Celsum* (7.36.34-36), informa que Eurípides va ser motiu de burla per haver dotat a les dones bàrbares i als esclaus amb opinions filosòfiques (Arist., *Poet.*, III.1, 6.1454a31); i Plató (*Resp.*, 10.605c10-e6) es queixa dels perills que pot desencadenar la representació teatral dels qui eren socialment inferiors (dones i esclaus) i de les emocions femenines (Foley, 2001: 13).

Així doncs, d'una banda, els dramaturgs plasmaven en les seves obres escenaris subversius, en què els marginats socials no només apareixien en escena, sinó que parlaven, dialogaven (sovint fent ús d'una bona retòrica) i, molt sovint, estaven en primer pla. Un poder de què gaudien, i pel que no estaven preparats (doncs la societat grega no els considerava capacitats per a tal), desembocava en un final tràgic, amb greus conseqüències pels homes i per la ciutat. De l'altra, però, molts autors escrivien les seves preocupacions sobre les implicacions reals que pogués tenir la presència d'aquests personatges que capgiraven l'ordre so-

cial. No fos cas que, inspirades i motivades per la tragèdia, igual que les bacants sota l'influx diví de Dionís, les dones del món real desencadenessin el caos.

En relació amb això, Froma Zeitlin (1996), que va desenvolupar un sofisticat anàlisi en què s'interpreta "a l'altre" en l'escenari tràgic permetent explorar i expandir la identitat masculina, explica que els personatges femenins de la tragèdia són, en certa manera, un camí que ens condueix cap als misteris d'allò que la cultura grega definia com a alteritat femenina. Conclou que el paper de les dones en les tragèdies no és el de ser elles mateixes, sinó que són mers instruments, ajudants, salvadores, destructores... dels personatges masculins (Zeitlin, 1996: 347). Són una eina per la construcció d'un model del jo masculí molt més complet.

Aquesta teoria de Zeitlin ha estat utilitzada per les autores Nancy Rabinowitz, Victoria Wohl i, més recentment, Kirk Ormand, com a punt de partida pels seus estudis sobre les dones a la tragèdia grega. Basant-se en alguns dels teòrics moderns, com Lévi-Strauss, Bourdieu, Freud, Althusser, Eve Kosofsky Sedwick, Gayle Rubin i Theres de Lauretis i, en el cas de Wohl, també Lacan, Melanie Klein i Judith Butler, totes tres acadèmiques (Rabinowitz, Wohl i Ormand) estudien com les obres de teatre perpetuen una jerarquia de gènere, suprimint el desig i la subjectivitat femenina i legitimant el sistema sexe/gènere del moment (Foley, 2001: 11). Per tant, s'adverteix als personatges femenins que romanguin en silenci i els homes expressen indignació davant un desafiament femení (*ibid.*: 6-7).

L'ALTERITAT FEMENINA EN LES BACANTS D'EURÍPIDES

La tragèdia de les *Bacants* té el seu inici quan Penteu, rei de Tebes, rebutja a Dionís; es nega a reconèixer-lo com a déu i no li rendeix culte. Com a càstig, Dionís fa embogir a les dones tebanes, les quals, sota els efectes d'aquesta *manía* dionisiaca, surten de la *pólis* i fugen al bosc. En contacte amb la natura i sota l'influx diví, retornen a un estat salvatge i duen a terme una sèrie d'actuacions animals, caòtiques, que subverteixen l'ordre polític grec. Com diuen García-Gual i de Cuenca y Prado (2008: 224), *Bacants* és una tragèdia d'una "tensió tràgica constant", la qual culmina amb el cruel i salvatge assassinat de Penteu, que mor esquarterat per les bacants posseïdes per una fúria embogida (*Iýssa*), entre les quals s'hi troba Àgave, la seva pròpia mare, qui exhibirà el seu cap com un trofeu pensant-se que ha caçat un lleó, i qui no recordarà després res del succeït. Haurà de ser Cadme qui li faci prendre consciència dels seus actes. Mortificada per la cruesa dels seus actes, Àgave es desterrarà i Cadme serà convertit en drac per Dionís, conclouent el drama amb uns càstigs perpetus: mort, desterrament, culpa i metamorfosi.

Les bacants fugen de l'oikos

“Doncs jo de casa les he tretes, que les puny
la follia; i viuen per la serra, delirants,
portant, forçades, l'aparell dels ritus meus;
i tot el que és femella dels cadmeus, tot quant
hi hagués de dones, ho he embogit, perquè sortís.”

Eur., *Bacch.*, 30-35¹

Llegim el moment en què Dionís indueix a les dones tebanes en una *manía* dionisiàca que les embogeix i les fa fugir cap al bosc. S'allunyen de la seva zona, dins la llar, prop dels telers i les filoses (vv. 115-120), i s'endinsen en un context de natura i salvatgia. I és que era en el si de la casa on havia de transcórrer l'existència de les dones gregues, donzella, esposa o mare, lluny del públic i de les mirades (Loraux, 1989: 11). L'èxit de la dona residia en dur, en silenci, una existència exemplar de muller i mare, al costat de l'home, qui vivia la vida plena de ciutadà. Les dones havien de dur una vida sense soroll, tal i com Pericles, en l'*epitaphios* dels atenencs caiguts en combat, aconsellava a les seves vídues (Thuc., II, 45, 2) (*ibid.*: 26):

I si he de fer també al·lusió a la virtut de les dones que ara seran vídues, ho resumiré tot en un breu consell: la vostra reputació serà gran, si no us mostreu més febles del que és natural al vostre sexe, i gran la d'aquella de qui menys es parli en bé o en mal entre els homes.

Trad. Jaume Berenguer Amenós, Bernat Metge, 1954

De manera que, mentre la glòria dels homes era traslladada a la posteritat per les veus de la fama, la glòria de les dones es reduïa a no tenir-ne (Loraux, 1989: 26), apareix sempre subordinada al desenvolupament d'una carrera de bona esposa i es confon amb el “valor” (*aretê*) pròpiament femení. Pel contrari, el “valor” masculí no requereix d'especificació: no és l'*aretê* masculí, sinó *aretê* (*ibid.*: 50).

