

Mundo clásico y ciencia ficción o cómo construir una utopía feminista: *The Gate to Women's Country* de Sheri Tepper*

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS
Universidad Autónoma de Madrid
rosario.lopez@uam.es

CRISTINA SALCEDO GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid
crisalce@ucm.es

1. Introducción

Este trabajo tiene por objeto analizar el uso de referentes clásicos en la novela de ciencia ficción de Sheri Tepper *La puerta al país de las mujeres* (*The Gate to Women's Country*, 1988), donde se propone una historia distópica, en la que las mujeres gobiernan en una especie de estado federal, una confederación de ciudades, con la finalidad de evitar que los hombres accedan al poder y generen violencia y dolor con sus decisiones.

Al calor de la segunda ola feminista, entre los años sesenta y el fin de siglo, afloran varias obras de ciencia ficción escritas por mujeres que proponen una estructura social novedosa cuyo objeto es limitar los efectos nocivos de la presencia masculina en los puestos de poder. Para ello, las autoras imaginan otros mundos donde los varones se ven

* Este artículo se incluye dentro de las actividades investigadoras del proyecto PID2019-107253GB-I00/AEI/10.13039/501100011033.

segregados, bien físicamente (como en *A Woman of the Iron People* [*Una mujer del pueblo de hierro*], de Eleanor Arnason, 1991, en la novela que vamos a analizar, y en el relato largo de John Kessel, *Stories for Men*, [*Historias para hombres*], 2003) o bien a través de la imposición de cambios hormonales que los alejan de la masculinidad agresiva y les ayudan a experimentar el género desde otra posición (esa es la genial tesis de *The Left Hand of Darkness* [*La mano izquierda de la oscuridad*], de Ursula K. Le Guin, 1969, y la de *Ring of Swords* [*Círculo de espadas*], de Eleanor Arnason, 1993)¹.

La puerta al país de las mujeres se incardina en este contexto especulativo y feminista. Su autora desarrolla dos usos del mundo clásico, uno explícito y otro implícito, cuyas funciones se analizarán más abajo. Por un lado, el lector asiste a la dramatización de un texto clásico, una obra de teatro titulada *Ifigenia en Ilión*, inspirada sobre todo en las tragedias de Eurípides, especialmente *Las troyanas*, pero también *Ifigenia en Áulide*, como hipotexto. Se accede a esta ficción trágica, que en la novela es denominada comedia, con una sintomática inversión de conceptos, por medio de las lecturas y los ensayos de los protagonistas, que representan la obra una vez al año durante los carnavales y, mediante esta estrategia, se ofrecen claves subversivas sobre educación, gobierno y reproducción. Por otro lado, la novela recurre al mito de Perséfone como una plantilla narrativa sobre la que construir su trama. Especial protagonismo obtiene el motivo del descenso a los infiernos, que se utiliza de forma implícita para describir la experiencia infernal —violenta y peligrosa— a la que se enfrenta la joven protagonista, Stavia, en la parte central del relato. Además, este uso del submundo, extrapolado a la sociedad imaginada por Tepper, sirve como aviso de los peligros que acechan a las mujeres cuando ellas no gobiernan las ciudades. El inframundo en esta novela se encuentra extramuros del matriarcado, allí donde las mujeres no tienen ni voz ni representación. Esta parte del análisis se apoya en la premisa de que la novela de Tepper, como otras obras contemporáneas que se centran en Perséfone, representa una interpretación feminista y de género de ese mito en particular.

A través del estudio de estos dos usos del mundo clásico en la novela de Tepper, se pretende demostrar que, en ambos casos, la referencia clásica (a la mitología o a la literatura clásica) persigue un objetivo similar: se pone al servicio de la construcción de una utopía feminista, una sociedad futura gobernada por mujeres. La autora emplea las fuentes grecorromanas de manera que se ajusten a su enfoque de género y a su

1 — En todo caso, como nota Ferreira (2018, 161), estas y otras novelas escritas por mujeres avisan de la urgencia de una negociación intersexual efectiva que mitigue la violencia y contribuya a una convivencia más justa. Y las propuestas feministas previstas en estas novelas pasan por la mejora genética de los hombres o el reemplazo de un sexo por otro en el poder, propias del feminismo radical, sin confiar del todo en soluciones culturales (Melzer 2006, 220).

visión sociopolítica, lo cual se puede describir como una “apropiación” en el sentido explicado por Hardwick (2003, 9)². Tepper recurre a elementos procedentes de la Antigüedad para articular esa propuesta, seguramente porque parte del hecho de que el canon clásico, como vehículo de una ideología violenta y desigual, merece, desde los postulados feministas, un profundo debate³, sin olvidar el hecho de que la tradición grecorromana constituía un referente cultural ampliamente compartido entre el público lector y de gran potencialidad de recreación para la ciencia ficción, en concreto, para la creación de un imaginario simbólico utópico⁴.

Por tanto, la novela supone una apropiación (Hardwick 2003) feminista en términos utópicos del material clásico. Junto a ese enfoque, a lo largo de este trabajo se emplearán términos procedentes de otros acercamientos metodológicos útiles para explicar el complejo fenómeno de relectura que supone esta novela. Como la autora maneja el material clásico con una doble estrategia, explícita, con alusión directa mediante la representación de una obra de teatro titulada *Ifigenia en Ilión*, en esta parte, nuestro análisis se ha beneficiado de conceptos ya usados en otros trabajos sobre recepciones clásicas en la ciencia ficción⁵, como el de “reescritura” (cf. Keen 2006, 2019, y Bost-Fiévet y Provoni 2014) y el de “coloquio fantástico póstumo” (Boni 2009), pero también del revisionismo mitológico feminista (Ostriker 1982). Para la segunda estrategia de uso del material clásico, implícita, en la que la autora propone una transposición simbólica del mito de Perséfone, se plantea un análisis en términos de mitocrítica (Durant 2013), que permite descubrir y aplicar una plantilla narrativa, que explica no solo una obra, sino una tendencia literaria (Salcedo González en prensa)⁶; junto a esta plantilla mitémica, también ha sido útil en términos de ciencia ficción el

2 — “Using ancient texts and images to sanction subsequent ideas and practices” (Hardwick 2003, 9).

3 — Esta es la tesis principal del análisis en términos de recepción clásica que acertadamente propone Best (2018) en su trabajo sobre la novela de Tepper.

4 — Para una revisión de las propuestas utópicas antiguas y su capacidad de proyección en las utopías modernas, interesa la lectura de Lens Tuero y Campos Doroca (2000, 9-62). Es interesante señalar aquí la línea de investigación propuesta por Rogers y Stevens (2019, 1-6) sobre la capacidad de desplazamiento espacial, temporal, lingüístico, cultural, racial, del mundo antiguo, que permite su uso en la ciencia ficción y la fantasía. De hecho, sostienen, el mundo antiguo exige al lector o al público una “transposición figurativa”, comparable al que provocan la ciencia ficción y la fantasía (véase también Rogers y Stevens 2012, 131). En esta red de potencialidades de desplazamiento y extrañamiento tiene cabida la estrategia utópica, la proyección a un mundo futuro mediante el uso, explícito o no, de los referentes clásicos.

5 — En el ámbito de los estudios de Recepción Clásica, hay ya un grupo de autores que ha trabajado extensamente la presencia del material grecorromano en la ciencia ficción. Véanse, entre otros, Bost-Fiévet y Provini (2014) y Rogers y Stevens (2012, 2015 y 2019).

6 — Salcedo González utiliza este mismo método para identificar las estrategias de recepción del mito de Perséfone en la ficción juvenil anglófona. Véase *The Persephone Myth in Young Adult Fiction: From Girl to Woman* (Salcedo González, Bloomsbury, en prensa).

concepto “evocación remota” (*ghosting*, cf. Keen 2006 y 2019⁷), conceptos que no se habían aplicado hasta ahora al análisis de la obra de Tepper, como tampoco se había estudiado esta novela desde la Recepción Clásica.

Por tanto, este artículo pretende ofrecer una perspectiva novedosa de *La puerta al país de las mujeres*, a partir de su estudio por medio de unos conceptos que, ya empleados en otros trabajos de Recepción Clásica, permitirán concretar el modo en que la autora recibe el material antiguo.

2. Sheri S. Tepper y su país de las Mujeres: análisis de la propuesta distópica

Sheri S. Tepper, estadounidense de Colorado, murió recientemente en 2016, después de una prolífica producción de novelas consideradas ficción científica, de inspiración feminista y ecológica. La más representativa de su ideología y más radical en sus propuestas posiblemente sea esta, *The gate to Women's Country*, junto a *Grass* [*Hierba*] (1989), una perturbadora narración sobre la necesaria colaboración entre la naturaleza humana y la naturaleza animal. Tepper se definía a sí misma como ecohumanista, lo que da idea de la conciencia ecológica de sus obras⁸.

En lo que respecta a su producción literaria, las propuestas de Tepper y, en concreto, la que estudiaremos en este trabajo, encajan en el feminismo radical de la Segunda Ola (también llamado “feminismo de la diferencia”, Best 2018, 94), que conoció una popularidad enorme a partir de los años setenta del siglo pasado. Esta corriente quiso enaltecer lo femenino, definir la esencia de las mujeres y, de ese modo, desarrollar una cultura netamente femenina. Era necesario superar la posición inferior que se asumía para las mujeres, presente en la concepción tradicional del binomio hombre/mujer, y destacar la importancia del aspecto femenino. Una vía de desarrollo en este sentido la impulsa el revisionismo mitológico y las grandes utopías feministas de la segunda mitad del siglo XX, donde se enmarca *The Gate to Women's Country* (a partir de ahora *TGWC*)⁹. El revisionismo es una corriente literaria que consiste en la reelaboración de los mitos desde una perspectiva femenina y

7 — En este trabajo (Keen 2019, 12) se ofrece una útil tabla comparativa entre los tipos de recepciones propuestos por Marshall (2016) y Keen (2006). Este trabajo de Keen supone, además, una revisión de su propuesta del año 2006.

8 — Véase Desblache (2006) para el análisis de *Grass* y otras obras de la autora en términos de ecocrítica.

9 — Ya había antecedentes en la literatura anglófona de planteamientos utópicos novelados de la Primera Ola feminista, lastrados por un exceso de inocencia y necesidad de aceptación; cabe citar *New Amazonia: a Foretaste of The Future* [*Nueva Amazonia: un anticipo del futuro*] (1889), de la escritora inglesa Elisabeth Burgoyne Corbett, o *Herland* [*Tierra de mujeres*] (1915), de la estadounidense Charlotte Perkins Gilman. Para más detalle sobre ambas obras, véanse Lake (2013) y Hausman (1998).

feminista, con el objetivo de incluir sensibilidades ausentes en el discurso poético y mítico (cf. Ostriker 1982). Las diosas antiguas se convierten así en símbolos poderosos para las mujeres. Promueven el autoconocimiento y fortalecen la autoestima individual (Simonis Sampedro 2012, 30). También se difunde el planteamiento de que en tiempos pasados existió una sociedad liderada por mujeres, con la Diosa como figura central¹⁰. La simple posibilidad de su existencia en el pasado ha sido suficiente para proyectarla como una utopía feminista en el futuro, como una construcción cultural o arquetípica (Simonis Sampedro 2012, 31).

