

## LAVINIA Y EL ESCUDO DE ENEAS

Reflexiones en torno a la écfrasis en *Lavinia* (2008) de Úrsula K. Le Guin

*He didn't let me say a word. I have to take the word from him.*

Úrsula K. Le Guin

### Resumen

Úrsula K. LeGuin (1929-2018) fue una autora canónica y fundacional de la presencia femenina en géneros como la Ciencia Ficción y el Fantasy, con obras paradigmáticas como *La mano izquierda de la oscuridad* (1969) y la Saga de Terramar (1968-2001). Sin embargo, en *Lavinia* (2008), la que fue su última novela, elige una temática muy diferente, ya que decide reescribir la *Eneida* (I a. C.) de Virgilio, el poema épico que relata el mito fundacional de la Roma augustea (el fin de la República e inicio del Imperio). Para narrar esta historia fundamentalmente masculina, LeGuin elige a Lavinia, la última de las mujeres de Eneas, hija del rey vencido, instigadora y premio de la guerra por las tierras itálicas. No nos parece casual que la autora eligiera como narradora de su historia a un personaje sin voz en la *Eneida*, al que no se le permite ni un verso del extenso poema. En la narrativa de LeGuin, esta historia de ciudades asediadas, naufragios y guerras de conquista deviene casi el monólogo interior de una muchacha que, más que ser arrastrada por los mandatos de los otros (como se nos aparece en la *Eneida*), decide su propio destino. Para pensar esta obra nos gustaría recuperar dos conceptos clave: por un lado, el de “mitopoesis”, recuperado por J. R. R. Tolkien para hablar de la recreación del mito; por el otro, el recurso retórico de la écfrasis, la descripción tan detallada que pone ante los ojos de la mente su referente, para pensar en la descripción del escudo de Eneas.

La écfrasis del escudo de Aquiles, desarrollada a lo largo del Canto XVIII de la *Ilíada* de Homero, devino un fragmento clave del poema, ya que, para críticos como Alexander Pope (1688-1744), presenta una *imago mundi* de la Antigüedad. Esta écfrasis es recuperada por Virgilio en su propio poema, pero en este caso, el escudo que el dios Hefesto forja para Eneas cuenta una historia con sus imágenes: la historia de su linaje, que culmina con el propio Augusto. Este fragmento descriptivo (tan atípico en la literatura clásica) reaparece en la novela de LeGuin, pero a través de los ojos de Lavinia. En esta ponencia nos gustaría explorar cómo se transfigura este escudo, devenido símbolo de dinastía y expansión imperial (Hardie, 1985), cuando lo describe una muchacha que no tenía voz. Nos parece que este fragmento resulta especialmente significativo para pensar cómo se transfigura este viejo mito cuando es vuelto a contar por una de las voces más significativas de la literatura contemporánea.

**Palabras clave:** Úrsula K, LeGuin, écfrasis, mitopoesis, escudo de Eneas, Lavinia.

### Introducción: Las voces de las otras

*Lavinia*, simplemente, es el nombre de la última novela de la escritora estadounidense Ursula K. Le Guin (1929-2018); publicada en 2008, cuando su autora tenía casi ochenta años, esta obra se compone a partir de la recreación y reescritura de una epopeya del siglo I a. C. Fue un experimento literario en el que Le Guin no se había aventurado hasta entonces, aunque sí otras autora feministas. El referente de la novela es, ni más ni menos, que el poema épico fundacional del Imperio Romano; me refiero, por supuesto, a la *Eneida* de Virgilio. En su novela, Le Guin reescribe, reimagina, los últimos seis libros del poema desde la perspectiva de Lavinia, la joven princesa del Lacio.

Como mencioné anteriormente, este “experimento literario” ya había sido realizado por otras autoras en clave de reivindicación femenina: al volver a narrar los mitos fundacionales de la

literatura occidental (patriarcales, heroicos y conquistadores) desde la perspectiva subordinada y esencialmente “otra” de las mujeres. Debemos dos ejemplos paradigmáticos a la escritora alemana Christa Wolf, cuando, en 1983, escribe su *Kassandra* para contar la guerra con las palabras de una mujer vencida; y en 1996 su *Medea. Stimmen*, para hablar de cuánto nos cuesta la paz. Este mismo gesto desmitificador y antiheroico es recuperado por Le Guin para escribir su *Lavinia*.

