

## Woody Allen y el espíritu de la tragedia griega: de *Crimes and Misdemeanors* a *Match Point*

Pau Gilabert Barberà<sup>1</sup>  
Universitat de Barcelona

A M. Oliva, S. Hampshire, P. L. Cano, F. J. Tovar, J. Lucas, X. Riu y M. Osset

Numerosos son ya los estudios que se han centrado en el llamado “cine serio” de Woody Allen y, entre ellos, cabe mencionar el que Pau Gilabert Barberà, autor de este artículo, escribió (2006) sobre lo que, en su opinión, es el legado sofisticado subyacente en el guión de *Crimes and Misdemeanors*. En esta ocasión, su objetivo es analizar la trayectoria fluctuante del director americano en relación con la tragedia griega, desde la convicción de que, sólo así, es posible revelar su empatía con el espíritu trágico de los griegos y comprender su necesidad de presentar aquel género literario como un paradigma desde el cual entender las grandezas y miserias del mundo contemporáneo.

Palabras clave: Tradición Clásica, Woody Allen (*Misdemeanors*, *Mighty Aphrodite*, *Melinda and Melinda*, *Match Point*), Tragedia Griega, Cine, Pensamiento Griego.

Abstract:

Many studies have already paid attention to what is called the “serious films” by Woody Allen and, among them, it is also worth mentioning the one written by the very Pau Gilabert Barberà (2006), which is devoted to the Sophistic legacy underlying in his opinion the screenplay of *Crimes and Misdemeanors*. On this occasion, his aim is to analyse the fluctuating sight of the American director with regard to the Greek tragedy. Indeed, Gilabert is convinced that, only in this way, it is possible to reveal the true Allen’s sympathy with the tragic spirit of the Greeks, as well as to understand his urge to present that ancient literary genre as a paradigm with the help of which one can evaluate the greatness and misery of our contemporary world.

Kew words: Classical Tradition, Woody Allen’s *Crimes and Misdemeanors*, *Mighty Aphrodite*, *Melinda & Melinda* and *Match Point*, Greek Tragedy, Cinema, Greek Thought,

Chris, el personaje principal de *Match Point* (2005)<sup>2</sup>, respondiendo a la interpelación acusadora de Mrs Eastby, vecina de Nola, sentencia: “Sófocles dijo: ‘No haber nacido puede ser la mejor de las ventajas’”<sup>3</sup>. Cuando lo afirma, las dos mujeres son ya espectros hablantes, meros *éidola*, puesto

---

<sup>1</sup> Profesor Titular del *Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona. Gran Via de les Corts Catalanes 585, 08007 Barcelona. Teléfono: 934035996; fax: 934039092; correo electrónico: [pgilabert@ub.edu](mailto:pgilabert@ub.edu); web personal: [www.paugilabertbarbera.com](http://www.paugilabertbarbera.com)*

<sup>2</sup> Allen, W. *Match Point*. Guión y dirección de Woody Allen. DVD, Warner Brothers. Todos los textos en inglés corresponden a esta edición. Este artículo fue publicado en *BELLS (Barcelona English Language and Literature Studies)*, vol. 17, 2008, 1-18 (revista electrónica).

<sup>3</sup> “Sophocles said: ‘*To never have been born may be the greatest boon of all*’”. Las traducciones al castellano de pasajes de esta película y de las restantes son mías. Compárese con *Edipo en Colono* versos 1224-27: μη φῦναι τὸν ἅπαντα νι / καὶ λόγον· τὸ δ’, ἐπει φανῆ, / βῆναι κείσ’ ὀπόθεν περ ἧ / κει πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα “No haber nacido vence en cualquier recuento. Una vez nacidos, empero, muy en segundo lugar viene caminar lo más rápido posible hacia allí de donde precisamente venimos” (la traducción es mía según la edición de A. C. Pearson. *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Clarendon Press, 1924,

que Chris las ha asesinado, y lo más horrible y repugnante de todo es que él sabía que Nola esperaba un hijo suyo, el cual, como es obvio, nunca verá la luz. El desenlace de la trama, además, revela que al asesino le sonríe finalmente la suerte, ya que no sólo no es castigado, sino que sus crímenes son imputados a otro malhechor. Es evidente, pues, que Sófocles, para muchos el más trágico de los trágicos griegos, no es citado aquí –y sí en otras películas de Allen- como aquella referencia ética que todavía podría salvar a la sociedad actual de un naufragio absoluto de valores, sino como la validación por parte de la sabiduría antigua de una falta de escrúpulos contemporánea, coronada desgraciadamente por el éxito. ¿Hay que pensar, por tanto, en un Woody Allen en horas bajas?<sup>4</sup> ¿Es ésta la única lección que puede extraer de la tragedia griega? ¿Es él quien la extrae o surge espontáneamente del mundo cruel que lo rodea y nos rodea, limitándose a reflejarlo en imágenes impactantes e incluso provocadoras? Considerado uno de los maestros indiscutibles de la comedia cinematográfica contemporánea<sup>5</sup>, ha transitado igualmente –y de un modo harto paradójico- por los caminos de la tragedia<sup>6</sup>, en búsqueda de un patrón ético secular en el que apoyarse o, al menos, donde hallar la oposición nítida a la vida de todos cuantos practican el arte, también secular, de la indiferencia ética. He aquí, pues, el repaso de lo que, a mi juicio, son los cuatro encuentros destacados del cineasta con el alma trágica de los griegos, y que me han de servir más para abrir interrogantes –prefiero confesarlo ya- que para cerrarlos<sup>7</sup>. Al fin y al cabo, la benevolencia que esta *captatio* pretende obtener llegará o no, claro está, en virtud del interés intrínseco de los mismos interrogantes y de su capacidad para suscitar finalmente reflexiones más universales que particulares.

En *Crimes and Misdemeanors* (1989), otro asesino –o, mejor dicho, el instigador del asesinato de turno-, Judah Rosenthal, y después de un breve paréntesis de remordimientos que casi le llevan a entregarse a la policía, osa convertir su exitosa experiencia criminal, ya que tampoco es castigado, en un buen guión cinematográfico. En un aparte tranquilo del banquete de boda al que ha sido invitado, lo ofrece generosamente a Cliff, quien, siendo como es director de programas televisivos sobre filosofía y ecología –es decir, condenado al fracaso y a la estrechez económica permanentes-, debería en principio aceptarlo, si no fuera porque recuerda y cree todavía en el paradigma trágico-ético de los griegos:

Judah: ‘Tengo una historia excel·lente basada en un crimen... Digamos que hay un hombre que tiene mucho éxito. Lo tiene todo. Y, después de que el acto terrible se ha cometido, se descubre invadido por un sentido de culpabilidad muy profundo. Leves destellos de la educación religiosa que había rechazado aparecen de repente. Oye la voz de su padre y se

---

rpr. 1950). Compárese con Teógnis 425-28 (según la edición de M. L. West. *Iambi et Elegi Graeci*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1989): πάντων μὲν μὴ φῦναι ἐπιχθονίοισιν ἄριστον, / μὴδ’ ἐσιδεῖν ἀγῶας ὀξέος ἡελίου, / φύντα δ’ ὅπως ἄκιστα πύλας Αἴδαο περῆσαι / καὶ κείσθαι πολλὴν γῆν ἐπαμυσάμενον. Compárese también con Epicuro, *Carta a Menecio*, 126-7 (según la edición de H. Usener. *Epicurea*. Leipzig, 1887, reimp. Stuttgart, 1966): πολὺ δὲ ξείρων καὶ ὁ λέγων καλὸν μὲν μὴ φῦναι, φύντα δ’ ὅπως ἄκιστα πύλας Αἴδαο περῆσαι.

<sup>4</sup> Para una visión general y también la influencia de la biografía personal en su obra, véase a título de ejemplo: Blake, R. A., 2005; Luque, R., 2005; Fonte, J., 2002; Schwartz, R. A., 2000; Bailey, P., 2000; Baxter, J., 1998; Girlanda, E., 1995; Björkman, S., 1995; Girgus, S. B., 1993; Lax, E., 1992; Brode, D., 1992; Spignesi, S. J., 1991; Flashner, G., 1988; Sinyard, N., 1987 y Bendazzi, G., 1987.

<sup>5</sup> Véase a título de ejemplo: Wernblad, A., 1992; Yacovar, M., 1991; Green, D., 1991; Bermel, A., 1982 y Lax, E., 1975.

<sup>6</sup> En lo tocante al llamado cine “serio” de W. Allen, véase a título de ejemplo: Valens, G., 2005; Conard, M. T. (ed.), 2004; Lee, S. H., 1997; Downing, C., 1997; Blake, R. A., 1995; Roche, M., 1995; Vipond, D. L., 1991 y Liggera, J.J., 1990.

