

Reverberaciones de Troya en la novela negra: reescritura y metaficción en *City on Fire* (2022) y *City of Dreams* (2023) de Don Winslow

Daniel Nisa Cáceres y Rosario Moreno Soldevila¹

Recibido: 10 de septiembre de 2023 / Aceptado: 20 de noviembre de 2023

Resumen. Este artículo analiza la recepción clásica en dos novelas de Don Winslow, *City on Fire* (2022) y *City of Dreams* (2023), en el marco de la creciente corriente de reescrituras noveladas de la épica grecolatina de temática troyana. Se abordan las distintas técnicas de adaptación del material mítico y literario, con énfasis sobre la urdimbre de actantes que las componen y sus niveles de lectura. Como corolario, se estudia la complejidad metafictiva desplegada especialmente en *City of Dreams*, fundamentalmente en relación con la *Eneida*. Finalmente, recaba atención crítica minuciosa la transposición de la historia de Dido y Eneas. Mediante la resignificación de mitos antiguos y modernos, esta saga ofrece una profunda reflexión sobre los vectores de la cultura occidental, la existencia humana y la propia literatura. **Palabras clave:** Don Winslow; *City on Fire*; *City of Dreams*; épica grecolatina; metaficción; recepción clásica.

[en] Reverberations of Troy in Crime Fiction: Metafictional Rewriting in Don Winslow's *City on Fire* (2022) and *City of Dreams* (2023)

Abstract. This article analyses Don Winslow's novels *City on Fire* (2022) and *City of Dreams* (2023) against the backdrop of the contemporary profusion of Trojan-themed narratives rewriting the Greco-Roman epic tradition. Critical emphasis is placed on the techniques employed to reposition and interweave the mythic material, their actants and reading strata. As a corollary, close attention is paid to the complex metafictional negotiation mainly executed in *City of Dreams*, especially in relation to the *Aeneid*, while critically scrutinising the transposition of the love affair between Dido and Aeneas. By resignifying ancient and modern myths, this saga offers a profound reflection on the vectors of Western culture, human existence and literature itself.

Keywords: Don Winslow; *City on Fire*; *City of Dreams*; Greco-Roman epic; metafiction; classical reception.

Sumario. 1. Griegos y troyanos en un mundo de gánsteres. 1.1. Héroe en el hampa. 1.2. Dioses y mortales. 1.3. Heroínas en un mundo de hombres. 2. Un juego entre la erudición y el

¹ Departamento de Filología y Traducción, Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla.
E-mails: dniscac@upo.es, rmorsol@upo.es

humor (negro). 3. La *Eneida* y el sueño americano: Danny Ryan como piadoso Eneas. 4. Diane y Danny: amor, tragedia, metaficción. 5. Los sueños sueños son: a modo de conclusión.

Cómo citar: Nisa Cáceres, D.; Moreno Soldevila, R. Reverberaciones de Troya en la novela negra: reescritura y metaficción en *City on Fire* (2022) y *City of Dreams* (2023) de Don Winslow, en *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 43 (2) (2023), 367-384.

1. Griegos y troyanos en un mundo de gánsteres

Las últimas obras de Don Winslow (1953-), autor estadounidense de novela negra, conforman una trilogía basada en la Guerra de Troya, sus causas y consecuencias. De las tres entregas proyectadas, *City on Fire* ve la luz en 2022 y *City of Dreams* en 2023, mientras que *City in Ruins* completa la saga en 2024. *City on Fire* (en adelante *CoF*) narra la guerra entre dos clanes mafiosos de Rhode Island en la segunda mitad de los años 80. El conflicto entre italianos e irlandeses lo causa una mujer, Pam Davies, trasunto de Helena de Troya. Es, pues, una transposición contemporánea de la *Iliada*², aunque también de la *Eneida*, pues, pese a ser coral, el punto de vista principal es el de Danny Ryan como el troyano Eneas³. *City of Dreams* (en adelante *CoD*), a su vez, se centra principalmente en el periplo de Ryan, que huye de la caída Dogtown⁴ con un grupo de compañeros, su padre Marty (Anquises) y su hijo Ian (Julo/Ascanio); y, como trama secundaria, en las andanzas de Chris Palumbo, trasunto de Odiseo. *CoD* se construye, pues, como una combinación de los primeros seis libros de la *Eneida* y parcialmente de la *Odisea*. Junto con estos hipotextos fundamentales —los grandes poemas de la épica grecolatina—, la novela integra también las tragedias de tema troyano, especialmente la *Orestíada* de Esquilo. Lógicamente, junto con estas refiguraciones clásicas, encontramos otros discursos y géneros de la cultura popular del siglo XX (entre otros, novela negra, *film noir* y cine de gánsteres, especialmente la saga de *El padrino*), lo cual confiere a esta trilogía una peculiar textura que combina los clásicos grecolatinos con los estadounidenses y sus respectivas mitologías. Este artículo tiene como objetivo analizar cómo Winslow moldea y transpone el material mítico y literario con el que trabaja, con especial atención a la *Eneida*, en el contexto de las reescrituras contemporáneas de la épica grecolatina y los estudios de recepción.

La transposición de la épica clásica a una narrativa de gánsteres o *mob fiction* en *CoF* y *CoD* encuentra muchos puntos de anclaje y de inspiración para el autor, ducho en estas lides literarias: a la brutalidad y la violencia, las trampas, deslealtades y *vendettas* hay que sumar los códigos y leyes no escritas que rigen el comportamiento de los personajes. El proceso transpositivo no consiste únicamente en anacronismos correspondientes a los eventos y personajes homéricos y virgilianos. Existe además una intención de interpretar, apropiarse, jerarquizar, omitir y redimensionar elementos centrales y marginales, e incluso proyectar variaciones que problematizan el hipotexto o responden —como es

² La recepción homérica contemporánea es inabarcable. Algunos estudios y estados de la cuestión generales y de caso pueden encontrarse en las monografías colectivas editadas por Graziosi y Greenwood (2007) y Cox y Theodorakopoulos (2019).

³ Para las iteraciones del personaje virgiliano a lo largo de la historia, véase Hardie (2014).

⁴ Las frases «Dogtown doesn't exist!» (*CoF* 317) o «Dogtown is gone» (338) recuerdan al lamento de las *Troyanas* de Eurípides: 1323-1324 οὐδ' ἔτ' ἔστιν / ἃ τάλαινα Τροία.

el caso de las reescrituras contemporáneas de autoría femenina, con las que *CoF* y *CoD* contrastan— a la agenda ideológica feminista «to make visible and to fill in the ‘lacunae’ of tradition» (Zajko y Leonard 2006, 2). Tipológica y formalmente, no pertenecen a un tipo transpositivo dual donde cohabiten, se entreveren e incluso se confundan texto e hipotexto(s), como ejemplificaría el relato de A.S. Byatt «The Pink Ribbon» (2003). Tampoco a aquellos en que la tradición clásica, su traducción o su docencia formen parte esencial de tramas contemporáneas, categoría a la que pertenecen, por ejemplo, *The Seven Sisters* (2002), de Margaret Drabble, *A Man in a Distant Field* (2004) de Theresa Kishkan o *An Odyssey: A Father, a Son and an Epic* (2017) de Daniel Mendelsohn. Sí en cambio pertenecen todos a la denominada intervención híbrida, al ser textos que amalgaman la cultura clásica con otra diferente y reescriben las fuentes «to create a political, social or aesthetic critique of the receiving society» (Hardwick 2003, 9).