Como Wolf, Le Guin escribió su novela en los huecos que la épica fue dejando en los márgenes. Esos lugares llenos de silencios donde habitaron las mujeres con sus telares y sus ruecas. Como Wolf, Le Guin aprovecha esos vacíos, esos silencios y las ambigüedades de las oscuras fuentes míticas para reescribir su historia sin contradecir a Virgilio; para que su versión sea una perspectiva nueva sobre los mismos asuntos. Otra voz para contar la misma historia.

Ahí reside una de las diferencias entre ambas autoras. Las protagonistas de Wolf ya lo habían sido de sus propias historias... o al menos habían jugado un papel decisivo en las de los otros. El mito primero y los grandes trágicos atenienses después, fueron injustos con Casandra y Medea, pero ambas habían hablado con su propia voz. “¿Por qué quise sin falta el don de la profecía?” Se pregunta la Casandra de Wolf al inicio de su relato. “Hablar con mi propia voz: lo máximo. No quise más, ninguna otra cosa” (2013: 8).

Lavinia no tuvo la misma suerte. En la *Eneida*, no se le permite ni una palabra. Aun cuando constituye un personaje importante para el desarrollo de la trama -al volverse la razón del enfrentamiento entre latinos y troyanos, así como la sangre matriz indispensable para la muy futura dinastía fundadora de Roma-, lo que tuviera que decir al respecto no podía ser más irrelevante.

Quizás por esto, en las primeras páginas de la novela, la heroína explica:

Pero él no lo escribió. Él menospreció mi vida en su poema. Me desatendió, porque sólo llegó a saber quién era cuando estaba agonizando. No se le puede culpar por ello. Era demasiado tarde para hacer modificaciones, para volver a pensarlo todo, para completar las líneas incompletas y perfeccionar una obra que él creía imperfecta [...] Y sin embargo, mi papel en todo ello, la vida que me dio en su poema, es tan aburrido -salvo en el momento en el que se me prende el cabello-, [...] tan convencional, que ya no puedo seguir soportándolo. Si he de pervivir siglo tras siglo, al menos por una vez tendré que romper el silencio y hablar. Él no me dejó decir una sola palabra, así que habré de arrebátarsela (2018: 13-14).

Aquí reside otra diferencia con la obra de Wolf: la Lavinia de Le Guin no es “otra” Lavinia; la verdadera o una más próxima a la verdadera -menos invento y más mujer-, una que pueda contar finalmente la verdadera historia, como la Medea de Wolf. No. La protagonista de Le Guin es la Lavinia de Virgilio. No hay otra, y si la hubo “sólo era la más nebulosa de las figuras, poco más que un nombre en una genealogía” (2018: 13). A esta princesa latina, su poeta le brindó una larga, larguísima existencia, aunque ciertamente insustancial y silenciosa. Pero, como citamos anteriormente, se equivocó con ella.

“Puede que no te haya hecho justicia, Lavinia” (2018: 53) se lamenta Virgilio en su primer encuentro. Porque así es: en la novela de Le Guin, como un espectro o “un sueño dentro de un

sueño” (2018: 53), el poeta se le aparece a la princesa. Los encuentros ocurren por la noche, en el bosque sagrado de Albúnea, donde Lavinia acude a honrar y pedir consejo a los espíritus de sus antepasados. La aparición de la sombra de Virgilio, por lo tanto, no la encuentra tan desprevenida como a él mismo. Muchos, muchísimo años en el futuro, el poeta se está muriendo... Y en sueños, en ese intersticio tan leve entre la vida y la muerte, tiene la increíble posibilidad de ser invocado por Lavinia, para recitarle en voz muy queda su propia historia... O la historia de Eneas, en realidad. El hombre con el que ha de casarse.

En una entrevista de 1995, Le Guin explicó la diferencia entre los mundos de la Ciencia Ficción y la Fantasía de la siguiente manera:

In science fiction, as in realism, nothing happens that couldn't happen or shouldn't happen. Whereas in fantasy, the contract is just the opposite. The reader agrees to enter the writer's world and follow its laws. That's a major step a lot of people will not take. They don't want to enter a world they don't share with everybody else. A fantasy world exists only in the book (1995: 194).