<sup>7</sup> Sobre *Cassandras’ Dream*, véase nota 61. Aunque éste no es evidentemente un trabajo sobre la tragedia griega, sino sobre su tradición en un sentido muy amplio, véase como introducción: Wiles, D., 1997; Easterling, P. E. (ed.), 1997; Csapo, E. – Slater, W. J., 1995; Longo, O., 1990 y Baldry, H. C., 1973.

imagina que Dios vigila todos sus movimientos. De pronto, el universo ya no es vacío, sino justo y moral, y él lo ha violado. Ahora el pánico lo domina y a punto está de sufrir un *shock* y confesarlo todo a la policía. Pero, entonces, una mañana, se despierta, el sol brilla, toda la familia lo rodea y la crisis se ha esfumado misteriosamente. Se lleva a su familia de vacaciones a Europa y, al cabo de los meses, descubre que no se le castiga. En realidad, prospera. El asesinato es atribuido a otra persona, un delincuente a quien se le imputan más crímenes, de modo que, ¡qué demonios!, uno más ya no importa<sup>8</sup>. Ahora sí es libre. Su vida vuelve a ser normal. Vuelve a su mundo protegido por la riqueza y los privilegios'. Cliff: 'Sí, pero ¿puede volver realmente?'. J: 'Bien, la gente arrastra sus pecados y puede tener un mal momento, pero pasa y, con el paso del tiempo, todo se olvida<sup>9</sup>... Es una historia escalofriante, ¿no es cierto?'. C: 'No lo sé. Creo que para cualquier persona sería duro vivir con algo así en la conciencia'. J: 'Todo el mundo vive con el peso de actos terribles sobre su conciencia. ¿Qué esperabas que hiciera? ¿Entregarse a la policía? Esto es la realidad. En la vida real, racionalizamos y negamos; en caso contrario, no podríamos continuar viviendo'. C: 'Esto es lo que haría yo: le obligaría a entregarse a la policía, porque así tu historia adquiere proporciones trágicas. En efecto, en ausencia de Dios, él mismo se ve forzado a asumir la responsabilidad<sup>10</sup>. Eso es tragedia'. J: 'Pero esto es ficción. Tú ves demasiadas películas. Yo estoy hablando de algo real. Si quieres un final feliz, ves a ver una película de Hollywood'<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Compárese con *Match Point*, nota 55.

<sup>9</sup> Compárese con *Match Point*. Chris: 'Nola! No fue fácil. Pero, cuando llegó el momento, pude apretar el gatillo. Nunca sabes quiénes son tus vecinos hasta que se produce una crisis. Puedes aprender a esconder la culpa bajo la alfombra y avanzar. No hay otro remedio. En caso contrario, la culpa te abruma' (Chris: 'Nola! It wasn't easy. But when the time came I could pull the trigger... You can learn to push the guilt under the rug and go on. You have to. Otherwise it overwhelms you').

<sup>10</sup> Compárese, a pesar de las diferencias, con *Match Point*. Nola: 'Prepárate para pagar el precio, Chris. Tus actos han sido chapuceros. Llenos de fisuras. Casi como cuando alguien pide de hecho que lo descubran'. Chris: 'Lo más correcto sería que me detuviesen y me castigasen. Al menos habría una pequeña señal de justicia. Una pequeña esperanza de poderle hallar algún sentido' (Nola: 'Prepare to pay the price, Chris. Your actions were clumsy. Full of holes. Almost like someone begging to be found out'. Chris: 'It would be fitting if I were apprehended and punished. At least there would be some small sign of justice. Some small measure of hope for the possibility of meaning').

<sup>11</sup> J: 'I have a great murder story... Let's say there's this man who's very successful. He has everything. And after the awful deed is done, he finds that he's plagued by deep-rooted guilt. Little sparks of his religious background, which he'd rejected, are suddenly stirred up. He... hears his father's voice. He... imagines that God is watching his every move. Suddenly it's not an empty universe at all, but a just and moral one, and... he's violated it. Now he's panic-stricken. He's on the verge of a mental collapse, an inch away from confessing the whole thing to the police. And then, one morning, he awakens and the sun is shining and his family is around him and mysteriously the crisis has lifted. He takes his family on a vacation to Europe and as the months pass he finds he's not punished. In fact, he prospers. The killing gets attributed to a drifter who has several other murders to his credit, so, what the hell, one more doesn't even matter. Now he's scot-free. His life is completely back to normal. Back to his protected world of wealth and privilege'. C: 'Yes, but can he ever really go back?'. J: 'Well... People carry sins around with them. Maybe once in a while he has a bad moment, but it passes. And, with time, it all fades'... J: 'Well, I said it was a chilling story, didn't I?'. C: 'I don't know. It'd be tough for somebody to live with that. Very few guys could actually live with that on their conscience'. J: 'People carry awful deeds around them. What do you expect him to do? Turn himself in? I mean, this is reality. In reality, we rationalise, we deny, or we couldn't go on living'. C: 'Here's what I would do. I would have him turn himself in. Cos then, you see, your story assumes tragic proportions, because, in the absence of God, he is forced to assume that responsibility himself. Then you have tragedy'. J: 'But that's fiction. That's movies. You see too many movies. I'm talkin' about reality. I mean, if you want a happy ending, you should go see a Hollywood movie' (Allen, W. *Crimes and*

Los paralelos con *Match Point* son muy evidentes, pero también lo es que, esta vez, la referencia a la tragedia griega, lejos de cualquier tentación nihilista, evidencia confianza e incluso fe, cuando aquella otra más canónica en los “ojos de Dios que todo lo ven”<sup>12</sup> se ha esfumado ante la prueba

---

*Misdemeanors*. Guión y dirección de Woody Allen. MGM, DVD. Todos los textos en inglés corresponden a esta edición).

<sup>12</sup> Lo dice Sol, el padre de Judah: ‘Los ojos de Dios lo ven todo. Escúchame Judah: no hay nada que le pase por alto. Él ve justo y el malvado. El justo será premiado, pero el malvado será castigado eternamente’ (*The eyes of God see all. Listen to me, Judah. There is absolutely nothing that escapes his sight. He sees the righteous and he sees the wicked. And the righteous will be rewarded, but the wicked will be punished for eternity*). La referencia es exclusivamente judía, pero merece la pena señalar que también entre los griegos reina la convicción de que las acciones de los humanos no pasan desapercibidos a un poder superior. En efecto, el Sol, p. e., es atalaya de dioses y de hombres, *Himno a Deméter*, 62: “llegaron hasta el Sol, atalaya de dioses y de hombres” (Ἡλιὸν δ’ ἴκοντο θεῶν σκοπὸν ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν –la traducción es mía siguiendo la edición de Martin West. *Homeric Hymns. Loeb Classical Library*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 2003); todo lo ve y todo lo escucha, *Il*, 3, 277 o *Od*, 11, 109: “Y el Sol que, desde lo alto, todo lo ves y todo lo escuchas” (Ἡλῖός θ’, ὅς πάντ’ ἐφορᾷς καὶ πάντ’ ἐπακούεις –la traducción es mía siguiendo la edición de T. Allen. *Homeri Iliadis*, Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1920); “del Sol, que, desde lo alto, todo lo ve y todo lo escucha” (Ἡλίου, ὅς πάντ’ ἐφορᾷ καὶ πάντ’ ἐπακούει –la traducción es mía siguiendo la edición de T. Allen. *Homeri Odysseas*, Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1920); es un círculo omnividente, Esquilo. *Prometeo encadenado*, 91: “y llamo al círculo omnividente del sol” (καὶ τὸν πανόπτην κύκλου ἡλίου καλῶ –la traducción es mía siguiendo la edición de Martin West. *Aeschyli Tragoediae*. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1990). Huelga decir que pronto es el ojo de Zeus el que lo ve todo, p. e., Hesíodo, *Trabajos y días*, 267: “el ojo de Zeus que todo lo ve y todo lo comprende” (πάντα ἰδὼν Διὸς ὀφθαλμὸς καὶ πάντα νοήσας –la traducción es mía siguiendo la edición de Merkelbach-West. *Hesiodi Opera et Dies*. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1990). Zeus es quien ve el fin de todas las cosas, Solón. *Elegía a las Muses*, 17: “pero Zeus, desde lo alto, ve el fin de todas las cosas” (ἀλλὰ Ζεὺς πάντων ἐφορᾷ τέλος –la traducción es mía siguiendo la edición de Martin West. *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*, Vol. II. Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1992), y así ocurre también en muchos pasajes de tragedias griegas. En el ámbito de la filosofía, en cambio, el énfasis parece recaer en la necesidad de escuchar algo superior que nos habla; Heràclito, B 1 DK dice: “Esta razón que existe siempre, los hombres devienen incapaces de comprenderla, tanto antes de escucharla como después de haberla escuchado” (τοῦ δὲ λόγου τοῦδ’ ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες –la traducción es mía siguiendo la edición de H. Diels- W. Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6<sup>th</sup> edn. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966). ¿Podemos olvidar, por otro lado, el *daimónion* socrático que le indica qué no debe hacer?, Platón, *Apología* 31d: “... algo divino y demoníaco se me presenta... una especie de voz, la cual, cuando viene, siempre me disuade de hacer lo que vaya a hacer, y nunca me impulsa a ello” (μοὶ θεῖόν τι καὶ δαιμόνιον γίγνεται... φωνή τις γιγνομένη, ἣ ὅταν γένηται, αἰεὶ ἀποτρέπει με τοῦτ’ ὃ ἂν μέλλω πράττειν, προτρέπει δὲ οὐποτε –la traducción es mía siguiendo la edición de J. Burnet. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1967). En cualquier caso, en la mentalidad griega se afianza progresivamente la idea de que, en lugar de seres controlados, los humanos deberían ser sensatos y reconocer un orden que termina por imponerse. Así, p. e., en el *Himno a Zeus* del estoico Cleantes leemos, 1-2; 20-25: “El más glorioso de los inmortales, que recibe muchos nombres, Zeus, siempre todopoderoso... salud!... Tú armonizaste en una unidad todo lo bueno y lo malo, de manera que hubiera una única razón eterna de todas las cosas. Aquellos humanos que la rechazan son malvados, desgraciados... no perciben la ley común de la divinidad ni la escuchan, Cuando, si la obedecieran con la inteligencia, tendrían una vida provechosa” (Κύδιστ’ ἀθανάτων, πολυώνυμε, παγκρατὲς αἰεὶ, / Ζεῦ... / χαίρει... / ... / ... εἰς ἕν πάντα συνήρμοκας ἐσθλὰ κακοῖσιν, / ὥστ’ ἕνα γίγνεσθαι πάντων λόγον αἰὲν ἐόντα, / ὃν φεύγοντες ὧσιν ὅσοι θνητῶν κακοὶ εἰσι, / δύσμοροι... / οὔτ’ ἐσορῶσιν θεοῦ κοινὸν νόμον, οὔτε κλύουσιν, ᾧ κεν πειθόμενοι σὺν νῶ βίον ἐσθλὸν ἔχοιεν –la traducción es mía siguiendo la edición de Hans von Arnim. *Stoicorum Veterum Fragmenta* I, 537, Stuttgart: Teubner, 1968).