Sin duda, la trilogía de Danny Ryan encuentra su referente narrativo taxonómico más cercano en el *Ulysses* (1922) de James Joyce. La similitud radica en una aparente linealidad narrativa construida en base a una profusión de paralelos y equivalentes naturalizados o domesticados, si utilizamos terminología traductológica y de recepción. Winslow reinterpretaría y remitifica personajes dentro del esquema histórico, geográfico y cultural estadounidense como hiciera Joyce con el irlandés. Podría decirse que Joyce es mucho más ambicioso en su monumental arquitectura de intertextos y alusiones al dotar cada uno de los dieciocho capítulos odiseicos con un estilo literario, un entramado simbólico y un modo musical propios, entretejiéndolos con otros componentes⁵. Con todo, pese a unas premisas programáticas más modestas, el empeño creativo de Winslow no carece de ambición. Trasciende el marco principal de la *Iliada* y acomoda a la vez la *Eneida*, la *Odisea* y la *Orestíada*, en términos narrativos, de caracterización, temáticos y genéricos, pues se basa en el discurso marco de la novela negra, de la que es un autor consagrado. Winslow además desarrolla dos tipos de épica en equilibrio: la masculina entre los clanes, y otra femenina, en forma de pequeñas epopeyas interiores al amparo de la opresión y abusos que sufren en los confines y limitaciones de su esfera.

1.1. Héroes en el hampa

Italianos e irlandeses son los dos bandos de esta cruenta guerra urbana que desarrolla la primera novela. El clan italiano está liderado por Peter Moretti, cuyo hermano Paulie se siente agraviado cuando su novia lo abandona por Liam. El incidente ni siquiera es tan grave como el desencadenante mítico, pero acaba arrollando a unos y otros con la misma fuerza. Peter y Paulie son, pues, Agamenón y Menelao, los Atridas⁶. Entre sus filas cuentan con el maquinador y asendereado Chris Palumbo (Odiseo) y el hábil Sal Antonucci, que mantiene una relación homosexual con Tony Romano (Aguiles y Patroclo). En el bando irlandés, el viejo John Murphy (Priamo) ya está retirado y las riendas de la organización las lleva su hijo Pat (Héctor). Pat es «a freaking hero, a stand-up guy» (*CoF* 120), «the star son» (60), mientras que su hermano Liam (Paris) es un seductor, «Kennedy handsome» (44), siempre a su sombra y problemático ya desde el vientre materno⁷. Junto

⁵ Se puede percibir un claro influjo joyceano en el onírico capítulo final de *CoD* (299-307), un monólogo interior cuyos primeros párrafos evocan «Penelope», último capítulo de *Ulysses* (1992 [1922], 871-933).

⁶ Como los Atridas, Peter y Paulie también poseen una oscura historia familiar: su padre Jacky Moretti está en la cárcel por matar a su medio hermano, claro eco del conflicto entre Atreo y Tiestes.

⁷ «One drunken night Pat told him the story of how Catherine’s pregnancy with Liam was supposed to be difficult, maybe even life-threatening for her, and John, devout Catholic that he is, wanted her to abort the baby» (*CoF*

a Pat encapsula la quintaesencia masculina irlandesa: cautivador temerario uno y santo patrón el otro. Su hermana Cassie, Cassandra Murphy, es la única que conserva el nombre de su referente mítico. Pronto descubrimos el trauma que origina sus problemas con las drogas; es decir, la violación que sufrió a manos de «Uncle Pasco» a los catorce años:

When her mother asked her why, and her father screamed at her and called her a junkie and a disgrace, she held her tongue and never told because she was afraid that they wouldn't believe her and more afraid that they would (*CoF* 58)⁸.

La descendencia de John Murphy se completa con Terri (Creúsa), casada con Danny Ryan, el hijo de Marty Ryan, antiguo líder de la organización. Siempre vinculado a los Murphy, aunque ajeno a las decisiones importantes, Danny se emparenta con ellos al casarse con Terri. Junto a los protagonistas, Winslow articula en distintos grados un sinfín de otros personajes que equivalen a héroes, heroínas y monstruos del mito: desde los compañeros de Eneas hasta el tuerto Popeye Abbarca, una suerte de cíclope narcotraficante con quien se topan tanto Chris Palumbo como Danny Ryan en sus periplos en *CoD*.

1.2. Dioses y mortales

Griegos y troyanos creen en los mismos dioses, que intervienen en la guerra y toman partido. El componente religioso no impide a los griegos cometer sacrilegios e ignominias. Italianos e irlandeses también comparten la fe católica, sin ser esto óbice para dedicarse al crimen organizado o frecuentar amantes o *gumars*. Lo sobrenatural está ausente de las novelas, pero no faltan correlatos de poderosas divinidades, elementos míticos ni interrelaciones entre ellos.

Pasco Ferri está por encima del bien y del mal. Es el cabeza del clan italiano hasta que cede dicha responsabilidad a los Moretti y se marcha a Florida. Respetado por italianos e irlandeses, es una figura de autoridad ausente, inaccesible en persona. De ahí que haya que ‘invocarlo’ por teléfono convencional. Su violación de Cassandra en *CoF* conduce a una pronta identificación con Apolo: *stricto sensu* el dios no viola a la princesa troyana, pero sí le reclama favores sexuales, la extorsiona y la condena a no ser creída⁹ en un acto de violencia que sigue la lógica ilógica del Olimpo, pero que tanto se parece a la humana. Pasco es un capo todopoderoso y Cassie una adolescente, así que el abuso provoca el mismo efecto en la joven: «“No one will believe you,” Pasco said» (*CoF* 57).

Diversos personajes imploran ayuda a Pasco-Apolo. En *CoF*, Solly Weiss se lamenta ante él (por teléfono) de que la banda de Peter Moretti ha asaltado su joyería. Cuando Moretti desoye las razones de Pasco y las de Chris Palumbo para que devuelva el botín, se suceden nueve días de inexplicables redadas —una peste contra los italianos obra de Pasco—: «It's classic Pasco Ferri, Chris thinks» (*CoF* 168)¹⁰. En *CoD*, Peter Moretti Jr

42). El episodio evoca el sueño premonitorio de Hécuba embarazada de Paris (véase Brown 2012).

⁸ Cassie advierte sin éxito a otros personajes sobre las consecuencias de sus acciones: «Don't go all Irish on this. If you go after the Morettis, there'll be a war, and then someone will get killed» (*CoF* 63); «“This is going to end badly,” Cassie says. [...] Like she sees something the rest of them don't» (85); «It's the heroin, she thinks, her worst premonition coming true» (*CoF* 324); «She had begged Danny Ryan, her good friend, not to do the heroin boost with Liam, but he did it anyway» (*CoD* 65).

⁹ El episodio puede leerse en el *Agamenón* de Esquilo (1203-1212).

¹⁰ Hom.*Il.* 1.370-385.

(Orestes) consulta a su padrino Pasco antes de matar a su madre y al asesino de su padre (288-289), como hace su referente en las *Coéforas* de Esquilo antes de su venganza (A.Ch.269-305).

Pasco se relaciona en las alturas con sus iguales, aunque al público lector solo le llegan indirectamente cabos sueltos, pues Winslow no representa esas conversaciones. Asimismo, Pasco-Apolo exhibe rasgos sincréticos con Zeus/Júpiter¹¹. En *CoD*, el mafioso angelino Angelo Petrelli le pide ayuda por teléfono para deshacerse de Danny Ryan (241-242), escena que reescribe la plegaria de Yarbas a Júpiter en el libro IV de la *Eneida*¹².

Por su parte, Madeleine McKay, la madre de Danny Ryan, lo dejó siendo apenas un bebé a cargo del padre y desapareció sin dejar rastro (*CoF* 15). Ya adolescente, Danny descubre que una escultural pelirroja cuya foto esconde su padre es su madre: «tall, statuesque showgirl with red hair, green eyes, long legs, big tits» (39). El capítulo 18 cuenta la historia de Madeleine: «aware of her beauty, precociously sensual, seductive» (135), una vez instalada en Las Vegas como *stripgirl* (de hecho actúa en el show «*Venus in Vegas*»), conoce al contrahecho empresario Manny Maniscalco. Este tiene una fábrica de corsetería además de una cojera en su pie izquierdo: «the most beautiful woman on the Strip married the ugliest man in Las Vegas» (*CoF* 141). Se casan, pero pronto ella le es infiel con un boxeador, Jack Di Bello, «a brutal middleweight out of Jersey City with a body forged from iron and a heart made in hell» (147), hasta que los pillan in fraganti (150) y las fotos acaban en manos de Maniscalco, circunstancia que pone fin a la relación, actualización del *affaire* de Afrodita y Ares (Marte y Venus)¹³. Winslow explota tanto las situaciones que toma prestadas del mito adaptándolas a ese mundo onírico de Las Vegas¹⁴, plagado de remedos monumentales y liminalidades espaciotemporales, como los nombres que elige para estos trasuntos humanos de Afrodita/Venus (Madeleine), Hefesto/Vulcano (Manny Maniscalco) y Ares/Marte (Jack Di Bello)¹⁵.