Així doncs, el lloc de les dones era aquell que estigués prop dels telers, això és, dins de l'*oikos*. Mentre l'espai de les dones quedava dins dels marges dels límits de l'*oikos* i les seves tasques, l'espai dels homes era a l'exterior, en aquells

¹ C. Riba & C. Miralles (1990): *Tragèdies d'Eurípides*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes.

espais on es desenvolupaven la política, la guerra i, en definitiva, la ciutadania. I era la ciutadania el que articulava la inclusió o l'exclusió dels individus en el seny de la societat. Però, a l'estar definida per la participació política a la ciutat i a la vida política, les dones quedaven excloses d'aquesta vida ciutadana. D'aquesta manera, la representació simbòlica de l'oposició entre espai públic i espai privat es desenvolupava de la mà de l'oposició de gènere, quedant l'home vinculat a l'espai públic i la dona al privat (Brevatti Álvarez, 2011: 20-21). Segons Xenofont (*Oec.*, VII, 30), era més digne per una dona romandre a l'interior que sortir a l'exterior i, pel contrari, era més vergonyós per l'home quedar-se a l'interior; havia d'ocupar-se dels assumptes de fora.

Ara bé, explica Brevatti Álvarez (2011: 21-22) que aquesta oposició no ha de ser presa en el sentit literal. François Lissarrague (2003) va estudiar els vasos àtics dels segles VI i V aC., en què hi va veure com les dones apareixen realitzant tasques tant en l'interior (en l'*oikos*) com en l'exterior (sobretot en les fonts i en el *louterion*, el lloc empolainament personal). També Sourvinou-Inwood (1995: 117) proposa que l'existència de sepulcres en honors a les dones i els epitafis que se'ls dedica en època clàssica són una mostra que no només habitaven l'esfera privada. D'aquesta manera, el binomi públic/privat no es correspondria de manera totalment estricta a la oposició masculí/femení en la vida real. Les dones que tenien la necessitat de tenir un treball assalariat, ho feien fora de l'àmbit de l'*oikos*. Si bé la majoria d'aquestes feines estaven estretament relacionades amb les feines domèstiques (nodrisses, bugaderes, mainaderes...), amb el tèxtil (utilitzaren tallers tèxtils) i amb els treballs sexuals (tant les *pórnai* com les *hetaírai* o cortesanes es desenvolupaven fora de l'àmbit domèstic), les dones també es dedicaren al comerç a petita escala (com és el cas de les venedores de garlandes i corones trenades).

Sigui com sigui, la subordinació de les dones als homes que succeïa en l'àmbit privat tenia la seva extensió a l'àmbit públic. Ara bé, cal comentar que en l'àmbit religiós les regles del joc eren diferents: afirma Bruit (2003: 394, 444) que, en l'àmbit religiós, les dones jugaven un paper complementari i igual als dels homes. Que gaudien d'una certa "ciutadania cultural". I molts d'aquests rituals que exalçaven el component femení de la *pólis* eren els rituals dionisiacs (Brevatti Álvarez, 2011: 34).

Concretament, l'aspecte del culte dionisiac reservat exclusivament a les dones és el menadisme. Les evidències que ens permetrien la seva reconstrucció són escasses i els testimonis són d'època tardana i al·ludeixen a diferents zones de Grècia. Tot i així, es pot establir que el menadisme ritual consistia en que, en alguns llocs de Grècia, un grup de dones abandonaven cada dos anys la seva llar i la seva ciutat durant uns dies d'hivern i es retiraven a la muntanya (*ore-basía*). Allà, rendien culte (*órgia*) nocturn a Dionís en grups anomenats *thíasoi*.

Les fonts epigràfiques d'època hel·lenística testimonien l'existència de rituals menàdics a les ciutats jònies de Milet i Magnèsia. També se'n testimonia la presència a Tebes: concretament, una inscripció del segle III aC. de Magnèsia cita un oracle dèlfic en què s'encomana als magnèsis construir un temple en honor a Dionís i importar tres mènades des de Tebes. Finalment, una altra font d'època hel·lenística que ens parla del menadisme és la *Biblioteca* de Diodor Sícul (IV, 3, 2-3), en què descriu com a trets característics d'aquestes pràctiques dur els tirs (*thursophorein*), els sacrificis dionisiacs (*thusiázein*) i la realització de rituals bàquics en general (*bakkheúein*) (Brevatti Álvarez, 2011: 34-36). De manera que el menadisme suposava una explosió controlada de la irracionalitat femenina, un retorn temporal de les dones al salvatgisme amb què se les associava de forma freqüent en el mite. Solen aparèixer relacionades amb muntanyes, boscos, rius i fonts i, en definitiva, amb tot allò que es trobés fora dels límits del món civilitzat. Era el reflex religiós del món salvatge que s'amaga en la naturalesa de les dones (Mirón, 2014: 157). En aquest sentit, les mènades (literalment, les "boges") o bacants són el seguici femení que acompanya a Dionís i, a l'igual que la pròpia divinitat i la seva comitiva masculina, els sàtirs, les bacants estan estretament vinculades a la naturalesa. Una relació que té la seva manifestació més violenta en el fet que mengen carn crua i beuen la sang de feres salvatges, una pràctica extremadament bàrbara que no les hi impedeix alletar i cuidar de cries tant animals com humanes (Iriarte, 1996: 54-55).

Així doncs, la presència de Dionís és una eina perfecta que unificava la realitat, en què el ritual femení del menadisme constituïa una realitat cultural, amb la fantasia i la imaginació, en què aquestes dones, en contacte amb la natura i sense control masculí, alliberen el descontrol i la salvatgia que caracteritza el gènere femení fins a tal punt de convertir-se en animals, en bàrbars.

Les dones contra-natura

Un cop al bosc, en contacte amb la natura i posseïdes per la *manía* dionisiaca, les bacants duen a terme una sèrie de comportaments que subverteixen l'ordre polític i pateixen una mena de metamorfosi, una animalització. En la tragèdia clàssica, i les *Bacants* no n'és una excepció, l'animalització dels personatges femenins constitueix un mecanisme freqüent que permet adonar-se de l'alteritat radical amb què la *pólis* concep allò femení (Rodríguez Cidre, 2014: 19).