fehaciente e incontestable de los hechos, es decir, la de los crímenes sin castigo, la de los criminales que logran ahuyentar cualquier remordimiento de su conciencia, e incluso la de los criminales acusados de delitos ajenos. La convicción de Cliff es en verdad profunda: no hay ser humano que pueda vivir soportando el peso de actos tan terribles. En todo caso, tratándose de su guión, debería ser tan sensato como el filósofo al que lleva meses entrevistando. La culpa trágica exige expiación catártica<sup>13</sup>, dogma éste que, traducido o trasladado desde la sabiduría antigua al marco harto más vulgar del crimen egoísta y del criminal falto de ética, sólo puede querer decir que debe entregarse a la policía, ya que, así, incluso la vulgaridad puede aspirar a alcanzar proporciones trágicas. Judah, como no podía ser de otro modo, se burla de la mentalidad y espíritu *naïfs* de éste su interlocutor circunstancial, y, como si de un hábil detector de paradojas se tratara, le comunica que, si tanto se empeña, puede admitir que la tragedia, o las proporciones trágicas finales de una historia, también son susceptibles de ser interpretadas como un “happy ending”, pero entonces es mejor ir a Hollywood como indiscutible y acreditada fábrica de sueños.

De hecho, la fe *naïf* de Cliff contrasta en *Crimes and Misdemeanors* con la osadía intelectual y falta de escrúpulos de Lester, productor de televisión, cuyo éxito y solvencia económica ponen de manifiesto que él no pretende en absoluto que sus historias alcancen proporciones trágicas, sino que, bien al contrario, se aplica conscientemente a la conversión de la tragedia en comedia, bajo el pretexto de que así se lo pide una audiencia demasiado castigada ya por tragedias cotidianas. Helo aquí enorgulleciéndose de sus teorías revolucionarias:

‘¡Nueva York me encanta... Y lo que convierte a Nueva York en un lugar tan divertido es que aquí hay tanta tensión, dolor y miseria y locura! Y eso constituye la primera parte de la comedia. Pero hay que distanciarse. Sobre la comedia hay que recordar lo siguiente: si se curva, tiene gracia. Si se rompe, no la tiene. Así que hay que distanciarse del dolor... En Harvard me preguntaron... ‘¿Qué es comedia?’ Yo dije... ‘Comedia es tragedia más tiempo’. La noche en que dispararon a Lincoln, no se podía bromear al respecto. Simplemente no se podía. Ahora ha pasado el tiempo y es lícito. ¿Comprende? Es tragedia más tiempo... Es muy simple... Piense en Edipo. Edipo es divertido. Aquí tiene la estructura de lo divertido: ‘¿Quién hizo esa cosa horrible? ¡Oh, Dios, fui yo!’ Eso es divertido. Fíjese en esa gente de ahí fuera... ¡Esa gente busca algo divertido en sus vidas!’<sup>14</sup>.

Parece incuestionable que se necesitaría un arma intelectual más poderosa que la paradoja para poder asociar “tensión, dolor, miseria y locura” con “diversión”. Para una mente éticamente sana, en cambio, no hay distancia ni acrobacia intelectual —y mucho menos espiritual— que consiga transmutar la tragedia en comedia y convertir a Edipo, imagen emblemática de la expiación trágica,

<sup>13</sup> Véase Aristóteles. *Poética*, VI: “La tragedia es, pues, imitación de una acción seria y completa... en la cual la representación descansa en la acción y no en la narración, y por medio de la compasión y el temor consigue la purificación de pasiones semejantes” (ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν *-idem*) -la traducción es meva seguint l’edició de R. Kessel. *Aristoteles de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press, 1965, rpr. 1968).

<sup>14</sup> *I love New York... And what makes New York such a funny place is that there’s so much tension and pain and misery and craziness here. And that’s the first part of the comedy. But you gotta get some distance from it. The thing to remember about comedy is: if it bends, it’s funny. If it breaks, it’s not funny. So you gotta get back from the pain... They asked me at Harvard... ‘What’s comedy?’... I said ‘Comedy is tragedy plus time’. The night Lincoln was shot, you couldn’t make a joke about it. You just couldn’t. Now, time has gone by, and now it’s fair game. See what I mean? It’s tragedy plus time... It’s very simple... of Oedipus. Oedipus is funny. That’s the structure of funny, right there. ‘Who did this terrible thing?. Oh, God, it was me’. That’s funny... Look at those people out there!... These people are lookin’ for something funny in their lives!’.*

en una especie de bufón, probablemente bajito y gracioso, habituado a reírse de sí mismo. Años después del estreno de *Crimes and Misdemeanors*, el ejemplo de la muerte trágica de Lincoln y la imposibilidad de bromear inmediatamente al respecto ha devenido angelical, si se tiene en cuenta la tragedia neoyorquina de aquel nefasto 11 de setiembre. Habría que sumar mucho tiempo a la tragedia, no ya para que algún ciudadano de Nueva York pudiera bromear sobre tal asunto, en el caso muy improbable de que se atreviera a hacerlo, sino para que en su rostro asomara un simple rictus.

No es éste el momento de formular una hipótesis, porque ya lo hice en otra ocasión<sup>15</sup>, sobre el legado sofisticado –que no judío<sup>16</sup>; griego, pues- en que probablemente se apoya Allen, cuando decide que, en su guión, Judah Rosenthal y su hermano osen reírse de los “ojos de Dios que en realidad nada ven”, del *timor Dei* de hombres ilusos e infantiles, y de la Justicia de ojos vendados, no para proclamar *urbi et orbe* su imparcialidad, sino para confirmar su indolencia escandalosa ante tantos y tantos crímenes sin castigo.

Sí querría señalar, en cambio, que, pese a todo, pese a los tres meses que separan los remordimientos de Judah y su retorno feliz a una vida familiar y profesional plena; pese a su convicción –de raíz probablemente protagónica- de que Dios es un lujo que no puede permitirse; pese a vencer el miedo al castigo divino –con la ayuda también probable de Critias-; pese a comprobar –como ya siglos atrás afirmara Antifonte- que ser justo equivale a menudo a no ser descubierto cometiendo un delito; pese a su tono burlón con Cliff al aconsejarle buscar en Hollywood el *happy ending* que necesita casi religiosamente, y pese a la muerte de la Dolores, indispensable para mantener el equilibrio personal de su amante y antihéroe trágico, en *Crimes and Misdemeanors* y por decisión soberana del guionista, hay todavía espacio, como una opción más, para la tragedia, para Sófocles y el paradigma ético-literario *Edipo rey*, es decir, para la asunción de la responsabilidad personal hasta las últimas consecuencias. Cliff lo proclama haciendo caso omiso de la lección presuntuosa de Judah, y asumiendo también que no merece la pena prostituirse profesionalmente, al estilo de Lester, a fin de tener asegurado un buen presente y un futuro todavía mejor. Claro está que, al final, es precisamente Lester quien logra seducir y conquistar a la mujer que él también había pretendido, de tal suerte que Woody Allen podría estar sugiriéndonos que, aunque su guión preserva el derecho inalienable de los justos a cultivar y lucir una ética irreprochable, no hay que olvidar que el triunfo final no siempre les acompaña y que, de recibir golpes de la Fortuna o de quien sea que pueda propinarlos, han acumulado ya una larga experiencia.

