

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

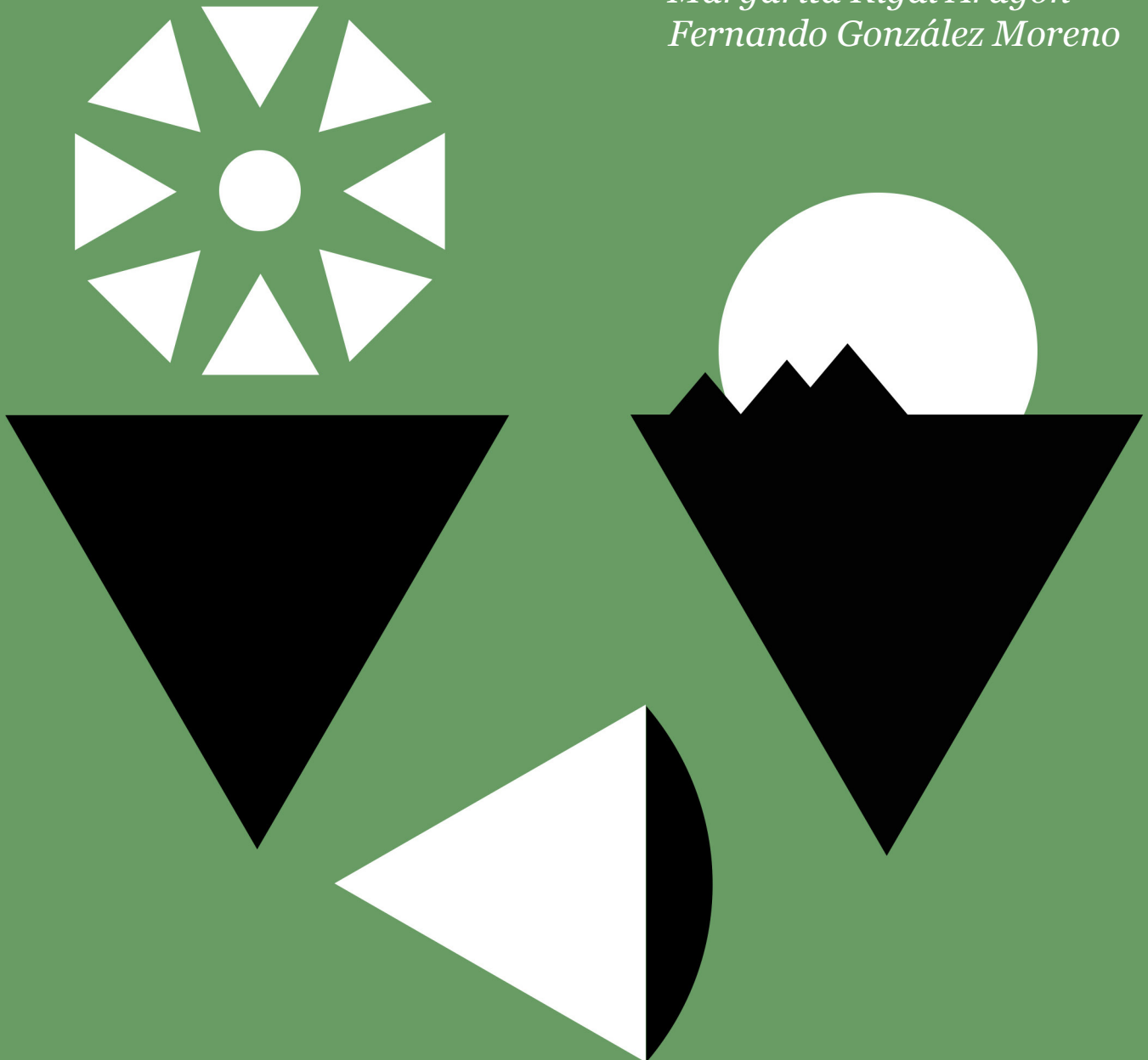
Estudios de Literatura Comparada 3

LITERATURA Y ECOLOGÍA,
LITERATURA Y VISUALIDAD,
VOCES DE ÁFRICA

EDITORES GENERALES

Margarita Rigal Aragón

Fernando González Moreno



Estudios de Literatura Comparada 3: Literatura y Ecología, Literatura y Visualidad,
Voces de África: 978-84-09-34951-7

Publicado en Marzo de 2022

© de la edición: SELGyC

© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 3

**LITERATURA Y ECOLOGÍA,
LITERATURA Y VISUALIDAD,
VOCES DE ÁFRICA**

EDITORES GENERALES

*Margarita Rigal Aragón
Fernando González Moreno*

COORDINADORES

*José Manuel Correoso Rodenas: “Literatura y Ecología”
Alejandro Jaquero Esparcia: “Literatura y Visualidad”
Aurelio Vargas Díaz-Toledo: “Voces de África”*



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

MARGARITA RIGAL ARAGÓN Y FERNANDO GONZÁLEZ MORENO

Introducción General

1: Literatura y Ecología 9

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS, coordinador

Introducción a la sección 1 11

PILAR ANDRADE

Trasvases y particularidades de la ecocrítica de ámbito francófono 13

FATEMEH HOSSEINGHOLI NOORI

La dialéctica del amor y la revelación del secreto tesoro del espíritu en La Celestina y La leyenda de Cosroes y Šīrīn 25

ISABEL GONZÁLEZ GIL

Poesía y naturaleza: una lectura ecocrítica de la obra de Aníbal Núñez 45

PAULA GRANDA MENÉNDEZ

Racismo medioambiental en Quedan los huesos de Jesmyn Ward: lo «humano» y lo «natural» en el huracán Katrina 59

RUT FARTOS BALLESTEROS

Claves ecologistas en la saga Crepúsculo 67

2. Literatura y visualidad 77

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA, coordinador

Introducción a la sección 2 79

DAVID TARANCO

Écfrasis y alteridad: la mujer japonesa bajo la mirada de Blasco Ibáñez 81

ANA BELÉN DOMÉNECH GARCÍA

Un paseo por la Barcelona de Barrantes o la adaptación de los espacios literarios en «The Murders in the Rue Morgue» 89

GEMA MARTÍNEZ RUIZ

«El corazón delator» a través de sus ilustraciones: representación del cuento en las ediciones españolas 97

JESÚS BARTOLOMÉ

La transformación de la écfrasis del escudo de Eneas (Eneida VIII 636-731) en Lavinia, de Ursula Le Guin 109

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ

Narración gráfica como escenario prototípico del proyecto arquitectónico 125

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ <i>Dialogue between Literature and Early Silent Cinema: An Approach to J. S. Dawley's Frankenstein</i>	133
SHIANG TIAN <i>The Remains of the Day-Novels into Films</i>	147
JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS <i>La producción de Michael Nicoll Yahgulanaas: el 'haida manga' como conversación entre texto imagen</i>	155
CARMEN GARCÍA BLANCO <i>El lenguaje narrativo visual en los libros de artista de Warja Lavater: hacia una poética de la abstracción</i>	167
CRISTINA FERNÁNDEZ LACUEVA <i>El desafío a la hegemonía de la visualidad en Catedral de Raymond Carver</i>	177
MÓNICA SÁNCHEZ TIERRASECA <i>El personaje entre la ficción y la acritud de su realidad en la adaptación cinematográfica de «Espuelas» por Tod Browning</i>	187
ZAHRA NAZEMI <i>Shahzad: From Classical Literature to Iranian Television</i>	201
3. Voces de África	211
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO, coordinador <i>Introducción a la sección 3</i>	213
LEONOR MERINO <i>En el escalofrío de la Luna, Resiliencia: Maïssa Bey</i>	215
RAFAEL FERNANDO BERMÚDEZ LLANOS <i>En esta casa todas las paredes tienen mi boca: teoría general do Esquecimento de J. E. Agualusa</i>	231
MARÍA ÁLVAREZ DE LA CRUZ <i>Yo, el otro yo y los demás otros. El «viaje» de un inmigrante congoleño a París en Tais-toi et meurs de Alain Mabanckou</i>	243

*La transformación de la écfrasis del escudo de Eneas (Eneida VIII 636-731) en Lavinia, de Ursula Le Guin**

The Transformation of the Ekphrasis of the Shield of Aeneas (Aeneid VIII 636-731) in Lavinia by Ursula Le Guin

JESÚS BARTOLOMÉ
UPV / EHU

jesus.bartolome@ehu.eus

Resumen

En este trabajo analizamos el tratamiento que se da a la écfrasis del escudo de Eneas incluida en el libro VIII de la *Eneida* de Virgilio en la novela histórica *Lavinia* (2008), de la escritora norteamericana Ursula Le Guin, una reescritura de la *Eneida* desde el punto de vista de una mujer, Lavinia. El objeto artístico recreado por Virgilio con todo detalle se hace llamativo por los medios empleados para su descripción y por significado político e ideológico que las imágenes de la historia de Roma en él cincelada, lo hacen un texto capital y sometido a numerosas interpretaciones y reelaboraciones. La lectura feminista de Le Guin establece una serie de modificaciones tanto en el nivel del discurso (persona narrativa, focalización) como en el de la historia (selección y supresión, adición, reordenamiento, fragmentación) que le conceden un nuevo sentido y un nuevo valor.