El detonant del caos de les *Bacants* és la bogeria amb què Dionís posseeix a les dones tebanes. En la tragèdia grega, la follia que apareix sol tenir origen diví. Això respon al fet que els antics grecs donaven dues explicacions a la malaltia mental: la d'una malaltia sobrenatural i la d'una altra humana. La creença

mèdica atribuïa la malaltia mental algun tipus de desequilibri entre els humors. Però també hi havia la creença en la intervenció d'algun poder sobrenatural que provoqués aquesta bogeria (Brevatti Álvarez, 2011: 197): la *manía*. I és aquesta la que sol trobar-se en la tragèdia, gènere literari en què Dionís apareix juntament amb altre divinitats com un agent provocador de la bogeria.

En les *Bacants*, Dionís “pica amb el seu agulló” (v. 120) a les dones tebanes, fent-les embogir. És una metàfora que veiem de forma recurrent al llarg de l'obra i que fa referència a aquest trastorn, aquesta *manía* dionisiaca amb què el déu les posseeix (Brevatti Álvarez, 2011: 197-198). Però, a diferència de Penteu, a qui en el segon episodi Dionís li inspira una “lleugera demència” per poder-lo vestir de dona (vv. 790 ss.), sense acabar d'entrar del tot en l'univers dionisiac, les bacants assoleixen un estat de pertorbació en què perden tots els sentits, fins al punt que Àgave acaba assassinant al seu fill confonent-lo amb un lleó i exhibint el seu cap com un trofeu (Vernant & Vidal-Naquet, 1989: 262-263).

La bogeria pot conduir al posseït cap a un estat de trànsit idíl·lic i feliç, a recuperar l'edat d'or², o, pel contrari, cap a un estat de caos i horror, doncs la *manía* que el déu activa pot prendre dues formes diferents. La primera és aquesta forma de possessió feliç i dolça, que es reserva als adeptes de la divinitat. És una obertura a la presència de Dionís que va lligada la inspiració de *sophía*, saviesa. És el que veiem en les bacants lídies, que formen el cor, que són seguidores de Dionís i a les quals no es veu mai delirar. En canvi, als enemics de la divinitat, als qui l'hagin ofès, els espera el càstig, el deliri, la ràbia frenètica; la *lýssa*. És el tipus de *manía* que posseeix a les dones tebanes: inspirades pel buf diví són els instruments de venjança de Dionís (*ibid.*: 272-274).

Amb els ulls en blanc i escuma a la boca (vv. 1120-1125), les dones tebanes posseïdes per la *lýssa* no raonen. I aquesta falta de raó provoca que, després d'experimentar aquesta bogeria, la *lýssa*, les tebanes no guardin record ni prenguin consciència del succeït. És el canvi de la *manía* a la *lýssa* el que les condueix a assassinar a Penteu, i és Cadme qui ha d'ajudar a Àgave a recobrar la raó

² L'edat d'or és el nom que el mite grec donava a un passat molt remot en què regnava la pau i l'harmonia. La terra proporcionava aliments en abundància i no existia el patiment ni la vellesa, tan sols en la mort, que sorprenia dolça i plàcidament als humans, d'aspecte encara jove (cf. Hesiod., *op.*, 105 ss.). L'edat d'or és la primera de les cinc edats que conformen el declivi temporal dels pobles segons la mitologia: l'edat d'or, l'edat de plata, l'edat de bronze, l'edat heroica i, l'actual, del ferro. Així, sota l'influx diví, les bacants arriben a l'èxtasi i viuen en un estat d'embriaguesa, felicitat i harmonia amb la natura similar a la que visqueren els humans durant l'edat d'or.

i prendre consciència de què ha passat i de què ha fet. “Ja per fi ho comprenc”, diu Àgave (v. 1295) (*ibid.*: 273-277).

D’aquesta manera, sota l’influx diví i a partir del moment en què surten de la *pólis*, les dones tebanes passen a comportar-se com a animals salvatges. D’una banda, la metàfora facilita la interconnexió dels codis d’ordre (harmonia entre déus-homes-natura) i d’ordre alterat (interrupcions d’aquesta harmonia), i la conversió d’un codi en un altre. En les *Bacants* les mènades salvatges que destrueixen a Penteu són “poltres lliures del brodat collar” (v. 1055) i el rei, posseït pel déu de l’ambigüitat, Dionís, es deixa vestir de bacant i parla de dedicar-se a ell (vv. 930-940). Segons Charles Segal (1986: 37-38) això converteix a les *Bacants*, en certa manera, en un paradigma del gènere de la tragèdia: reflecteix a la vegada la polaritat i la identitat, exposa les forces elementals i la seva abrupta reversió, el punt on l’ordre es creua amb el desordre, on el caos aparent abraça una coherència fins al moment invisible.

De l’altra, en la literatura grega, i en particular en l’atenenca d’època clàssica, són abundants les comparacions i les metàfores entre els comportaments humans i les forces de la natura. Especialment les comparacions entre dones amb la domesticació d’animals que, lluny de ser una simple comparació, constitueixen un pilar essencial de la ideologia que explicava la manera d’integració de les dones en la comunitat ciutadana (la *pólis*) a través de la unitat domèstica (l’*oikos*) i emfatitzen el seu caràcter natural en oposició a l’home civilitzat (Mirón, 2000: 152). En les *Bacants* les mènades tebanes són comparades amb animals, i les tres al·lusions més freqüents i representatives són el poltre, la gossa (concretament, la gossa de caça o rastrejadora) i comparacions amb aus.

En primer lloc, en les *Bacants* la descripció de les mènades com a poltres emfatitza l’eliminació o suspensió dels marcs institucionals i familiars que mantien a les dones tebanes dins els murs metafòrics de la ciutat, que han abandonat sota la influència bàquica. Aquesta comparació es reforça amb una referència al comportament animal: brinca. Aquest tipus de salt s’associa generalment al descontrol, tal i com veiem en la pròpia obra quan un missatger li explica a Penteu com s’han alliberat les mènades empresonades (Rodríguez Cidre, 2014: 21):

“Llavors aquestes folles que vas fer tancar,
lligades amb cadenes, al casal comú,
doncs surten, elles, desfermades, i d’un salt
se’n van als boscos, invocant el déu dels crits.”