Como comentador imparcial –o que, al menos, aspira a serlo- no me corresponde proponer una interpretación esperanzada de *Crimes and Misdemeanors*. Sin embargo, más allá del hecho de que Cliff reconozca la trágica y dolorosa expiación –aunque positiva- de cualquier crimen; más allá de la tragedia personal de su fracaso matrimonial; de la trágica búsqueda de un compañero y de una vida con sentido de su hermana; de la trágica frivolidad de Lester; de la trágica ceguera del rabino Ben; del trágico desprecio de la vida humana que supone el asesinato de la Dolores; más allá, en suma, de la tragicidad consubstancial a la vida humana, se halla el hombre, inexplicablemente enérgico y esperanzado:

‘Todos nosotros nos enfrentamos a lo largo de la vida con decisiones angustiosas, con opciones morales. Algunas son importantes. La mayoría tienen que ver con nimiedades. Pero nos definimos a nosotros mismos por las opciones que hemos tomado. ¡Las cosas suceden tan impredeciblemente, tan injustamente! La felicidad humana no parece haber

---

<sup>15</sup> P. Gilabert. “New York versus la tragedia y Edipo. El legado de Sófocles y los sofistas en *Crimes and Misdemeanors* de Woody Allen”. *Actas del Congreso Sófocles Hoy. Veinticinco siglos de tragedia*. Córdoba: Ediciones El Almendro, 2006, pp. 183-198.

<sup>16</sup> Sin embargo, en lo tocante al legado judío, véase, p. e.: Kinne, Th. J., 1996 y Stora-Sandor, J., 1984.

sido incluida en el diseño de la creación<sup>17</sup>. Somos sólo nosotros con nuestra capacidad de amar quienes damos sentido a un universo indiferente. Y, sin embargo, la mayoría de los humanos parece tener la habilidad de continuar intentándolo, e incluso de hallar la felicidad en las cosas sencillas como la familia y el trabajo, con la esperanza de que las generaciones futuras puedan comprender mejor<sup>18</sup>.

Lo dice sin titubear el Profesor Levy, la voz en principio sensata y prudente en medio de tanta frivolidad: vivimos en un mundo ciertamente imprevisible e injusto y, no obstante, nos toca decidir, nos autoconstruimos gracias a las opciones que tomamos. La Filosofía, la voz de la razón, cumple su cometido y sentencia que la felicidad humana, o bien no halló su lugar en el proyecto de la creación, o bien quien debía incluirla en él prefirió no hacerlo legándonos un universo indiferente<sup>19</sup>. Quizá por ello ha optado por el suicidio dejando una nota en la que dice simplemente que ha salido por la ventana<sup>20</sup>. ¿Qué queda, pues? Queda el hombre sencillo en medio de un mundo

---

<sup>17</sup> Ya antes, en otro *flash* de una de sus charlas filmadas había dicho: ‘Debemos recordar siempre que, cuando nacemos, necesitamos mucho amor para persuadirnos de que hay que continuar viviendo. Una vez conseguimos este amor, suele durarnos. Pero el universo es un lugar realmente frío; somos nosotros quienes lo revestimos con nuestros sentimientos. Y, bajo ciertas condiciones, sentimos que ya no merece la pena’ (*‘But we must always remember that we, when we are born, we need a great deal of love in order to persuade us to stay in life. Once we get that love, it usually lasts us. But the universe is a pretty cold place, it’s we who invest it with our feelings. And, under certain conditions, we feel that it isn’t worth it any more’*). Se trata con toda probabilidad del trasunto del real Primo Levi, escritor italiano y químico superviviente de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial y que relató sus experiencias en *Survival in Auschwitz*. Después de haber superado aquella terrible experiencia, torturas incluidas, sufrió una depresión profunda que le llevó al suicidio el 11-IV-1987 (Levi, P. 1987 *Current Biography Yearbook*, pp. 353-57). La esposa de Cliff le pregunta: ‘¿Tenía familia o algo?’ C: ‘No. Todos cayeron en la guerra. Eso es lo extraño. Ha visto el peor lado de la vida. Siempre fue afirmativo. Siempre dijo ‘sí’ a la vida, ‘sí’, ‘sí’, hoy dijo ‘¡no!’’ (*‘Did he have family or anything?’ / ‘No, you know, they were all killed in the war. That’s what so strange about this. He’s seen the worst side of life. He always was affirmative. Always said ‘yes’ to life, ‘yes’, ‘yes’, now today he said ‘no!’*).

<sup>18</sup> *‘We are all faced throughout our lives with agonising decisions, moral choices. Some are on a grand scale, most of these choices are on lesser points. But we define ourselves by the choices we have made. We are, in fact, the sum total of our choices. Events unfold so unpredictably, so unfairly. Human happiness does not seem to have been included in the design of creation. It is only we, with our capacity to love, that give meaning to the indifferent universe. And yet, most human beings seem to have the ability to keep trying and even to find joy from simple things like their family, their work, and from the hope that future generations might understand more’*.

<sup>19</sup> Un tema largamente debatido en la conversación que mantienen Judah y el rabino Ben. (B): ‘Hay una diferencia fundamental en nuestra manera de ver el mundo. Tú lo ves como algo rudo, vacío de valores y despiadado, mientras que yo no podría continuar viviendo si no percibiera con todo mi corazón una estructura moral, con significado real... y algún tipo de poder superior. En caso contrario, no hay base suficiente para saber cómo hay que vivir’ (*‘It’s a fundamental difference in the way we view the world. You see it as harsh and empty of values and pitiless, and I couldn’t go on living if I didn’t feel it with all my heart a moral structure, with real meaning and forgiveness, and some kind of higher power. Otherwise there’s no basis to know how to live’*). Véase al respecto, p. e.: Nichols, M. P., 1998.

<sup>20</sup> La paradoja es que el profesor Levy encarna a lo largo de toda la película la coherencia desde una concepción laica de la existencia y, sin embargo: ‘Oh Dios, ¡ha sido terrible! Le telefoneé... no estaba enfermo en absoluto. Y dejó una nota, una simple nota: ‘He salido por la ventana’. ¡¿Qué demonios significa esto?! Este hombre era un modelo de actitud. ¡Uno habría esperado que dejara una nota decente!’ (*‘Oh God, it’s been terrible, you know? I called... the guy was not sick at all. And he left a note, a simple little note: ‘I’ve gone out the window’. What the hell does that mean? This guy was a role model. You’d think he’d leave a decent note!’*). Todo parece absurdo, tan absurdo como el hecho de que la hermana de Cliff tenga un episodio amoroso de una tarde-noche con un hombre que la trata maravillosamente y, cuando ya la ha seducido y ella cree que le hará el amor, la ata a la cama y defeca sobre su vientre. Así lo explica Cliff a su

trágico, a la búsqueda de un mínimo –o tal vez un máximo- de estabilidad, presente en el don de amar, en la familia y el trabajo, y, sobre todo, en la esperanza de descifrar al fin el sentido de la vida, lo que de momento parece reservado a las generaciones futuras por prescripción de un Destino universal, trágico e inexorable.

\*\*\*\*\*

Todo lo tratado hasta ahora es sin duda demasiado grave para no percatarnos de que el creador, W. Allen, pese a contar con reservas notables de esperanza, debe de debatirse a menudo entre dudas existenciales difíciles de disipar. Sin embargo, es ley natural que la oscuridad ceda el paso a la luz, y *Mighty Aphrodite*, estrenada en 1995<sup>21</sup>, nos sitúa en mi opinión, en el curso de su línea vital oscilante, en la cima que, al menos de momento, no ha podido volver a alcanzar. Y de nuevo recurre al drama helénico, porque la historia de Lenny Weinrib, que ha decidido escribir, es “una historia tan griega e intemporal como el mismo destino”<sup>22</sup>. El Lester de *Crimes and Misdemeanors* convertía la tragedia en comedia de un modo frívolo y escandaloso. Por contra, el director americano hará que sus personajes conozcan ahora la alegría de vivir, aunque, eso sí, respetando las leyes de la tragedia griega o, al menos, algunos de sus rasgos esenciales.