Madeleine reaparece en la vida de su hijo cuando las cosas se complican en Dogtown y él acaba malherido en el hospital: «A woman sits in a chair beside the bed. Beautiful woman with long red hair. At first Danny thinks she's a nurse, but she doesn't have a nurse's uniform on. She's expensively dressed and her perfume is enchanting» (*CoF* 132)¹⁶. Madeleine reside en su Olimpo particular, una lujosa mansión en Las Vegas, desde donde hace y deshace gracias a sus muchas amistades influyentes (y las informaciones comprometidas que ha ido atesorando a lo largo del tiempo). Los demás personajes la describen como una diosa y ella misma cultiva esa impresión¹⁷. Sus apariciones son oportunas y eficaces, ayudando tanto a su hijo como a su nuera y su nieto. Su poder es

¹¹ En *CoF* (44-45) aparece su esposa Mary, que aconseja a Liam que se case. Recuerda así a Hera, diosa del matrimonio y esposa de Zeus, aunque el papel de su contrapartida romana, Juno, se identifica claramente con la agente del FBI Regina Moneta.

¹² VERG.*Aen.*4.206-218. Como en varios pasajes de *CoF*, aquí la motivación es económica, sin relación con las mujeres del mito (Briseida, Criseida, Dido).

¹³ HOM.*Od.*8.266-366; OV.*Ars.*2.561-592; *Met.*4.171-189.

¹⁴ «Las Vegas is a hallucination. Nothing is real» (*CoD* 80).

¹⁵ El nombre Madeleine evoca a María Magdalena, a quien la tradición cristiana tardoantigua atribuye una vida previa de prostitución. Maniscalco en italiano significa 'herrador', oficio de Hefesto/Vulcano; Di Bello sugiere belleza, pero si atendemos a la etimología latina es un perfecto apellido para este boxeador que hace las veces del dios de la guerra (*bellum* en latín).

¹⁶ El perfume de Madeleine es reminiscente de Venus: VERG.*Aen.*1.403-404 *ambrosiaequae comae diuinum uertice odorem / spirauere*.

¹⁷ De continuo se subraya su traza escultural: «Madeleine the sex goddess, Cassie thinks as she looks at Danny's mother standing like a statue» (*CoD* 34-35); «like the goddess she thinks she is» (80). Además posee en su mansión «a freaking fountain with some Greek goddess standing in the center» (94).

indiscutible. Es una mujer hecha a sí misma, fruto divino del sueño americano. Se maneja con estilo, determinación y agencia.

Diferentes agentes secretos (del FBI, la CIA y la DEA) también se mueven en estratos por encima de los mortales: aparecen inesperados y casi de la nada en sus coches negros; maquinan de maneras inescrutables, sin que se sepa de qué lado están; modifican el curso de los acontecimientos ofreciendo inmunidad a cambio de información y traición; y están bien relacionados con Madeleine y Pasco. No siempre es fácil identificar a estos agentes con divinidades concretas, pero sí destaca una agente en particular, que se la tiene jurada a Danny Ryan. Se llama Regina Moneta, nombre doblemente reminisciente de la diosa Juno, que recibe en latín las advocaciones *Iuno Regina* y *Iuno Moneta*. Aparece en *CoD* como implacable perseguidora del héroe, ávida de venganza. Como en la *Eneida*, la madre del protagonista lo protegerá de las maquinaciones de su antagonista.

1.3. Heroínas en un mundo de hombres

En las últimas décadas, un creciente número de reescrituras homéricas y virgilianas, de autoría femenina principalmente, otorga voz a los personajes secundarios del mito, fundamentalmente mujeres, para que sea su perspectiva, su mirada, la que ilumine las sombras del relato hegemónico¹⁸. Don Winslow se distancia de esta corriente. Tampoco participa de la creciente feminización de la novela negra y detectivesca en la medida en que dichas reescrituras —de autoría y protagonistas femeninas— renegocian interseccionalmente cuestiones de género, clase, raza e identidad (Walton y Jones 1999; Venkataraman 2016; Bubiková y Roebuck 2022). Curiosamente, mientras varias novelistas contemporáneas dan voz a Briseida y Criseida y resignifican el androcentrismo y la heteronormatividad del conflicto troyano desde una marcada perspectiva de género¹⁹, Winslow prescinde de ellas. En el relato homérico son meras excusas en el conflicto de egos entre Agamenón y Aquiles. En *CoF* también, pero pierden su cualidad humana al convertirse en objetos materiales que motivan el enfrentamiento. Criseida se transmuta en las joyas robadas a Solly Weiss²⁰ (161-167). Briseida no es más que un maletín con dinero que Peter Moretti acaba concediendo a regañadientes a un airado Sal Antonucci (170-172, 191).

Estos dos casos de cosificación recaen sobre el papel de Briseida y Criseida como monedas de cambio. Otras mujeres del mito sí se espejan en las esposas e hijas de los capos irlandeses e italianos, solo en apariencia relegadas mayoritariamente a un segundo plano. Esta nueva versión de la épica grecolatina supedita los roles identitarios de las mujeres al carácter androcéntrico de la narración y al crudo realismo de la época y ambiente que impregna las novelas. También existen mujeres aún más silenciadas, innominadas: las *gumars* o amantes²¹. No obstante, las heroínas también libran sus duras batallas internas: contra las adicciones, la violencia de género o las enfermedades mentales.

¹⁸ Véanse, entre otros, los estudios de Cox (2011), Cox y Theodorakopoulos (2019) y Nisa Cáceres y Moreno Soldevila (2023).

¹⁹ Por ejemplo, Hauser (2016), Barker (2018) y Haynes (2019).

²⁰ No es sacerdote, como Crises, y no le arrebatan a su hija, pero el viejo Solly Weiss, cuyo nombre significa ‘paz’ en hebreo, y su apellido ‘blanco’ en alemán, evoca al sacerdote de Apolo y, de hecho, invoca a Pasco para que le ayude (*CoF* 166).

²¹ Estos actantes habitan los márgenes textuales y carecen de voz, al igual que las esclavas troyanas, tanto en las reescrituras como en sus hipotextos.

La mayoría de los actantes femeninos aparecen delineados a grandes rasgos, siempre dentro de los márgenes del mito. Celia, la mujer de Peter Moretti, desarrolla un odio feroz hacia él, a quien culpa del suicidio de su hija Gina. A ojos de Celia, Peter resulta culpable de la muerte de Gina, como Agamenón de la de Ifigenia: «She's dead and you killed her» (*CoD* 69). Celia comete adulterio con un compinche de su marido, Vinnie. Este al final, más por ambición que por amor, acaba con la vida del capo y de Cassie Murphy, amante de Peter Moretti a raíz de su encuentro fortuito en unas sesiones de terapia de grupo. El asesinato ocurre, significativamente, mientras se bañan. Vinnie y Celia, a su vez, son asesinados por Peter Moretti Jr. El detonante de esta *vendetta* es Heather, hermana de Gina y Peter Jr, que se reencuentra con su hermano casualmente ante la tumba de su padre, como Electra en la versión clásica. La tragedia familiar de Agamenón, Ifigenia, Clitemnestra, Egisto, Electra y Orestes halla perfecto acomodo en *CoD*.