Eur., *Bacch.*, 445

Però més potent és l’habitual metàfora literària del jou; es recorre al llenguatge de la domesticació dels animals per explicar l’educació de l’esposa. És

destacable la referència als cavalls, un animal que representa el paradigma d'allò salvatge susceptible a la domesticació i que pot destacar per la seva noblesa si és criat correctament (Mirón, 2000: 160).

“[...] o, com a poltres lliures del brodat collar [...]”

Eur., *Bacch.*, 1055

Aquesta metàfora del jou no només apareix en les *Bacants*; és molt habitual en la literatura grega dels segles V i IV aC. La domesticació de les dones es duia a terme també en l'educació proporcionada pels cors rituals, dels quals ens han arribat testimonis dels cants d'època arcaica. En aquests, s'hi troba la metàfora de la *parthénos* com un cavall salvatge que ha de ser sotmès al jou, és a dir, al matrimoni. De fet, Xenofont l'utilitza per explicar com el marit ha de domesticar la dona per tal que es converteixi en la seva companya més fidel, essent responsabilitat de l'home la conducta malvada d'una dona incorrectament instruïda (*Oec.*, 7, 10). Així, igual que els animals salvatges, les dones havien de ser domesticades per tal de ser integrades dins la societat civilitzada (Mirón, 2000: 158-160).

Per això, el símil amb el poltre, l'euga o el cavall és atribuït a les dones joves, perquè expressa l'estat encara sense civilitzar en què es troba una dona que no s'ha sotmès encara al jou del matrimoni. Així, la comparació de les bacants amb les eugues dejunyides al·ludeix al trencament d'aquest grup de dones amb la llar marital, doncs, en paraules de Penteu, “han abandonat les nostres llars en bacanals fingides i per l'ombradís dels puigs divaguen, honorant el déu novell, Dionís, qui sigui, amb danses” (vv. 215-220). Una referència que, segons Rodríguez Cidre (2014: 21), sembla uniformitzar a un col·lectiu que, en un principi, estava integrat (segons el discurs del missatger) per “joves i velles i donzelles sense el jou” (vv. 690-695).

En segon lloc, apareixen també diverses comparacions directes amb el gos. En *Bacants* hi ha un moment en què el missatger, en el moment previ a la mort de Penteu, fa ús d'aquesta comparació a través d'una imatge molt il·lustrativa:

“I calla l'aire i té callats els seus fullams
la vall pradera i d'animals no sents un crit.
Però les dones, que no han copsat bé el so,
s'aixequen i passen la mirada arreu.
Ell novament comanda; i quan han conegut
ben clar que l'ordre ve de Baccos, tot l'esbart
de les cadmees s'afua, amb peus no menys rabents
que de coloma, en una cursa vehement [...]”

Eur., *Bacch.*, 1085-1095

Se'ns descriu una actitud purament animal. Podem visualitzar la imatge: quietud, oïdes alerta, cos en tensió a l'espera d'una senyal; l'arribada d'aquesta senyal, l'ordre de Dionís, i la reacció, ràpida i veloç, l'atac. És sens dubte una imatge fàcilment identificativa amb una acció animal de caça. Ja en el primer episodi, Cadme adverteix a Penteu que no li passi el mateix que a Acteó, qui va acabar esquincat per les seves gosses: "Veus Acteó, la seva fi tristíssima: les carnisseres gosses, que ell va criar, van fer-lo trossos [...]. Per tu no ho vulguis!" (Eur., *Bacch.*, vv. 335-340). En aquesta advertència, que és alhora una predicció de futur, s'estableix un paral·lelisme entre les bacants tebanes i els gossos salvatges d'Acteó.

Aquesta idea d'atac està també emfatitzada per les paraules que la pròpia Àgave dirigeix a la resta de bacants: "Gosses meves ràpides, aquesta gent ens caça! Doncs seguiu-me a mi, seguiu-me, armades amb el vostre tirs ben ferm!" (vv. 730-735). Les bacants es converteixen en ràpides, veloces i ferotges gosses de caça que rastrejaren a Penteu: "Et trobaran pel rastre, fins si hi vas furt", l'adverteix Dionís (vv. 815-820). És un recurs habitual en la tragèdia que ressalta la fúria embogida i la ràbia, que personifica "les gosses de *lýssa*" (Rodríguez Cidre, 2014: 24).

La referència animal canina és molt polisèmica en la literatura grega. D'una banda, trobem aquest caràcter de gos rastrejador i de gos de caça amb què es compara a les bacants. De l'altra, trobem un ús altament pejoratiu per denotar desvergonyia, covardia o egoisme (cf. *Ilíada*, VI, 344; VI, 356; VIII, 423; XII, 481; *Odissea*, XVIII, 338; i *Andròmaca*, 360) (*ibid.*: 23). La gossa és, a més, un animal que el registre mitològic relaciona recurrentment amb víctimes humanes, divines o monstruoses: l'Esfinx d'*Edip Rei* de Sòfocles (391), les Harpies en les *Argonàutiques* d'Apol·loni de Rodes (II, 239), les Erínies en l'*Electra* de Sòfocles (1388), Escil·la en l'*Odissea* (XII, 85, 929), i un llarg etcètera (*ibid.*: 24). D'aquesta manera, lluny de la imatge de fidelitat amb què podríem associar al gos, la seva versió femenina, la gossa, adquireix unes connotacions negatives que apareixen de forma recurrent en la tradició literària. Fidels tan sols a les ordres del seu déu, en *Bacants* no hi ha cap excepció: no tan sols s'hi descriuen imatges fàcilment identificables amb un gos de caça o un gos rastrejador, sinó que la pròpia Àgave s'identifica a ella i a les seves companyes com a "ràpides gosses".

Aquesta idea de velocitat de les gosses-bacants també es detecta en la comparació amb les aus. Doncs, en tercer i últim lloc, al llarg de l'obra se les compara amb diferents classes d'aus. Igual que els ocells, tenen la facultat de desplaçar-se sense tocar el terra com una manifestació de l'*enthousiasmós* (inspiració divina, èxtasi). Com si de les Harpies es tractés, aquestes aus-bacants destrossen collites, ciutats, escampen el caos i roben nens de les seves llars en una violència d'energia sobrenatural (Rodríguez Cidre, 2014: 25-26) (vv. 745-755).