En efecto, nada falta en ésta su historia griega con *happy ending*, donde tragedia antigua y vida contemporánea terminan por identificarse. El Coro hace mención de intérpretes ilustres de horror trágico: ‘¡Ay del hombre! El valiente Aquiles caído en sangriento combate. Como premio, la novia de Menelao y el padre de Antígona, soberano de Tebas, reventó sus ojos por su ansia de expiación. Pobre víctima de un deseo ciego. Tampoco la mujer de Jasón tuvo mejor suerte: dando vida para reclamarla en medio de una furia vengativa’<sup>23</sup>. Se está gestando, pues, algo terrible, y quizá todavía lleguemos a tiempo de evitarlo, si esta vez se hace caso del oráculo, esto es, de la intuición trágica del mismo Lenny y del recordatorio, ya ritual, de la dramática historia de Layo, Yocasta y Edipo:

Lenny: ‘¿Y si adoptamos un hijo y, al cumplir trece años, nos mata de noche con un hacha?’.  
Coro: ‘Layo, padre orgulloso, habla’. Layo: ‘Con gran gozo tuve un hijo. Tan hermoso, inteligente y valeroso que de su presencia se derivaron mil satisfacciones. ¿Y qué ocurrió? Pues que un día va y me mata. ¿Y puedes creerte que huye y se casa con mi esposa?’.  
Coro: ‘Pobre Edipo, rey de Tebas’. Yocasta: ‘Mi hijo asesinó a mi marido sin tener conciencia de ello. Y sin darse cuenta se precipitó conmigo, su amada madre, hacia el lujurioso lecho’.  
Coreuta: ‘Y toda una profesión nació de este acto cobrando a veces 200 dólares por hora, y horas de 50 minutos’<sup>24</sup>. (Ni que decir tiene que la mente del guionista concibe a buen seguro

---

esposa: ‘Un hombre extraño defecó sobre mi hermana’. La esposa: ‘¿Por qué?’. C: ‘No lo sé. ¿Es que cualquier razón que pudiera darte conseguiría responder a esto satisfactoriamente?... ¡La sexualidad humana... es tan misteriosa!’ (*‘A strange man defecated on my sister’/ ‘Why?’/ ‘I don’t know. Is there any reason I could give you that would answer that satisfactorily?... Human sexuality is just... It’s so mysterious!’*).

<sup>21</sup> Allen, W. *Mighty Aphrodite*. Guión y dirección de Woody Allen. DVD, Lauren Films. Todos los textos en inglés corresponden a esta edición.

<sup>22</sup> *‘A tale as Greek and timeless as fate itself’*.

<sup>23</sup> *‘Woe unto man! Brave Achilles slain in trial by blood. For price, the bride of Menelaus and father of Antigone, ruler of Thebes, self-rendered sightless by lust for expiation. Lost victim of bewildered desire. Nor has Jason’s wife fared better: Giving life only to reclaim it in vengeful fury’*.

<sup>24</sup> Lenny: *‘We adopt some little boy and when he turns 13 at night he kills us with an ax’*. Chorus: *‘Laius, proud father, speak’*. Laius: *‘I, with joy, did have a son. So fair, so clear-headed, and brave that I a thousand pleasures did derive from his presence. So what Happens? One day he kills me. And don’t you think, he runs off and marries my wife?’*. Chorus: *‘Poor Oedipus, King of Thebes’*. Iocaste: *‘My son did slay unwittingly my noble husband. And without realizing, hasten with me, his loving mother, to lustful’*

esta última precisión del Coreuta, no como el tránsito final a la comedia, sino como la confirmación de la naturaleza irremediabilmente trágica de la vida de los varones).

Sin adopción, pues, no habría tragedia o comedia, o lo que quiera ofrecernos esta película o “destino cinematográfico”, de manera que Amanda y Lenny, *mutatis mutandis*, tendrán también su Edipo, Max, en este caso un niño maravilloso desprovisto del menor instinto parricida o incestuoso, y todo podría haber continuado siendo perfecto, si no fuera porque el paradigma sofocleo que Allen sigue obliga a Lenny a imitar a Edipo y, por consiguiente, desatender las advertencias conminatorias de sus tres Tiresias particulares: el mismo Tiresias, el Coro y Casandra (es harto evidente que, cuando antes hablaba de “respeto” a las leyes de la tragedia griega, quería decir *Allenico modo*, entre otras razones porque, además de los cambios ya constatados –se nos ha colado incluso la Casandra del *Agamenón* de Esquilo–, todavía han de venir la ley superior de Antígona, el euripídeo *deus ex machina* y la imagen visual del teatro romano, que no griego, de Taormina):

Coro: ‘Detente’. Coreuta: ‘Sé qué estás pensando y olvídale’. Lenny: ‘Cómo puedo olvidarlo? No, no puedo dejar de pensar en ello’. Coro: ‘Maldito destino. Ciertos pensamientos es mejor dejarlos sin pensar’. Lenny: ‘Me juego lo que quieras que este niño tiene una madre explosiva’. Coreuta: ‘Quizá lo ha heredado todo de su padre’. Lenny: ‘¿Todo? Es muy improbable, pero lo averiguaré’. Coro: ‘¡Deja que el perro permanezca dormido!’. Lenny: ‘Me juego lo que quieras a que es fantástica’. Coreuta: ‘La curiosidad nos mata, no los que matan a navaja o aquella mierda de la capa de ozono’<sup>25</sup>. Coreuta: ‘¿Qué estás haciendo, Weinrib?... Estás infringiendo la ley’. Lenny: ‘Hay una ley superior. Puedo averiguar quién es la madre’. Coreuta: ‘El juez no lo verá así’<sup>26</sup>. Casandra: ‘No deberías haberla buscado jamás. Ahora veo que habrá problemas’. Lenny: ‘Eres como una Casandra’. Casandra: ‘Yo no soy como una Casandra. Soy Casandra’. Lenny: ‘He de comprobarlo’. Casandra: ‘Te arrepentirás. Te lo digo yo. Déjalo correr, ahora’<sup>27</sup>. Coro: ‘Pobre Weinrib! Retrocede. No fisgonees más. Acepta la verdad’. Casandra: ‘Ve un desastre. Veo una catástrofe’<sup>28</sup>.

La *katastrophé* (καταστροφή) o vuelco de las expectativas que Lenny se había creado se traduce en la *anagnōrīsis* (ἀναγνώρισις) que experimenta al conocer personalmente a Linda, conocida profesionalmente como Judy Orgasmo (*Judy Cum*), quien, a pesar de la pésima reputación de las actrices pornográficas y a la vez prostitutas en los ambientes “respetables”, resulta ser una mujer adorable y maternal:

---

bed’. Choreutes: ‘And a whole profession was born by charging sometimes \$200 an hour and a 50 minute hour, at that’.

<sup>25</sup> Chorus: ‘Don’t go any further’. Choreutes: ‘I know what you’re thinking and forget it’. Lenny: ‘How can I forget it? The Thought’s been put in my head’. Chorus: ‘Cursed fate. Certain thoughts are better left unthunk’. Lenny: ‘I bet this kid has a dynamite mother’. Choreutes: ‘Maybe he got everything from his father’. Lenny: ‘Everything? That’s unlikely, but I’m going to find out’. Chorus: ‘Let sleeping dogs lie!’. Lenny: ‘I bet she is great’. Choreutes: ‘Curiosity kills us. Not muggers or that ozone shit’.

<sup>26</sup> Choreutes: ‘What are you doing Weinrib?... You’re breaking the law’. Lenny: ‘There’s a higher law. I can find out who the mother is’. Choreutes: ‘The judge won’t see it that way’.

<sup>27</sup> Cassandra: ‘You never should’ve looked for her. Now I see big trouble’. Lenny: ‘You’re such a Cassandra!’. Cassandra: ‘I’m not such a Cassandra. I’m Cassandra’. Lenny: ‘I gotta check this out’. Cassandra: ‘You’ll be very sorry. I’m telling you. Quit now’.

<sup>28</sup> Chorus: ‘Poor Weinrib! Turn back. Don’t meddle any further. Accept the truth’. Cassandra: ‘I see disaster. I see catastrophe’.

Linda: 'Tuve un niño, Lenny. Lo di en adopción. Es lo más triste que he hecho en mi vida. No hay día en que no despierte pensando en él. Ahora alguna familia afortunada lo tiene. Espero que lo cuiden'. Lenny: '¿Por qué lo diste en adopción?'. Linda: 'No lo sé. Estaba confusa. No tenía dinero. No sabía qué hacer... el padre podría ser uno de estos innumerables jóvenes. Bienvenido al planeta gracias a un preservativo agujereado'<sup>29</sup>.