[En la ciencia ficción, como en el realismo, no pasa nada que no pudiera pasar o no debería pasar. Mientras que, en la fantasía, ocurre exactamente lo opuesto. El lector accede a entrar en el mundo del autor y seguir sus reglas. Ése es un gran paso que muchas personas no van dar. No quieren entrar en un mundo que no comparten con todos los demás. Y un mundo de fantasía sólo existe en un libro]

Así, Le Guin decide dar a Virgilio la posibilidad de volver a entrar en el mundo de su ficción y hablar con el personaje al que negó la palabra. Le dio la oportunidad de ver lo que no pudo ver y escuchar a quien no pudo (o no quiso) escuchar, aunque fuera demasiado tarde para cambiar nada. Pero, increíblemente, el mundo ficcional creado por Virgilio no es tal cual lo había imaginado ¿Qué ocurrió? Quizás fuera flexible y fue cambiando con el tiempo; quizás siempre fue diferente y él no lo supo ver bien, como a Lavinia; quizás su naturaleza depende de quien lo transite y cuándo lo transite, y es sólo una cuestión de perspectiva. Este hecho, tematizado en su última novela, habla muy íntimamente de lo que la propia Le Guin creía sobre la esencia de los mundos imaginarios: “As a writer I feel I'm taking the reader with me into this world that I see and discover, but of course I discovered that the readers make that world their own, and it's sometimes quite, quite different from what I imagine” [Como escritora, siento que estoy llevando al lector conmigo dentro de un mundo que veo y descubro, pero, por supuesto, descubrí también que los lectores pueden apropiárselo, y a veces es bastante diferente de lo que yo había imaginado] (2015) ¿Qué le pasaría a uno de esos mundos imaginarios si fuera leído durante dos mil años, dos mil ocho años exactamente?

Le Guin, como lectora de la *Eneida*, se apropia del Lacio de Virgilio. Y como mala, terrible lectora que fue, decide mirar donde Virgilio no supo ver y contar lo que no pudo, porque, como admite en la novela “tenía que contar lo que estaban haciendo los hombres” (47/289). Le Guin quiso hacerle justicia a Lavinia. Y así, contrariamente a la impresión que deja en la *Eneida* -donde es poco más que un premio que disputarse o arrebatar-, la Lavinia de Le Guin deja muy claro que es

capaz de tomar sus propias decisiones: “Mi madre estaba loca,” -Sostiene, desafiante-“pero yo no. Mi padre era viejo, pero yo no. Como la espartana Helena, provoqué una guerra. Ella lo hizo dejando que la tomaran los hombres que la deseaban. Yo, no dejándome dar ni tomar, sino eligiendo a mi hombre y mi destino” (2018: 14-15).

En la novela de Le Guin, la apatía de Lavinia hacia sus pretendientes se transforma en voluntad de no ser entregada a “un rey menor” para “ser una exiliada de por vida”; e incluso su silencio se vuelve resistencia. Andries Du Toit, en su artículo “Lavinia’s Voice” (2009), sostiene que “Through her choices she becomes the pivot around which history turns; and this is so even though her choice, her act, is nothing more (and nothing less) than to accept her fate” [es a través de sus decisiones que Lavinia se vuelve el pivote sobre el que vira la historia; y esto es así aunque su elección, su acto, no fuera nada más (o nada menos) que aceptar su propio destino]. Tal como el Eneas de Virgilio, el valor y el heroísmo de Lavinia reside en saber lo que debe hacer y aceptarlo más allá del dolor. Aunque quizás “heroísmo” no sea la palabra que Le Guin hubiese usado, ni la que Lavinia hubiese preferido. Porque su historia no es la de los héroes. Hacia mediados de la novela, cuando el temido enfrentamiento entre latinos y troyanos es ya inminente, la suave voz de la princesa hace una pregunta que no obtiene respuesta: “Sin guerra, no habría héroes. / ¿Y qué tendría eso de malo? / ‘Oh, Lavinia, ésa es una pregunta de mujer’” (2018: 150).

En esta ponencia, me gustaría pensar en esta pregunta de mujer en relación a un fragmento de la novela y a su referente en el poema virgiliano. Me refiero a la célebre écfrasis del escudo de Eneas, en cuya superficie se labrara la historia de Roma. Mucho se ha escrito acerca de las implicaciones de este fragmento, aquí, me gustaría pensar cómo cambian estas implicaciones cuando quien mira las múltiples imágenes del escudo no es un héroe guerrero, sino una joven princesa que tuvo que usurpar las palabras para describirlo.