Són una amenaça alada i veloç que atempta contra la integritat de la *pólis*: ataquen un dels seus modes de subsistència, l'agricultura, i la seva supervivència al segrestar criatures de les seves llars. Aquest tipus de rapte ens remet a les ja esmentades Harpies, monstruoses dones alades que, en la tradició mitològica, descendeixen des del cel i, en un tancar i obrir d'ulls, sembren el caos atacant, raptant, assassinant i destrossant tot el que es troben al seu pas:

Però d'improvís, amb un terrible esllavissall dins l'aire, des dels cims les Harpies se'ns abaten sobre, i espolsen les ales amb una gran cridòria, i ens rapeixen les viandes, i ho solen tot amb llur immund contacte; a més, llur veu es fa sinistra enmig de llurs fètds olors.

Verg., *Aen.*, III, 225-230 (trad. Miquel Dolç, Bernat Metge, 1972)

A part d'atacar l'agricultura, atempten també contra la ramaderia. Dionís allibera la destructivitat i la ràbia de les seves víctimes femenines. Després de derrotar als homes que intenten impedir que s'enduguin nens i béns (vv. 750-760), les mènades ataquen un ramat i destrossen amb les seves mans nues una vaca jove plena de llet i "els toros orgullosos, que esbravaven l'urc a cops de banya, jeien ara defallits, tombats per mans de noia, mils de mans contra ells" (vv. 740-745). Segons Charles Segal (1986: 309) l'expressió "*tauroi hybristai*" d'aquest vers implica una erecció sexual, de manera que les mènades estarien simbòlicament abraonant-se contra la seva pròpia maternitat (l'atac a la vaca) i contra la sexualitat procreadora masculina (l'atac al bou).

Aquesta reacció destructiva contra la maternitat de la vaca reapareix en l'agressió d'Àgave contra el seu propi fill. Alhora, s'atempta contra l'orgull fàl·lic de Penteu, doncs en la seva bogeria el rei tebà té desitjos d'aixecar la muntanya (vv. 945-950), però són les mènades les qui amb la seva força sobrehumana arranquen d'arrel l'arbre en què s'amaga (vv. 1100-1105), que es troba alçat cap al cel (vv. 1070-1075) (Segal, 1986: 309).

No només actuen en contra de la natura, atacant simbòlicament a la maternitat i la sexualitat masculina, sinó que també actuen en contra de la cultura, doncs se les retrata com a depredadores i destructores dels mitjans de subsistència de l'ésser humà. Són representades com una força hostil al món civilitzat que esquartera animals domèstics com vedelles: "i elles marxen contra els bous que allí herbassejaven, sense ferro al puny [...]; i d'altres fan bocins les jònegues" (vv. 735-740).

Aquesta animalització, però, també es manifesta en la seva vestimenta:

“¡Cobreix la piguellada vestidura
de pell de cérvol amb flocs
de blanca llana rinxolada,
mostra't pia aixecant
les fèrules sobergues!”

Eur., *Bacch.*, 110-115

En comunió amb la natura, les dones es despullen de les robes de la civilització per cobrir-se amb pells d'animals. S'allunyen del món civilitzat i s'endinsen en el món salvatge. Es cobreixen amb les pells de les preses que cacen. Des del meu punt de vista, pot estar relacionat, a més, amb l'abandonament dels telers i les tasques de tèxtil que desenvolupaven aquestes dones dins la *pólis*. Una mena de renúncia o conseqüència d'aquest allunyament, d'haver traspassat les fronteres de la ciutat cap al món exterior, cap als límits que envolten la *pólis*. Ja no teixeixen, el seu lloc no està vora el fil i l'agulla; ara està al bosc, al voltant de feres salvatges i vegetació silvestre.

Sigui com sigui, el que està clar és que guarda una evident relació amb les robes amb què les tradicions literària i iconogràfica atorguen a les amazones (com en l'amazonomàquia del *lekythos* àtic del pintor d'Erètria, inv. MET-31.11.13) i, en general, a la barbàrie. Provenents de l'Est, de zones bàrbares i orientals, les amazones van assumir el paper de “l'altre” dins la societat grega. Eren tot allò que es suposava que havia de ser l'atenenc i tot allò que no havia de ser una atenenca. I aquesta relació es reflecteix en les robes orientals de les amazones, que apareixen vestides amb pells d'animals i, molt sovint, amb pantalons d'estampats en zig-zag, estampat que remet als tatuatges de les dones tràcies (Mayor, 2014: 130-131).

La imatge física salvatge de les bacants es veu accentuada també per la manera en què duen els seus cabells: deixats anar. Quan un dels missatgers relata a Penteu el que ha vist, aquest seguici de dones fugades i assilvestrades, explica que “primer, se solten sobre les muscles els cabells i es tiren les pells de cérvol amunt” (vv. 690-700). I, fins i tot Penteu, quan es vesteix de bacant amb l'objectiu d'espia a les mènades passant desapercebut, diu que agita el cap com una bacant que dansa (“brandant-lo avant i enrere per la casa”, v. 930).

Com en moltes altres cultures, a Grècia els cabells i els pentinats funcionaven com a indicadors de gènere i d'edat. En general, tant nois com noies duïen els cabells llargs i, a mida que anaven avançant cap a l'adulesa, els pentinats s'anaven adaptant i sometent a control social mitjançant el trenat, el lligat o recollit, o el tallat. Es tracta d'una progressió que correspon diferents nivells de control social, que en el cas de les dones es succeïa de la següent manera: durant la infància, les nenes durien els cabells deixats anar sobre l'esquena; durant la joventut, les *parthenoi* els durien semi-lligats, amb les puntes soltes; i, finalment, a l'adulesa,

la *gyné* duria els cabells completament lligats amb un *sakkos* i coberts amb un fi vel (Lee, 2015: 72-74). Per això, que les bacants duguin els cabells deixats anar simbolitza el retorn a l'estat infantil, al moment previ a la domesticació, i l'allunyament metafòric i literal que han patit a l'escapar cap al bosc, doncs es desfan de les lligadures físiques tals com la roba i les cintes i vels dels cabells.