*Mighty Aphrodite* transmite alegría de vivir casi en su totalidad, pero, como acabamos de ver, había que pagar el tributo inherente a la tragedia, ya que trágico es el marco en que se desarrolla la historia griega de Allen. Naturalmente, además de aquella terrible decisión de Linda, hay más dosis de tragedia: Amanda y Lenny fracasan en su proyecto de amor perdurable y se separan, y, sobre todo, la misma Linda sufrirá la violencia machista del hombre que Lenny le había presentado precisamente para dejar atrás su anterior vida trágica. Y, al final, los dos fracasados se encuentran y se consuelan mutuamente, y al Coro le corresponde implorar la ayuda de Zeus ante el desamparo humano:

Coro: 'Oh Zeus, el más poderoso de los dioses, te imploramos. ¡Necesitamos tu ayuda! Zeus, gran Zeus, escúchanos! Escúchanos! ¡Te llamamos'. La voz de Zeus: 'Soy Zeus. En este preciso instante no estoy en casa, pero podéis dejarme un mensaje y os contestaré. Por favor, empezad a hablar después de la señal'. Coro: 'Telefonéanos cuando llegues. Te necesitamos'<sup>30</sup>.

No nos dejemos engañar. Quizá nos reímos ante este Zeus ultramoderno, usuario como nosotros del contestador automático, aunque en otros tiempos fuera para los griegos el ojo que todo lo veía y sabía<sup>31</sup>. Quizá nos reímos, sí, ante la ocurrencia de Allen, pero el desamparo es innegable y no hay ser humano que no lo haya experimentado en carne propia. Lo sentirá Lenny, incluso después de haber hecho el amor con Linda y descubrir que echa en falta a Amanda, su esposa. Lo sentirá Linda, al verse de nuevo sola después de aquella relación frustrada que le había procurado Lenny. Y el hecho de que ambos lo reconozcan magnífica sin duda la gozosa resolución final del conflicto, que, tratándose de un pequeño drama griego, no podía sino adoptar la forma de *deus ex machina*, al menos en lo tocante al destino final de Linda:

Coreuta: 'En lo que a Linda se refiere... cuando volvía a casa, estaba desconcertada y sentía que la vida no tenía esperanza, cuando... un *deus ex machina*... De manera que Linda se casó con un hombre maravilloso que no era en absoluto dogmático, que la aceptó y que incluso se rió con las historias de su pasado promiscuo. Y, así, nuestro pequeño drama griego llega a...'. Tiresias: 'Espera, espera. Hay más'. Coro: '¿Qué más, Tiresias, vidente ciego de Tebas?'. Tiresias: 'Aquella noche Lenny Weinrib y Linda hicieron el amor como si él fuese Zeus y ella Afrodita con un afrodisíaco... Linda concibió aquella noche un hijo... Quedó embarazada del hijo de Lenny, pero, como que no quería complicarse la vida, jamás se lo dijo. Se fue con su marido, el cual permaneció a su lado mientras ella daba a luz una

---

<sup>29</sup> Linda: 'I had a kid, Lenny. I gave him up for adoption. It's the sorriest thing I ever did in my life. There's not a day that doesn't go by that I don't wake up thinking about him. Now some lucky family has him, I hope they're taking care of him'. Lenny: 'Why did you give him up?'. Linda: 'I don't know. I was all confused. I had no dough. I didn't know what to do... the father could have been one of a hundred guys. Welcome to the planet Earth, thanks to a broken condom'.

<sup>30</sup> Chorus: 'Oh, Zeus, most potent of gods, we implore thee: We need your help! Zeus, great Zeus, hear us! Hear us! We call out to thee'. Zeus's voice: 'This is Zeus. I'm not home right now, but you can leave me a message and I'll get back to you. Please, start speaking at the tone'. Chorus: 'Call us when you get in. We need help'.

<sup>31</sup> Véase nota 12.

niña preciosa. Lenny no vio nunca más a Linda. Entonces, un día de otoño en Nueva York...'. Linda: '... Estoy casada... Sabía que volverías con Amanda...'. Lenny: '¿Es tuya?'. Linda: 'Mírala'. Lenny: 'Es adorable'. Linda: '... ¿Éste es Max?... Que niño más guapo, Amanda debe de ser muy guapa'. Lenny: 'Tu debes de tener un marido muy guapo y ella tiene una cara preciosa'. Linda: 'Estoy muy bien. Gracias por todo'. Coreuta: 'Pero cada cual tenía un hijo del otro y no lo sabían'. Coro: 'Sí, sí. ¿No es irónica la vida?'. Coreuta: 'La vida es increíble. Milagrosa. Triste. Maravillosa'. Coro: 'Sí, todo esto es muy cierto, y es por ello por lo que decimos': 'Cuando sonrías, / cuando sonrías, / el mundo entero sonrío contigo. / No dejes de sonreír. / Cuando ríes, / cuando ríes, / el sol luce por doquier. / Pero, cuando lloras / atraes la lluvia. / Deja, pues, de suspirar. / Se feliz de nuevo. / No dejes de sonreír, / porque, cuando sonrías, el mundo entero sonrío contigo'<sup>32</sup>.

Woody Allen apuesta de nuevo por el hombre sencillo y su capacidad de amar. En la vida de hombres y mujeres hay siempre esperanza, y el amor, con todo su misterio, puede deshacer el nudo trágico que ahoga su felicidad. Acabamos de asistir, además, a una adaptación peculiar del doble sentido que la ironía trágica tuvo para los griegos antiguos. En efecto, del mismo modo que los espectadores helenos contemplaban con ironía las grandes decisiones de los héroes o heroínas trágicos, puesto que ellos sí sabían hasta qué punto los llevarían precisamente a la catástrofe, aquí también, *mutatis mutandis* y siempre en un sentido positivo, Lenny sabe hasta qué punto es irónico que Linda crea que Max es hijo suyo, mientras que Linda, a su vez, ve cómo Lenny cree irónicamente que el padre de su hija es su marido. Irónico es también que el final haya sido feliz, cuando todo parecía indicar que nada podría ir ya a peor, de tal suerte que, en este caso, el vuelco de la situación o catástrofe, que para los griegos sólo podía indicar que las cosas iban negativamente desde arriba hacia abajo (*katá*), ha optado por seguir la dirección contraria, dando paso así a la ascensión de la alegría y no a la caída de la depresión. En efecto, ¿y si nos hubiéramos equivocado al creer estúpidamente que la tragedia es una máscara adherida con fuerza a nuestros rostros –porque nos es consubstancial–, cuando ahora se comprueba que, siguiendo el ejemplo de los actores que vemos en pantalla, bastaba con darle la vuelta y allanar el camino a la alegría? ¿Y si, en vista de la actuación musical del Coro, resulta ahora que nos hallamos más en Hollywood que en Grecia-Taormina, demostrando así que *that's entertainment?* ¿Por qué no aceptar que la vida es a veces triste, pero también increíble y maravillosa? ¿Por qué ha de ser todo tan trágico, si una sonrisa humana, como reza la canción, pueda arrastrar a toda la Naturaleza y alejar definitivamente la lluvia y todo tipo de tempestades humanas?

---

<sup>32</sup> *Choreutes: 'And as for Linda... on the way home, she was distraught and felt life held no hope when talk about a Deus ex machina... So Linda married to a wonderful man who was not uptight and accepted her and even laughed at wild tales of her promiscuous background. And so our little Greek drama comes to...'. Tiresias: 'Wait, wait. There's more'. Chorus: 'What more, Tiresias, Blind Seer of Thebes?...'. Tiresias: 'On that night Lenny Weinrib and Linda did make love like he was Zeus and she was Aphrodite with an aphrodisiac... Linda did that night conceive a child... She became pregnant with Lenny's child, but not wanting to complicate his life, she never told him. She went off with her new husband, who stood behind her as she gave birth to a beautiful baby girl. Lenny never saw Linda again. Then, one fall day in New York...'. Linda: '... I'm married... I knew you would be back with Amanda...'. Lenny: 'Is this yours?'. Linda: 'Look at her'. Lenny: 'She's adorable'. Linda: '... Is that Max?... What a handsome boy. Amanda must be very beautiful'. Lenny: 'You must have a very handsome husband and she has a great face...'. Linda: 'I'm really good. Thank you for everything'. Choreutes: 'But they have each other's child and they don't know'. Chorus: 'Yes, yes! Isn't life ironic?'. Choreutes: 'Life is unbelievable. Miraculous. Sad. Wonderful'. Chorus: 'Yes, this is all true and that's why we say': 'When you're smiling, / when you're smiling, / the whole world smiles with you. / You keep smiling. / When you're laughing, / when you're laughing, / the sun keeps shining through. But when you're crying, / you bring on the rain. / So stop your sighing. / Be happy again. / Keep on smiling, / cause when you're smiling, / the whole world smiles with you'.*

Con *Melinda & Melinda* (2004)<sup>33</sup>, Woody Allen pone en la balanza tragedia y comedia, depresión y júbilo. Primero, podría pensarse que lo hace para que haya la posibilidad de visualizar que ninguno de sus dos platillos se inclina más que el otro, puesto que la Melinda desgraciada y la Melinda afortunada se suceden desde el principio hasta el final sin recibir, al menos en apariencia, trato de favor alguno. Pronto se verá, sin embargo, que la valoración de la segunda, precisamente aquella a quien siempre le sonrío la fortuna, es en realidad una concesión mental altruista a la vana esperanza humana en un mundo mejor. La confianza matizada de *Crimes and Misdemeanors* y el entusiasmo de *Mighty Aphrodite* quedan ya atrás, y sospechamos ya que, sea cual sea la causa personal que lo justifique, W. Allen parece casi avergonzarse de aquella anterior alegría desbordada, cuando lo más racional sería, como mínimo, someter a juicio alegrías y penas, comedia y tragedia, en el marco de lo que debería ser un pulcro ejercicio de imparcialidad.