PALABRAS CLAVE: Écfrasis, Lavinia, Virgilio, Le Guin, Recepción Clásica, Escritoras

Abstract

In this paper we intend to analyze the treatment of the ekphrasis of Aeneas' shield included in Virgil's *Aeneid* book VIII made by the American writer Ursula K. Le Guin in her historical novel *Lavinia* (2008). This novel is a rewriting of the *Aeneid* from the gendered perspective and with the voice of a woman, Lavinia. The artistic object recreated by Virgil has become the subject of numerous interpretations and reworkings due to the resources used for its description and due to the political and ideological significance of the pictures of the History of Rome carved into it. So, it has been. The feminist reading carried out by Le Guin makes a series of modifications both at the level of discourse (narrative voice, focalization) and at the level of story (selection and suppression, addition, rearrangement, fragmentation) that grants the novel a new meaning and value.

KEY WORDS: Ekphrasis, Lavinia, Virgil, Le Guin, Classical Reception, Women Writers

Introducción

La novela histórica *Lavinia* (2008), de Ursula K. Le Guin, propone una reescritura de los libros VII-XII de la *Eneida* de Virgilio a través de la narración de Lavinia, la hija del rey Latino, cuyo matrimonio será el motivo de la guerra entre latinos y troyanos de la leyenda fundacional de Roma. Privada por completo de voz en el poema virgiliano, consigue en la novela, rompiendo su exilio interior, una expresión propia que le permite relatar su vida y la de las mujeres que

* Este artículo se inscribe en el marco del proyecto PID2019-107253GB-I00 y del grupo de investigación UPV/EHU GIU19/064.

la rodean y de dar expresión a ese mundo silenciado¹. El universo onírico y numinoso que envuelve el relato le concede acceso al conocimiento de los hechos pasados y futuros a través del diálogo con el poeta Virgilio moribundo que se le aparece en sueños (*incubatio*)². El diálogo se convierte en una reflexión a dos voces sobre los aspectos más polémicos del poema virgiliano: el significado del heroísmo, la guerra y sus consecuencias, y sobre todo el trágico y discutido final de la obra con la muerte del oponente ya vencido. La condición de Lavinia como ser de ficción sin entidad le concede una inmortalidad espectral que le permite el conocimiento de un futuro que trasciende los límites temporales de la *Eneida* y condenar las catástrofes bélicas causadas por el ideal heroico masculino. La introducción de la perspectiva femenina de la narradora sirve para dar respuesta a esa lacra desde el feminismo.

Este resumen de la novela nos sirve para encuadrar el objetivo de este artículo: analizar el tratamiento que se hace en ella de la écfrosis del escudo de Eneas (*Aen.* VIII 626-731). El objeto artístico descrito con detalle en la *Eneida* para que el lector recree en su mente el escudo como si estuviera contemplando el objeto real, visible y necesitado de observación lejos de constituir una mera digresión es un elemento central, especialmente llamativo por los recursos empleados para su descripción y por el sentido que expresan las imágenes de la historia de Roma en él cinceladas. Dicho valor convierte el pasaje en un texto propicio para la interpretación y la reescritura. De ahí su presencia en *Lavinia*, novela que lo recrea y transforma. La relación intertextual entre la novela y la *Eneida*, que a su vez se incluye en una compleja red de intertextos, permite rellenar los vacíos que *Lavinia* deja en su descripción, e invita a la comparación con el texto virgiliano, haciendo evidente las distancias entre el mundo masculino y el femenino, entre el valor heroico basado en la guerra y las virtudes de la paz.

Con la reutilización del escudo, una sinécdoque de la obra en su conjunto³, *Lavinia* permite una lectura o una reflexión no solo sobre la lectura sino también sobre la escritura (Barchiesi 2007, 273) y la misma recepción literaria de los clásicos desde una perspectiva de género y con ello sobre la creación literaria desde el feminismo.

Literatura y Visualidad

Las dos obras que analizamos poseen un fuerte componente visual. No en vano se ha dicho de la *Eneida*, que es la obra épica más visual de la Antigüedad⁴. En el caso de *Lavinia*, las amplias descripciones, las frecuentes comparaciones y la presencia continua de la mirada de la protagonista permiten definirla de un modo similar.

Entre los recursos que le otorgan esta característica, se encuentra, por supuesto, el de la écfrosis. En la Antigüedad designaba un ejercicio de descripción detallada, sin el carácter restrictivo con el que se emplea en los estudios literarios en la actualidad para denominar la descripción de objetos artísticos dentro de una obra literaria. No nos detendremos en los detalles de su definición y características, pero sí conviene destacar algunos aspectos de su empleo y función que sirven de base para nuestra argumentación⁵.

1 Sobre este particular, remitimos a lo señalado por Cantó (2016).

2 La influencia de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch (1958) en esta presentación es muy profunda, como señala Cristóbal (2015, 369), al igual que la del *Infierno* de Dante.

3 Esta es precisamente una de las funciones de la écfrosis, cf. Becker (1995), Barchiesi (1997), Putnam (1998)

4 Son numerosos los estudios dedicados en los últimos años al estudio de este aspecto en la literatura latina en general, y en la *Eneida* en particular, cf. Smith (2005), Reed (2007), Lovatt (2013), Lovatt y Vout (2013), Mac Góráin (2017).

5 Cabe destacar para el estudio del tema: Becker (1995); Barchiesi (1997); Elsner (1991 y 2002); Hardie (2002); Laird (1996); Zeitlin (2013), así como los monográficos dedicados por las revistas *Classical Philology* (2007) y *Ramus* (2014) a la écfrosis. Como estudio general que trasciende el ámbito de la Antigüedad, remitimos a Heffernan (2004). Respecto a la écfrosis concreta, remitimos, aparte de las obras citadas, a los estudios de Hardie (1986), Gurval (1995), Putnam (1998), Casali (2006) y la bibliografía en ellos contenida.

La écfrasis, que convierte a los lectores en observadores, permite una relación estrecha entre literatura y la imagen, o de forma más concreta, la verbalización de lo visual (Laird 1993, 30), que resulta siempre compleja. En ambos casos encontramos un espectador interno que sirve de mediador para el lector. De este modo el texto llama la atención sobre sí mismo y, de forma implícita, comenta el proceso de lectura y representación. La écfrasis deja a menudo atrás la superficie pintada y nos traslada al siguiente nivel de ilusión, el del referente (el mundo representado por las pinturas). De acuerdo con la retórica antigua, las virtudes de esta figura son la claridad (σαφήνεια / *claritas*) y la viveza de la descripción (ἐνάργεια / *evidentia*)⁶.

La *evidentia* busca elaborar un texto como representación de modo que las palabras provoquen en el auditorio el surgimiento de una imagen tan viva que se imprime en la memoria y suscite una emoción durable. La *evidentia* es una forma de aproximar la experiencia de los espectadores a la de los lectores, de superar el lapso temporal entre presente y pasado, haciendo al lector partícipe de los acontecimientos.

La obra de Virgilio, además de las detalladas descripciones, contiene un importante número de écfrasis, entre las que destaca, por su extensión y significado, la del escudo de Eneas, que, como la *Eneida* misma, compite, a través del texto, a través de la imagen de palabras, con los monumentos materiales que construye y conforma Augusto como representación de Roma y su poder, como demostró Zanker (1992). Por ello no es extraño que, en una novela en la que la mirada de la protagonista y narradora es esencial, se convierta dicho texto en una pieza clave para la transformación de los valores heroicos expuestos en la *Eneida*.