Impulsada por estas teorías, la novela de Tepper, como muchas otras de la época, se propone reformular ese futuro en femenino¹¹. Recurre a los referentes antiguos, al mito de Perséfone y Deméter, y a los textos clásicos, para llevar a cabo su solución matriarcal. Su objetivo es buscar los arquetipos femeninos originales sobre la feminidad, luchar contra los arquetipos masculinos violentos y desenterrar la mitología de las divinidades femeninas. Solo así se alcanzará la revolución social y cultural de las mujeres.

El país imaginado por Tepper lo forman un conjunto de pequeñas ciudades, todas ellas con el mismo modelo urbanístico: ciudad, muralla y guarnición. Estas pequeñas ciudades son autosuficientes, aunque negocian entre sí los excedentes de su producción agrícola, ganadera o marítima. Se organizan como una red de comunidades, que se va extendiendo territorialmente, según se hace necesaria la fundación de un nuevo núcleo. Es una propuesta que potencia la organicidad y la

10 — Se trata de una hipótesis formulada por la arqueóloga y antropóloga estadounidense de origen lituano Marija Gimbutas (1921-1994), que, gracias a un intenso trabajo de campo centrado en los símbolos y las imágenes de los pueblos neolíticos de Europa central, llegó a la conclusión de que estos pueblos parecían administrarse por reinas o sacerdotisas, y que profesaban culto a lo que denominó la Gran Diosa, de carácter pacífico. El resultado de su investigación se publicó en varios libros, de los que merece destacarse *The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000 to 3500 BC: Myths, Legends and Cult Images* (1974), que influyó profundamente en el imaginario de toda una generación de escritoras, entre las que se cuenta Sheri Tepper, ya seducidas por la idea de una civilización antigua matrilineal gracias a novelas como la de Robert Graves *The White Goddess*, 1948, [*La diosa blanca*], de gran difusión e impacto. Aunque Gimbutas nunca propuso el concepto de “matriarcado”, este se extendió para fabular sobre sociedades dirigidas en el pasado por mujeres y sirvió de apoyo para el “Movimiento de la Diosa”, lo que levantó una intensa ola de rechazo a sus trabajos en el mundo académico, ideológicamente patriarcal (Spretnak 2011, 32-33). En la actualidad, algunos investigadores han llamado la atención sobre la pertinencia y acierto de las propuestas de Gimbutas y las han reincorporado a su trabajo de investigación, como es el caso de David Graeber y David Wengrow (2022, 270-274).

11 — En el decenio de los setenta se escriben obras tan emblemáticas como *The Female Man* [*El hombre hembra*] (Joanna Russ 1975), *Woman on the Edge of Time* [*Mujer al borde del tiempo*] (Marge Piercy 1976) y *Motherlines* [*Herencia materna*] (Suzy McKee Charnas 1978); de entre las producidas en el decenio de los años ochenta, sobresalen *A Door into Ocean* [*Una puerta al océano*] (Joan Slonczewski, 1986) y *The Shore of Women* [*La orilla de las mujeres*] (Pamela Sargent 1986). Para profundizar en la ciencia ficción feminista de los años setenta y ochenta, véase Jones (2003). Maxwell (2011) ofrece un estudio exhaustivo sobre las motivaciones para la elección de la ciencia ficción en este momento.

interdependencia del concepto de país, al tiempo que apuesta por la autonomía y el desarrollo de lo local.

Todas las ciudades tienen el mismo modelo político. Hay una tajante distribución de roles por género: las mujeres controlan el poder político (que está en manos de un Consejo de mujeres), el poder económico (trabajan el campo, pescan, cuidan del ganado, etc.), y el conocimiento (solo ellas pueden leer los libros de que disponen), y todas las niñas reciben una educación que las anima a tener un arte, un oficio y una afición. En el caso de la protagonista, Stavia, por poner un ejemplo, sabemos que su arte es la interpretación teatral, su oficio es la medicina y su afición es la jardinería. Las mujeres constituyen la centralidad de la ciudad: no necesitan de la figura del varón proveedor, y el trabajo, por tanto, se feminiza y se naturaliza; por el contrario, los varones son marginados y se convierten en el Otro, los que están fuera del modelo central, que converge hacia las necesidades de las mujeres (Pearson 1996, 205).

Por su parte, los varones viven en régimen de milicia fuera de las ciudades, en la guarnición, dedicados a las armas, a la protección de la ciudad y al cultivo del honor; son mantenidos por las mujeres, que entregan a la guarnición el alimento y el material para las armas. Los varones no pueden volver a la ciudad, salvo que decidan abandonar la milicia (lo hacen en la llamada Gate to Women's Country, "upon it showing the ghost of Iphigenia holding a child before the walls of Troy" (Tepper 1989, 6), y ponerse al servicio de las mujeres. En ese caso reciben el nombre de "servidores" (*servitors*), además del desprecio y los insultos de los guerreros, ya que abandonar la milicia significa dejar de ser un guerrero, para convertirse en siervo de estas. En los guerreros late una constante desconfianza hacia el gobierno de las mujeres y sospechan que estas guardan secretos que justificarían su intervención militar y la destrucción de su situación de dominio.

Esta propuesta de segregación por sexos, que solo se invalida en el caso de los llamados servidores, encuentra su lógica en una premisa básica del feminismo radical que milita la autora, a saber, que los varones están definidos biológicamente por su fuerza física y culturalmente por el deseo de poder; y contra ambos determinismos, biológico y cultural, Tepper propone esta distopía feminista. Es decir, la novela insiste en medidas que acarrearán desigualdad (eugenesia, secretismo, marginalidad), como fórmula social radical y distópica de erradicar la violencia de los hombres, pero no deja de ofrecer un terreno para el debate, si, para ello, las mujeres han de recurrir también a estrategias de control y ocultamiento.

En la sociedad de mujeres de Tepper, y este es otro rasgo fundamental, no existe el matrimonio, de modo que no hay un lugar compartido, el hogar, donde el varón pueda imponer individualmente su

poder físico. Se destruye así un concepto patriarcal que ha servido de dominio sobre la mujer: el hogar heterosexual, la casa, la *domus* o el gineceo, el serrallo y tantas otras fórmulas de prisión e invisibilidad de la mujer. Lo que hay son encuentros con función reproductiva entre amantes, es decir, entre jóvenes que se atraen y mantienen la relación sexual a lo largo de los años. Y, además, se ofrece una relación en términos de no dominación con los servidores, que son, como se desvela al final, los progenitores de toda la población, salvo excepciones, y los compañeros de las mujeres, con quienes colaboran y trabajan en términos de igualdad¹². Este modelo, que debe permanecer en secreto para que los guerreros no se subleven, se describe como satisfactorio y plenamente funcional, aunque también es ejemplo de las dificultades que emergen del planteamiento feminista radical y de la propuesta distópica: el secretismo y el ambiente ominoso que reina tanto en el ámbito familiar como dentro de la guarnición.

Uno de los aspectos más llamativos de la propuesta de Tepper es el control sexual y reproductivo que ejercen las mujeres sobre los hombres. Dos veces al año se celebra el carnaval, que tiene como propósito facilitar el apareamiento entre los guerreros y las mujeres de la ciudad. Se trata, aparentemente, de fiestas reproductivas. Durante siete días se delimita un barrio donde los guerreros fijan encuentros con muchachas; si los encuentros fructifican, al cabo de cinco años las madres entregan a los niños varones a sus padres guerreros, que se hacen cargo de ellos en la guarnición hasta la edad de los quince años, momento en el cual, y hasta los veinticinco años, los jóvenes pueden optar por regresar definitivamente a El país de las Mujeres en calidad de servidores o quedarse en la guarnición como guerreros bajo un estricto código militar y de honor, paradigma guerrero fácilmente recuperable a partir de la sociedad autárquica espartana (Rawson 1969)¹³.

Lo que ignoran los guerreros es que ellos no son los progenitores de los niños que nacen en las ciudades. Las mujeres practican la eugenesia y seleccionan a aquellos varones que se alejan voluntariamente de la guarnición y entran al servicio de las mujeres, varones humildes, colaborativos y, en algunos casos, dotados de cierta capacidad intuitiva para presentir peligros. En definitiva, mantienen la ficción de que los guerreros son los padres y así justifican su función reproductiva, lo que los obliga a la defensa de la ciudad, puesto que en ella viven supuestamente las madres de sus futuros hijos. Pero, en realidad, el sexo masculino se ve sometido a un lento proceso de selección genética

12 — Los servidores representan una alternativa al modelo violento de los guerreros; aunque no es el objetivo de este análisis, es útil aclarar que los servidores no son una especie de eunucos esclavizados, carentes de deseo sexual, sino que, tal y como sostiene Maxwell (2011, 122-123), representan una forma de sexualidad no violenta y una nueva economía del deseo.

13 — Sobre su uso utópico y los valores tanto positivos como negativos asociados a este imaginario clásico militar, véase Cartledge (2004).

encaminado a crear individuos masculinos que prefieran la vida comunitaria pacífica y aborrezcan la violencia. Este proceso de selección es el gran secreto guardado celosamente por las mujeres del Consejo de cada ciudad.

Mientras llega el éxito de la selección, los guerreros también se ven mermados en guerras entre guarniciones. Estos hombres ignoran, este es otro de los grandes secretos de las mujeres, que son ellas quienes planifican estos conflictos cuando alguna guarnición desobedece o muestra indicios de rebelión. De este modo se desvía la energía hacia otro enemigo y, además, se consigue una baja considerable de efectivos guerreros. Se trata de una suerte de genocidio controlado. Estas dos medidas contra los guerreros ponen de relieve nuevamente un debate interesante del feminismo en torno a la violencia y el determinismo biológico: en esta obra se toma parte por la eugenesia en la idea de que los varones están inclinados biológicamente a la violencia y por ello deben ser seleccionados.

La asunción del poder por las mujeres se legitima por el hecho de que la violencia masculina ha dado lugar a una devastación que ha provocado la destrucción de la civilización tal y como se conocía, y de toda la tecnología, de la cual apenas queda un conocimiento mínimo en manos de las mujeres: la medicina, la ingeniería o la química son definidos como oficios de mujer. Los límites del mundo caen en el olvido y se lanzan campañas de exploración: se sabe por los libros que hay especies animales desaparecidas, como los perros, los renos o los elefantes. Esa catástrofe también ha provocado que extensos territorios resulten inhabitables, tanto por la radiación como por la desertización resultantes del conflicto. Por tanto, las ciudades de El país de las Mujeres, que es una especie de isla en un mundo desconocido (se cumple así uno de los requisitos de cualquier obra de enfoque distópico, el aislamiento¹⁴), son sabedoras del origen del conflicto como del alcance de la destrucción y, por ello, se hacen conscientes de la necesidad de evitar que ese saber técnico vuelva a manos de los hombres en un acto de responsabilidad con los seres humanos y con el planeta¹⁵.

14 — Trousseau (1995, 43-50), para una propuesta de rasgos característicos del género utópico.

15 — Se podría plantear un análisis de la obra desde los presupuestos actuales del ecofeminismo o la ecocrítica, puesto que una de las preocupaciones principales de la autora es la reflexión en torno a las relaciones ciudad y naturaleza y el modo de gestión sostenida de los recursos, planteamiento que se asocia al gobierno de las mujeres: por medio de una estrecha asociación entre sostenibilidad y mujeres se insiste en la lectura feminista de la novela. Con todo, ese análisis excede el propósito de este artículo.