Y he aquí que las imágenes nos trasladan a una animada discusión entre diferentes interlocutores a propósito de si hay una realidad más profunda en la comedia o en la tragedia. Intuimos desde el principio que el margen de la primera debe de ser más bien estrecho, ya que quien habla en primer lugar, el interlocutor A, es precisamente un autor de comedias y, no obstante, parece tener al respecto las ideas muy claras: ‘La esencia de la vida no es cómica, es trágica. Quiero decir que no hay nada intrínsecamente divertido en lo que se refiere a los hechos terribles de la existencia humana’<sup>34</sup>. Sólo con esta sentencia se podría “neutralizar” a todos los Lester del mundo y, en cualquier caso, la aparición de Aristóteles y la “esencia”<sup>35</sup> implica superar, para los defensores de la comedia, un obstáculo muy serio. Allen crea, empero, un interlocutor B, autor de tragedias, bien pertrechado de argumentos: ‘No, no estoy de acuerdo. Los filósofos lo llaman absurdo porque, finalmente, todo lo que puedes hacer es reír. ¡Las aspiraciones humanas son tan absurdas e irracionales! Quiero decir que, si la realidad subyacente de nuestro ser fuese trágica, mis obras darían más dinero que las tuyas porque resonarían más en el alma humana’<sup>36</sup>. ¿Qué sería, pues, de una “esencia trágica” si ya no es “realidad subyacente” del ser humano? Nada, sin contar, además, con que las profundidades del alma la habrían delatado. Por tanto, más vale aparcar a Aristóteles y pasar a hablar de absurdo, irracionalidad y risa fácil, pero el interlocutor A no se rinde: ‘Es precisamente porque la tragedia llega a la esencia verdaderamente dolorosa de la vida que la gente viene corriendo hacia mis comedias, para evadirse... La tragedia es confrontación. La comedia evade’<sup>37</sup>. La interlocutora C se niega a tomar partido por una u otra, y al interlocutor D se le ocurre que mejor será explicar una historia para tratar de averiguar hacia cuál de las dos se inclina. Sin embargo, una vez iniciado el relato y al mostrarse favorable a la comedia romántica, el interlocutor B le acusa de obviar sus implicaciones trágicas, de manera que ya tenemos

<sup>33</sup> Allen, W. *Melinda & Melinda*. Guión y dirección de Woody Allen. DVD, Twentieth Century Fox. Todos los textos en inglés corresponden a esta edición.

<sup>34</sup> ‘*The essence of life isn’t comic. It’s tragic. I mean, there’s nothing intrinsically funny about the terrible facts of human existence*’.

<sup>35</sup> Véase, por ejemplo: Aristóteles. *Metafísica* 1017b 32-37: “Sucede así que se habla de esencia de dos maneras: lo que subyace en último lugar (el sujeto último), lo que no se dice (predica) de otra cosa, y lo que, siendo algo individual, también puede ser separadamente (lo que puede tener una existencia individual y separada)” (Συμβαίνει δὴ κατὰ δύο τρόπους τὴν οὐσίαν λέγεσθαι, τὸ θ’ ὑποκείμενον ἔσχατον, ὃ μηκέτι κατ’ ἄλλου λέγεται, καὶ ὃ ἂν τὸδε τι ὄν καὶ χωριστὸν ἦ· –la traducción es mía siguiendo la edición de W. Jaeger. Oxford: Clarendon Press, 1957, rpr. 1969). Cf., por ejemplo con Platón. *Teeteto*, 185 c.

<sup>36</sup> ‘*No, I disagree. Philosophers call it absurd because, in the end, all you can do is laugh. Human aspirations are so ludicrous and irrational. I mean, if the underlying reality of our being was tragic, my plays would make more than yours because my stories would resonate more profoundly with the human soul*’.

<sup>37</sup> ‘*I mean, it’s exactly because tragedy hits on the truly painful essence of life that people run to my comedies for escape... I mean, tragedy confronts. Comedy escapes*’.

instauradas dos Melindas, desgraciada una y afortunada la otra, según se vea el mundo trágica o cómicamente.

De momento, la imparcialidad parece garantizada, pero Aristóteles no es sólo un serio obstáculo a superar sino un auténtico muro, y aquella esencia trágica de la vida humana bajo una superficie quizá cómica pesa mucho. Lo prueba, a mi entender, que, si se quiere enlazar el principio con el final de la película, importa muy poco pasar revista al positivo curso existencial de la Melinda afortunada. En efecto, si avanzamos hasta la puesta en común de las conclusiones finales, la interlocutora C cree ver confirmada su tesis inicial:

. C: ‘Lo veis? Todo depende del ojo del observador. Oímos una pequeña historia, algunas cosas que dice la gente. ¿Correcto? Tú las conviertes en un relato trágico: la debilidad romántica de una mujer hace que se hunda. Y así es cómo ves la vida. Mientras que tú tomas estos detalles y los conviertes en una historia divertida. ¡Genial! Ésta es tu opción en la vida. Pero, obviamente, no hay esencia definida alguna que podamos concretar’<sup>38</sup>.

Ella prefiere esta versión simplificada del *homo mensura* de Protágoras<sup>39</sup> al imponente Aristóteles, pero lo cierto es que, al primer interlocutor, el A, W. Allen le concede la última palabra y entonces el marco general trágico recupera el protagonismo para no perderlo nunca más: ‘Bien, hay momentos de humor. Yo me aprovecho de ellos. Pero forman parte de un marco general trágico’<sup>40</sup>. Se comprende ahora por qué la Melinda desgraciada, en un aparte de una fiesta pensada para animarla y mientras conversa con el pianista de quien se enamorará, necesita frotar sus manos contra una lámpara que imagina mágica con la esperanza de cambiar su suerte. Si el equilibrio entre comedia y tragedia estuviera garantizado, a la magia no se le reservaría papel alguno ni en ésta ni en cualquier otra historia. Pero el pianista, también cree en ella: ‘Creo que es lo único que nos puede salvar’<sup>41</sup>. Y, después de verla llorar, emocionada como está por la canción que ha oído, nos revela sus razones: ‘Por qué las cosas que comienzan de una manera tan prometedora acaban siempre en el cubo de la basura?... ¿Sabes? En la vida uno sale airoso si sus esperanzas son modestas. Tan pronto como te permites dulces sueños, corres el peligro de que terminen estrellándose’<sup>42</sup>. Como que no es griego, no menciona la envidia de los dioses, ni recuerda que jamás debiéramos decir que un ser humano ha sido feliz hasta que, una vez muerto, el cómputo

---

<sup>38</sup> ‘So, you see, it’s all in the eye of the beholder. We hear a little story, a few hearsay details. Right? You mould them into a tragic tale: a woman’s weakness for romance is her undoing. And that’s how you see life. Whereas you, you take those details, you put them into an amusing romance. Great. That’s your take on life. But, obviously, there is no one definitive essence that can be pinned down’.

<sup>39</sup> Recuérdese, p. e., Sexto Empírico. *Esbozos Pirrónicos* 1, 216-219: “Protágoras quiere que el hombre sea la medida de todas las cosas, de las que existen por el hecho de que existen, de las que no existen por el hecho de que no existen [B 1]. Por “medida” entiende criterio, por “cosas” las realidades, de manera que en virtud de esto puede decir que el hombre es el criterio de todas las cosas, de las existentes por el hecho de que existen, de las no existentes por el hecho de que no existen. Es por esto por lo que acepta solamente las cosas que parecen a cada individuo, y de esta manera introduce el principio de relación”. Y también Aristóteles. *Metafísica* 11,6, 1062b 13: “Protágoras sostenía que ‘el hombre es la medida de todas las cosas’, y no decía sino que lo que parece a cada cual, aquello es sin duda. Siendo así, resulta que la misma cosa es y no es, que es mala y buena, y así en general en relación a lo que puede decirse con proposiciones contradictorias, ya que una cosa parece a unos bella, a otros lo contrario: medida es lo que parece a cada cual”.

<sup>40</sup> ‘Well, moments of humour do exist. I exploit them. But, you know, they exist within a tragic overall framework’.

<sup>41</sup> ‘I think it’s only thing that can save us’.