En aquest mateix relat del missatger, s'explica també com les bacants duen a terme una acció d'una gran força simbòlica pel que fa a l'animalització que implica una fusió total amb el món animal:

“N’hi ha que en braços tenen un isard o uns fers
cadells de llop i els donen una blanca llet,
sí, les parteres amb un pit botit d’haver
deixat la criatura. I s’han posat al front
corones d’heure i de roure i d’arítjol enflorat.
I una pega un cop de tirs al roquissar,
i en salta una aigua amb una vena com un rou;
i una altra enfonsa la vara a terra, en el soler,
i el déu tot d’una hi fa brollar una font de vi.
I les que senten un desig del blanc licor,
gratant a terra amb un extrem dels dits, a eixams
la llet obtenen; i dels tirsos enheurat
van degotant-los dolços correntims de mel.”

Eur., *Bacch.*, 695-715

Tot i que en l’obra es detalla com les bacants, tocades per la gràcia divina, tenen la capacitat de fer manar de terra fonts de llet, aigua i mel, se’ns relata com alleten cries d’animals, concretament de cérvols i de llops, convertint-se en una acció totalment voluntària. Les bacants es converteixen en un animal més, es fusionen del tot amb el món silvestre i, en comptes d’alimentar a les seves pròpies cries (els futurs ciutadans), alimenten a feres salvatges.

L’allunyament de la polis: la subversió de l’ordre polític

“Hi ha uns grans vasos plens
enmig de les colles, i se’n van l’una per ci
l’altra per lla, arraulides per les solituds,
servint el llit dels mascles. Per a qui les sent,
són mènades que observen rituals; és clar,
però Afrodita importa més que el déu dels crits.”

Eur., *Bacch.*, 215-225

“Brandant-lo avant i enrere per la casa, jo,
i transportant-me, el dec haver mogut de lloc [el floc de cabells].”

Eur., *Bacch.*, 930

En aquestes reunions al bosc, les bacants fan agitar les cabelleres amunt i avall, beuen vi i tenen relacions amb altres homes que no són els seus marits. Aquest èxtasi que aconseguen a través de la dansa frenètica i la confusió de la nit (“Això [la nit] per dones és un frau i un podrimer”, vv. 485-490), sumat a la ingesta de vi, les condueix a una pèrdua de l’autocontrol, de la *sophrosyne*. I, per tant, retornen al seu estat de salvatge “natural” i donen inici a un alliberament sexual gens propi d’una “respectable” dona grega.

L’al·lusió a la ingesta de vi no és tampoc pas poc significativa. Pels grecs l’alimentació era diferent en funció de la naturalesa de cadascú. Variava segons el gènere, l’edat i la condició social. En un ordre correcte i ideal el consum del vi quedaria reservat als homes, que el prenien barrejat amb aigua; les dones i els nens consumirien preferentment llet; i també s’associava a les dones, igual que als bàrbars, el consum d’aigua.

Per mostrar les diferències entre els éssers humans, l’atenenc fixava els elements externs que condicionen la vida, els usos i les costums, i observava diferents resultats o naturaleses, conclouent que els humans no eren tots iguals i que la millora humana depenia dels factors externs. Una correcta *diáita* (estil de vida) era essencial per aconseguir uns bons costums. És un concepte que remet a les costums diàries, especialment a l’alimentació i l’activitat física. La combinació d’ambdues influeixen en l’equilibri de la salut humana i dependran de cada *phýsis*, naturalesa: variarà en funció de l’edat, el sexe, l’alimentació, el clima, la constitució física... (Sierra Martín, 2017: 345).

Per tant, per tal d’assolir una correcta *diáita* calia mantenir una moderació alimentària. Deia Xenofont (*Cyr.*, 1, 2, 16) que l’aliment no és quantitat o plaer, sinó equilibri i sobrietat. Per això, cal allunyar-se i evitar la *hýbris*, la desmesura (*ibid.*: 350-351). No és possible d’assolir aquest equilibri si es beuen massa quantitats de vi: el poeta Eubulo, parlant de la desena cràtera de vi que es consumeix i de la qual ja no s’obté amor, plaer ni son, sinó *manía*, fa al·lusió a Dionís com “el qui fa ensopegar” (11 fr. 94 Koch = Ateneo, II, 366), quelcom que Vernant i Vidal-Naquet (1989: 266) relacionen amb el seu caràcter com a divinitat que fa ensopegar i trestavellar.

El que fa Eubulo és advertir del perill de la ingesta excessiva de vi. El vi pot celebrar les virtuts intel·lectuals a qui l’utilitza com és degut, els fa riure i els il·lumina amb saviesa, bona comprensió i bon consell (*Chairemon*, fr. 15 N2 = Ateneo, II, 2, 35 d) (Vernant & Vidal-Naquet, 1989: 272). Però és ambigu, igual que la divinitat que l’empara. Dionís representa l’ambigüïtat, és un déu civilitzador: de la mà de Demèter, deessa del blat i el pa, Dionís amb la vinya i el vi introdueix allò que ha permès als humans abandonar la vida salvatge i començar-ne una de cultivada. Ara bé, mentre que el blat és totalment “culte”, el vi és ambigu: quan és pur, condueix al salvatgisme però, quan es barreja i es con-

sumeix segons les normes (entre les quals no es contempla que les dones puguin consumir-lo), aporta alegria i l'oblit de les preocupacions (Vernant & Vidal-Naquet, 1989: 267-268).

A això se li suma el fet que, dins un ordre polític correcte, les dones gregues no tindrien permès beure vi. Aquest allunyament ja és present en el desenvolupament de les pròpies tasques domèstiques femenines: entre elles, no figura l'administració ni la cura del vi. Les dones, sempre susceptibles de declinar-se cap als excessos i el salvatgisme, i com a éssers àlter, eren associades al sexe i al vi com a reflex de la seva promiscuïtat i de l'embriaguesa a la que tendien inevitablement (Real Torres, 1995: 302-306).

De manera que no només abandonen les seves pròpies cries per alletar i tenir cura de cries d'animals del bosc, sinó que amenacen la producció de ciutadans en les seves relacions extramaritals. Èbries, satisfetes de vi, seduïdes pel plaer de la dansa i confoses per la màgia de la nit, les bacants arriben a la desinhibició total, que les condueix a cometre una acció perillosa per la supervivència de la pròpia ciutat: l'adulteri.