3. *Uso explícito del mundo clásico: la obra de teatro Ifigenia en Ilión*

La agresividad inherente al género masculino y la necesidad que experimentan los varones de usar la violencia como forma de dominación constituye la gran amenaza contra El país de las Mujeres. Esa violencia está canalizada por medio de un servicio militar de por vida, si así lo desean, y por medio de las fiestas de los carnavales, que permiten el desahogo sexual de toda la guarnición, al tiempo que el sistema los convierte en padres. La sexualidad masculina está muy presente en el campamento, donde los varones han erigido un monumento fálico al que rinden honor. Por tanto, sexo y violencia masculina están vinculados estrechamente en la novela.

El gran problema al que se enfrenta el Consejo de mujeres es el carácter romántico de las mujeres (Bowman 2014, 23), que, llevadas por la dependencia emocional que generan, primero como madres, después como esposas-amantes, olvidan el dolor que pueden llegar a sufrir de manos de sus hijos y amantes masculinos. El planteamiento de esta propuesta da por buena la aflicción de la separación de los hijos con tal de evitar una futura violencia individual y a la comunidad a manos de esos hijos convertidos en soldados.

Para recordar a las demás (pues muy pocas forman parte del Consejo, que funciona como una ginecocracia autoritaria) el grado de devastación y horror de que son capaces los varones exacerbados por conceptos como honor, heroísmo, gloria, conquista, dominación, es decir, el modelo de masculinidad agresiva normativa procedente de las fuentes clásicas, especialmente la épica¹⁶, las mujeres representan anualmente junto a sus servidores una obra de teatro titulada *Ifigenia en Ilión*, que recoge el contenido de varias tragedias griegas conocidas y además, mediante el título, se alude al mundo referencial de la guerra de Troya. En realidad, la capacidad alusiva del título es doble, puesto que, además de la toma de Troya y sus consecuencias en el bando troyano, la autora propone retrotraerse a un episodio anterior, el sacrificio de Ifigenia, cuyas consecuencias recaerán sobre el bando griego. Por tanto, este título combinado va más allá de la *allusion* (Keen 2006) y pone en contexto a los lectores, que deben poder interpretar las claves de subversión del relato mítico.

La obra es un drama cuyo contenido el lector va conociendo paulatinamente por medio de los ensayos, salvo la escena final que se representa en directo en el teatro de la ciudad ante el público femenino y los servidores, en manifiesta subversión de la dinámica teatral ateniense,

16 — De hecho, en la guarnición se levanta un monumento a las figuras épicas de Ulises y Telémaco (Tepper 1989, 23).

donde la presencia de mujeres en las gradas del teatro está en discusión¹⁷. Las protagonistas de esta obra son las mujeres troyanas, que sufren la violencia de la guerra, después de la toma y destrucción de Troya por parte de los griegos, acontecimientos narrados en varias tragedias de Eurípides, especialmente en *Las troyanas*, una de las obras más antibelicistas del canon clásico¹⁸. De modo que Tepper seleccionó conscientemente el punto de vista de las víctimas y de los más débiles a la hora de proponer su ficción teatral y mostrar las consecuencias de la violencia de los varones, la violación¹⁹, la esclavitud y la muerte, a través de una reescritura (Keen 2006, Bost-Fiévet y Provoni 2014, 32) del drama euripídeo. Intervienen Hécuba, la reina de Troya, que ha perdido en la guerra a su marido y a sus hijos; Andrómaca, la esposa de Héctor, muerto en Troya, que ha de contemplar cómo su hijo de apenas unos meses es arrojado desde lo alto de las murallas; Casandra, hija de Hécuba, que, como cautiva de guerra, ha tocado en suerte a Agamenón y a quien le espera la violación sexual; Políxena, hija más joven de Hécuba, que acaba de ser sacrificada ante la tumba de Aquiles.

Para enfatizar la violencia de la guerra contra las mujeres, la tragedia dentro de la novela presenta un diálogo entre mujeres vivas y muertas, y original suspensión del tiempo que permite a la autora que personajes míticos den opinión y testimonio de la barbarie bélica. En esta conversación también interviene Ifigenia, hija de Agamenón, perteneciente, por tanto, al bando de los griegos vencedores. Sin embargo, Ifigenia aparece en escena para ratificar que, en la violencia y brutalidad, bélica o doméstica, que ejercen los varones, no hay distingos de familia o patria, pues la ejercen contra todas las mujeres sin miramiento alguno. Ese es su caso, sacrificada por su padre a la diosa Ártemis para obtener vientos favorables y poder continuar viaje a Troya, argumento de la tragedia clásica *Ifigenia en Áulide*, se convierte en la tragedia ficcionada en un ardid para exacerbar el deseo de los soldados griegos por la lucha, cuando ya los estaba venciendo la nostalgia del regreso a su patria, a su casa, a su tierra y junto a su familia. Es

17 — Sobre esta cuestión, véanse Henderson (1991) y Goldhill (1997).

18 — El antibelicismo de esta obra la ha convertido en la tragedia más representada en Europa, especialmente después de la segunda guerra mundial y del enfrentamiento de los Balcanes. Para este aspecto, véase Goff (2009, 78 y 145 n. 1); sobre los recursos empleados por el poeta para realzar el desamparo de las víctimas y la crueldad de los griegos, véase Romero (2013, esp. 375-381), con bibliografía sobre el tema.

19 — Sobre la cultura de la violación como tradición heredada del mundo antiguo y reiteradamente legitimada en las formas de traducción e interpretación de los textos clásicos, véanse Rabinowitz (2011) para los textos griegos y McCarter (2022) para los latinos, especialmente para Ovidio, con abundante bibliografía.

precisamente el recurso del diálogo entre vivas y muertas²⁰ lo que permite que Ifigenia cuente en primera persona su experiencia y el horror de verse degollada por su propio padre, perspectiva que actualiza el mito y permite oír otra versión de los hechos, lo que contribuye al debate sobre la ideología que transmiten las fuentes clásicas y su actualización: en la pieza de Eurípides, Ifigenia consiente en su sacrificio, porque entiende las implicaciones políticas de la decisión y, como mujer inserta en un sistema de valores de clase y de género patrilineal asociado a la ciudad²¹, asume que debe sacrificarse en beneficio de su familia (Best 2018, 99)²². El revisionismo de Tepper permite que una griega, Ifigenia, critique esas dinámicas de poder y las condene enérgicamente.

A este diálogo se incorpora también la sombra del gran héroe griego, el asesino por antonomasia y arquetipo de masculinidad violenta, Aquiles²³, muerto antes de la toma de Troya, pero protagonista indirecto de la muerte de Ifigenia en la tragedia arriba citada de Eurípides: Agamenón había convencido a su esposa Clitemnestra de que acudiera a Áulide con la hija de ambos, Ifigenia, para casarla con el gran héroe del ejército griego, Aquiles, que nada sabía del asunto, pero que no quiso intervenir para salvar a la muchacha. Como veremos más abajo, la parodia de la preocupación del héroe por la satisfacción de sus necesidades, sexuales y de dominación, por encima del dolor de una inocente, es la razón de que la representación sea considerada “comedia” por las mujeres del País.

Lo interesante de esta puesta en escena es que cada fragmento de la tragedia está inserto a lo largo de la novela para transmitir los principios que sustentan el ideario feminista del gobierno de las mujeres. Así, de

20 — Sobre las características del género, puesto que se ha convertido en un procedimiento ficcional de actualización del mito bastante extendido, y su posible denominación, interesa la lectura de Boni (2009, 132 para una propuesta de variantes del género) y de Unceta Gómez (2014 y 2023). En el caso de Tepper, vivas y muertas dialogan entre sí, y también de un muerto, Aquiles, cuya presencia espectral puede deberse a la influencia de la tragedia de Séneca *Las troyanas*. Este recurso ficcional de vuelta a la vida de la heroína está también presente en la obra teatral de Griselda Gambaro *Antígona Furiosa* (1986), como estrategia de “permanencia en la memoria” (Millares 2009, 562).

21 — Sebillotte (2004, esp. 144-145) ya demostró que el sacrificio de las vírgenes servía como forma ritualizada para demostrar la importancia del vínculo filial en la ciudad, y así se convertían en ejemplo para los jóvenes y en general los varones que, llegado el caso, debían sacrificarse en defensa de la ciudad.

22 — Rabinowitz (1993, 14) sostiene que, aunque Eurípides dio un enorme protagonismo a personajes míticos femeninos e incluso redimensionó el comportamiento de algunas de esas figuras, como puede ser el caso de Ifigenia o el de Medea, no por eso dejó de crear figuras sometidas al orden patriarcal.

23 — Hay quien interpreta (Pearson 1996, 220) la ausencia de Patroclo (supuesto amante de Aquiles) en esta representación ficticia como signo evidente de que Tepper ideó una sociedad marcadamente homofóbica, donde cualquier otra relación sexual que no fuera la heterosexual reproductiva estaba duramente castigada. Contra Pearson y el debate de la presencia del elemento sexual en la obra, cf. Bowman (2014, 17-18), que defiende que la propuesta de Tepper no pretende ser un rechazo de la sexualidad, sino del romanticismo. El tipo de relación entre Patroclo y Aquiles ha sido muy debatido desde los griegos hasta la actualidad; para una visión en su contexto histórico y social de las relaciones entre los héroes y sus amigos, véase Halperin (1990, esp. pp. 75-87).

manera fragmentada, a través de los ensayos, y de manera reiterativa, puesto que la representación se celebra anualmente, las ciudadanas de El país de las Mujeres van interiorizando el porqué de su sistema de gobierno y los peligros que las acechan de no mantenerlo. Este ideario se articula en el siguiente decálogo:

1. El primer diálogo (Tepper 1989, 31), un parlamento en que Andrómaca maldice a Helena, refrenda la creencia de que todas las mujeres están hermanadas ante la violencia de los varones, con indiferencia del país de origen, griega o troyana; y, en esa hermandad, no tiene sentido dirigir la ira hacia las iguales:

ANDROMACHE: I wasn't cursing kin. I cursed at her and at those Greeks who brought my Hector down. They are no kin of mine.

HECUBA: She's a woman, Andromache. A sister of ours. Perhaps she even thinks herself a Trojan.

2. Poco después se explicita la violencia organizada contra las mujeres en la guerra: Casandra se convertirá en esclava sexual de Agamenón, Hécuba será la esclava de Odiseo, también Andrómaca será esclava, pero además el mensajero Taltibio le arrebató al hijo que lleva entre brazos para arrojarlo al vacío (Tepper 1989, 33-34):

TALTHYBIUS: Thrown to his death from Troy's new-riven walls. [...] (This a cry from the top of the wall, a high, piercing sound, like a bird. [...] Talthybius has thrown the child from the walls).

Y a continuación el fantasma de Ifigenia anuncia el sacrificio de Políxena, la hija más joven de Hécuba, sobre la tumba de Aquiles.

3. En esta orgía de crímenes de parte de los griegos, Ifigenia también se suma para maldecir a su asesino, Agamenón (Tepper 1989, 35 y 56); el hecho de que fuera su padre no impidió su asesinato (una variante de violencia de género):

IPHIGENIA: Her (Polyxena) throat was slit above Achilles corpse as mine was cut above Artemis's. They like the smell of virgin blood, these men.