Menor atención reciben Cathy (la esposa de Chris Palumbo), Catherine Murphy (la Hécuba de los irlandeses) o Sheila (esposa de Pat, trasunto de Andrómaca). No podía faltar en una reescritura de la *Iliada* la despedida de Héctor y Andrómaca ante las puertas Esceas²². Aquí acontece cuando ella vuelve de la compra, ámbito femenino como el telar y la rueca en los poemas homéricos. El bebé se asusta de su padre, al que apenas conoce, no del penacho de su casco: «The baby *screams* so loud it's funny, and both Pat and Sheila laugh» (*CoF* 199)²³. A pesar del tierno momento de risa, un calco de la *Iliada*, Pat y Sheila mantienen una desabrida conversación y se marchan para no verse más. También en el lado irlandés-troyano, Terri Murphy destaca como esposa de Danny, desde su amor de juventud hasta su muerte por cáncer en las postrimerías de la guerra en Dogtown. Siempre a su sombra, es clave en la caracterización del héroe, más que la Creúsa virgiliana. Por otro lado, Cassie Murphy traza un arco similar al de la heroína troyana Casandra: desde el acoso de Apolo, que Winslow transforma en violación por parte de Pasco, hasta su muerte violenta junto a su amante Peter Moretti. Entre Danny y ella existe una gran afinidad y, en varias ocasiones, él percibe que ella tiene un don especial para prever las desgracias venideras.

Otros personajes femeninos secundarios tomados del mito aparecen de manera circunstancial, como Karen, la exnovia de Liam. Enfermera en el hospital de Rhode Island (*CoF* 44), su profesión y el abandono por parte de Liam apuntan a Enone, la primera esposa de Paris: la ninfa, despechada, no quiso curar la herida del héroe y así evitar su muerte. Resulta significativo que Winslow fragüe ecos míticos con personajes menores. También aparecen fugazmente las amazonas, nombre literal de una banda de moteras lesbianas que Sal Antonucci y Franchie Vecchio conocen en un garito al que han ido a recoger dinero. Sal ataca a una de ellas, Meg, en un brutal arrebato que refigura el combate entre Aquiles y Penthesilea (*CoF* 251).

En *CoD*, Chris Palumbo y Danny Ryan se encuentran con mujeres que habitan los márgenes de la sociedad norteamericana. En su odisea particular, Chris acaba conviviendo con Laura, yogui, curandera y granjera en Nebraska, una moderna Circe. Por su parte, al final del libro, Danny da un rodeo por carreteras secundarias y se topa con una *hippie* autoestopista, Cybil, homófono de Sybil. Esta sibila vive en una comuna a la entrada de una mina abandonada. Ambas mujeres propician la *nekyia* o *katábasis* de los protagonistas: la primera mediante una sesión de espiritismo, donde Chris puede invocar a Peter y

²² HOM.*Il.*6.390-496.

²³ HOM.*Il.*6.466-471.

Sal; y la segunda, al ofrecer a Danny unas setas alucinógenas que le hacen ver sus propios fantasmas, escena con la que acaba el segundo volumen.

Como en el mito, sin duda las dos mujeres más relevantes son las equivalentes a Helena de Troya y a Dido, reina de Cartago: Pam es el detonante de la guerra de clanes en *CoF*, mientras que Diane Carson ocupa toda la parte central de *CoD*. Ambas están estrechamente relacionadas en esta reelaboración.

2. Un juego entre la erudición y el humor (negro)

Winslow proporciona varias capas de significación cuyo deslinde ha de abordarse, como defiende Martindale con respecto a los estudios de recepción (2006, 5), desde un enfoque interdisciplinar o comparativista. Ambas novelas son primariamente reconocibles como pertenecientes a la novela negra, ficción criminal o policíaca. Con todo, los géneros son «porous and mobile, forever shape-shifting, melding with other genres to produce new hybrid forms», no estáticos ni su fin en sí mismos (Pepper 2022, 577). Los procesos de negación y adaptación (Gulddal, King y Rolls 2019, 10) resultantes se proyectan sobre los diferentes estratos superpuestos. Dillon usa la fértil metáfora del palimpsesto para, en la senda de Borges, Todorov y Barthes, explorar «its tantalizingly incongruous marriage of the notions of destruction and suppression to those of preservation and creation» (Kimyongür y Wigelsworth 2014, 1). El primer estrato es la trama ambientada en los 80 y principios de los 90. El segundo lo componen las reescrituras virgiliana y homérica y cómo estas interactúan con el primero.

En *CoD* además Winslow construye un tercer estrato de acuerdo con una estructura próxima al relato-marco. Consiste en el rodaje de la película «*Providence*», sobre un guion basado en hechos reales, concretamente en los acontecimientos narrados en *CoF* hasta la muerte de Liam. Como en un juego de muñecas rusas, es cine que refleja el argumento de una novela, dentro de otra, basadas ambas en varios poemas épicos con inquietantes similitudes a hechos reales, en concreto el auge y caída de la familia Patriarca en Nueva Inglaterra (Lipez 2022). Dentro de esta gradación de marcos, el público lector más erudito puede percibir e hilar las relaciones que generan las distintas capas a nivel intertextual e intratextual. A mayor comprensión de dichas conexiones, mayor también la capacidad para asimilar el discurso humorístico transversal que las moldea. Como Winslow explica²⁴, sus novelas pueden comprenderse y disfrutarse incluso si no se conocen sus interlocutores literarios clásicos. Pero, sin duda, el disfrute aumenta si se pueden captar paralelismos, ironías, cambios, adaptaciones y la desbordante imaginación con la que vierte las realidades de la épica grecolatina a una historia ambientada en unas coordenadas culturales tan distantes y distintas.

En sentido inverso, una familiaridad con la cultura popular estadounidense también amplifica la experiencia lectora. Dicha premisa la epitomiza el primer capítulo de *CoF*, con Danny Ryan viendo salir del mar a una escultural mujer:

like a vision emerging from his dreams of the sea [...]. Blond hair, deep blue eyes, and a body that the black bikini does more to accentuate than conceal. Her stomach is taut and flat, her legs muscled and sleek (3).

²⁴ Free Library of Philadelphia, Author events: Don Winslow, *City on Fire*: <https://www.youtube.com/watch?v=xmmGB8H3kbw> [16/08/2023].

Because he sees, walking up the beach...
 ...that woman.
 The goddess who came out of the sea. (46).

Esta diosa es el trasunto de Helena de Troya, Pam. Dicha belleza rubia voluptuosa y su nombre evocan a una ‘diosa’ noventera, Pamela Anderson, intérprete de uno de los personajes de la serie *Baywatch (Vigilantes de la Playa)* y *sex symbol* de la época. La serie estaba ambientada precisamente en la Costa Oeste de los Estados Unidos, adonde Danny Ryan huye en *CoD*. Estas referencias populares se añaden a las clásicas: Pam evoca a la diosa Afrodita, nacida del mar, que entrega a Helena de Troya a Paris a cambio de la manzana dorada.

La historia de Pam Davies se cuenta en el capítulo 11 de *CoF* y recuerda sobremanera a la de Madeleine. El pasado de Helena antes del conflicto de Troya inspira la historia de Pam, desde la belleza de su madre, comparada con un cisne («swanlike», 87), pasando por sus atléticos hermanos Bradley y Patton —unos Dioscuros *WASP* (87-88)—, hasta su escapada adolescente, embarazo y aborto incluidos, con Trey Sherburne, a quien el padre quiere acusar de violarla (90-91), episodio que evoca el rapto o la violación ‘heroica’ (Lauriola 2022, 2) de Helena niña por parte de Teseo. Estos ecos del mito tamizados por la cultura contemporánea se engranan con elementos cuentísticos: confluyen el cisne de Leda y el «Patito Feo»²⁵ (1843) de Andersen, pero también la «Blancanieves» (1812) de los Grimm (*CoF* 88-91).

Es asimismo significativa la combinación de estudios universitarios de la joven Pam: «she majored in business administration with a minor in classics and sorority parties» (91). Irónicamente, Pam deja alguna perla sobre los clásicos que Pat no comprende:

“You want me to tell him I won’t fuck him unless he goes out and pretends to be a man?” Pam asks. “Sort of Lysistrata in reverse?”