És per això que Penteu diu:

“Sí, perquè,
quan, per les dones, hi ha, en banquet, suc de raïm,
no, dic que uns ritus ja no tenen res de sa.”

Eur., *Bacch.*, 260-265

Al llarg de l'obra, veiem com les bacants duen a terme una sèrie d'accions categoritzables com a caceres. Les observem atacar i donar caça als homes que les observaven a la muntanya, amagats entre les herbes: “Gosses meves ràpides, aquesta gent ens caça! Doncs seguiu-me a mi, seguiu-me, armades amb el vostre tirs ben ferm!”, crida Àgave (Eur. *Bacch.*, 730-735). Veiem, també, com donen caça a diferents animals, com vaques i bous, tal i com hem vist amb anterioritat.

Això suposa una inversió dels rols: a la Grècia arcaica i clàssica, la caça era una activitat de competència masculina. És més, era una activitat pròpiament viril (Anderson, 1984: 29). De fet, la mateixa Àgave s'enorgulleix d'haver realitzat la caça del seu fill, a qui confon amb un lleó, amb les seves pròpies mans (Eur., *Bacch.*, 1200-1215).

Un cop caçades les seves preses, les bacants en consumeixen la carn crua (*omophagia*), a la qual accedeixen de manera brutal: esquarterant les víctimes amb les mans. En el ritual de la *omophagia* s'esborrona la frontera que separa l'home de la naturalesa salvatge, la humanitat de la bestialitat. És el consum

de carn crua, com la de les besties ferotges (Vernant, 2003: 149). És considerat part d'una dieta totalment extra-política i, el fet d'accedir-hi d'aquesta manera, destaca la ferotgia d'aquestes dones:

“Nosaltres amb la fuga evitem que les bacants
ens facin trossos; i elles marxen contra els bous
que allí herbassejaven, sense ferro al puny.
L'haguessis vista! Una vaca de gran braguer,
que bramulava, ella va i entre els seus dits
l'esqueixa; i d'altres fan bocins les jònegues;
i veies les costelles i els forcats unglots
saltant enlaire i per l'herbei; i sota els pins
plou sang, dels trossos xops que pengen del brancam.
I els toros orgullosos, que esbravaven l'urc
a cops de banya, jeien ara defallits,
tombats per mans de noia, mil mans contra ells;
i més de pressa esquincen els vestits de carn
que les parpelles tu no clous als regis ulls.”

Eur., *Bacch.*, 735-750

En aquest fragment un missatger relata a Penteu l'execució de les tebanes en una mena de ritual del sacrifici (*sparagmós*) sanguinari. De fet, el propi missatger que anuncia la mort de Penteu relata com es converteix en la víctima del *sparagmós* o esquarterament ritual (Eur., *Bacch.*, 1115). Segal (1986: 27-28) explica la importància del ritual del sacrifici en l'ordre social, doncs mentre que els déus s'alimenten del fum del sacrifici, els humans consumeixen la carn cuinada. Això és el que separa l'estructurat món de la “cultura” de la salvatgia, de la “natura”. És el que, implícitament, manifesta la lògica de l'ordre del món, separant déus d'humans i humans d'animals. Es produeix, d'aquesta manera, una contaminació del ritual del sacrifici, que estableix l'ordre i divideix el món culte del salvatge. Les bacants trenquen aquest límit i traspassen, de nou, cap al pla de la feresa.

CONCLUSIONS

En un clima polític en què les relacions entre dues importants *póleis* de Grècia, Atenes i Esparta, estan en enfrontament, els grecs prenen consciència dels límits de la civilització i les dones es converteixen en el boc expiatori ideal per representar els perills de la irracionalitat. Així ho plasma la tragèdia, gènere literari que neix en el període de transició cap a la democràcia, que mor al cap

de tan sols sis dècades i l'objectiu del qual és plantejar valors democràtics en el paradigma social-polític de la Grècia clàssica. La representació de les tragèdies es converteix, mai més ben dit, en l'escenari ideal on alliberar i posar cap per avall l'ordre establert, però també on dilucidar la realitat implícita rere la ficció.

La tragèdia de les *Bacants*, dins la seva excepcionalitat dins del gènere, és un bon exemple per entendre com es manifesta l'alteritat femenina en la tragèdia. Igual que *Les assembleistes* d'Aristòfanes, en què les dones s'esmunyen a l'Assemblea d'Atenes i instauren un govern d'escaire comunista, *Bacants* és un exercici d'inversió social. Reflecteix la infracció de les normes de gènere i mostra les ruptures necessàries per poder definir "l'altre"; reproduïx què s'espera i què no de les dones atenenques. L'animalització a què es veuen sotmeses al llarg de l'obra, que comença quan aquestes dones, ara convertides en bacants, abandonen la *pólis*, apareix de forma freqüent en tota la tradició tràgica, permetent adonar-nos de l'alteritat radical amb què la ciutat concebia allò femení i posant de relleu la dicotomia entre vida salvatge i vida civilitzada, associades a les dones i als homes respectivament.

Com a déu que confon les fronteres entre la divinitat i l'humà, i entre l'humà i la bèstia, Dionís irromp a Tebes. El rebuig rebut per la família reial, que és també el rebuig a l'estranger i a la desmesura, el duu a llançar un càstig sobre aquesta família i, per extensió, sobre la ciutat tebana. Les dones són posseïdes per l'èxtasi diví i, embogides sota l'influx del déu, fugen al bosc. Deixen enrere el seu lloc dins de la ciutat, abandonant l'*oikos*, fent perillar l'ordre polític. A l'entrar en contacte amb la natura i sota l'influx de la *manía* dionisiaca, es reuneixen per ballar, beure vi i tenir relacions amb homes que no són els seus marits, seduïdes per la confusió de la nit, l'ebrietat i l'èxtasi de la dansa. Dins les normes de la ciutat, el consum de vi no els estaria permès i molt menys l'adulteri, del qual poden néixer criatures sense ciutadania que fan perillar la supervivència de la *pólis*.