[...]

IPHIGENIA: My father used me as he would a slave or a sheep from his flock. I think the many fathers do the same.

4. Se muestra la mentira de los poetas, de la literatura contada hasta ahora, que manipula los hechos para convertir una traición en una epopeya al servicio del poder: Aquiles abandonó a Ifigenia y permitió que la sacrificaran (Tepper 1989, 51-52). Diálogo entre Hécuba y el fantasma de Ifigenia, que restaura su verdad en primera persona, procedimiento

que, como apunta Best (Tepper 1989, 52-53), intensifica para el lector moderno la brutalidad del crimen:

IPHIGENIA: And though by now all poets gloss it o'er
to make it seem a different, kinder thing,
there was non great Achilles at my side,
no goddess-given hind to take my place.
I made no offer of myself as sacrifice,
though all the songs in Hellas say I did.
HECUBA: What are you saying, spirit?
IPHIGENIA: I am attempting to explain to the warrior
that those how took my life murdered me, though every
poet sings it otherwise.

De acuerdo con la versión de Ifigenia, Tepper ofrece una adaptación de los textos clásicos en donde sobresale la violencia y el deseo de conquista de los hombres frente a la indefensión y desvalorización de las mujeres: los griegos, varados en Áulide, aburridos por la falta de viento, pensaban en Helena como una vaca robada, por la que no merecía la pena arriesgar la vida, y otros pensaban en sus cosechas. Para no parecer traidores, algunos cobardes compraron a Calcante para que profetizara que no habría viento propicio hasta que Agamenón no cumpliera una promesa antigua de sacrificar a su hija a la diosa Artemisa, pensando que jamás lo haría y que podrían regresar a casa (Tepper 1989, 55-56).

5. Con la muerte, se acaba el sometimiento sexual de las mujeres. El fantasma de Aquiles aparece en escena reclamando con rudeza²⁴ a su esclava, Polixena (Tepper 1989, 51), a la que ha hecho sacrificar para que lo sirva; como Polixena no consiente en obedecer, ya que en el Hades no hay obligaciones (“In de place of shades, we are all equal...” (Tepper 1989, 51), Aquiles se dirige a Ifigenia, recordándole que estaban prometidos. E Ifigenia le desvela una gran verdad del Hades: “There is no fucking in Hades” (Tepper 1989, 57). Aparece de nuevo el elemento

24 — Hasta después de muerto, Aquiles es sanguinario y reclama el sacrificio de la hija más joven de Príamo y Hécuba, Polixena. Sobre el modelo de masculinidad tóxica de Aquiles caracterizado por la violencia y el interés propio, interesa la lectura de Graziosi y Haubold (2003). Sobre el potencial de la figura de Aquiles en las interpretaciones y posteriores apropiaciones (como personaje trans u homoerótico), es de provecho la lectura de Guidetti (2017, 197), con bibliografía, y también la de Cirino (1999); ambos trabajos dan cuenta del episodio de Aquiles travestido de mujer en la isla de Esciros y ofrecen una interpretación tanto ritual como cultural como forma de afirmación de la masculinidad. Para las recepciones de la cultura popular del mito de Aquiles, que van del personaje hiperagresivo y heterosexual de la película *Troya* (Wolfgang Petersen 2004) y, sin embargo, llorón e infantil en sus lamentos, en línea con la creación de Tepper (1989, 263, 389), hasta la lectura gay de la novela de Madeline Miller, *The Song of Achilles* [La canción de Aquiles] (2011), véanse Proch y Kleu, (2013, 190), que se detienen en el comportamiento afeminado de Aquiles en *Troya* frente al carácter fuerte y masculino de Briseida (*Iliada* 23, 82-89; 136-137, escenas del llanto de Aquiles ante la muerte de Patroclo); y Delbar (2023, 30-31), que apunta a la construcción de la pareja moderna homonormativa y respetable, digna de ser aceptada por el entorno heteronormativo, como la mayor innovación de Miller. Por último, para Aquiles como representante del género fluido en el libro gráfico *La coléra* (Santiago García, 2020), véase Unceta Gómez (Santiago García, 2022).

sexual omnipresente en el mundo masculino, incluso después de la muerte. Pero precisamente la muerte libera a las mujeres de la violencia sexual a la que se ven sometidas como cautivas y esposas; este también es un mensaje para los guerreros de la guarnición (Tepper 1989, 51).

IPHIGENIA: Achilles' shade stands on the battlement, his member turgid with the fever of his passing, calling for Polyxena.

El contraste entre el fantasma de Ifigenia y el de Aquiles se enfatiza no solo en el hecho de que reclaman modelos de masculinidad distintos, sino en que él sigue anclado en una fraseología épica, incapaz de entender su situación de muerto, y el lenguaje moderno, directo y desprejuiciado de Ifigenia. Aquiles habla al pasado e Ifigenia al presente.

6. El destino de los hijos de los guerreros es la guerra y la muerte (Tepper 1989, 86); se trata de otro mensaje para los jóvenes de quince años que deben decidir si regresan por la puerta a El país de las Mujeres o si permanecen como guerreros en la guarnición; en este caso, pierden el derecho de volver a casa de su madre, de acceder a conocimientos técnicos, de llevar una vida ciudadana, pero ganan el destino de morir. Los jóvenes han de conocer las consecuencias de su elección.

ANDROMACHE: It was my son. Odysseus had him slain.

CASSANDRA (*Weeping*): Alas! Such is the fate of warriors' sons...

7. En El país de las Mujeres no puede haber amor romántico ni maternal, porque los guerreros están condenados a matar y a morir, es decir, son la representación de la violencia contra sí mismos y contra las mujeres. Tampoco hay que encariñarse con los hijos, porque están condenados a convertirse en soldados. Y no tiene ninguna importancia saber quién sea el progenitor de las hijas, porque esos padres también están condenados a la violencia. En definitiva (Tepper 1989, 123),

POLYXENA: I am not fond of children. Girls perhaps, who have some hope of live, but not of boys. Boys play of death as though a game, cutting their teeth on daggers. No, I am not fond of children.

8. Las mujeres no deben ser dependientes de la fuerza de otros. Esta idea justifica que las mujeres también reciban instrucción militar en esta confederación de ciudades, además de una educación continuada a lo largo de toda la vida. El conocimiento se perdió con la devastación, porque se perdieron los libros y porque el saber tecnológico estaba en poder de unos pocos, aunque todos eran usuarios (Tepper 1989, 176):

HECUBA: All that we were, we were by others' strength; all that we had, we had because of place. Place gone, strength gone, we are nothing today.

9. Las mujeres no sirven de nada cuando están muertas. Este es un principio que se inserta en el relato donde la protagonista, Stavia, es maltratada cuando cae en manos de un sistema patriarcal geróntico y brutal, que destruye de modo sistémico a las mujeres. Se trata de la denuncia de la violencia doméstica, así se denomina en el texto (“domestic violence”, Tepper 1989, 292), y se refiere a la violencia machista, que se justifica en la imposición de la obediencia de las mujeres hacia los varones (Tepper 1989, 236), para controlar la maldad intrínseca de estas. Pero esta violencia opresiva y controladora incide en la destrucción del territorio, que se vuelve yermo y estéril (mueren los niños al nacer, como también las crías del ganado; los campos se vuelven igualmente improductivos, porque ya no hay manos femeninas suficientes o son muy jóvenes para trabajarlos):

ACHILLES: “How can I force obedience on this <Polyxena>? In other times, I’ve used the fear of death for make a woman bow herself to me. If not the fear of her own death, then fear for someone else, a husband or a child. How can I bend this woman to my will?”

POLYXENA: I think I will not bend.

IPHIGENIA: You see, it’s as we’ve tried to tell you, Great Achilles. Women are not good to you dead.

10. “El Hades es El país de las Mujeres” (Tepper 1989, 315) dice Ifigenia a Aquiles, para enunciar el último principio de este ideario: en el Hades las mujeres no deben elegir, porque por fin son libres, la muerte nivela las desigualdades y las libera:

HECUBA: Dead or damned, that’s the choice we make. Either you men kill us and are honored for it, or we women kill you and are damned for it. Dead or damned. Women don’t have to make choices like that in Hades. There’s no love there, nothing to betray.

El modelo patriarcal mata sistemáticamente a las mujeres, tanto si se defienden como si no. Por ello, la única alternativa que tienen las mujeres en ese modelo es la muerte. Sin embargo, el modelo utópico propuesto en El país de las Mujeres ofrece un lugar donde ellas tienen voz y desde donde reivindican sus derechos, un lugar donde la lógica del poder mediante la fuerza no funciona, donde el control del cuerpo de la mujer es inoperante, un lugar de vida y no de muerte. Hades y El país de las Mujeres son espacios equivalentes, utopías, pues comparten el hecho de ser un espacio de libertad para ellas.

En este ideario feminista se concretan los elementos fundamentales identificados por Alicia Ostriker (1982, 97-98) en el fenómeno de recepción feminista del mundo clásico, que denominó “revisionismo”: la voz feminista de Tepper clama contra la glorificación de la violencia y de la conquista que representa la ideología del mito clásico y pone en duda la veracidad de los poetas; también se levanta contra el pasado mitificado

como fuente de nostalgia y deseo de recuperación; la autora desacraliza, además, la exaltación que produce lo mítico mediante el coloquialismo, el realismo o lo obscuro (especialmente en la figura de Aquiles); experimenta con la forma y la estructura para generar significados nuevos (la comedia dentro de la ficción, que, además, se ofrece de modo fragmentado y mediante los ensayos; el diálogo entre muertas y muerto); usa el pasado para hablar del presente (la educación de los hijos y las consecuencias negativas del amor romántico para las mujeres) y la necesidad de cambiar el sentido de los textos antiguos y, en definitiva, recrea unas heroínas míticas modernas más fluidas y menos sólidas, es decir, con más voces y más cuestionamientos (como es el caso de Ifigenia y Polixena). Este procedimiento de revisión lo veremos de nuevo en la recepción de Perséfone y Deméter en esta novela.