El escudo de Eneas

El escudo forjado por Vulcano a solicitud de Venus, la madre de Eneas, contiene la última profecía sobre el futuro de Roma que encontramos en la *Eneida*, y se integra en una red de espacios proféticos extensos que se suceden a lo largo de la *Eneida*, y en especial en el descenso a los infiernos (VI 711-890) y la visita de Eneas a Evandro, quien le muestra los lugares de la futura Roma (VIII 306-69). Se describe en un momento crítico, cuando va a comenzar el relato de los episodios decisivos de la guerra entre latinos y troyanos. Lejos de ser una pausa narrativa para realizar un ejercicio brillante de retórica, se convierte en una síntesis de la obra en su conjunto y de su compleja significación. Su misma composición ecfástica transforma la lectura en observación y exige de modo más acuciente que en el puro relato la interpretación⁷.

En él se condensa de un modo selectivo la historia futura de Roma, desde su nacimiento con la referencia a los gemelos, hasta el triunfo de Augusto, ya en la época del poeta, un lapso temporal de ocho siglos. Las escenas inscritas se encadenan en un desarrollo desigual, y el lector convertido en espectador a través de la écfrasis, recorre con su vista los distintos cuadros que se le muestran sucesivamente y los recompone y reconstruye mentalmente la imagen de su posición dentro del escudo pues hay una disonancia entre posición espacial y orden narrativo, que se hace palpable en las escenas del exterior, pero especialmente en el centro del escudo, cuya posición central en la imagen se traslada al final en la narración. Entre las escenas escogidas, predominan la guerra y la conquista progresiva de los pueblos de Italia, enemigos en su origen e incorporados más tarde al conjunto de la nación italiana, desde los Sabinos hasta los galos del norte de Italia.

El escudo, a diferencia del homérico de Aquiles (*Iliada* XVIII 478-608), su principal intertexto, se describe en el momento de la recepción, que recoge a lo largo de la descripción. La presencia de los elementos que nos indican la fabricación del objeto, así como las indicaciones locales de su disposición dentro del escudo, mantiene la ilusión de un objeto visual mientras

⁶ Laird, (1993, 18) y Kania (2016, 74-77).

⁷ Fowler (1991, 30) señala que el arte es más abierto y más cerrado, si sumamos ambos elementos las posibilidades de interpretación se multiplican.

que, al mismo tiempo, destruyen esa ilusión alejando la imaginación del lector de la representación de los acontecimientos hacia los acontecimientos mismos. La parte exterior se compone de una serie de escenas o cuadros de la leyenda y la historia de Roma narrados de forma cronológica marcadas por indicaciones generales de su posición dentro del escudo; el exterior (vv. 627-670.) está constituido por distintas escenas: la cueva donde Rómulo y Remo son alimentados por la loba, el rapto de las Sabinas, el pacto con los Sabinos, el castigo de Meto, el asedio de Roma por Porsena, el ataque de los Galos al Capitolio, la escena de celebración religiosa y la imagen de Catón y Catilina en el mundo infernal).

La zona intermedia, en la que se sitúa el océano, separa la parte exterior de la central, y, por último, el punto culminante, el centro del escudo, donde se describe la batalla de Accio (vv. 671-713) del año 31, y la posterior celebración triunfal (vv. 714-728)⁸.

El observador es Eneas cuyas reacciones quedan limitadas, dado su desconocimiento concreto, al principio y final de la descripción. La reacción de Eneas no es puramente estética ante la magnificencia del objeto artístico, es también emocional, pues capta el sentido general de lo transmitido en el escudo, y carga con él y con la responsabilidad que implica, aunque, como señala Cox (2011, 257), su alegría suponga un desconocimiento del significado profundo⁹:

Tales hechos contempla con admiración sobre el escudo de Vulcano, regalo de su madre, y, desconocedor de los acontecimientos, se complace con su imagen, levantando sobre sus hombros la gloria y el destino de sus descendientes (vv. 729-31).

La escena que concluye el libro VIII, en donde el héroe carga el escudo, se presenta como síntesis o sinécdoque del poema de Virgilio (*arma uirumque* I 1). El escudo se convierte en símbolo de la misión de Eneas y su aceptación representa su responsabilidad en el futuro de Roma, como señala la metonimia del verso 731, citado más arriba. La reacción de sus compañeros responde a un mismo sentimiento y lo convierten en una especie de talismán (Barchiesi 1997, 279) que infunde esperanzas en la victoria garantizada por los dioses (X 261-2 y 271); su efectividad como arma defensiva en momentos cruciales de la batalla prueba el designio divino del triunfo de Eneas (X 884 y XII 739-41).

Desde el punto de vista de su configuración parece evidente que la finalidad de esta écfrasis es la glorificación de la historia de Roma y de su misión imperial. No obstante, consideramos, que la claridad con que se describe el escudo sirve a otro propósito: que el lector de *Eneida* reflexione –viendo a Vulcano forjar el escudo y a Eneas contemplarlo– acerca de la dificultad de interpretación de toda obra de arte, lo que no impide, sin embargo, el placer que de ella se deriva. La admiración ante el objeto artístico se convierte en un obstáculo para la comprensión profunda de lo que contiene. Acaso Virgilio nos invita aquí a gozar de su *Eneida*, brillante como el escudo de Vulcano aun cuando no siempre nos revele todos sus secretos.

Por otro lado, constituye una reflexión mucho más compleja y crítica sobre Roma, pasada y presente, antes que una expresión absoluta de orgullo nacional o de elogio sin restricciones del poder y la autoridad de Augusto. Una tensión sutil impregna las escenas individuales, que surgen del momento narrativo y de la emoción subjetiva de cada pasaje, que acaba alcanzando incluso al centro del escudo de Eneas, donde se representa la victoria de Augusto. Esto le otor-

8 Hardie (1986) y Gurval (1995) entienden la representación del centro del escudo como la representación de la victoria del orden sobre el caos y de la civilización sobre la barbarie.

9 La reacción no es la misma que en otros pasajes en que Eneas se enfrenta a una obra de arte: en el caso de los frisos del templo de Juno (*Aen.* I 466-502), se emociona y se alegra aun cuando no advierta sus resonancias oscuras; en el episodio de las puertas forjadas por Dédalo, la Sibila teme por las emociones que puedan suscitar *ista spectacula*. Por otra parte, el escudo es un artefacto, a la vez que una herramienta: la respuesta emocional de Eneas se fundamenta asimismo en la utilidad práctica de las armas.

ga un valor ambivalente, lejos de la propaganda, aunque sirva para moldear en gran medida una nueva concepción e ideología ‘augústea’ de dicha victoria¹⁰.

La recepción del escudo: Lavinia

El escudo se presenta en la etapa inicial de la novela y reaparece en la última parte en diferentes ocasiones¹¹. En la novela, el escudo alcanza una gran presencia y tiene una función más importante en el nivel profético del futuro lejano (la Roma de Augusto e incluso la época contemporánea), puesto que representa él solo lo que se distribuía en la *Eneida* en diversas profecías. Por otro lado, al igual que el escudo de Virgilio, establece una serie de relaciones intratextuales¹² con el resto de la obra que lo convierten, como al de Eneas, en una sinécdoque de la obra entera y, en tanto que tal, puede considerarse una metáfora de la escritura, de la lectura, y de la recepción.

El escudo se muestra como objeto artístico expuesto a la observación colgado en la casa de Eneas y Lavinia, casi como un objeto en un museo. Le Guin reduce el acto de fabricación a unas breves notas sobre la calidad del artífice, el señor de los herreros, no un dios, y pondera su belleza artística: *No hay en todo el mundo occidental una obra tan bella como el escudo* (p. 25). Como marca de su posterioridad con respecto al texto virgiliano se señalan las secuelas físicas sufridas en las batallas de la *Eneida*. La propuesta de la autora se centra, por tanto, en la recepción -no excluye el momento de la fabricación, pero lo reduce al mínimo-, pero no parte de su destinatario inicial, Eneas, sino por una figura femenina, ajena a su uso, Lavinia, de modo que se establece un diálogo en tensión entre ambos textos que enriquece a ambos. En la reescritura del escudo se condensa y resume la lectura feminista que la novelista hace de la *Eneida*¹³. En la novela se registran una serie de transformaciones considerables sobre el hipotexto virgiliano, tanto en lo que se refiere al discurso como a la historia, hablando en términos narratológicos.