### **Primera écfrasis: el escudo echado a la espalda**

Para comenzar, cabría explicar que una écfrasis no es una descripción cualquiera, sino un recurso retórico que en la antigüedad clásica refería a una descripción tan vívida que ponía lo dicho ante los ojos del auditorio. Hermógenes define la écfrasis como “una composición que expone en detalle de una manera manifiesta” (1991: 195) y cuya característica definitoria reside en la *enargeia*: un efecto estético consistente en formar, a partir de palabras, una imagen que pareciera percibirse con los demás sentidos. De este modo, no resulta sorprendente que la mayoría de las écfrases clásicas tengan como referente una imagen mental, es decir, imaginaria, creada por medio de los que Quintiliano define como “fantasía”; entre las más estudiadas se encuentran: el escudo de Aquiles en la *Ilíada*, el escudo de Heracles en un poema atribuido a Hesíodo y el escudo de Eneas en la *Eneida*

de Virgilio ¿Cuáles eran las imágenes que estos objetos preciosos (hechos de bronce, oro y plata) pero también armas de guerra, traían ante los ojos mentales de la audiencia?

El escudo de Aquiles, merece una mención especial. En el Canto XVIII de la *Ilíada* (vv. 462-617) se describe cómo Hefesto, el dios griego del fuego, transforma las placas del inmenso escudo en los círculos del mundo. Alexander Pope, en su ensayo *Observations on the Shield of Achilles* (1915-1920), llama a esta ékfrasis una *imago mundi*, en la que se representa la perdida Grecia arcaica: en el mayor de los círculos, brama el mar con espuma de plata y en el centro brillan las constelaciones del cielo. Entre ambos, se encuentran dos ciudades: una en paz y otra en guerra. Hay también una boda, campesinos ocupados en sus faenas, jóvenes danzando y haciendo música. También un paisaje bucólico. Es por esta razón que W. G. Thalmann sostiene que esta ékfrasis “widens the scope of the Iliad by putting warfare into context as one of various human activities, the scenes displayed on Heracles’ shield represent in great detail the horror of war itself ” [amplía la perspectiva de la *Ilíada*, al situar la guerra en el contexto de las otras actividades humanas; las escenas representadas en el escudo de Heracles, por el contrario, representan en gran detalle sus horrores en sí mismos] (en Faber, 2000: 55).

Efectivamente, las imágenes en el escudo de Aquiles no son las que cabría esperar en un objeto cuya función es proteger al guerrero y que, por esta razón, solía ilustrarse con imágenes aterradoras, como la cabeza de la Gorgona. Pero Aquiles no es un guerrero cualquiera y su escudo debía reflejar esta singularidad. Quizás Homero buscara representar ante nuestros ojos mentales la imagen estática de un mundo observado desde afuera, como lo harían los dioses. Si esto fuera así, ¿qué querría decirnos cuando pone el escudo en las manos de su héroe? El peleida Aquiles, se carga la imagen dorada del mundo al hombro y muere con él –¿muere por él?-. Se carga a la espalda la imagen del mundo que nunca sería suyo (él, que moría en combate, habiendo conocido poco más que el combate, habiendo nacido para combatir) porque había elegido morir joven para que su gloria perdurara por siempre.

El escudo de Eneas es muy distinto. Como el de Heracles en la ékfrasis hesiódica, es descrito como “clipei non enarrabile textum” (8. 625): las imágenes forjadas en el escudo son indescriptibles, debido al horror que despiertan. Riemer Faber, en su artículo “Virgil’s ‘Shield of Aeneas’ (Aeneid 8.617-731) and the Shield of Heracles” (2000), realiza un detallado estudio de cómo Virgilio -cuyo modelo para la *Eneida* había sido en todo principalmente Homero-, en este pasaje en particular recupera la imagería bélica de Pseudo-Hesíodo en todo su indecible horror. Quizás porque, señala Faber, en ambos se intenta presentar la destrucción que siempre es consecuencia de la guerra. El autor concluye que “the description of Heracles’ shield conveys no sense of the heroic glory that is associated with Achilles’ weapon. The ekphrasis in *Aeneid* 8. 617-731 has been interpreted as presented by a similarly skeptical narrator, underscoring the ignorance

and naiveté of Aeneas who does not grasp the awful significance of the shield and its scenes [la descripción del escudo de Heracles no contiene nada de la gloria que se asocia al arma de Aquiles. La écfrasis en la *Eneida* se interpretó como presentada por un narrador de escepticismo similar, que subraya la ignorancia e inocencia de Eneas, quien no alcanza a comprender el espantoso significado del escudo y sus imágenes] (618, 730)” (2000: 57). Le Guin pareciera tener una opinión similar cuando afirma que las terribles descripciones del combate en la *Eneida* son prueba de la profunda aversión que despertaban en Virgilio; a diferencia de Homero, sostiene Le Guin, él no encontraba ningún placer en narrar los sangrientos, pero era necesario.