4. *Uso implícito. El mito de Perséfone y Deméter*

Además de intercalar la trama con fragmentos de una obra de teatro que está claramente inspirada en las tragedias de Eurípides, Tepper incorpora el mito de Perséfone y Deméter de una manera implícita y con una recepción también diferente. En el ámbito de la literatura escrita en inglés, buenos ejemplos de esta tradición de lecturas interesadas en Perséfone los ofrecen Toni Morrison (*The Bluest Eye* [*Ojos azules*], 1970), Jenny Joseph (*Persephone* [*Perséfone*], 1986), Rita Dove (*Mother Love* [*Amor de madre*], 1995), Naomi Iizuka (*Polaroid Stories* [*Historias polaroid*], 1997), Louise Glück (“Persephone the Wanderer” [*Perséfone errante*], 1943) o Eavan Boland (“The Pomegranate” [*La granada*], 1994)²⁵. Todas estas autoras escriben al calor de los planteamientos del revisionismo mitológico que surgió en las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado, influenciadas por las ideas de figuras como Rich (1972) y Ostriker (1986). Esta corriente busca revisar los mitos clásicos y cuestionar la universalidad del punto de vista masculino. Para ello, somete a los mitos clásicos a un proceso de reimaginación, que puede incluir cambiar el punto de vista desde el cual se cuenta la historia, dar voz a personajes marginados o reinterpretar eventos desde una óptica contemporánea. Tepper hace esto último precisamente: reinterpreta el descenso de Perséfone a los infiernos desde una óptica contemporánea y adaptada al argumento distópico, para explorar qué futuro espera a las mujeres en una sociedad como la que se plantea en la novela. Este trabajo parte de la premisa de que *TGWC*, en la estela de otras novelas contemporáneas también centradas en Perséfone, constituye una recepción en clave feminista y de género de ese mito en concreto. A

25 — Además de la literatura, también se ha explorado el mito de Perséfone en otros medios y formatos, como el teatro musical (*Hadestown* [*La ciudad de Hades*], Anaïs Mitchell 2006) o el mundo de los videojuegos (*Hades*, 2018, Supergiant Games).

explorar este uso del relato estarán dedicadas las páginas siguientes, que ayudarán a entender la recepción del mito que plantea Tepper y pondrán de manifiesto su habilidad para poner algunos elementos del mundo clásico al servicio de una propuesta sorprendente en su época: un modelo de sociedad feminista, humanista y profundamente radical.

El mito de Perséfone (en latín *Proserpina*) es uno de los más antiguos de la mitología griega y su historia personifica temas universales, como la vida, la muerte y la resurrección. En su juventud, Perséfone mantiene una estrecha relación con su madre Deméter (la Ceres de los latinos), diosa de las cosechas y del grano, y con todos los elementos naturales que esta última encarna; pero tras ser secuestrada por Hades (Plutón en Roma), tío paterno de Perséfone y dios de los muertos, se convierte en la reina del inframundo y, junto a su marido, imparte justicia divina sobre los difuntos. De tal modo, Perséfone “reúne aspectos vitalistas y de ultratumba”, y es una figura ambivalente (Torres Guerra 2001, 25).

Las versiones literarias del mito en la Antigüedad son abundantes. Es probable que la dualidad de Perséfone y los ricos significados de su historia sirvieran de acicate para los autores clásicos, impulsándolos a ofrecer su propia interpretación del relato. Algunos dedican textos completos a narrar el rapto, como el poeta anónimo del *Himno homérico a Deméter* (c. 640 a.n.e.), que rinde homenaje solemne a las dos diosas, o Claudiano (c. 370-405) en su poema mitológico *El rapto de Proserpina*, con un tono más admonitorio y didáctico. Otros incluyen la narración, pero le dan un menor desarrollo, al integrarla en otros relatos: tal es el caso de Apolodoro (c. 1-2)²⁶ y Ovidio (c. 8).²⁷ También hay quien no narra los hechos míticos, sino que intercala breves menciones a la diosa, con el objetivo de solicitar su generosidad o su benevolencia (Homero, Hesíodo y, más adelante, Virgilio²⁸). Al margen de sus orientaciones diferentes, en todas las versiones clásicas del mito se repiten una serie de mitemas (unidades mínimas de significado)²⁹ que constituyen el esqueleto del relato. Este es:

26 — *Biblioteca*. I. 5, 1-3.

27 — *Fastos*. IV. 417-620 y *Metamorfosis*. V. 332-571.

28 — *Odisea* (c. 743-713 a.n.e.): X. 494, XI. 226, 385, 634; *Iliada* (c. 750-725 a.n.e.): IX. 457, 569. *Tegonía* (c. 700 a.n.e.): 768-771. *Eneida* (c. 20 a.n.e.): IV. 696-699, VI. 138.

29 — Claude Lévi-Strauss (1958: 34) acuña el concepto de mitema, que define como “grosses unités constitutives”. Sin embargo, es Gilbert Durand quien lo matiza y populariza en el ámbito de la Mitocrítica. Además de ser la “unidad míticamente significativa más pequeña del discurso”, los mitemas describen acciones fundamentales para el desarrollo de la trama, pueden condensarse en temas y presentan una dimensión trascendente (Durand 2013, 341).

1. PERSÉFONE: BAJADA A LOS INFIERNOS (VIAJE VERTICAL DESCENDENTE POR ABDUCCIÓN)
2. BÚSQUEDA DE DEMÉTER (VIAJE HORIZONTAL POR LA TIERRA)
3. PERSÉFONE: REGRESO A LA TIERRA (VIAJE VERTICAL ASCENDENTE O ANÁBISIS)

Los viajes literales de madre e hija son los episodios fundamentales de la trama mítica: la hija viaja del mundo de los vivos al de los muertos en un descenso obligado (abducción); después, regresa al mundo de los vivos por voluntad propia (anábasis), y la madre emprende una búsqueda dentro de los límites del mundo de los vivos. Más aún, esos tres tipos de viaje (de descenso, de ascenso y de búsqueda) apuntan literariamente al tema fundamental del mito de Perséfone, a saber, el cambio. Y no solo al cambio físico o psicológico (por ejemplo: de Coré / hija a Perséfone / mujer), sino, también, al cambio de localización (de la tierra al inframundo, etc.) y de otros cambios que afectan a la realidad natural (el ciclo de las estaciones, el origen de la agricultura) o espiritual (institución de los Misterios de Eleusis).

Es importante subrayar, asimismo, que la abducción de Perséfone constituye la acción más recordada en relación con esta figura. Para los griegos antiguos, el rapto explicaba de forma sencilla los cambios que podían observarse en la naturaleza cada año. Igualmente se interpretó como un acontecimiento necesario en la vida de toda mujer, pues marcaba su iniciación en la etapa adulta (Foley 1994, 102). Sin embargo, los autores clásicos arriba mencionados apenas desarrollan la experiencia de Perséfone en el infierno, sus nuevas responsabilidades y poderes como reina de ultratumba. La abducción-descenso (mitema 1) se relata de manera fugaz, por lo que el rapto da paso inmediatamente al relato de las peripecias de la madre en el mundo de los vivos (mitema 2), a la exploración de su dolor intenso, de la intervención de Zeus y el acuerdo. No se dan detalles acerca de las emociones, sentimientos o percepciones de Perséfone, y solo es posible intuir su punto de vista acerca de lo acontecido en el mito. Todo ello confirma que, en los textos clásicos, y con independencia de la filiación genérica, Perséfone es una figura menor y de alcance limitado (Salcedo González 2022, 142-150).

4.1. De Core a Perséfone y del mundo de los vivos al de los muertos: arquetipos reconocibles y viajes de maduración.

En *TGWC*, y al contrario de lo que ocurría con las referencias expresas a los personajes de las tragedias de Eurípides, el desarrollo que se hace del mito clásico de Perséfone es implícito, debido a que no se menciona directamente a ninguno de los personajes míticos, y tampoco se trasladan de forma directa los mitemas que estructuran el relato, sino que hay una trasposición indirecta —sugestiva, alusiva— de algunos

elementos del mito. Estos son: tres arquetipos míticos fácilmente reconocibles (la madre, la hija y el varón); y tres mitemas que se trasladan, con cambios, al mundo hipotético de la autora (1. Perséfone: raptó, infierno; 2. Deméter: la búsqueda; y 3. Perséfone: regreso). Se emplea el término de creación propia “trasposición indirecta” para describir el modo particular en que Tepper utiliza el mito clásico de Perséfone. Esta expresión no aparece en el vocabulario que propone Hardwick (2003). Tampoco se menciona en Keen (2006), que también ha estudiado distintas recepciones clásicas en el ámbito de la ciencia ficción. Este autor sí utiliza “ghosting” (“evocación remota”), para referirse a “stories where no direct influence of classical originals can be established, but where nevertheless there are strong hints of themes derived from antiquity”³⁰. En el caso de la recepción del mito de Perséfone, no se observan ecos textuales y directos de las fuentes que narran el mito, sino un uso indirecto y sutil de los mitemas clásicos. En este trabajo se emplea “trasposición indirecta”, porque en esa expresión está contenida la idea de “evocación remota” como referencia breve y sugerente, que sí cita Keen (2006), y porque, además, consideramos que amplía su sentido y permite concretar el fenómeno que se pretende describir. Así pues, por “trasposición indirecta” entendemos la reubicación alusiva y sugestiva de los mitemas clásicos a la novela objeto de estudio. A través de esta trasposición de mitemas, el texto de Tepper “sugiere” el mito de Perséfone, lo que implica intencionalidad por parte de la autora, si bien el recurso es indirecto y alusivo.

En el apartado 2 se ha profundizado en la organización social y ética de El país de las Mujeres: se trata de un mundo asolado tras el holocausto de una guerra nuclear, un mundo distópico que ahora está estructurado en una nación de orden matriarcal. Además de explicar el funcionamiento y las peculiaridades de ese matriarcado futuro, Tepper se centra en la narración de la vida de la concejala Stavia, quien recuerda, a través de una serie de escenas retrospectivas, ese momento complicado de transición a la madurez. Como Perséfone, Stavia es una joven Coré que guarda una estrecha relación con la naturaleza: ella se dedica a la jardinería y al estudio de las plantas medicinales (Tepper 1989, 171); asimismo, en los viajes de exploración que las mujeres emprenden de manera periódica, Stavia ocupa un lugar destacado en el equipo encargado de recolectar “plant specimens, new grain crop or root crop [...], some new herb with therapeutic properties [...], some new garden flower” (Tepper 1989, 191). La madre de la protagonista, Morgot, es, de modo similar a Deméter, una mujer poderosa: además de formar parte del Consejo, ella se encarga de la provisión de alimentos, de las cuotas y acuerdos comerciales, al tiempo que estudia las cosechas y garantiza su

30 — Keen 2006: <http://tonykeen.blogspot.com/2006/04/t-stands-for-tiberius-models-and.html> (último acceso 19/10/23).

buen funcionamiento (Tepper 1989, 101, 104)³¹. Madre e hija mantienen una relación muy especial, casi de simbiosis de la una con la otra, que se hace eco de la tradicional fusión entre Perséfone y Deméter³²:

It was true. She did sound like Morgot. It struck her for the first time that she even thought of herself as a kind of Morgot. A smaller version. [...] She, Stavia, might be as like Morgot as one twin to another or as mother and daughter could be (Tepper 1989, 83).

Pero, al igual que en las fuentes clásicas, una figura masculina, el Hades de la novela, viene a perturbar la idílica relación madre-hija. Se trata del joven guerrero Chernon (del ruso *chernó*, ‘oscuro’), amigo de infancia de la protagonista y principal foco de conflicto para ella. Chernon alimenta una hostilidad perturbadora hacia El país de las Mujeres y, alentado por sus superiores, urde un plan para descubrir los secretos que permiten a estas mantener el control (2008, 147). Tepper dedica algunos capítulos a detallar la iniciación en la vida adulta de Chernon, que en su caso entraña la plena identificación con la figura del guerrero y con Hades. Por un lado, este personaje pronto asume como propio el discurso bélico acerca del deber, la disciplina, la gloria y el honor (Tepper 1989, 152). Por otro, la maduración de Chernon se describe a la manera de un descenso psicológico al inframundo, a las profundidades más oscuras de su ser, lo que sin duda remite al dios antiguo del inframundo: “His dream took him to [...] places dark and mysterious [...]. He went in search of that place, down dank tunnels and into echoing caverns, sometimes almost finding it” (Tepper 1989, 148).