Virgilio indica la ignorancia de su portador, por lo que la descripción depende del narrador omnisciente; de otra manera el desarrollo histórico que quiere transmitir enlazando los comienzos de Roma y el triunfo de Augusto, con los nombres de sus protagonistas hubiera sido imposible. La novelista, por el contrario, al ceder la voz a la narradora conocedora en parte limitada, prescinde de nombres propios y le da un carácter más universal al contenido¹⁴. Por otro lado, la subjetividad que implica el uso de la primera persona permite una visión particular y personal y especialmente focalizada. La focalización principal pertenece a la narradora, aunque introduce la de otros personajes en momentos concretos. Por último, y como hecho esencial, la condición femenina de la narradora posibilita el desarrollo extenso de una perspectiva que, en un género masculino por excelencia, se reducía al mínimo, con este procedimiento se da cabida a la presentación de un mundo relegado. La sustitución de la voz narrativa masculina por la femenina provoca una serie de cambios fundamentales. Crea un sujeto observador femenino. La creación de un sujeto observador es el objeto de la écfrasis¹⁵.

10 Sobre el significado del escudo y su ambigüedad, Putnam (1998, 153-154 y 162): cuestionamiento del carácter honorífico del escudo. Algo similar en Zetzel (1997, 201-202). Asimismo, la polifonía de la *Eneida* subraya, de acuerdo con Conte (2002, 91-124), las consecuencias dolorosas de la victoria para el vencido, pero también para el vencedor. 11 Es en la etapa posterior a Virgilio donde el escudo juega un papel principal mientras desaparece por completo en la parte bélica, si nos atenemos a la división estructural de Haydock (2018, 383): 1-95: *Odisea* de Lavinia, 95-175: *Iliada* de Lavinia, 175-287: *Después de Virgilio*.

12 Sobre la relación entre descripción y narración en este caso concreto, véase Putnam (1998, 169).

13 Igualmente ocupa un espacio importante el escudo de Eneas en la conversación entre Virgilio y Augusto la cuestión de la importancia del escudo dentro de la novela de Hermann Broch, *La muerte de Virgilio* (Cox 1997, 331). En ella (pp. 305 y ss.) se incluye la narración del centro y la victoria de Augusto. Sobre el valor del escudo en *Lavinia*, cf. Cox (2011, 257-8).

14 Los nombres propios, sabiduría del dios creador del escudo y del poeta creador de la *Eneida*, desaparecen y se ocultan bajo referencias claras pero mínimas.

15 Como señala Goldhill (2007, 2): «In short, ekphrasis is designed to produce a viewing subject». El subrayado es nuestro.

Esta presentación conlleva una serie de alteraciones en el contenido que se expone; la écfrasis virgiliana se parcela, se hace incompleta y pierde su mensaje más aparente sustituido por otro pacifista, menos triunfal y más humano.

A los cambios de voz narrativa y de perspectiva, añade una serie de intervenciones en la historia que implican una transformación considerable del hipotexto virgiliano, aunque para dicha transformación se base en recursos propios de la épica y, en concreto, de la *Eneida*, como son las profecías y los sueños proféticos.

- 1.- Selección y supresión
- 2.- Reordenamiento
- 3.- Adición.
- 4.- Fragmentación

Selección y supresión:

Lavinia contempla el objeto que contempla Eneas, un objeto delimitado con precisión ya creado y que el narrador describe en su parte exterior de forma selectiva para destacar el centro, punto culminante detallado en toda su amplitud. Pero Lavinia, como responsable de la narración (el texto de Virgilio lo permite y tenerlo presente es una exigencia), no lo reproduce tal y como se le ofrece. Podemos hablar de selección porque el texto virgiliano ha cobrado realidad en *Lavinia*, lo presupone, sin él nada hay que permita reconstruirlo. En ese sentido se presenta como texto ajeno integrado al que se somete a interpretación. La identidad del objeto hace más visible la diferencia de función.

En este sentido opera el proceso señalado, que marca claramente la distancia con el modelo. La selección de Lavinia obedece a unos criterios subjetivos como lectora activa y resistente, a través del diálogo con su creador, de la *Eneida*, con el fin de realzar unas imágenes y oscurecer o anular otras, conforme a sus gustos e intereses¹⁶: denunciar la escasa presencia femenina, subrayar la importancia de la relación con la naturaleza, y rechazar el imperialismo.

La novela, de este modo, se resiste a proporcionar los medios para la visualización global y parece mostrar en esa misma reconstrucción parcial, marcada por las referencias espaciales parciales a la situación de las escenas dentro del escudo que refleja el carácter de objeto real dentro del universo de ficción («en lo alto a la izquierda», «en el centro»¹⁷), su negativa a una descripción íntegra, como forma de rechazo al mensaje más aparente del escudo virgiliano: la glorificación de Augusto y su imperio.

Las dos primeras imágenes se refieren al mundo de la naturaleza, presente de una manera especialmente tangible en esta y otras obras de Le Guin:

A menudo me acerco y lo estudio. La imagen que más me gusta está en la parte superior izquierda, una loba que gira su esbelto cuello para lamer a sus cachorros, que no son lobeznos, sino bebés humanos, niños ávidamente prendidos de sus pezones. Otra que me gusta es una oca... (p. 39).

El cuidado maternal de la loba y la lactancia, ya presente en Virgilio, a la vez que recrea una especie de edad de oro donde lo salvaje y lo humano conviven, prefigura la relación de Lavinia y su hijo Silvio, esencial para el proceso fundacional.

En el mito del origen, según Adams (1991, 43), se encuentra implícita la existencia de dos modos opuestos de instauración de la vida humana y de la cultura. La que exige un sacrificio de sangre, una víctima sobre la que se construye dicha civilización, y otra, que no exige el sacrificio

¹⁶ Precisamente son las escenas que aparecen dentro del escudo como primera y última de la línea de referencia de la historia primitiva o legendaria de Roma que se recoge en el escudo, cf. Feldherr (2014, 301).

¹⁷ No es completamente preciso Virgilio en sus referencias espaciales, pero su descripción permite hacer una reconstrucción mental aproximada.

de sangre y encuentra su símbolo en la leche nutricia. En el mito de la fundación de Roma, como en otras culturas, se encuentra el motivo de la muerte entre hermanos, el acto sacrificial, que exige la fundación de la ciudad; pero en esta leyenda, según la autora citada, también aparece el segundo modo de instauración, que se puede contemplar en la imagen de los gemelos que comparten la leche de la loba que les nutre. En ambos casos hay una alternativa. Esta alusión a la leche primigenia es importante pues la leche tiene el poder de replicar la imagen de la sangre. La leche materna es un símbolo de creación y alimento sino de una economía no basada en el sacrificio: la vida procede de la vida, no de la muerte.

La figura de la loba, el animal totémico de Roma, es una de las imágenes más poderosas de la obra, pues Lavinia, acaba por identificarse con ella, las implicaciones de dicha identificación resultan obvias, y su funcionalidad también cuando lo unimos a otros símbolos de la fundaciones que preceden a la de Roma y, posteriormente, la de Roma misma; especialmente si tenemos en cuenta la relación de Eneas y Lavinia, como dos formas de conseguir una fundación, que en el caso de Lavinia se pone a la altura de la del troyano: él sostiene el escudo con el futuro de su pueblo, ella, por su parte, al niño responsable de llevar a cabo los pasos intermedios, como se hace explícito en la comparación de Le Guin. La encarnación de la loba por parte de Lavinia da prueba de la aceptación de su misión y de su deber (pp. 300 y 302).

La segunda imagen escogida por Lavinia tiene como objeto otra intervención animal en defensa de Roma, la unidad entre humanos y animales, parece motivar la selección. La descripción de los guerreros galos, en cambio, se centra más en la belleza física que en los aspectos bélicos.

Le Guin reduce las escenas centrales a un resumen de ceremonias religiosas e impide realmente la reconstrucción cancelando la descripción, para centrarse en un aspecto diferente, representado en el escudo original a través del rapto de las sabinas: la violencia contra las mujeres, uno de los puntos esenciales de la fundación y el futuro romano basado en la violencia aparece aquí resaltado, pero no descrito:

Veo una violación en masa, un grupo de mujeres que chilla y se debate mientras los guerreros se las llevan a rastras (p. 40).

Algo similar ocurre con la sucesión de batallas, el perfil del escudo se diluye una vez más en este momento. La sucesión narrativa se impone a la descripción transmitiendo solo una visión general negativa, pero sin entrar en los detalles que permitan reconstruir la imagen completa. Lavinia ve en el exterior del escudo:

hombres que luchan, interminables escenas de batallas, hombres despedazados, hombres destruidos, puentes destruidos, murallas derribadas, matanzas (p. 40).