“I don’t know what that means.” (*CoF* 199)²⁶

No es este el único chiste de tintes oscuros y referencia griega que encontramos en las novelas. Liam afirma que la homosexualidad de Sal Antonucci era «his what-do-you-call-it, his Achilles’ heel» (*CoF* 278). Cuando a Tony Romano lo vuelan con su coche, el agente Jardine bromea: «You guys fucked up [...] turning Tony into the Olympic torch» (*CoF* 201), para añadir más tarde sobre Marty: «Whatever he did is ancient history» (202). Los ‘dioses’ hacen referencias informales a la mitología, como cuando Madeleine informa a Harris —siempre cumpliendo el rol de mensajero del FBI— del «Oedipal drama» que mantiene con su hijo (*CoD* 95).

Hay elementos humorísticos solo perceptibles si se conocen los poemas épicos grecolatinos. Cuando Chris Palumbo recalca en la granja de Laura, que le sirve de desayuno huevos y beicon mientras ella toma fruta y yogurt porque es vegetariana,

²⁵ Esta metamorfosis se revertirá más adelante: «Pam has put on a few pounds, more than a fucking few» (*CoD* 69), una degradación física no anticipada en su primera aparición: «You don’t see her fifteen years from now with wide hips and a big ass from the potatoes and the Sunday gravy» (*CoF* 3).

²⁶ Cabe preguntarse hasta qué punto puede ser intencionado que coincidan en la misma página, en escenas contiguas, esta referencia a *Lysistrata* de Aristófanes y la despedida de Héctor y Andrómaca de la *Iliada*, dos textos que conversan intertextualmente.

Chris no pregunta «why she has the bacon» (*CoD* 86): la lectura superficial es que Laura tiene otros amantes, mientras que la lectura mítica nos recuerda a los hombres convertidos en cerdos por la maga Circe, amén de un canibalismo insinuado y rayano en humor grotesco. Laura es Circe en Nebraska, con su canto, su telar y su brujería (*CoD* 164-165).

Para cada elemento narrativo del mito, Winslow encuentra con naturalidad un equivalente actual, estrategia que habilita un diálogo sostenido pero sin constricciones con la épica clásica. Particularmente hábil, pese a su esquematismo, es la delineación del arco de Sal Antonucci y Tony Romano, crucial para tratar la cuestión de la homosexualidad en un ambiente tan hostilmente heteronormativo como el mundo que retrata en estas novelas. Tras el asesinato de Tony, Sal Antonucci se venga de los Murphy al atropellar repetidamente a Pat y arrastrarlo varias manzanas en los bajos de su coche, como hiciera Aquiles con su carro (*CoF* 203). El viejo John Murphy tiene que ir al piso de Sal para recuperar su cadáver y darle enterramiento (206). La moderna automoción también sirve de trasunto para el caballo de Troya. La emboscada en este caso es un cargamento de heroína (caballo) dentro de un camión. Un chivatazo del italiano Franchie Vecchio (que hace las veces del griego Sinón), provoca que los irlandeses caigan en la emboscada preparada entre los Moretti y el agente del FBI Phil Jardine, con desastrosas consecuencias. Como en el mito, dos voces advierten del peligro: «Cassie is right. Bernie is right» (*CoF* 304). Es decir, el contable del clan irlandés, Bernie Hughes, cual Laocoonte; y Cassie, como su referente homérico. Danny lo sabe y, aun así, los irlandeses caen en la trampa de tratar de hacerse con el ‘caballo’.

3. La *Eneida* y el sueño americano: Danny Ryan como piadoso Eneas

A Danny lo cría su padre Marty, un mafioso venido a menos. Es hijo de una ‘diosa’ que vive en el ‘Olimpo’ de Las Vegas y pertenece al clan de los Murphy porque está casado con una de las hijas del viejo capo John Murphy. Sin embargo, en la familia tiene un rol menor. En *CoD* se juega, de hecho, con este carácter secundario cuando se menciona que en la película «*Providence*», basada en los hechos narrados en *CoF*, el actor Dan Corchoran, que ya tiene un «Oscar for Best Supporting», ha aceptado «a small but tasty role as Danny» (*CoD* 176).

Al igual que Eneas juega un papel secundario en la *Iliada*, Danny no toma las decisiones clave en *CoF*, sino que se ve arrastrado a una guerra indeseada. A su pesar, se convierte en líder al hilo de los acontecimientos:

“When did you start thinking like a boss?”

“I got no ambitions,” Danny says, “except we all survive this thing.” (*CoF* 176)

El sentido de la obligación, del deber, de la responsabilidad hacia los suyos está por encima de sus motivaciones personales: «Because I’m Danny Ryan, the good soldier, he thinks as he walks out. Good old Danny, who does what has to be done» (*CoF* 304). A pesar de sobrevivir en un mundo de implacable violencia, Danny parece poseer una bondad natural, evidente hasta para sus enemigos: «Danny’s a fuckup, but he’s good people» (*CoF* 327), le dice Peter Moretti al agente Jardine. Aunque no se menciona el epíteto latino *pious* (*pius Aeneas*), sus semas permean al personaje. Por un lado, la responsabilidad

hacia la familia, su esposa Terri, su hijo y su padre²⁷, y el grupo en sentido amplio; por otro, el respeto hacia lo divino, la religión²⁸: «It's always been his problem—he's soft-hearted and believes in God» (*CoD* 110). Este aspecto concreto de su caracterización encapsula otros referentes literarios. Al empuñar un arma con la intención de matar a Liam antes de que la guerra vaya a mayores, le pregunta si se acuerda del acto de contrición y Liam comienza a recitarlo (*CoF* 107); Danny vacila, como Hamlet cuando encuentra a su tío Claudius rezando y aplaza su determinación de asesinarle²⁹. El momento shakespeariano se interrumpe con el sonido de una cisterna y la irrupción de Pam en el salón, evidencia fehaciente de la contigüidad entre lo clásico y lo abyecto en estas novelas.

Danny Ryan es un héroe liminal: se mueve entre la obligación y la culpa, el determinismo y el libre albedrío, la ficción y la metaficción, la realidad y lo irreal, un rasgo metafactivo que Waugh identificó como «a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality» (1984, 2). Son varias sus *catábasis*, sus encuentros con la muerte y los muertos, especialmente a través de los sueños. Algunos de estos episodios se basan en apariciones fantasmales en la *Eneida*; otros son encuentros reales que se transmutan en materia onírica en *City of Dreams*, novela cuyo *leitmotiv* son los sueños, en todas sus acepciones. En la última parte de *City on Fire*, basada en el segundo libro de la *Eneida*, Danny realiza su primera bajada a los infiernos³⁰: la estancia en el hospital con su esposa moribunda mientras todo se derrumba a su alrededor. Dormido en la silla, sueña con Pat, escena que evoca la aparición de Héctor en el poema virgiliano. Héctor se presenta a Eneas *maestissimus*, destrozado por el carro de Aquiles, ennegrecido por el polvo y la sangre (VERG.*Aen.*2.270-280). Pat se le aparece a Danny con media cara arrancada, con la piel ennegrecida y quemada por el tubo de escape del coche de Sal Antonucci. «He looks tired, haggard» (*CoF* 325). Pat le dice que se marche («Get out of here», *CoF* 324, cf. *heu, fuge*, VERG.*Aen.*2.289), que él cuidará de Terri cuando muera. El resto de la información (los Federales los están buscando por toda Dogtown) se la dan su compañero Jimmy, que lo saca del sueño, y Bernie, que si anteriormente recordaba a Laocoonte (*CoF* 304), aquí evoca al sacerdote Panto (VERG.*Aen.*2.318-335).

La visión de la sombra de Creúsa se transforma en otra experiencia onírica: en su duermevela, Danny cree ver a su esposa en coma abrir los ojos por un segundo y pedirle que cuide de su hijo (*CoF* 336). En *CoD* el encuentro con Andrómaca y Héleno no ocurre en la realidad (58-59): en San Diego, Danny sueña con Sheila (Andrómaca), que le revela sus nupcias con el hermano de Héctor, Tommy (Héleno). El sueño no tiene sentido: el único hermano de Pat es Liam y Sheila nunca volvería a casarse. Danny debe marcharse, según Pasco le ha revelado a Tommy. Héleno es un sacerdote de Apolo; Tommy, su trasunto onírico, dice que ve a Pasco todo el tiempo (59). En el sueño Sheila teje y le da a Danny un jersey para Ian, al igual que Andrómaca teje una clámide para Ascanio. Danny no entiende el significado del sueño. Los lectores y lectoras virgilianos sí.