Cuando Chernon suplica a Stavia que escape con él, esta no puede reprimir ya el deseo carnal, que se había agudizado en los últimos años, por lo que decide saltarse las ordenanzas y acompañarlo, no sin antes advertirle de que su intención es regresar a casa (Tepper 2008, 193-195). Pero Chernon tiene unas aspiraciones más oscuras. No solo por cuanto busca la destrucción de El país de las Mujeres, sino porque también pretende apoderarse de Stavia, hacerla suya, un objetivo parangonable al de Hades en el mito clásico: “That nine tenths of his conscious thought was occupied with lustful anticipation, he did not deny [...] Oh yes, he wanted her, he wanted her for himself, to himself. [...] It was something calculated and chill, though powered by lust” (Tepper 1989, 213, 218-219).

Los deseos impacientes de Chernon se cumplen, pues Stavia sale de El país de las Mujeres, gracias a un permiso expedido por el Consejo para analizar especies de plantas de otros territorios. El guerrero no da crédito a lo que ahora ven sus ojos: tiene a la joven frente a sí, está sola y ya no

31 — También estos datos interesarían para una lectura en clave ecofeminista; véase nota 15.

32 — En algunos cultos antiguos la identificación entre madre e hija es total, y se produce una fusión de ambas deidades (véase Salcedo González 2022).

cuenta con la protección de sus congéneres. En su primer encuentro extramuros, Chernon viola a la protagonista, y asistimos al primer contacto de esta con la brutalidad. La descripción del rapto es muy similar a la que ofrecen las fuentes clásicas que narran el mito de Perséfone: Hades / Chernon apresa a Perséfone / Stavia en un instante, con virulencia y agresividad. Aunque la protagonista se ha reunido con Chernon de forma voluntaria, todo lo que ocurre tras el encuentro se produce en contra de su voluntad, como se desprende de la narración, focalizada en la perspectiva de la joven:

When she arrived, he had no words to greet her with. [...] He took hold of her as she approached the camp, pulling her awake from the donkey, dragging her toward his spread blankets, covering her mouth with his own so that she had no time to speak. He gave her no time, no word, nothing but a frenzied and almost forcible ravishment which, while it did not totally surprise her, left her [...] completely unfulfilled and trembling in a state of pain and half-aroused anger [...]. If it had not been precisely rape, it had been close to it (Tepper 1989, 237).

Stavia descubre, con horror, que el chico inocente con el que solía jugar de niña ha cambiado sustancialmente —“She was seeing the boy, still, wanting the boy, still. The boy wasn’t in there. They boy was gone. [...] Chernon had metamorphosed into something different, not merely grown up but changed in kind” (Tepper 1989, 241); que ella es solo un receptáculo de su pasión urgente y lasciva (Tepper 1989, 238); que el deseo de él hacia ella siempre ha sido “a desire for dominance” (Tepper 1989, 243). Enseguida, y dados los encontronazos continuos con Chernon, Stavia se arrepiente de haber desoído las advertencias de su madre y allegados acerca de las intenciones manipuladoras del joven. Considera que ha transgredido las ordenanzas inútilmente y que ha traicionado a las mujeres que siempre habían velado por su seguridad. Se pregunta si Morgot la perdonaría alguna vez y si ella misma lograría perdonarse (Tepper 1989, 232). Ha caído en una trampa especialmente terrible para las mujeres: amar a un guerrero. Y ha cometido la imprudencia de quedarse a solas con uno de ellos, poniendo en riesgo su integridad e independencia. En el mundo distópico que Tepper construye, las mujeres deben protegerse de los hombres en todo momento. Dicha autoprotección se convierte en un imperativo y en una responsabilidad para ellas, que no para ellos, lo que da buena cuenta de la dimensión distópica del relato³³. Stavia aprende a la fuerza que sus

33 — Véase la dimensión de género en la distribución de los espacios: lo que está fuera de El país de las mujeres es territorio masculino, y un peligro para las mujeres, mientras que lo que está dentro constituye el refugio seguro de estas. Cuando Stavia abandona el refugio, que incluye espacios domésticos y públicos, debe practicar la autoprotección. Todo esto entronca con los espacios domésticos en la Antigüedad, que son los únicos espacios previstos para las mujeres (véase Nevett 2010).

actos tienen consecuencias negativas irremediables: “We know what’s sensible and right, and we do foolishness instead. And here she was [...] trying to make the best of it. While inside the silly, sentimental, loving part of her howled for her own lost childhood” (Tepper 1989, 241).

En definitiva, en *TGWC*, la protagonista se ve envuelta en una situación terrible, una especie de pesadilla infernal, orquestada por un personaje que existe en el mundo real: su amigo y amante Chernon. Se trata de una visión del infierno como escenario de injusticias sociales, recuperado desde una marcada perspectiva de género y puesto al servicio de la exploración de las sociedades del futuro. El episodio clásico de la abducción se ha trasladado y adaptado al mundo de ficción de Tepper, a las circunstancias concretas de su Perséfone. Esa apropiación de referentes (véase Hardwick 2003, 9) permite establecer un vínculo entre el pasado y el presente, y confrontar el episodio del rapto y violación con los modos y esquemas de pensamiento actuales³⁴. Por último, nótese que la apropiación de referentes (mecanismo de recepción que señala Hardwick 2003, 9) funciona en paralelo a la trasposición indirecta de los mitemas, arriba mencionada. Este último mecanismo, estrategia principal que Tepper emplea en su recepción del mito, explica de forma más específica cómo la reubicación de los mitemas de las fuentes clásicas en la novela distópica permite sugerir al lector la presencia del mito de Perséfone.

4.2. El descenso de Perséfone: Tierra Santa o el infierno de las mujeres

Cuando Stavia (Perséfone) decide alejarse de Morgot (Deméter) y de su País (el mundo de los vivos), se adentra en territorio desconocido, dominado por hombres y organizado a su capricho (el inframundo de Hades). Tepper dedica los nueve últimos capítulos de la novela (del 27 al 35) a narrar la experiencia infernal de Stavia extramuros de El país de las Mujeres, que se compone de dos episodios fundamentales: la convivencia con Chernon y el secuestro posterior por parte de una comunidad ultrarreligiosa³⁵. Ya nos hemos referido en el apartado anterior a la violencia física que Chernon ejerce sobre la protagonista y que es del todo parangonable al rapto de Perséfone en el mito. Pero el infierno todavía no ha acabado para la Perséfone de esta novela: también es secuestrada por los habitantes de Tierra Santa (*Holyland* en el original), que le tienden una emboscada y la raptan, con el objetivo de conocer los secretos del “the devil’s country” (Tepper 1989, 251) y de domesticar a

34 — Un análisis fundamental sobre los raptos en la mitología desde una perspectiva de género lo ofrece Freas (2018).

35 — Tepper se inspira aquí, posiblemente, de los planteamientos distópicos de la novela de ciencia ficción de Margaret Atwood, *The Handmaid’s Tale* [*El cuento de la criada*], publicada en 1985.

sus habitantes³⁶. Aquí empieza la segunda etapa del viaje de Stavia a los infiernos, donde deberá enfrentarse a los temibles *bolylanders*, tan violentos como crueles con las mujeres. Para entender esta parte de la novela, y la función literaria y simbólica del episodio mítico del descenso de Perséfone, es necesario aportar más datos sobre la organización territorial y política de Tierra Santa, y muy especialmente, sobre el papel y función de las mujeres en esa sociedad gerontocrática al margen de la ginecocracia.

Tierra Santa es una comunidad ultrarreligiosa, estructurada de forma patrilineal y patrifocal, donde se practica la endogamia, el sacrificio femenino y el infanticidio (sobre todo, de las criaturas que nacen con alguna malformación). Sus habitantes ocupan las tierras yermas del sur, donde han construido cabañas de madera muy rudimentarias. Además de la sequía, tienen problemas de abastecimiento y sus condiciones de vida son precarias. Los hombres se dedican principalmente a la ganadería, la agricultura y al pillaje. Las mujeres, a procrear (una media de ocho hijos por mujer), cuidar y a servir a los maridos. Hombres y mujeres tienen funciones claramente diferenciadas que están prescritas por las ordenanzas religiosas. La religión es la ley y rige todos los aspectos de la vida de esta comunidad. Se trata de una organización especular con respecto a El país de las Mujeres.

Estas gentes se organizan en torno a un líder supremo, al que llaman “Holy All Father”, que supuestamente ha sido designado por Dios. No se da el nombre de la religión, pero sí se deja claro en todo momento que se trata de alguna forma de fundamentalismo religioso, basado en un régimen de terror especialmente cruento con las mujeres. El odio hacia el sexo femenino es explícito y los varones aprenden e interiorizan ese odio desde su infancia. Después, lo ponen en práctica. Buena muestra de ello es la conversación que mantiene Regocijo con su hijo, Primogénito, acerca de la actitud, desconsolada y deprimida, de la esposa de este, de tan solo catorce años. Cuando la madre le dice que ella es muy joven y que seguramente se sienta sola y desamparada, el hijo replica con indiferencia que “because she’s the spout and wellspring of error and sin, that’s woman’s lot” (Tepper 1989, 210).

Esa verdad supuestamente revelada, repetida hasta la saciedad en conversaciones y reuniones, sirve a los *bolylanders* como fundamento sagrado para odiar, castigar y controlar a las mujeres. Más aún, su sufrimiento se considera una prueba fehaciente de que se está siguiendo el camino correcto, de que se está extirpando la parte demoníaca de toda mujer. Para esta comunidad, que comparte tesis con las principales religiones de nuestra cultura, el pecado fundamental de las mujeres radica en su lascivia innata (que no es otra cosa que la lascivia de los hombres,

36 — “Devil women, though, you could tie them down and tame them after a while. Drive the devil out with duty and chastisement, so the Elders said” (Tepper 1989, 226).

que proyectan en los cuerpos de las mujeres su deseo sexual). Por ello, se las somete a unos códigos de vestimenta y comportamiento muy estrictos: la obligatoriedad de raparse, cubrirse el cuerpo y la cabeza, guardar silencio, agachar la mirada, servir y obedecer. Sus nombres son un recordatorio de las virtudes a las que deben aspirar en todo momento: Caridad, Esperanza, Castidad, Perseverancia, etc. La mayoría de los hombres de Tierra Santa querría el exterminio de las mujeres; sin embargo, el imperativo de la procreación³⁷ hace que se conformen con restringir y limitar la existencia de ellas. Con estas palabras lo explica uno de los habitantes del lugar: “Decent women didn’t permit themselves to do anything that’d stir a man, and they sure didn’t do it on purpose. Decent women hid themselves and shaved their heads and walked kind of bent over” (Tepper 1989, 226)³⁸.