Con todo, es la descripción del centro del escudo –cuya posición se hace explícita–, el punto culminante en el texto virgiliano, donde se ilustra el mensaje más comprometido y ambiguo: la victoria decisiva de Augusto en Accio, y los triunfos por él celebrados. Es el centro y como tal el punto focal del escudo como conjunto. En la descripción de Lavinia se reduce a una simple alusión, apenas suficiente para que el lector complete el contenido mediante el intertexto virgiliano, con el que la distancia se marca en este punto casi de manera polar. Tan solo la mención del contexto general, la batalla naval, y la presencia del personaje central:

Miro con más detenimiento el centro del escudo, la batalla naval. En la proa de una nave se encuentra un hombre de rostro hermoso y frío. El fuego ondea sobre su cabeza y un cometa pasa por encima de ella. Creo que es el hombre de la grandeza, el augusto (p. 41).

Lavinia muestra distancia y cierto desdén hacia la figura de la que está hablando casi con las mismas palabras de Virgilio (VIII 680-1), reconoce su importancia, pero lo hace de una

manera indirecta y sin concederle nunca protagonismo. La imagen del emperador que surge a lo largo del texto en las conversaciones con el poeta desvela los aspectos más negativos de su poder y del dominio del mundo que ejerce:

En cualquier caso, me contó [el poeta] que, en un tiempo futuro, las siete colinas y los valles que las separan y las orillas de todos los ríos, estarán cubiertos a lo largo de varios kilómetros por una ciudad imposible de imaginar... El rey de esta ciudad será el monarca más grande del mundo, tan grande, de hecho, que desdeñará el nombre de rey y solo querrá ser conocido como un ser engrandecido por el poder sagrado, el agosto. Todos los pueblos de la tierra se inclinarán ante él y le llevarán tributos (pp. 21-22)¹⁸.

En otras ocasiones muestra, por un lado, la influencia que Augusto ejerce sobre el poeta y su obra, -una forma de justificar al poeta-, y, por otro, la incapacidad por parte del príncipe de aprender la lección que Virgilio ha incluido en su *Eneida*:

¿Quién es el que te lo permite o te lo prohíbe?
Los dioses. Mi destino. Mis amigos. Augusto (p. 85).

¿Por qué tiene que matar hombres indefensos?
Porque así es como se fundan los imperios. O al menos espero que así lo entienda Augusto. Pero no creo que lo haga (p. 118).

Aquí se exponen sin contemplaciones los medios y consecuencias de la conquista, lección que Eneas ha aprendido como vencido y exiliado y como vencedor, y lo que le convierte en un héroe distante de los homéricos, aspecto que Le Guin acentúa. Se completa la écfrosis del escudo con imágenes no ofrecidas por Virgilio y que trascienden el marco temporal de la *Eneida*, como veremos en el punto siguiente.

En la recreación de *Lavinia* se observa un predominio de los verbos que indican la percepción visual, más allá de los contenidos en el texto virgiliano, el escudo parece haber perdido su función práctica más inmediata, la de instrumento bélico, e incluso el significado de la historia en él representada, para convertirse en un objeto de contemplación, casi de museo, y de análisis desde una mirada marcada por el género, que reinterpreta el objeto y, con ello, crea uno nuevo sin alterarlo en su materialidad.

Reordenación:

El segundo procedimiento es consecuencia inmediata del primero, no podríamos tampoco concebir el escudo sin el conocimiento del escudo virgiliano. A diferencia de Virgilio, que recrea las luchas en orden (*pugnataque ordine bella*), *Lavinia* introduce una relación temática más que una secuencia cronológica. La sincronía de la imagen permite esta elusión de la diacronía. Está describiendo una recepción, una contemplación. Así el animal da paso al animal, la mujer a la mujer, el guerrero al guerrero y a la lucha. Igualmente puede agrupar el contenido temáticamente, para después recuperarlo y ampliarlo, al modo en que la vista recorre el conjunto y se detiene selectivamente.

¹⁸ El método comparativo entre presente humilde y futuro grandioso está tomado de la visita de Eneas a Evandro. Precisamente Le Guin se centra en esta época cercana a una edad de oro sin idealizar, pero sencilla y en contacto con la naturaleza. En palabras de Lindow (2009, 132): «Thus, Le Guin has carefully structured her novel so as not to validate or valorize violence and war. She privileges the details of Bronze Age women's lives, describing things like salt making, sweeping the storeroom, and seasonal religious rites, but spends few words on battle scenes, describing them primarily through women's second-hand talk».

Adición:

Un tercer instrumento de distanciamiento respecto al significado del original lo encontramos en la introducción de los elementos nuevos que se desvelan en una segunda mirada, que conduce, a su vez, un nivel metaliterario: la lectura de Lavinia se corresponde con la que hace la novelista con el escudo de Virgilio y, a su vez, la que hace Virgilio de Homero¹⁹. Es decir, con su falta de plenitud y gracias a su ambivalencia, el texto virgiliano deja abierta la posibilidad de reconstrucción y reescritura fácilmente. El carácter profético que posee es por definición interminable, y así lo ha entendido Le Guin:

Sigo *mirando* y *veo* cosas en las que nunca había *reparado*. La ciudad, o alguna otra ciudad, yace en ruinas, totalmente destruida e incendiada. *Ve*o otra ciudad destruida, y luego otra. Unas hogueras enormes arden en hilera, una detrás de otra, envolviendo en llamas un país entero. Las enormes máquinas de guerra avanzan reptando por la tierra, o se hunden bajo el mar o vuelan por el aire. La tierra misma se consume con negros y oleosos nubarrones. Una inmensa nube redonda de destrucción se alza sobre el mar en el fin del mundo. Sé que es el fin del mundo. Horrorizada le digo a Eneas:

¡Mira, mira!

Pero no puede *ver* lo que yo *veo* en el escudo. No vivirá para *verlo*... (p. 41)

El procedimiento está en parte propiciado por el tratamiento que hace Virgilio del escudo profético, trascendiendo el modelo homérico. Si se consideran estas percepciones como producto de una anamorfosis (Haydock 2018, 382), nuestra idea de la construcción del escudo a través de la mirada se reafirma.

Hasta aquí el recorrido por el escudo descrito por Virgilio, pero la écfrasis de Le Guin todavía se prolonga sobrepasando el hipotexto en el que se sustenta su descripción, como hemos visto. Para ello se sirve también de otros textos que recrean el pasaje virgiliano, especialmente del poema de Auden «Secondary epic»:²⁰

And Caesar be left where prophecy ends,
Inspecting troops and gifts forever?
Wouldn't Aeneas have asked: -«What next?
After this triumph, what portends?»

Así, la distancia con lo representado en la *Eneida*, donde el escudo ocupa un lugar preferencial y simboliza el triunfo definitivo de Augustos y, con ello, de la Roma imperial garantizado por los dioses. Es el triunfo de un hombre, pero también el de Roma sobre sus enemigos y la justificación de dicha victoria. Un dominio que se impone a través de la guerra y la destrucción de otros. La elaboración del escudo de palabras es la manifestación reducida del universo de la *Eneida*. Este punto se completa con el final de la novela, donde reaparece lo descrito en el escudo ya como profecía cumplida (340-41). La écfrasis concluye con la reacción de Lavinia, que expresa una emoción bien distinta a la de Eneas en Virgilio:

¹⁹ Pero, además, supera los límites temporales del relato, como parece permitir Virgilio, de acuerdo con la interpretación de Kania (2016, 92), sobre la apertura temporal de la *Eneida*. Para el autor, el centro es un lugar privilegiado en un objeto circular, pero no lo hace necesariamente su fin (*o telos*). De este modo, el ámbito temporal de la *Eneida* predice un futuro post-augústeo).

²⁰ También del poema «El escudo de Aquiles», en el que Tetis descubre en el escudo de su hijo la devastación que causarán las guerras contemporáneas del autor.

Horrorizada le digo a Eneas... Rompo a llorar y cojo a Eneas en mis brazos, y él me abraza delicadamente y me dice: «no llores, corazón, no llores» (p. 41)²¹.