A la caída de Dogtown, Danny se marcha con su padre, su hijo (Terri muere en el hospital sin su marido) y sus compañeros en busca de una vida más tranquila («a warmer shore», *CoF* 351): «He and his family—or what's left of it—with his crew in cars behind

²⁷ Cf. e.g. *CoD* 11; 38-39; 276.

²⁸ La religiosidad de Danny combina el catolicismo con la veneración por el mar, con cuyas divinidades se relaciona simbólicamente: «the sea gods» lo salvan de una muerte segura (*CoF* 195) y al océano lanza el alijo de heroína («to the ocean, to the sea god», *CoD* 13).

²⁹ Shakespeare, *Hamlet*, acto III, escena 3. Sobre la influencia de Shakespeare en Winslow, véase Santos (2022).

³⁰ La *catábasis* ha estado precedida por el carácter liminal del purgatorio de la espera del diagnóstico: «Doctors' waiting rooms are purgatory» (*CoF* 272).

him, spread out so they don't look like the refugee convoy they are» (*CoD* 7). Danny y su «crew»³¹ huyen de Rhode Island en distintos coches, al igual que Eneas y los troyanos lo hacen en barcos. Winslow marida la ruta hacia poniente con el otro mito fundacional americano que subyace en esta novela, subvirtiendo ambos: «It's the freakin' American Dream, Danny thinks as he drives. The road trip, the migration west» (*CoD* 20):

We're refugees, Danny thinks as he drives.
Freakin' refugees.
Fugitives.
Exiles. (*CoD* 15)

Como Eneas (*exul*), Danny también es un exiliado que migra hacia el Oeste, en este caso la Costa Oeste de EE. UU., tradicionalmente relacionada con el sueño americano. En su periplo, Sicilia/San Diego es la escala previa y posterior a la llegada a Cartago/Los Ángeles³². Sin grandes aspiraciones, Ryan simplemente busca «a place to set [his] feet» (*CoD* 22). De ahí que se moleste por las grandes ambiciones de Madeleine, que piensa que su hijo podría construir un imperio (152, 157). Sin embargo, una vez instalado en Los Ángeles, la posibilidad de transformar su vida «in this land of metamorphoses» (206), de reinventarse a sí mismo —otro elemento esencial del mito del sueño americano— comienza a materializarse.

4. Diane y Danny: amor, tragedia, metaficción

La historia de amor entre Diane Carson y Danny Ryan se enmarca en el mencionado rodaje de una película, «*Providence*», basada en un guion que relata la guerra entre los clanes irlandeses e italianos de *CoF*. Que en el segundo volumen de esta trilogía los personajes protagonicen una ficción sobre sus propias vidas es mucho más que un guiño cervantino. También trasciende los lindes de las implicaturas metafictivas consustanciales a la novela negra y de detectives (Kimyongür y Wigelsworth 2014, 3), así como la metaficción historiográfica, cargada en su carácter posmoderno de «self-reflexivity and overtly parodic intertextuality» (Hutcheon 1989, 3), al incluir la dimensión mítica resignificada. Se trataría más bien de una metaficción mitocrítica. La cita que abre la segunda parte de *CoD* (119), titulada «Lifeless pictures», corresponde a los versos 463-464 del libro I de la *Eneida*³³:

“Trust me, this fame of ours will offer some haven.”
So Aeneas says, feeding his spirit on empty, lifeless pictures³⁴. (Trad. Fagles)

A su llegada a Cartago, los troyanos contemplan las obras de la ciudad que la reina Dido está levantando y las escenas de la Guerra de Troya que decoran el templo de la dio-

³¹ El término, que significa ‘tripulación’, ‘banda’ y ‘equipo’ es perfecto como bisagra entre el hipotexto mítico (la travesía de Eneas) y la transposición novelada. En español se pierde ese juego polisémico.

³² Cuando llegan a las costas de Libia, Eneas sube a un monte para divisar Cartago (VERG. *Aen.* 1.419-420), emplazamiento que evoca la icónica perspectiva de Los Ángeles en numerosas producciones audiovisuales.

³³ En la primera edición de HarperCollins la cita aparece erróneamente atribuida al libro II.

³⁴ ‘*Solue metus; feret haec aliquam tibi fama salutem.*’ / *Sic ait, atque animum pictura pascit inani.*

sa Juno. Se emocionan y se maravillan a un tiempo, y su propia fama les da esperanzas. Eneas alimenta su espíritu *inani... pictura*, con unas imágenes sin vida, con los fantasmas del pasado. La éfrasis permite al poeta mantuano jugar con el tiempo, pasado en este caso, en una profunda reflexión metafictiva, puesto que ya de por sí la *Eneida* es una reescritura de los grandes poemas homéricos. En *CoD* las decoraciones del templo de Cartago se transforman en el rodaje de una película en Hollywood³⁵, lo que dota a la novela y a la trilogía de una cualidad metafictiva adicional: «*Providence*» es, así, la reescritura de varias reescrituras, que dialoga con sus propios protagonistas, que produce disonancias cognitivas y conflictos ontológicos casi calderonianos. El efecto que se provoca es de *mise en abyme*: la película está a la vez incluida en la novela de cuyos personajes trata (*CoD*) y basada en un guion que relata (libremente) los mismos hechos que la precuela (*CoF*). Aunque lo metaliterario o metafictivo suele ser transversal en varios tipos de reescritura, incidiendo sobre su propia ficcionalidad y uso del lenguaje de manera autoconsciente³⁶, en esta novela esta interacción es si cabe más compleja y evidente.

La tensión entre realidad y ficción es constante. Cuando Eneas llega a las costas de Libia en el libro I de la *Eneida*, Venus se le aparece en forma de joven cazadora, le explica dónde se encuentra y le habla de la infortunada reina Dido, de cómo huyó de su hermano, asesino de su marido (VERG. *Aen.* 1.314-370). En *CoD* la escena no transcurre de la misma manera, lógicamente, porque Madeleine no tiene la capacidad de transmutarse. Sin embargo, con afán celestinesco, le manda a su solitario hijo una copia rejuvenecida de sí misma, una joven aficionada al tiro al plato: «Much younger, of course, maybe in her late twenties, but otherwise a virtual copy of Madeleine» (*CoD* 135). Danny se revuelve contra la idea (una nueva evocación edípica): Sharon es tan parecida a Madeleine que cualquier relación le parecería incestuosa (*CoD* 137); pero finalmente mantienen relaciones sexuales en el apartamento de ella. Justo después de ese momento, Sharon enciende la televisión y, tras hacer *zapping*, elige un programa «about some actress» (150), que acaba de terminar una terapia de desintoxicación. Una locutora desgrana la atribulada vida de Diane Carson: sus orígenes, su matrimonio con Scott Haroldson (Siqueo) y el asesinato de este a manos del hermano de ella, Jarrod (Pigmalión). Tras la condena de este, «*heartbroken, shattered Diane moved to Los Angeles to fulfill her lifelong dream of becoming an actress*» (151; cursiva en el original). El relato televisivo de la vida de Diane es a la realidad lo que el guion de «*Providence*» a las vivencias de Danny Ryan: un reflejo borroso, distorsionado y parcial. Para rizar el rizo de la mezcla de realidad y ficción, Diane protagoniza el filme en el papel de Pam, mientras que Danny se descubrirá, en un giro de guion que lo desconcierta, haciendo de Liam pero en la vida real (247).

En los primeros capítulos de *CoD*, Madeleine mueve los hilos de sus contactos con el FBI para liberar a su hijo de la persecución de Regina Moneta y de los cargos por asesinato y tráfico de drogas que ella esgrime. Gracias a su relación con Evan Penner, a través

³⁵ La idea de Hollywood como templo y el cine como religión aparece expresamente en la novela: «She understood that being a movie star was to be simultaneously vestal virgin and sacred temple whore in the American secular religion» (*CoD* 211).