Saltant com poltres que encara no han estat domesticats, aquestes dones retornen al seu estat natural de salvatge. Així és com el discurs social justificava la necessitat del control masculí a totes les dones de la ciutat: el gènere femení tendia a la *hýbris* i requeria d'un agent civilitzador que el controlés. Les bacants es comporten com animals, com a gosses de caça que, veloces, persegueixen la seva presa guiades per l'ordre del seu amo (Dionís), com ocells del terror que segresten criatures de les seves llars i destrossen camps i ciutats. També cacen vaques i vedelles que representen, alhora, l'atac a un dels mètodes de subsistència i a la pròpia maternitat. Maternitat a la qual renunciïn també quan, en comptes d'alletar a les seves criatures, alimenten de forma totalment innecessària a cries de cérvols i llops, fusionant-se per complet amb la natura.

Tot i que la caça fos una competència associada a la masculinitat, les bacants atrapen les seves pròpies preses i, posteriorment, en consumeixen la carn crua (*omophagia*). Dins el món grec, que mirava cap al món situant-se a si mateix en el centre d'aquest, la dieta era un reflex de l'ordre, de com havien de ser les coses. El mite establia que la humanitat s'alimentava de la carn cuinada, el fum d'aquests sacrificis anava destinat als déus i els animals consumien carn crua. Menjar carn crua s'associava al món salvatge i a formes d'extrema barbàrie.

Es despullen del lligams que les uneixen físicament de la civilització: la roba i les cintes amb què es lligaven els cabells. Potser en un abandonament metafòric de la seva unió amb el tèxtil, que les mantenia recloses dins les seves llars, comencen a vestir amb pells d'animals. És un acte de feresa que les relaciona de forma directa amb el retrocés cultural: s'associa a la barbàrie, al món oriental i a aquelles dones mítiques tan subversives, les amazones. I duen els cabells deixats anar quan, seguint l'ordre polític rectament, una *gyné*, l'esposa ja domesticada, els hauria de dur totalment lligats i coberts amb un vel. El fet de dur-los solts és també un retrocés cap a la seva infància, retorn a un estat natural de salvatgia en què no ha estat encara domesticada per la societat.

Finalment, el drama conclou quan les bacants atrapen a Penteu, que mor esquarterat a mans d'aquestes mènades. L'execució del rei de Tebes té el seu paral·lelisme amb el ritual del sacrifici (*sparagmós*) que, alhora, explica la importància de mantenir l'ordre de l'alimentació. El fet que a més, el ritual del sacrifici sigui pervertit per la manca d'estrís tallants típics del ritual, ha estat interpretada com una manifestació més de la dicotomia entre cultura i natura a través de la qual les bacants pateixen aquesta animalització.

Caçar, beure vi, alimentar-se de carn crua, alletar cries d'animals, sembrar el caos destrossant ciutats, assassinar al seu propi fill sota els efectes de la *lýssa*... En definitiva, les bacants transgredeixen un gran nombre de límits que separen el món humà de l'animal i el món dels homes del de les dones. Representen una hipèrbole de l'amenaça que significava per l'ordre de la *pólis* la naturalesa salvatge de les dones, així com de la *hýbris* (desmesura) a la que tendeixen per natura. Les dones semblen ser, per si mateixes, una amenaça per l'harmonia de l'ordre polític. Una idea que bé resumeix Penteu quan diu que:

“No, però ja fóra excés
si tolerem de dones el que estem patint [de les bacants]!”

Eur., *Bacch.*, 785

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, J. (1985): *Hunting in the Ancient World*, California, University of California Press.
- BREVATTI ÁLVAREZ, J. (2011): *Bacantes de Eurípides: felicidad iniciática y furia salvaje en el cortejo femenino de Dioniso* [tesi doctoral], Vitoria, Universitat del País Basc.
- BRUIT, L. (2003): “Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades”, en: Duby, G. i Perrot, M., Madrid, Taurus Ediciones, 394-444.
- DETIENNE, M. (2007): *Los griegos y nosotros. Antropología comparada de la Grecia antigua*, Madrid, Ediciones Akal.
- FOLEY, H. P. (2001): *Female acts in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press.
- 1981: “The Conception of Women in Athenian Drama”, a: Foley, H. P. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York & London, Routledge, 127-168.
- GIBERT, J. (2017): “Euripides and the Development of Greek Tragedy” a: McClure, L. (ed.), *A Companion to Euripides*, Chichester, Wiley Blackwell.
- IRIARTE, A. (1996): *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Ediciones Akal.
- LEE, M. M. (2015): *Body, dress and identity in Ancient Greece*, New York, Cambridge University Press.
- LISSARRAGUE, F. (2003): “Una mirada ateniense”, a: Duby, G. & Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres I. La Antigüedad*, Madrid, Taurus Ediciones, 207-266.
- LORAUX, N. (1989): *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, Visor Distribuciones.
- MILES, S. (2020): “Euripidean Stagecraft”, a Markontantos, A. (ed.), *Brill’s Companion to Euripides, volume I*, Leiden & Boston, Brill.
- MAYOR, A. (2014): *The Amazons: Lives and Legends of Warrior Women Across the Ancient World*, Princeton, Princeton University Press.
- MIRÓN, M. D. (2000): “Las mujeres, la tierra y los animales”, *Florentia Iliberritana*, 11, 151-169.
- PICAZO, M. (2008): *Alguien se acordará de nosotras. Mujeres en la ciudad griega antigua*, Bellaterra, Bellaterra Arqueología.
- POMEROY, S. B. (1987): *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, Ediciones Akal.
- REAL TORRES, E. C. (1995): “Un tabú en la sociedad grecorromana. La mujer y el vino”, *Fortunatae*, 7, 301-309.
- SEGAL, C. (1982): “The menace of Dionisos: Sex roles and reversals in Euripides’ Bacchae”, *Arethusa* ii, 1, 2: 185-202.
- 1986: *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- SIERRA MARTÍN, C. (2018): “Díaita: estilo de vida y alteridad en el Sócrates de Jenofonte”, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 51: 305-326.

- SOURVINOU-INWOOD, C. (1995): “Male and Female, Public and Private, Ancient and Modern”, a: Reeder, E. (ed.), *Pandora*, Princeton, Princeton University Press, 111-118.
- VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. (1989): *Mito y tragedia en la Grecia Antigua, vol. II*, Madrid, Taurus Ediciones.
- VERNANT, J. P. (2003): *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, Siglo XII de España Editores.
- ZEITLIN, F. I. (1996). *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Civilization*, Chicago, University of Chicago Press.