Esta afirmación está en consonancia con lo que María Rosa Lida explica en su Introducción a la *Eneida*: “Virgilio ve en Augusto el término de las discordias, la paz y el ocio divino; por eso, con exaltación casi religiosa traza su maravillosa imagen del emperador y del imperio” (2004: 7-8). Porque la écfrasis del escudo de Eneas no presenta combates imaginarios o abstractos, sino los muy específicos que libró Roma desde su fundación hasta el advenimiento de Augusto César; es decir, hasta la batalla naval de Accio, cuya imagen es el centro mismo del escudo: “en él había representado el dios ignipotente, sabedor del destino reservado a las edades futuras, toda la historia de Italia y los triunfos de los romanos; en él se veía todo el linaje de la futura descendencia de Ascanio y la serie de sus grandes batallas” (*Eneida*, 8.626-630).

Más adelante, Lida comenta agudamente que “si tomamos en cuenta que el escudo es el objeto que se interpone entre los enemigos y el héroe, está claro que, en el universo simbólico del poema, lo que protege a Eneas es su propio destino, que no es otro que el de Roma” (2004: 313). Pero Eneas no lo sabe, por eso no comprende las imágenes de su escudo más allá de su efecto estético y no puede más que admirar impávido el “indescriptible” trabajo de repujado: “Todas las cosas contemplaba maravillado Eneas en el escudo de Vulcano, don de su madre; y, regocijándose con la vista de aquellas imágenes, cuyo sentido ignora, échase al hombro la fama y los hados de sus descendientes” (*Eneida*, 8.729-733).

¿Se regocija con las indecibles imágenes del combate o sólo con la maravilla “artística” del escudo? Me inclino, como Faber y Le Guin, por la aguda ironía de un poeta que no amaba la guerra y que no escribió sobre un héroe conquistador, nacido para combatir, como Aquiles. Si, siguiendo el análisis anterior, el peleida se echa al hombro la imagen del mundo que no ha de conquistar para sí, porque elige morir joven y en combate; entonces Eneas, sin saberlo, se echa al hombro todas las batallas que se han de librar para conquistarlo. La imagen dorada del mundo, podría decirnos sutilmente Virgilio, no se obtiene gratuitamente.

## **Segunda écfrasis: el escudo colgado en la pared**

Al final del poema, Eneas vence en la última de sus batallas y eso es todo. Pero la novela de Le Guin no termina ahí. Cuando los muertos se hubieron llorado y los dioses apaciguado, tiene lugar una boda, la fundación de una ciudad y un nacimiento. Las armas de Eneas cuelgan en la pared de la casa que comparten, cuenta Lavinia: el escudo dejó de ser un instrumento de guerra y pasó a ser casi como una pintura, pero una que lleva escrito el futuro... ¿Qué es lo que Lavinia ve, cuando se detiene a mirarlo?

En primer lugar, ve a la loba amamantando a sus cachorros humanos, pero a continuación, no puede encontrar más que guerra: “pero la mayoría son hombres, hombres que luchan, interminables escenas de batallas, hombres despedazados, hombres destripados, puentes destruidos, murallas derribadas, matanzas” (30/289) “¿Son escenas de Troya?” Le pregunta a Eneas, pero él niega con la cabeza. “No sé lo que son -dice-. Puede que sean escenas de lo que aún está por venir.” “Entonces lo que está por venir es guerra, sobre todo.” Dice Lavinia, mientras busca entre las imágenes “algún rostro sin yelmo”. Pero entonces, las imágenes de pronto se transforman...

Sigo mirando y veo cosas en las que nunca había reparado. La ciudad, o alguna otra gran ciudad, yace en ruinas, totalmente destruida e incendiada. Veo 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 él no puede ver lo que yo en el escudo. [...] Sólo yo, que conocí al poeta en los bosques de Albúnea, puedo seguir mirando sobre el bronce del escudo todas las guerras que no libraré (31-32/289).