³⁶ En *Lavinia*, de Ursula K. Le Guin (2008), la protagonista homónima es consciente de su propia ficcionalidad en virtud de los encuentros oníricos con Virgilio; también en *El silbido del arquero*, de Irene Vallejo (2015), la trama del libro IV de la *Eneida* se entretreje con las tribulaciones creativas del propio poeta. Véase Nisa Cáceres y Moreno Soldevila 2020. En *A Thousand Ships*, de Natalie Haynes (2019), una reescritura coral y feminista de la Guerra de Troya, es la propia musa Calíope la que añade lo metaliterario. Al final de *For the Immortal*, de Emily Hauser (2018), Admete comienza a transcribir un poema épico sobre las Amazonas.

del agente ‘mensajero’ Harris, consigue que Danny haga un trabajo para el FBI a cambio de inmunidad, para frustración de Moneta:

Yeah, Moneta understands. Her problem isn’t comprehension, it’s acceptance that Danny Ryan has managed to cloak himself in an officially sponsored mantle of invisibility. (*CoD* 104)

Dicha imagen no puede ser más virgiliana: tras el encuentro con Venus en las costas de Libia, ella extiende un manto (*amictu*) de invisibilidad («mantle of invisibility») sobre los troyanos para que puedan adentrarse en Cartago con seguridad (*VERG.Aen.*1.411-414).

Madeleine también consigue que Bill Callahan (agente retirado del FBI que se encarga de la seguridad del rodaje de «*Providence*») le abra las puertas de la producción a su hijo, una mediación inspirada por los versos 1.297-304 de la *Eneida*, en los que Mercurio, a instancias de Júpiter, marcha a Cartago para facilitar la acogida del héroe troyano. No acaban ahí las maquinaciones de Madeleine. Crucial para el enamoramiento de Dido y Eneas es la transmutación del dios Amor en el niño Ascanio, quien logra infundir en la reina un amor irresistible. Pero Madeleine solo necesita convencer a Danny para que se lleve al niño a L.A.:

“Take him with you.” [...]

She hates the idea of Ian leaving, even for a short time, but she has another agenda—Ian getting a new mommy. Danny, a rich widower with a cute child? Catnip for young eligible women.

Irresistible. (*CoD* 187)

Rico, con inmunidad, y acompañado de su hijo, Danny Ryan se convierte en productor de «*Providence*» gracias a la mediación de Callahan. Es en el propio set de rodaje en Hollywood donde conoce a Diane Carson. Dido y Eneas se conocen en el Templo de Juno que la reina está construyendo, decorado con las escenas de la Guerra de Troya. Si Dido llega al templo rodeada por un gran séquito de jóvenes, Diane llega al estudio como una reina, acompañada por su propia corte:

Diane Carson comes on the set like a queen.

The soundstage door opens and she walks through, backlit by the sunshine. Her court—an entourage of hairdressers, makeup artists, a dialogue coach, an assistant, a security guard, two agents, and a lawyer—buzzes around her. (*CoD* 196-197)

Según Danny, Diane posee un brillo que la distingue del común. Virgilio compara a Dido en ese instante con la diosa Diana, que sobresale entre las demás divinidades (*deas supereminet omnis*, 1.501). De nuevo Winslow no elige el nombre al azar: más allá de las resonancias fonéticas entre Dido y Diane, el eco del símil virgiliano no pasa desapercibido.

Diane también conoce a Danny de oídas; lo invita enseguida a una fiesta en su casa («a little get-together», 198), hijo incluido. Madeleine tenía razón: el niño encandila a Diane. Danny trata de pasar desapercibido al no conocer a nadie («the unobserved observer», 204), otro eco de la *Eneida* (*neque cernitur ulli*, 1.440). En la fiesta de Dido un aedo me-

lenudo (*crinitus*) toca la cítara y canta sobre astronomía, historia natural y meteorología. Tirios y troyanos aplauden (*Aen.*1.740-747). En la de Diane, un músico famoso, probablemente también melencólico, coge su guitarra y todos se sientan alrededor, como en los setenta: «The guitar player is a neo-hippie, singing songs about nature». En el catálogo de temas de este «big recording star» se mezclan el ciclo natural con la mitología californiana: «He sings about surfers, hitchhiking bards, midnight meals in all-night diners, early-morning cigarettes in lonely motel rooms» (206). Esa noche Diane no puede dormir; no deja de pensar en Danny, como Dido a comienzos del libro IV. Diane se había hecho un propósito de celibato similar al de la reina, aunque por diferentes motivos; rememora su vida, sus inseguridades y adicciones; piensa en Danny. El insomnio de Diane no es solo un *signum amoris*: no puede dormir sin pastillas ni alcohol (212). Danny tampoco puede quitársela de la cabeza (213).

La cacería de Dido y Eneas se convierte en una excursión en un Mustang descapotable a Malibu Colony. La excusa para este paseo en coche es hablar de Pam, a quien Diane interpreta. Diane es un conglomerado de esencias e identidades: actriz de Hollywood comparada con una malhadada diosa del cine, Marilyn Monroe (208, 211); trasunto contemporáneo de la reina Dido de Cartago; como actriz representa a Pam, una belleza adicta a la cocaína, a su vez transposición de Helena de Troya³⁷; todos los referentes apuntan a un final trágico. La conversación entre Danny y Diane de nuevo explora los límites entre realidad y ficción: lo que ella sabe de Pam a través del guion no es más que una versión parcial de los hechos.

En lugar de los presentes lujosos que Eneas entrega a la reina de Cartago (*Aen.*1.647-655), Danny le regala «a ninety-day medal» (216), un símbolo liminal, bienintencionado pero ominoso, recuerdo de su victoria (temporal) contra las adicciones. Entonces cae inesperada la tormenta: «The squall comes up quickly. A sudden blackening of the sky and then a deluge» (216); *Interea magno misceri murmure caelum / incipit, insequitur commixta grandine nimbus* (VERG.*Aen.*4.160-161). En esta versión californiana Danny y Diane se refugian no en una gruta, sino en los bajos de la casa de la actriz. Ocurre lo inevitable. La descripción, breve pero directa, del encuentro sexual (al contrario de lo que sucede en la *Eneida*) comparte la carga simbólica de la tormenta virgiliana: *Aen.*4.167-168 *fulsere ignes et conscius aether / conubiis summoque ulularunt uertice Nymphae*; «Rain hammers the deck, drowning out their sounds. And that's it, they're in love» (217).

La Fama, ese monstruo horrible todo oídos y bocas (VERG.*Aen.*4.173-195), no tarda en cebarse con la pareja, en forma de tabloides, *paparazzi*, noticias maliciosas y especulaciones. Danny por primera vez se siente liberado de su vida anterior (223), pero este espejismo de la vida feliz pronto se disipa. A Diane también su pasado amenaza con engullirla (el incesto con el que su hermano la atormenta desde la cárcel). Las fuerzas ‘divinas’ (Pasco, Regina Moneta, Madeleine, Harris, Penner) actúan conjuntamente para que Danny se marche de Los Ángeles y abandone a Diane. La maldición de ella es breve pero contundente («I hope you die!», 264); en cambio, el final de Diane es más puramente virgiliano, con la hoguera en la que quema los recuerdos de Danny ayudada de Ana (aquí no su hermana, sino su peluquera) y su muerte, con la salvedad de que aquí la heroína no se atraviesa con la espada: su pasado vuelve a por ella en forma de sobredosis de Valium y vodka. Será Ana quien la encuentre sin vida, «lifeless» (271), palabra que irónicamente

³⁷ No parece casual que confluyan en Diane Carson las figuras de Marilyn Monroe y de Helena de Troya, personajes que se mezclan en la pieza teatral de la escritora y clasicista Anne Carson *Norma Jeane Baker of Troy*, estrenada en 2019.

da título —«Lifeless Pictures» (118-271)— a esta parte central del libro. El sueño no era más que un espejismo.