Fragmentación:

El escudo se va construyendo a lo largo de la obra con sucesivas descripciones y la incorporación de nuevos observadores, por lo que se muestra como objeto fragmentado e incompleto. Le Guin, a través de la voz de Lavinia, no puede justificar el belicismo²² y la exclusión de las mujeres de la sociedad, por lo que recupera este objeto simbólico y central en la obra de Virgilio, para desmontarlo y convertirlo en un símbolo de algo distinto, no del triunfo sino de la destrucción. Permanece como objeto artístico extraordinariamente bello y, en ese aspecto, mantiene su vigencia y valor -los elogios al objeto y al artífice no dejan lugar a dudas al respecto-, así como su capacidad de recreación visual. Pero, al recuperarlo y negarlo parcialmente, éste pierde su poder de sugestión directa y recreación. Deliberadamente, Le Guin, o Lavinia, parcela el universo completo y redondo, construido por Virgilio.

Pero la presencia del escudo no concluye aquí, sino que sigue ofreciendo novedades y perspectivas no mostradas en la descripción inicial. Y esto le otorga un significado mayor en dos aspectos: por un lado, muestra su capacidad de interpretación variada, su carácter fragmentario, incompleto, y con ello su apertura y las posibilidades de un desarrollo infinito; por otro, contribuye a enlazar los hilos dispersos a lo largo de la narración formando una trama intrincada pero inteligible, al menos desde dicho punto de vista. La visión del escudo es un reflejo de la maduración de la propia Lavinia y la comprensión del mundo que la envuelve, y como tal le da un significado²³.

La presencia continuada del escudo

Dichas reapariciones poseen un valor esencial para caracterizar a los tres personajes masculinos que se relacionan con él y su distancia con Lavinia: Eneas, Ascanio y Silvio, y, a través de ello, se manifiesta la ética de estos personajes y distintas concepciones de lo heroico²⁴. La acción de Lavinia, en especial con su hijo Silvio. Si se oponen los ideales de Eneas y Ascanio, Silvio encarna un modelo opuesto a Ascanio, pero también algo distinto de su padre, al ser su carácter conformado por la educación femenina. El escudo se va construyendo a medida que se desenvuelve la obra, como se reconstruye la *Eneida*²⁵ y se construye *Lavinia* y Lavinia (su aprendizaje a lo largo de los años la convierte en la escritora de su vida, una creadora de la *Eneida* junto con el poeta. En este caso se recrea la ciudad y se le da lugar y nombre. Al igual que se construye su carácter a lo largo de la obra, cada vez más sabio e independiente (pp. 251-52).

La primera de las referencias es una explicación de Lavinia que a través del poeta ha tenido ocasión de entender parte del escudo y de la condición de Eneas como héroe pacífico, un modelo de héroe diferente a los homéricos ya en Virgilio y acentuado en *Lavinia*:

Su escudo colgaba sobre el vestíbulo de nuestra casa, lleno de imágenes de tiempos venideros, de reyes, de colinas cubiertas de templos, de héroes y guerras. *Había llevado a la batalla el futuro de su pueblo. Y ahora pretendía fundar ese futuro en paz* (p. 236).

21 Más tarde será el miedo la reacción que manifieste en oposición a Silvio (pp. 294-5) introduce sentimientos similares a las reacciones emocionales de Eneas ante los murales del templo de Juno (*Aen.* I 466-502).

22 Uno de los rasgos de la novela es la reiteración de los mismos elementos bélicos y la insistencia en la interrupción continua de la paz (p. 205, p. ej.).

23 La novela contiene esta estructura propia de *Bildungsroman*, cf. Nisa-Soldevilla (2020, 348).

24 Sobre este punto tiene mucho interés lo que señala Lindow (2009).

25 Cf. Barchiesi (1997, 275).

Reaparece el escudo (p. 247) visto, en esta ocasión, a través de los ojos de Ascanio y dotado del valor que se le atribuye normalmente. Los compañeros de Eneas dicen que han llegado allí guiados por oráculos y profecías para gobernar el país entero y fundar un imperio glorioso y perdurable.

Ascanio alardeaba de ello con los jóvenes latinos de los que se rodeaba. Los traía a nuestro atrio para mostrarles el escudo de Eneas, *con sus misteriosas profecías de grandes edificios y guerras interminables*.

-Estos guerreros, estos reyes, son mis descendientes²⁶- les decía a sus amigos. Y mientras hablaba, yo paseaba *al pequeño Silvio sobre mi hombro, como Eneas hiciera con su escudo* (p. 247).

En este punto crucial de la comparación donde marca la novelista más claramente la distancia con su predecesor, Eneas después de contemplar las imágenes del escudo se lo cuelga para materializar y dar posibilidad de que se cumpla todo aquello que en él figura, hay una transición de la descripción a la narración, de la observación a la acción, Le Guin al poner en un mismo nivel a Eneas y Lavinia establece también un cambio de la contemplación y a través de la educación de su hijo Silvio, en oposición a Ascanio, puede contradecir el mensaje implícito en el escudo. Eneas y Lavinia se sitúan a un mismo nivel de responsabilidad en el futuro de Roma. El comentario de Lavinia a Eneas sobre la ciudad llena de Silvios y el asentimiento del héroe: «*Sabes cómo leerlo... yo nunca he podido*», lo corroboran. La referencia al destino del escudo tras la muerte de Eneas (p. 238) incide en la misma idea de Silvio como continuador del modelo de Eneas. Un concepto similar se manifiesta en una descripción posterior, una breve écfrasis del escudo, en este caso a través de los ojos de Silvio y de Lavinia. En ella se constata la magnificencia de la Roma futura que sucede a la reseña de muertes:

Vi a Silvio de pie ante el escudo, mirándolo fijamente... Me puse a su lado y miré. Vi a la loba, los barcos incendiados, el hombre con el cometa sobre la cabeza, la matanza de soldados por otros soldados y la tortura de hombres por otros hombres. Vi una cosa espléndida: grandes arcos de piedra blanca que bajaban de las montañas y cruzaban los valles hasta llegar a la ciudad, con sus colinas y sus templos: la ciudad de Roma²⁷ (pp. 294-95).

La conclusión reestablece la oposición: masculino / femenino mediante la expresión de la reacción emocional de Lavinia y la de su hijo: «*Me daba miedo el escudo, pero al niño, no*». Esta disparidad responde a distintas isotopías, pero lo importante es ver un avance en el proceso de evolución entre Ascanio y Silvio. En esta nueva descripción, la conversación con Eneas es significativa de las dos líneas de pensamiento que se establecen entre el héroe y su mujer.

La última mención del escudo se produce al final del libro y posee un valor simbólico en consonancia con la misión de Lavinia y la que ha preservado y mantenido para su hijo Silvio. Se apropia de un texto virgiliano, el del descenso al mundo de los muertos²⁸, ajeno a la écfrasis, pero con el que ésta comparte similitudes considerables²⁹, para integrar en el espacio poético del escudo el futuro de su hijo, fundiendo ambos pasajes proféticos:

²⁶ Así en Virgilio, *Eneida*. VIII 628-9: «Allí todo el linaje de la futura estirpe de Ascanio y las guerras en el orden en que tendrían lugar».

²⁷ Esta referencia complete la descripción de la ciudad y de Augusto anticipada en las pp. 9-10, con lo que se manifiesta la interrelación continuada entre narración y écfrasis.

²⁸ Recoge las palabras de *Eneida* VI 761ss.

²⁹ Tanto en su valor profético como en su carácter casi ecfástico (Barchiesi 1997, 279).

Por un momento *vi con toda claridad el escudo de Eneas, la cabeza de la loba vuelta hacia su brillante flanco*. Sentí que estaba tendida sobre una bóveda, como un caparazón de tortuga hecho de piedra y tierra que techaba una gran oscuridad oscura... (p. 318).

Pero, antes de dar paso a la predicción sobre el futuro de Silvio que el escudo permite observar, tiene que culminar otro proceso, anunciado tempranamente y que se hace explícito casi al final de la novela: la identificación de la loba del escudo con Lavinia (p. 300, p. 302), anticipada desde el inicio de la obra con la visita en su infancia a la cueva Lupercal y el encuentro con la loba que la habita (pp. 11-12), culmina en este momento como signo de la aceptación y comprensión de su misión por parte de Lavinia³⁰.

En estas nuevas miradas y descubrimientos se ve la evolución de la protagonista, así como su particular visión frente al resto de personajes. El escudo refleja ese proceso interno de Lavinia. Como indica Cox (2011, 258): «[Lavinia's] growing confidence in her capacity to weave the story of her life for herself is born in part from the many hours spent contemplating the shield, the story of Rome, and her place within it». Este reflejo es paralelo al de su condición de escritora representada por el arte de tejer, metáfora evidente de la escritura:

Recuerdo las palabras de Eneas tan bien como las del poeta. Recuerdo cada palabra porque forman la tela de mi vida, el hilo del que estoy tejida. Toda mi vida, desde la muerte de Eneas, puede parecer un jirón desgarrado e incompleto del telar, una maraña informe de hebras que no significa nada, pero no es así, porque mi mente, al igual que la lanzadera, siempre regresa al lugar inicial para buscar el patrón y continuar con él. *Yo era hilandera, no tejedora, pero he aprendido a tejer* (p. 181)³¹.