¿Qué significa esto? Evidentemente, en la novela de Le Guin, Lavinia no sólo es capaz de invocar la sombra su poeta (su autor), sino también de atravesar los límites del mundo ficcional que habita para ver lo indecible, lo inarrable: el futuro. Aunque, por supuesto, el don del escudo de Eneas que, como un espejo mágico, refleja el devenir de la historia, lo había otorgado Virgilio desde un principio. Y como antes, Eneas no lo comprende. Pero Lavinia sí.

Jennifer Rea, en su trabajo ““Pietas” and Post-Colonialism in Ursula K. Le Guin’s *Lavinia*” (2010), llega a partir del estudio del concepto de “piedad” en la novela a conclusiones muy próximas a las mías. La autora expone:

Le Guin’s novel *Lavinia* allows the reader to see Turnus’ aggression and Aeneas’ pietas through Lavinia’s eyes. Le Guin’s interpretation of the battle between Turnus and Aeneas has both Lavinia and Aeneas questioning whether or not one has to sacrifice one’s ideals in order to achieve security. Lavinia’s character offers the reader a new look at the high price her society pays when civilization is claimed through violence. When Lavinia tells the story of Rome’s foundation, the audience is able to reconsider the epic in a new way; as the voice of the dispossessed and disenfranchised, Lavinia speaks for those who question whether or not the sacrifices and losses which occur as the result of war are worth the outcome (2010: 129).

[ El personaje de Lavinia le ofrece al lector una nueva perspectiva sobre el alto costo que su sociedad pagó cuando la civilización fue reclamada a través de la violencia. Cuando Lavinia cuenta la historia de la fundación de Roma, la audiencia es capaz de considerar la épica de otra manera; como la voz de los desposeídos y de los privados de sus derechos, Lavinia habla por los

que se preguntan si los sacrificios y las pérdidas que resultan de la guerra no serán un costo demasiado elevado]

El poeta inglés Wystan H. Auden escribió en 1952 un poema sobre el escudo de Aquiles, en el que las imágenes que Hefesto labrara sobre su superficie lustrosa eran los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Como Eneas, el Aquiles de Auden se echa el escudo al hombro, feliz con sus nuevas armas, sin comprender nada. En 2008, Ursula K. Le Guin replica este mismo gesto, desmitificador y antiheroico. Si, continuando con mi reflexión anterior, pueden leerse las cruentas escenas de batalla representadas en el escudo de Eneas como una advertencia o un recordatorio: “no puede conquistarse la imagen dorada del escudo de Aquiles más que con los sacrificios de la guerra”; entonces Le Guin agrega a la sentencia un comentario, dicho con la suave voz de Lavinia: “¿quién quiere esa imagen dorada del mundo?”

Los héroes guerreros se encandilaron con su esplendor sin comprender realmente. Quizás el auténtico gesto rebelde, desmitificado y antiheroico de Le Guin, fue darle a Lavinia su voz para que pudiera hacer esta pregunta de mujer: “Sin guerra, no habría héroes. / ¿Y qué tendría eso de malo?” (2018: 150).

## **Bibliografía**

Du Toit, Andries “Lavinia’s voice (or: the critique of Rome)”. A subtle Knife, August 1st., 2009. En línea: <https://asubtleknife.wordpress.com/2009/08/01/lavinias-voice-or-the-critique-of-rome/> [26/08/2019]

Hardie, P. R. “*Imago Mundi*: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles”. *The Journal of Hellenistic Studies*, 105, 1985, pp. 11-31.

Plotz, John “The Story’s Where I Go: An Interview with Ursula K. Le Guin”. Public Books, 6.15.2015. On line: <https://www.publicbooks.org/the-storys-where-i-go-an-interview-with-ursula-k-le-guin/> [18/08/2019]

Pope, Alexander. “Observations on the Shield of Achilles”. *The Iliad of Homer, translated by Mr. Pope*, vol. V. London: W. Bowyer for Bernard Lintott, 1715-1720.

Rea, Jennifer A. ““Pietas” and Post-Colonialism in Ursula K. Le Guin’s *Lavinia*”. *The Classical Outlook*, Vol. 87, No. 4 (2010), pp. 126-131

Teón, Hermógenes, Aftonio *Ejercicios de retórica*. Ed. María Dolores Reche Martínez. Madrid: Gredos, 1991.

Walsh, William “I Am a Woman Writer; I Am a Western Writer: An Interview with Ursula Le Guin”. *The Kenyon Review. New Series*, Vol. 17, No. 3/4 (1995), pp. 192-205.