5. Los sueños sueños son: a modo de conclusión

City of Dreams empieza y termina con el insólito enajenamiento de un sueño (trasunto de la bajada al inframundo en el libro VI de la *Eneida*), en el que el protagonista se enfrenta a sus propios fantasmas. El sueño californiano (*CoD* 122) y el sueño de Hollywood (143, 151) —estofa del imaginario colectivo popular americano— quedan enmarcados en una pesadilla informe, que, como toda vivencia onírica, transita la delgada línea entre lo vivido y lo soñado, entre ficción y realidad. Como un Segismundo moderno, dentro de su sueño Danny piensa que la vida es sueño, o pesadilla:

A dream. Maybe that's all life is, Danny thinks, a dream.
Or a nightmare.
Because even in dreams, Danny thinks, you pay for your sins. (*CoD* 2, 306)

Moldeado en la horma de un héroe troyano que desconoce, cuyas vivencias se cuelan en su propia vida como sueños inefables e incomprensibles, Danny Ryan encarna más que a un Eneas contemporáneo, con sus tribulaciones y su sentido del deber. Si la Lavinia de Ursula K. Le Guin proclama ante Virgilio que ella no es un sueño, Danny parece más en sintonía con el poeta moribundo: «I imagined it. A dream within a dream... within the dream that has been my life» (Le Guin 2008, 41). Las dos primeras entregas de la trilogía con la que Winslow se retira de la escritura son mucho más que un *tour de force* erudito, un *best-seller* o un *page-turner*. Paradójicamente, una trama tan apegada a los hipotextos, como hemos visto con detalle en el caso de la *Eneida*, ofrece un juego especular con múltiples lecturas posibles, tantas como lectores y bagajes literarios. Los propios personajes son conscientes de que la realidad no es lo que ocurre, sino lo que se cuenta —«Do you know what history is? [...] it's what people say happened» (*CoF* 288)—, y se ven enfrentados a versiones de sí mismos que no se corresponden a sus expectativas y con consecuencias que a duras penas se relacionan con las causas que se esgrimen: que Pam no es más que una excusa romantizada para librar una guerra de poder y dinero es una constante en las dos novelas.

La compleja —aunque aparentemente sencilla— reescritura posmoderna que propone Don Winslow es una negociación refractaria sobre la propia naturaleza humana y la ficción, construida mediante la resignificación y desenmascaramiento de los mitos (antiguos y modernos) y un diálogo personal y franco con Homero, Esquilo y Virgilio. Junto a la desmitificación del sueño americano y la crítica política y social implícita y explícita, *City on Fire* y sobre todo *City of Dreams*, como otras reescrituras contemporáneas de los clásicos grecolatinos, ofrecen una profunda reflexión sobre las esencias de la cultura occidental, la existencia humana y la propia literatura. En estas novelas reverberan no solo los ecos y fuegos de Troya, sino también la máxima de Próspero en *La tempestad* (1611) de Shakespeare: *We are such stuff / As dreams are made on*³⁸.

³⁸ Shakespeare, *The Tempest*, acto IV, escena 1.

Bibliografía

- Barker, Pat (2018), *The Silence of the Girls*, Londres, Penguin.
- Brown, Andrew (2012), s.u. «Paris», *OCD⁴*, Oxford, Clarendon Press.
- Bubíková, Šárka y Roebuck, Olga (2022), «Female Investigators: Rewriting the Masculine Narrative of Crime Fiction», *American & British Studies Annual* 15, 89-99. <https://doi.org/10.46585/absa.2022.15.2432>
- Byatt, Antonia Susan (2003), “The Pink Ribbon”, en *Little Black Book of Stories*, Londres, Vintage.
- Cox, Fiona (2011), *Sibylline Sisters: Virgil's Presence in Contemporary Women's Writing*, Oxford, Oxford University Press.
- Cox, Fiona y Theodorakopoulos, Elena (eds.) (2019), *Homer's Daughters: Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*, Oxford, Oxford University Press.
- Drabble, Margaret (2002), *The Seven Sisters*, Londres, Penguin.
- Fagles, Robert (2006), *Virgil. The Aeneid*, Nueva York, Viking.
- Graziosi, Barbara y Greenwood, Emily (2007), *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon*, Oxford, Oxford University Press.
- Gulddal, Jesper, King, Stewart y Rolls, Alistair (2019), «Criminal Moves: Towards a Theory of Crime Fiction Mobility», en Gulddal, Jesper, King, Stewart y Rolls, Alistair (eds.), *Criminal Moves: Modes of Mobility in Crime Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 1-26.
- Hardie, Philip R. (2014), *The Last Trojan Hero: A Cultural History of Virgil's Aeneid*, Londres, I.B. Tauris.
- Hardwick, Lorna (2003), *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press.
- Hauser, Emily (2016), *For the Most Beautiful*, Londres, Doubleday (Penguin).
- Hauser, Emily (2018), *For the Immortal*, Londres, Doubleday (Penguin).
- Haynes, Natalie (2019), *A Thousand Ships*, Londres, Picador.
- Hutcheon, Linda (1989), «Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History», en O'Donnell, Patrick y Davis, Robert Con (eds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 3-32.
- Joyce, James (1992 [1922]), *Ulysses: Annotated Student's Edition*, Harmondsworth, Penguin.
- Kimyongür, Angela y Wigelsworth, Amy (2014), «Introduction», en Kimyongür, Angela y Wigelsworth, Amy (eds.), *Rewriting Wrongs: French Crime Fiction and the Palimpsest*, Newcastle, Cambridge Scholars.
- Kishkan, Theresa (2004), *A Man in a Distant Field*, Toronto, Simon & Pierre.
- Lauriola, Rosanna (2022), *Brill's Companion to Episodes of 'Heroic' Rape/Abduction in Classical Antiquity and Their Reception*, Leiden, Brill.
- Le Guin, Ursula K. (2008), *Lavinia*, Londres, Gollancz.
- Lipez, Richard (2022), «Don Winslow is giving up novels for politics. His latest book is a gem», *The Washington Post*, 26 de abril de 2022. <<https://www.washingtonpost.com/books/2022/04/26/don-winslow-mob-book/>> [09/09/2023].
- Martindale, Charles (2006), «Introduction: Thinking Through Reception», en Martindale, Charles y Thomas, Richard F. (eds.), *Classics and the Uses of Reception*, Oxford, Blackwell, 1-13.
- Mendelsohn, Daniel (2017), *An Odyssey: A Father, a Son and an Epic*, Nueva York, William Collins.
- Nisa Cáceres, Daniel y Moreno Soldevila, 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», *CFC(Lat)* 40.2, 345-366. <https://doi.org/10.5209/cfcl.73012>

- Nisa Cáceres, Daniel y Moreno Soldevila, Rosario (2023), «Reescrituras de la épica clásica: panorama de la narrativa de autoría femenina sobre la Guerra de Troya en el siglo XXI», *Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales* 10, 56-72.
- Pepper, Andrew (2022), «Violence, Ethics, Representation: Don Winslow and Roberto Bolaño in Ciudad Juárez», *ASAP/Journal* 7.3, 575-595.
- Santos, Kathyn V. (2022), «Seeing Shakespeare: Narco Narratives and Neocolonial Appropriations of *Macbeth* in the US-Mexico Borderlands», *Literature Compass*, e12636. <https://doi.org/10.1111/lic3.12636>
- Vallejo, Irene (2015), *El silbido del arquero*, Zaragoza, Contraseña.
- Venkataraman, Vijaya (2016), «Rewriting Genre/Gender? Crime Fiction by Women Authors from India and Latin America», en Bhaduri, Saugata y Mukherjee, Indrani (eds.), *Cultural Negotiations of Gender: Studies in (Be)longing*, Nueva Delhi, Springer, 83-92. https://doi.org/10.1007/978-81-322-2437-2_8
- Walton, Priscilla y Jones, Manina (1999), *Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press.
- Waugh, Patricia (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres-Nueva York, Routledge.
- Winslow, Don (2022), *City on Fire*, Londres, HarperCollins.
- Winslow, Don (2023), *City of Dreams*, Londres, HarperCollins.
- Zajko, Vanda y Leonard, Miriam (2006). «Introduction», en Zajko, Vanda y Leonard, Miriam (eds.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1-20.