Al apresarla, los hombres de Tierra Santa someten a Stavia a los mismos códigos y obligaciones que recaen sobre el resto de las mujeres de la comunidad: la rapan, la insultan, la azotan con ramas de sauce. Muy pronto, descubre que las advertencias de su madre sobre los “salvajes del sur” eran ciertas. Siempre había creído que Morgot exageraba esas historias para disuadirle de emprender viajes más allá de los límites de El país de las Mujeres. Los sentimientos de culpabilidad de Stavia se acentúan ahora. Entiende que los esfuerzos de su madre y las mujeres del Consejo estaban destinados precisamente a ahorrarles el infierno de Tierra Santa: “Oh, she thought, I wish there was some female in heaven a woman could pray to. I wish there was somethin’ a woman could look forward to” (Tepper 1989, 209). Las vivencias en Tierra Santa contrastan bruscamente con su experiencia previa en País, donde sí hay divinidades femeninas a las que rezar y donde las mujeres llevan una vida digna y cultivan ilusiones y esperanzas. Pero en esta tierra agostada del sur las mujeres no pueden esperar nada y solo se dedican a sobrevivir. Así se lo explica a Stavia una de ellas, Regocíjo, con quien comparte cabaña durante su estancia allí: “It was easiest just not to show anything, not to seem to want anything. Then, pretty soon, if you lived long enough, you got to be a granny and life got to be pretty good for a little while before it ended” (Tepper 1989, 208).

Una pregunta vinculada al pensamiento de Tepper y a su propuesta de un matriarcado futuro subyace en esta parte del texto: ¿qué implicaciones tiene para una mujer alejarse de la ginecocracia? La

37 — Los hombres se reúnen periódicamente para decidir el reparto de las mujeres, que ellos mismos equiparan con el ganado. Tienen largas discusiones acerca de quiénes son las más bellas y productivas, en qué cabaña deben habitar, a qué mujeres hay que descartar, entre otras muchas crueldades. En esas reuniones, evalúan la capacidad reproductiva de cada mujer, castigando o premiando su rendimiento (Tepper 1989, 242-250).

38 — En el planteamiento de la catábasis de Tepper están traspuestos y mezclados los ecos del infierno cristiano/católico, un lugar especialmente peligroso para las mujeres, tal y como lo plantea la autora en *TGWC*. De esa manera, se subraya la idea de que la vida de las mujeres más allá de El país corre peligro y se convierte en una distopía.

respuesta la proporciona la incursión de Stavia en Tierra Santa, que se presenta como un recordatorio del peligro que acecha a las mujeres que deciden ir más allá de los límites de País. Tepper confronta dos modelos de sociedad (El país de las Mujeres y Tierra Santa), para explicar el alcance, las ventajas y debilidades de cada uno, pero, sobre todo, para advertir a las mujeres de la necesidad del matriarcado. Del contraste y la comparación, se deriva la conclusión, que es a la que llega Stavia al final de su viaje, de que el modelo de sociedad pergeñado por las mujeres es necesario, pese a su radicalismo y dureza, porque lo contrario implicaría la muerte de todas ellas y una vida infernal. Por lo tanto, el mito de Perséfone (y, más en concreto, la experiencia de la diosa en el infierno) tiene una función simbólica y literaria muy concreta en esta novela: explica la razón de ser de El país de las Mujeres, iluminando ese orden social matriarcal, justificando su defensa a ultranza por parte del Consejo, así como algunas de las estrategias que estas han venido utilizando para salvaguardarlo (recuérdense la segregación por sexos o la eugenesia).

Chernon, al contrario que Stavia, se adapta sin complicaciones a la vida en Tierra Santa. Al fin, estaba viviendo la aventura tan soñada (Tepper 1989, 234). Simpatiza con las tesis fundamentalistas de los *holylanders* y le parece buena la sugerencia de casarse con Stavia según las costumbres de Tierra Santa. Nunca llegó a convencerle la idea de que los hombres de El país tuvieran que someterse a los dictados de las mujeres y, en varias ocasiones, había asistido a las reuniones secretas de los militares rebeldes, que planeaban atacar las ciudades y apoderarse del poder.

Consumida por la rabia que le provocan la traición de Chernon y las humillaciones continuas de los *holylanders*, Stavia intenta escapar varias veces, pero en todas ellas los hombres la descubren y castigan con violencia. En una ocasión, recibe un golpe seco en la cabeza, una explosión silenciosa que la sumió en la más completa oscuridad (Tepper 1989, 269). La Perséfone de Tepper toca ahora las profundidades del infierno, “in the middle of a seeking whirlpool of pain, like a chip in an eddy, whipped around and around by it” (Tepper 1989, 274). Aturdida y desorientada, se deja llevar por “the dank darkness [...], [that] went on and on until she supposed it would simply go on forever” (Tepper 1989, 271). Stavia está gravemente herida, el golpe le ha causado una hemorragia cerebral, y permanece algunas semanas en un estado de semiinconsciencia. El mitema 2 (la búsqueda de Deméter) se hace presente ahora. Al conocer la marcha de Stavia, la madre envía una patrulla de servidores en su búsqueda. Finalmente, y contra todo pronóstico, estos consiguen dar con su paradero y, enfrentándose a los carceleros de una Stavia moribunda, la llevan de vuelta a casa. El episodio clásico de la búsqueda de Deméter, que acapara toda la atención en las fuentes clásicas, no tiene apenas desarrollo en esta recepción del mito.

En *El país de las Mujeres*, Stavia se reencuentra con su madre, que la recibe con los brazos abiertos y cuida de ella mientras está convaleciente (cf. Mitema 3, correspondiente al reencuentro entre Perséfone y Deméter). Cuando Stavia cobra fuerzas, el Consejo de mujeres solicita su participación como miembro, porque, aunque es muy joven todavía, consideraban que sus terribles experiencias le habían proporcionado los conocimientos y la madurez adecuados para trabajar con las concejales (Tepper 1989, 298).

Esta aventura, un viaje literal y psicológico a las profundidades del infierno, transforma a Stavia para siempre, tal y como ella reconoce al final del relato: “Something was wrong inside [...] a fire burning at her from inside. A hairline crack in some essential part which was now growing wider, letting the fiery darkness out” (1989, 283). De igual modo que Hades en el mito, Chernon ha abierto una grieta en el mundo tranquilo y seguro de Stavia, modificando su cosmovisión, expectativas y aspiraciones. A la protagonista la consume ahora la llama del conocimiento y de la experiencia. Involuntariamente, se ha iniciado en las profundidades del infierno y ha experimentado la brutalidad de sus habitantes. La propia Stavia describe su experiencia en términos de un viaje al inframundo: “I’ve had time enough to learn the way to Hell and back again” (Tepper 1989, 286). El mito clásico (y, en concreto, la bajada a los infiernos) se utiliza entonces como un modelo de referencia apropiado para definir y valorar la experiencia de esta Perséfone, que es traumática y también está marcada por la violencia masculina.

Por último, se ha podido comprobar que Tepper concede todo el protagonismo a la descripción pormenorizada de la experiencia de Perséfone / Stavia en el inframundo: importa conocer la percepción de la hija a propósito de lo ocurrido, así como entender el modo en que esas circunstancias han condicionado, dificultado y entorpecido su desarrollo físico y psicológico. En este sentido, la autora desarrolla y amplía los mitemas relacionados con las vivencias de la hija (especialmente, el rapto por parte de Hades), relegando a un segundo plano el episodio célebre de la búsqueda de Deméter en el mundo de los vivos. El resultado es que se contrarresta el silencio prototípico de la diosa, así como la falta de información acerca de lo que le ocurre a Perséfone durante su estancia en el inframundo. Esta decisión creativa enlaza, además, con las lecturas feministas y de género que se ofrecen desde la segunda mitad del siglo XX al calor del revisionismo mitológico, donde Perséfone renace como el personaje protagonista de la trama, con capacidad para la reflexión, la acción y el cambio.

5. Conclusiones

En conclusión, la novela de Sheri Tepper *TGWC* representa un esfuerzo consciente y meditado de proponer una sociedad feminista,

distópica y humanista con la reelaboración de fuentes clásicas: el uso explícito de una supuesta tragedia griega, *Ifigenia en Ilión*, que funciona como ideario feminista concebido para vertebrar la propuesta de una sociedad matriarcal; y la apropiación implícita del mito de Perséfone y Deméter, que avisa de manera recurrente de los peligros para las mujeres de la sociedad patriarcal y justifica la radicalidad de la propuesta feminista.

El estudio de la recepción explícita ha permitido ver que, para que las referencias clásicas tengan este rendimiento y se usen para debatir el modelo de sociedad, es necesario que los textos clásicos estén integrados en el conocimiento cultural occidental y, por tanto, previamente funcionen como:

– Referente cultural. La guerra de Troya funciona como paradigma de toda guerra y de la violencia contra los más vulnerables, especialmente mujeres, ancianos y niños; y funciona así, porque es un referente cultural ampliamente extendido y compartido, lo que significa que su sola mención evoca una situación conocida, que no hay que explicar.

– Imaginario urbanístico. El hecho de que Troya fuera una ciudad amurallada y en algunos aspectos asimilable a un ambiente antiguo, que se propone para las pequeñas ciudades que funcionan como polis en el *TGWG*, acorta la distancia temporal entre la guerra legendaria contra Ilión y el peligro que sigue acechando a las ciudades donde los hombres tomen el poder. Esa cercanía se escenifica anualmente, y los muros de la devastada Ilión son un elemento fijo en el escenario, lo que permite renovar en las mujeres de cada ciudad el temor a un enfrentamiento bélico y las terribles consecuencias para la población civil. De modo que Ilión puede ser cualquiera de las ciudades de El país de las Mujeres: Marthatown, Anneville o Emmaburgo.

– Canal didáctico. El texto sirve para transmitir el ideario feminista del gobierno de El país de las Mujeres; en ese sentido, actualiza la función didáctica del teatro como canal de transmisión de valores por vía oral, tal y como lo hacía en Grecia. Ese ideario feminista es inclusivo con el resto de las mujeres, más allá de la familia o la patria; así se explica el título de la obra que se representa, *Ifigenia en Ilión*, bastante sorprendente para quien conozca el mito: la griega Ifigenia murió mucho antes de que cayera Troya, fue, de hecho, la primera víctima de la guerra entre griegos y troyanos, y, por eso mismo, su presencia en Ilión es simbólica: representa a todas las mujeres muertas en el enfrentamiento sin importar su filiación ni su nacionalidad.

– Paradigma de la violencia masculina. Los referentes clásicos, pero especialmente el personaje mítico de Aquiles, símbolo de la violencia por antonomasia, sirve de apoyo a una lógica determinista según la cual la violencia viene determinada biológicamente en los varones y exacerbada en contextos bélicos, tesis que se defiende en esta novela. Y justifica que

se actúe contra ese determinismo mediante una política de segregación y de eugenesia, las dos grandes decisiones sobre las que se sustenta esta distopía.

Por otro lado, el análisis de la recepción implícita del mito de Perséfone y Deméter ha sido de utilidad a la hora de entender los motivos por los que Tepper se decanta por una sociedad alternativa radical y distópica. Los contenidos del mito, y especialmente el descenso de la hija a los infiernos, se imbrican en la trama de *TGWC*, para reivindicar una idea que tiene mucho de aviso: Hades existe y representa el modelo contrario a la ginococracia de Tepper. Con el ejemplo de la incursión de Stavia/Perséfone extramuros de El país de las Mujeres, se pone de manifiesto que, para las mujeres, no gobernar es lo mismo que estar muertas y vivir en el Hades. Las mujeres de Tierra Santa lo saben bien.