La nueva voz cuestiona el ideal heroico propuesto por la épica, la gloria a través de la muerte y la guerra, dando espacio al mundo cotidiano femenino y a las consecuencias de la guerra para las mujeres. En este sentido la fractura del escudo sintetiza ese rechazo³². El diálogo entre Lavinia y el poeta, algo muy habitual en la escritura posmoderna, que permite el recurso a lo onírico da lugar a una mezcla de tiempos en el que la profecía sobre el mundo contemporáneo encuentra un espacio comparable a la de Tetis en «El escudo de Aquiles» (1952) de W. H. Auden³³. Asimismo, esa conversación se convierte en una reflexión sobre las posibilidades de la recepción de los clásicos, de una recepción dialógica con un extraordinario potencial³⁴. Así puede interpretarse la declaración de Lavinia / *Lavinia*: «No soy la voz femenina que podrías esperar. El resentimiento no es lo que me impulsa a escribir mi historia. La rabia, en parte, quizá» (p. 92)³⁵.

Le Guin parte de ese hipotexto ya fijado y sobre él realiza una selección, de segundo grado si se quiere, y no crea un objeto nuevo, pero busca los modos de intervenir sobre él, dotándolo, especialmente a través de la nueva focalización así como mediante la adición, de

30 La referencia del retorno del escudo a Lavinia (p. 310) refuerza el sentido de pertenencia a Lavinia y adecuación de dicho escudo a un modelo determinado de héroe, no a Ascanio, héroe bélico por excelencia en la novela sino a Eneas, y, una vez muerto, a su hijo Silvio.

31 La misma idea se repite en la pp. 109 y 184, donde la metáfora se hace aún más explícita.

32 Como señala Teodoro Peris (2019, 228), La reorientación de la religiosidad sirve de apoyo a la crítica del *ethos* épico virgiliano. La actividad bélica, propia de la esfera masculina, se presenta netamente separada de las responsabilidades femeninas, y a menudo comporta, junto con su violencia inherente, actitudes pueriles, egoístas o crueles. La crítica no se limita al escenario virgiliano, sino que actualiza su validez gracias a un recurso proporcionado por el propio Virgilio.

33 Parece existir una clara intertextualidad en Le Guin, cf. Farrell y Putnam (2014, 475-6).

34 Una forma de reacción a los clásicos distante de la de Margaret Atwood en su *Penelopíada*, cf. Erlich (2008, 349), Miller (2010) y, especialmente, Byrne (2012, 7-8) sobre las distintas revisiones de los clásicos desde el feminismo.

35 Aunque en *Lavinia* recoge elementos de la tradición virgiliana como el deseo de quemar la *Eneida*, o, la insatisfacción con el final de la obra, y que ya en diferentes épocas se ha tratado de alterar (Haydock 2018, 380-2).

un sentido completamente nuevo y de significado opuesto o diferente al de Virgilio, según interpretemos el valor del escudo, como glorificación de la historia de Roma y su destino culminado con Augusto, o bien un valor de mayor ambivalencia³⁶. La apertura relativa del escudo virgiliano permite tal operación.

Otros procedimientos visuales

Le Guin sigue la misma estrategia que hemos visto con respecto a la descripción del escudo al evitar las descripciones detalladas de las escenas bélicas propias de la épica para centrarse en las descripciones de personajes y de espacios naturales. El resumen de las batallas narradas en los libros VII, IX y X se reduce prácticamente a una acumulación de nombres de muertos y de sus matadores, se eliminan todo aquello que pueda ser heroico y sólo se detiene en la muerte y en algunos detalles macabros o llamativos de ella (pp. 115-117 y 124). Las acciones bélicas se presentan como una mecánica de la muerte. El cambio de foco es esencial para socavar el modelo heroico masculino³⁷ de la poesía épica y plantear valores alternativos a dicho modelo. Diferente es el caso de otra técnica, también característica de la épica y muy utilizada para la representación visualizada de los acontecimientos bélicos, la 'teichoscopia' o contemplación desde las murallas. Nos encontramos con el ejemplo más conspicuo en las pp. 197-99, en la batalla contra los de Árdea³⁸. En esta lucha se distinguen dos partes bien diferenciadas: la primera, en la que se describe la disposición de los ejércitos, el brillo de las armas, el sonido de las trompetas, entremezclado con la descripción de los elementos naturales que envuelven la escena, suscita en Lavinia admiración: «era muy hermoso» (p. 197). La segunda parte describe la batalla con toda su crudeza, pero desde la perspectiva del ignorante de la guerra, como expresamente señala la narradora. Esta técnica, «el relato patético», es una forma de crítica de la guerra consagrada por autores como Stendhal o Tolstoi, como pone de manifiesto Kaempfer (1998, 122). El contraste entre una parte y otra de la descripción pone de manifiesto la contradicción y el sinsentido de la guerra. La mirada de Lavinia es el filtro de una visión de la guerra carente de todo rasgo heroico: solo ve de ella los heridos a los que atiende, ve la crueldad de batalla desde las murallas, el escudo lleno de muertes y torturas. Su mirada crea el escudo, de la misma manera que su mirada, a menudo desde los márgenes, crea la novela³⁹.

La transposición del género épico al de la novela, además de imponer cambios sustanciales⁴⁰, es una manera de expresar la imposibilidad del género épico de dar plena cabida a los personajes femeninos⁴¹. La utilización por parte de Le Guin de la traducción y de los artificios y tópicos más genuinamente épicos, facilita la transición de un género al otro de una manera sencilla pero que evidencia de una forma bien palpable las contradicciones entre ambos. El carácter metaliterario o reflexivo de la novela, expresado principalmente en el diálogo explícito entre la protagonista y el poeta, no hace sino incidir en esa distancia, a la vez que permite entender el ejercicio realizado por la novelista americana para crear una obra muy virgiliana (Cristóbal, 2015) que desafía, sin embargo, el *arma uirumque cano*, que marca el discurso épico de Virgilio como masculino desde su inicio (Keith 2000, 27)⁴².

36 Se puede consultar sobre esta cuestión, Casali (2006).

37 Como señala A. Keith (2000, 1).

38 Un ejemplo similar de este tópico podemos verlo en la p. 248.

39 Sobre este aspecto, cf. Nisa y Soldevilla (2020, 347-8).

40 Entre ellos, la supresión del aparato divino (Cristóbal 2015, 370-4).

41 La negativa desarrollar el personaje de Camila, la reina volsca que combate con su ejército, y la alta valoración del poeta que hace el poeta de Lavinia en comparación con Camila muestran la pretensión de Le Guin de rechazar el belicismo («Vales por diez Camilas», p. 63), cf. Cox (2011, 256).

42 Como señala Bugada (2018, 77): «Lavinia es una novela a la que su época y sus circunstancias permiten ser más radicalmente pacifista que cualquier epos, pero consigue serlo traduciendo la *Eneida*, no traicionándola».

Consideraciones finales

No cabe duda de que la écfrosis del escudo de Eneas en la novela examinada muestra el sinsentido de la guerra y su crueldad, especialmente marcada por los procedimientos utilizados por la autora, pero mostrar una actitud completamente pacifista en la protagonista sería inverosímil y anacrónico-; por ello, a través del escudo presenta modelos diferentes de heroísmo masculino, el de Eneas, al que rescata de su propia culpa, frente al de Ascanio, y el que busca inculcar a su hijo Silvio. Al tiempo rescata, a través de la voz y la mirada femenina, un mundo excluido del género épico y recupera aquello que está ausente en el escudo de Eneas, la cotidianidad, la naturaleza y la paz, y las coloca en primer plano hasta el punto de cuestionar de raíz el código épico tradicional y sus nefastas consecuencias, como se observa claramente en su negativa a describir las escenas que ilustraban de una forma más evidente las acciones heroicas y el triunfo de Augusto. El nuevo escudo no acepta este olvido y la novela procura paliarlo dando un amplio espacio a su expresión. Del mismo a través del escudo, se iguala el valor de las acciones femeninas con las masculinas alterando por completo la escala de valores de la épica.

La incidencia en la recreación detallada de las escenas e imágenes menos bélicas y la acumulación narrativa de las escenas más violentas o las que ensalzan la gloria nacional e imperial en el escudo de Eneas convierte el tratamiento de la écfrosis en una demostración de la capacidad que posee esta figura a la hora de plasmar un contenido ideológico propio y alejado del que transmite el modelo literario del que parte. La écfrosis secundaria, que acoge y rechaza a la vez la primaria, se transforma así en una demostración de las consecuencias trágicas e inevitables del modelo heroico, a la vez que expresa la idea de una alternativa que nos se ha materializado hasta el momento, pero posible.

Se puede añadir que el ejercicio intertextual realizado por Le Guin con respecto a la descripción virgiliana desmonta o deconstruye el escudo de Eneas y deja al descubierto sus componentes esenciales para transformarlos de raíz. Pero también es posible proponer que no hace sino desarrollar las posibilidades implícitas en la descripción virgiliana, según la interpretación que adoptemos del significado del escudo: el escudo como glorificación nacional, como muestra de la victoria del orden sobre el caos, de la civilización sobre la barbarie, o las opiniones más matizadas que realzan la ambivalencia existente en las escenas de la historia de Roma y en la representación de la victoria y los triunfos de Augusto. De este modo, la brillantez externa y de contenido contrasta con una serie de zonas oscuras, de advertencias y de peligros. Si aceptamos esta última opción, Le Guin, más aún que Lavinia, hace resonar con más fuerza las voces de las víctimas de la conquista romana de las que Virgilio se había hecho eco; es decir, Le Guin, incluso en contradicción con Lavinia que hace retractarse al poeta de alguna de sus decisiones, antes que oponerse al relato virgiliano, desarrolla hasta el extremo las posibilidades que la propia *Eneida* ofrecía, dándole a esta un sentido definitivamente novedoso.

Por último, y como señalábamos al comienzo de este artículo, el carácter metonímico del escudo permite entender su utilización en la novela como una metáfora de la recepción de los clásicos; una reflexión, en algunos puntos polémica, sobre su recepción en el mundo contemporáneo.

Bibliografía

- ADAMS, REBECCA. 1991. «Narrative Voice and Unimaginability of the Utopian ‘Femenine’ in Le Guin’s *The Left Hand of Darkness* and “The Ones Who Walk Away From Omelas”». *Utopian Studies* 1: 35-47.
- AUDEN, WYSTAN HUGH. 1976. *Collected Poems*. Editados por E. Mendelson. Londres: Faber and Faber.
- BARCHIESI, ALESSANDRO. 1997. «Virgilian Narrative: Ekphrasis». En *The Cambridge Companion to Virgil*, editado por Charles Martindale. 271-81. Cambridge: Cambridge University Press.
- BARTSCH, Shadi y ELSNER, JAS. 2007. «Ekphrasis. Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis». *Classical Philology* 102, 1: I-VI.
- BECKER, ANDREW S. 1995. *The Shield of Achilles and the poetics of Ekphrasis*. Boston: Rowan & Littlefield Publishers.
- BEHR, F. 2014. «Thinking Anew about Lavinia». *Illinois Classical Studies* 39: 191-212.
- BUGADA, GABRIELLE. 2019. «Audire et redde-re voces. La traducción como diálogo y *translatio* en *Lavinia* de U. Le Guin». *Liburna* 14: 67-81.
- BYRNE, D. 2012. «Ursula K. Le Guin’s Lavinia: A Dialogue with Classical Roman Epic». *English Academy Review* 29.2: 6-19.
- CANTÓ LLORCA, M^a JOSÉ. 2016. «La voz de Lavinia». En *Augusto en la literatura, la historia y el arte con ocasión del bimilenario de su muerte*, editado por Jesús de la Villa y Emma Falque. *Estudios Clásicos* número extra 3: 35-54.
- CASALI, SERGIO. 2006. «The Making of the Shield: Inspiration and Repression in the Aeneid». *Greece & Rome* 53:186-204.
- CONTE, GIAN BIAGIO. 2002. *Virgilio. L’epica del sentimento*. Torino: Giulio Einaudi.
- COX, FIONA. 1997. «Envoi: The Death of Virgil». En *The Cambridge Companion to Virgil*, editado por Charles Martindale. 327-36. Cambridge: Cambridge University Press.
- COX, FIONA. 2011. *Sibylline Sisters. Virgil’s Presence in Contemporary Women’s Writing*. Oxford: Oxford University Press.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, VICENTE. 2015. «Lavinia, de Ursula K. Le Guin, una novela virgiliana». *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)* 35.2: 363-376.
- ELSNER, JAS. ed. 1996. *Art and Text in Roman Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELSNER, JAS. 2007. *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- ERLICH, RICHARD. 2008. «A Longish Note on Ursula K. Le Guin’s *Lavinia*». *Science Fiction Studies* 35.2: 349-352.
- FARRELL, JOSEPH y PUTNAM MICHAEL C. J., eds. 2014. *A Companion to Vergil’s Aeneid and its Tradition*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- FELDHERR, ANDREW. 2014. «Viewing Myth and History on the Shield of Aeneas». *Classical Antiquity* 33: 281-318.
- FOWLER, DON. 1991. «Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis». *Journal of Roman Studies* 81: 25-35.
- GOLDHILL, SALOMON. 2007. «What is Ekphrasis for?». *Classical Philology* 102:1-19.
- GURVAL, ROBERT ALAN. 1995. *Actium and Augustus*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- HARDIE, PHILIP J. 1986. *Virgil’s Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford: Oxford University Press.
- HAYDOCK, NICKOLAS A. 2018. «Virgil Mentor: Ursula Le Guin’s *Lavinia*». En *Brill’s Companion to Prequels, Sequels, and Retellings of Classical Epic*. Editado por Robert Simms, 375-92. Leiden, Boston: Brill.
- HERFFERNAN, JAMES A. W. 2004. *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Chicago University Press.
- KAEMPFER, JOSEPH. 1998. *Poétique du récit de guerre*. París: José Corti.
- KANIA, RAYMOND. 2016. «‘Unbounded Views’: Incomplete Ekphrasis and the Visual Imagination in Virgil». *Ramus* 45. 1: 74-101.
- KEITH, ALLISON. 2000. *Engendering Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAIRD, ANDREW. 1993. «Sounding Out Ekphrasis: Art and Text in Catullus 64». *Journal of Roman Studies* 83: 18-30.
- LE GUIN, URSULA. 2009. *Lavinia*. Londres: Gollancz.

- LE GUIN, URSULA K. 2009. *Lavinia*, trad. española de Manuel Mara Álvarez Santullán, Barcelona: Minotauro.
- LINDOW, SUSAN J. 2009. «Lavinia: A Woman «Reinvents Herself in Fact and/or Fiction». *Journal of the Fantastic in the Arts* 20.2: 221-237.
- LOVATT, HELEN. 2013. *The Epic Gaze: Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOVATT, HELEN y VOUT, CAROLINE, eds. 2013. *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAC GÓRÁIN, FIACHRA. 2017. «The Poetics of Vision in Virgil's *Aeneid*». *Harvard Studies in Classical Philology* 109: 383-427.
- MILLER, T. S. 2010. «Myth-Remaking in the Shadow of Vergil: The Captive(-ated) Voice of *Lavinia*». *Mythlore* 29, n.º 1/2: 29-50.
- NISA CÁCERES, DOLORES y MORENO SOLDEVILLA, ROSARIO. 2020. «“A dream within a dream”: liminalidad y creación poética en *Lavinia* de Ursula Le Guin y *El silbido del arquero* de Irene Vallejo». *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)* 40.2: 345-366.
- PUTNAM, MICHAEL C. J. 1998. *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- REED, J. D. *Virgil's Gaze: Nation and Poetry in the Aeneid*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- SMITH, RIGGS ALDEN. 2005. *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*. Austin, Texas: Texas University Press.
- TEODORO PERIS, JOSEP LLUÍS. 2019. «Deconstrucción y crítica del *ethos* épico en *Lavinia* de Ursula K. Le Guin». *Minerva. Revista de Filología Clásica* 32: 221-219.
- ZANKER, PAUL. 1992. *Augusto y el poder de las imágenes*. Trad. esp. de Pablo Diener. Madrid: Alianza Forma.
- ZEITLIN, FROMA. 2013. «Figura: Ekphrasis». *Greece & Rome* 60.1: 17-31.