Estos dos análisis, que son complementarios y funcionan de forma simultánea, ofrecen una visión íntegra de la novela y ayudan a entender las líneas de pensamiento de la autora, así como el modo en que el material clásico vertebró esas ideas y reivindicaciones. Además, el hecho de que Tepper incluya dos usos distintos de ese material en una misma obra (uno explícito y otro implícito) certifica que es una escritora hábil, conocedora de las fuentes clásicas y de sus posibilidades. Junto al perfil humanista y feminista de la obra, hay que señalar y valorar que este sea uno de los primeros acercamientos por parte de una mujer escritora a la ciencia ficción como género literario. Históricamente, la ciencia ficción ha sido territorio dominado en gran medida por hombres y ha reflejado una perspectiva masculina en sus narrativas y temas. Sin embargo, a lo largo de las últimas décadas, las mujeres han ganado presencia y reconocimiento en la ciencia ficción, y han aportado nuevas perspectivas y enfoques al género.

La contribución de *TGWC* es doble: no solo se propone una cosmovisión feminista futura, sino que se coloniza un género literario. Se amplían sus límites y se enriquecen sus temas y formas. Tepper demuestra que la ciencia ficción es un vehículo poderoso para imaginar sociedades feministas alternativas y que, en ese ejercicio de imaginación, la recepción del material procedente de la Antigüedad (la mitología o la literatura clásicas) también puede ser una vía de legitimación y debate de esas sociedades de mujeres.

Bibliografía

- Best, Nicole (2018): “Disarming the Canon: Exploring Tepper’s Rewriting of Euripides”, *Journal of Literary Studies* 34(3), pp. 90-108.
- Boni, Donatella (2009): *Discorsi dell’altro mondo. Nascita e metamorfosi del colloquio fantástico postumo*. Verona: Ombre corte.

- Bost-Fievet, Mélanie et Sandra Provini (2014): *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain - Fantasy, science-fiction, fantastique*, Paris: Classiques Garnier.
- Bowman, Willians (2014): "Women and Women: Use of Women Types as Rhetorical Techniques in Atwood's *Handmaid's Tale* and Tepper's *Gate to Women's Country*", *Fafnir - Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research* 1(4), pp. 7-26.
- Cartledge, Paul (2004): "What Have the Spartans Done for Us?: Sparta's Contribution to Western Civilization", *Greece & Rome* 51.2, pp. 164-179.
- Cyrino, Monica S. (1998): "Heroes in D(u)ress: Travestism and Power in the Myths of Herakles and Achilles", *Arethusa* 31, pp. 207-241.
- Delbar, David (2023): "Achilles and Patroclus Revisited (again), en K. R. Moore (ed.) *The Routledge Companion to the Reception of Ancient Greek and Roman Gender and Sexuality*, London: Routledge, pp. 22-40.
- Desblache, Lucile (2006): "Le Roman contemporain à la recherche d'une textualité écologique: l'exemple de Sheri Tepper", *Literature and Ecology* 46(2), monográfico *L'Esprit créateur*, pp. 89-99.
- Durand, Gilbert (2013) [1979]: *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Traducción de Alain Verjat. Barcelona: Anthropos.
- Ferreira, Aline (2018): "A Feminine Politics of Nonviolence: Genes and Moral Bioenhancement", *British and American Studies* 24, pp. 153-162.
- Foley, Helen P. (1994): *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Freas, Debra (2018): "*Da femina ne sim*: Gender, Genre and Violence in Ovid's Caenis Episode", *Classical Journal* 114(1), pp. 60-84.
- Gimbutas, Marija (1974): *The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000 to 3500 BC: Myths, Legends and Cult Images*, London: Thames and Hudson. [Existe traducción al castellano *Diosas y dioses de la Vieja Europa (7000-3500 a. C.* Traducción de Ana Parrondo. Madrid: Siruela].
- Goff, Barbara (2009): *Euripides: Trojan Women*, London: Duckworth.
- Goldhill, Simon (1997): "The Audience of Athenian Tragedy", en Patricia E. Easterling (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 54-68.
- Graeber, David y David Wengrow (2022): *El amanecer de todo*, Barcelona: Ariel. [*The Dawn of Everything: A New History of Humanity*, 2021].
- Graziosi, Barbara y Johannes Haubold (2003): "Homeric Masculinity: HNOPEH and ΑΓΗΝΟΠΗΗ", *The Journal of Hellenic Studies* 123, pp. 60-76.
- Guidetti, Fabio (2017): "The Hero's White Hands. The Early History of the Myth of Achilles on Scyros", en Domitilla Campanile, Filippo Carlà-Uhink and Margherita Facella (eds.) *TransAntiquity. Cross-*

- Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*, London: Routledge, pp. 181-201.
- Halperin, David M. (1990): *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, London: Routledge.
- Hardwick, Lorna (2003): *Reception Studies. Greece and Rome: New Surveys in the Classics* (33). Oxford: Oxford University Press.
- Hausman, Bernice L. (1998): "Sex before Gender: Charlotte Perkins Gilman and the Evolutionary Paradigm of Utopia", *Feminist Studies*, 24(3), pp. 488-510.
- Henderson, Jeffrey (1991): "Women and the Athenian Dramatic Festivals", *TAPA* 121, pp. 133-147.
- Jones, Gwyneth (2003): "The Icons of Science Fiction", en Edward James and Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 163-173.
- Keen, Tony (2006): "The 'T' Stands for Tiberius: Models and Methodologies of Classical Reception in Science Fiction", *Memorabilia Antonina*, 10 de abril de 2006. <http://tonykeen.blogspot.co.uk/2006/04/t-stands-for-tiberius-models-and.html>. Último acceso: 10 de octubre de 2023.
- Keen, Tony (2019): "More 'T' Vicar? Revisiting Models and Methodologies for Classical Receptions in Science Fiction", en Brett M. Rogers and Benjamin Eldon Stevens (eds.), *Once and Future Antiquities in Science Fiction and Fantasy*. London: Bloomsbury Academic.
- Lake, Christina (2013): "Amazons, Science and Common Sense: The Rule of Women in Elizabeth Corbett's *New Amazonia*", *Victorian Network* 5(1), pp. 65-81.
- Lens Tuero, Jesús y Javier Campos Daroca (2000): *Utopías del mundo antiguo. Antología de textos*, Madrid: Alianza Editorial.
- Lévi-Strauss, Claude (1958): *Anthropologie structural*. Paris: Plon.
- McCarter, Stephanie (2022): "Ovid's Callisto and Feminist Translation of the *Metamorphoses*", *Eugesta* 12, pp. 137-169.
- Marshall, C. W. (2016): "Odysseus and *The Infinite Horizon*", en *Son of Classics and Comics*, George Kovacs and C.W Marshall (eds.), Oxford: Oxford University Press, pp. 3-31.
- Maxwell, Elisabeth Anne (2011): "The Problem of Violence in Sheri S. Tepper's Feminist Utopia, *The Gate to Women's Country*", *Hecate* 37(2), pp. 110-117.
- Melzer, Patricia (2006): *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*. Austin: University of Texas.
- Millares, Selena (2009): "El legado de Antígona en las letras hispanoamericanas", *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 23, pp. 556-566.

- Nevett, Lisa C. (2010): *Domestic Space in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ostriker, Alicia (1982): "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 8(1), pp. 68-90.
- Ostriker, Alicia (1986): *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press.
- Pearson, Wendy (1996): "After the (Homo) Sexual: A Queer Analysis of Anti-Sexuality in Sheri S. Tepper's *Gate to Women's Country*", *Science Fiction Studies* 23, pp. 299-324.
- Proch, Celina and Michael Kleu, (2013): "Models of Masculinities in *Troy*: Achilles, Hector and Their Female Partners", en Almut-Barbara Renger and Jon Solomon (eds.), *Ancient Worlds in Film and Television. Gender and Politics*, Leiden/Boston: Brill, pp. 175-193.
- Rabinowitz, Nancy S. (1993): *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*. New York: Cornell University Press.
- Rabinowitz, Nancy S. (2011): "Greek Tragedy: A Rape Culture?", *Egesta* 1, pp. 1-21.
- Rawson, Elisabeth (1969): *The Spartan Tradition in Western Thought*, Oxford: Clarendon Press.
- Rich, Adrienne (1972): "When We Dead Awaken: Writing as Re-vision", *College English* 34(1), pp. 18-30.
- Richlin, Amy (2014): "Reading Ovid's Rapes." *Arguments with Silence: Writing the History of Roman Women*, University of Michigan Press, 2014, pp. 130-165. <https://doi.org/10.3998/mpub.5317534> [Consultado 14 junio 2023].
- Rogers, Brett M. and Benjamin Eldon Stevens (2012): "Classical Reception in Science Fiction", *Classical Receptions Journal* 4, pp. 127-147.
- Rogers, Brett M. and Benjamin Eldon Stevens (2015): *Classical Traditions in Science Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Rogers, Brett M. and Benjamin Eldon Stevens (2019): *Once and Future Antiquities in Science Fiction and Fantasy*. London: Bloomsbury Academic.
- Romero, Lucía (2013): "Las condenas de la Guerra en *Las Troyanas* de Eurípides", en Andrés Pociña y Jesús M. García (eds.), *En Grecia y Roma IV. La paz y la guerra*, Granada: Universidad de Granada, pp. 371-384.
- Salcedo González, Cristina (2022): *Perséfone renacida. El mito de Perséfone en la literatura juvenil anglosajona del siglo xxi. Un estudio desde la Mitocrítica y la Recepción Clásica* [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. <http://hdl.handle.net/10486/702559>.
- Salcedo González, Cristina (en prensa): *The Persephone Myth in Young Adult Fiction: From Girl to Woman*. London: Bloomsbury Academic.

- Sebillotte Cuchet, Violaine (2004): “La sexualité et le genre. Une histoire problématique pour les hellénistes. Détour par la ‘virginité’ des filles sacrifiées pour la patrie”, *Metis*, N.S. 2, pp. 137-161.
- Simonis Sampredo, Angie (2012): “La Diosa feminista: el movimiento de espiritualidad de las mujeres durante la Segunda Ola”, *Feminismo/s* 20, pp. 25-42.
- Spretnak, Charlene (2011): “Anatomy of a Backlash: Concerning the Work of Marija Gimbutas”, *Journal of Archaeomythology* 7, pp. 25-51.
- Tepper, Sheri S. (1989): *The Gate to Women’s Country*. New York: Bantam Books.
- Torres Guerra, José B. (ed. y trad.) (2001): *Himno homérico a Deméter*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Trousseau, Raymond (1995): *Historia de la literatura utópica*, Barcelona: Península [1975].
- Unceta Gómez, Luis (2014): “Diálogos de las muertas. *Los bosques de Nyx* de Javier Tomeo”, *Aletria* 24(1), pp. 27-39.
- Unceta Gómez, Luis (2022), “Texto e imagen en *La cólera* de Javier Olivares y Santiago García, o por qué *La Iliada* sigue teniendo algo que decirnos”, *1616: Anuario De Literatura Comparada* 12, pp. 275-291.
- Unceta Gómez, Luis (2023): “Diálogos de las muertas: mujeres que (nos) hablan desde el Hades”, en Rosario López Gregoris *et al.* (eds.), *Imaginarios y espacios de las violencias políticas contra las mujeres*, Madrid: UAM Ediciones, pp. 72-89.