<sup>42</sup> ‘Why do things that start off so promisingly always have a way of ending up in a dump? ... You know, life is manageable enough if you keep your hopes modest. The minute you allow yourself sweet dreams you run the risk of them crashing down. Believe me. There’s plenty of old songs that I cry over’.

final de felicidad le sea favorable<sup>43</sup>, pero, conscientemente o no, Allen lo ha dotado del alma trágica de los helenos. Y se comprende también, por la misma razón que acabo de mencionar, que la Melinda desgraciada prefiera no oír las buenas noticias que su abogado le ha de transmitir referentes a la posible concesión de la custodia de sus hijos: ‘No me atrevo a decirlo, pero parece que hay esperanzas. ¡Dios mío! Casi desearía que esta oportunidad no se hubiera presentado. Simplemente no sé si puedo soportar la tensión. ¿Y si no sale bien?’<sup>44</sup>. Ellis, el pianista, quiere infundirle seguridad: ‘... sé que no vinimos al mundo para vernos arrastrados permanentemente’<sup>45</sup>, pero ni se cumple la predicción del abogado, ni ella consigue retener a Ellis, el cual se enamora de su mejor amiga e intenta justificarse como puede: ‘No tengo una explicación satisfactoria. Estas cosas pasan. La vida es un embrollo’<sup>46</sup>.

Para que el equilibrio entre las dos Melindas se mantuviera, las conclusiones finales de los interlocutores –o, al menos, la conclusión del interlocutor A, que después ya nadie rebate–, no deberían descansar tan abrumadoramente en la tragedia sin fin de la Melinda desgraciada, sino proceder también del historial gozoso de la Melinda afortunada, pero, si retomamos el final donde lo habíamos dejado, es harto evidente que no es así:

A: ‘Bien, hay momentos de humor. Yo me aprovecho de ellos. Pero forman parte de un marco general trágico’. D: ‘Iréis todos al funeral de Phil Dorman la próxima semana? Cayó muerto de un ataque al corazón. Acababa de hacerse un electrocardiograma que le salió perfecto’. C: ‘Odio los funerales’. B: ‘Yo también. Siempre río en el momento menos oportuno’. A: ‘¿Lo veis? Ésta es la cuestión. Nos reímos porque reír enmascara el terror real a nuestra condición de mortales’. D: ‘Yo no quería abordar el tema de los funerales’. A: ‘Bien, ¿cómo puede ser el mundo romántico y divertido, si no puedes fiarte de tu propio electrocardiograma?’. D: ‘Quiero que me incineren’. A: ‘Ahora o una vez muerto?’. B: ‘Cambiamos de tema. Hemos salido para pasar una tarde divertida y relajada. ¡Dios mío!’. A: ‘Brindemos por los buenos momentos. Cómico o trágico, lo más importante es gozar de la vida mientras es posible hacerlo, porque sólo vivimos una vez, y, cuando, se acaba, se acaba. Y sea perfecto o no el electrocardiograma, cuando menos lo esperas, puede acabar así...’<sup>47</sup>.

El ingenio merece la pena no comentarlo, pero sí querría subrayar la presencia de un elemento importante de la tragedia griega: la máscara. Si en *Mighty Aphrodite* W. Allen casi nos había convencido de que la máscara trágica era un aditamento absurdo y que más valía darle la vuelta, ahora queda claro que se arrepiente de aquella osadía anterior y que es la risa la que se empecina en enmascarar una tragedia subyacente o esencial a nuestra condición. Los humanos lo saben muy bien, pero vale más reír y gozar mientras sea posible, no fuera que la película vital que todos

<sup>43</sup> Véase, por ejemplo: Heródoto. *Historias* I, 26-32.

<sup>44</sup> ‘I don’t dare say this, but it looks hopeful. God. I almost wish this opportunity hadn’t come up, you know. I just don’t know if I can handle the tension. I mean, just say it doesn’t work out’.

<sup>45</sup> ‘... I do know is that we were not put on this Earth to be dragged all the time’.

<sup>46</sup> ‘I don’t have a satisfying explanation. You know. These things happen. Living is messy’.

<sup>47</sup> A: ‘Well, moments of humour do exist. I exploit them. But, you know, they exist within a tragic overall framework’. D: ‘Is everybody going to Phil Dorman’s funeral next week? He dropped dead of a heart attack. He just had his cardiogram, which was perfect’. C: ‘I hate funerals’. B: ‘Me too. Always at wrong time, I laugh’. A: ‘See, that’s my point. We laugh because it masks our real terror about mortality’. D: ‘I didn’t mean to bring up the subject of funerals’. A: ‘Well, how can it be a romantic, funny world if you can’t trust your own cardiogram?’. D: ‘I wanna be cremated’. A: ‘Now? Or after your death?’. B: ‘Let’s change the subject. We came out to have a faun and relaxing evening. Jesus!’. A: ‘Let’s drink to good times. Comic or tragic the most important thing is to enjoy life while you can, because we only go round once, and when it’s over, it’s over. And, perfect cardiogram or not, when you least expect it, it could end like that’.

interpretamos se acabe abruptamente por culpa de quien está a cargo del montaje, el cual, si hemos de hacer caso de las imágenes, parece tan tacaño como falto de escrúpulos.

\*\*\*\*\*

*Match Point* (2005)<sup>48</sup> ve la luz tan sólo un año después de *Melinda & Melinda*, pero el grado de desesperanza que exhibe parece que debería haberse gestado durante mucho más tiempo. Habrá que seguir hablando de tragedia griega por causa de la mención explícita de Sófocles y de aquellos versos del *Edipo en Colono* citados ya al inicio de este escrito. No obstante, para quienes comprensiblemente nos acercamos a la obra de Allen desde el bagaje helénico que hemos ido acumulando, es prácticamente imposible no pensar en aquella *Týche* helenística, imagen y emblema de una época caracterizada por la pérdida de la referencia siempre segura de la *pólis* y, por consiguiente, marcada por la inseguridad, el desconcierto y el miedo –*stricto et lato sensu* en todos los casos<sup>49</sup>. Y, como que estamos hablando de cine y del impacto de las imágenes, merece la pena tal vez aprovechar las de *Alexander* de Oliver Stone, parando mientes en aquellos generales y soldados arrastrados por la locura conquistadora de un joven visionario, testimonios directos de cómo la Fortuna puede volverse en contra incluso de los más poderosos –esto es, Darío mucho antes que el mismo Alejandro-, mientras sienten en carne propia día tras día la añoranza de la pequeña patria, ¡tan lejana!, y un miedo inmenso que sólo la huida hacia adelante debía de ayudarlos a vencer. Naturalmente, la tentación de establecer paralelos entre aquel período histórico y el que nos ha tocado en suerte vivir, no sé si es irresistible, pero desde luego osaría decir que es francamente aconsejable. Siendo así, cada cual elegirá los ejemplos más adecuados para ilustrar la pérdida del amplio abanico de referencias –ahora sí *latissimo sensu*- que antes percibía como seguras –o bastante seguras- y que ahora ve tambalearse e incluso derrumbarse. No importa; muy probablemente habría acuerdo en que este mundo nuestro, tan orgulloso de sí mismo y de sus capacidades y triunfos, es también un mundo con un miedo inmenso al estallido o simplemente confirmación de la tragedia: la ecológica, la bélica, la cultural –o choque violento entre culturas-, la espiritual –la tan repetida pérdida de valores-, la que podríamos llamar higiénico-sanitaria –la multiplicación de los cánceres, las depresiones y todo tipo de desórdenes mentales, etc., etc.

Si he comenzado con este planteamiento más general, es porque W. Allen pone en boca de Chris, el criminal frívolo y falto de escrúpulos de *Match Point*, la más terrible de las tesis de su guión. La que será su esposa, Chloe, refiriéndose al golpe de suerte que su hermano quería para Nola, dice confiar más en el trabajo duro que en la siempre incierta fortuna, pero él lo ve de otro modo: ‘El trabajo duro es obligado, pero pienso que nos da miedo admitir que la suerte también juega un papel importante. Quiero decir que los científicos están confirmando cada vez más que la existencia es fruto de la casualidad ciega. Sin propósito ni diseño algunos’<sup>50</sup>. Huérfanos, pues, de aquel cosmos, orden o sentido global en el que habíamos aprendido a confiar desde los griegos, convertidos en títeres de algún Ente alérgico a cualquier *télos*, ¿por qué no debería ser posible, trágicamente cotidiana –parece decirnos Allen-, la indiferencia ética de Chris, de todos los Chris de ahora y de siempre, fascinados por una Suerte o Fortuna, por definición falta de criterio alguno y de justicia distributiva? Habrá, huelga decirlo, quienes, equipados con códigos o decálogos –éstos fijos también por definición-, reaccionen con desesperación o con fe, pero, si deben oponerse a los devotos de la Suerte, lo tienen francamente difícil, porque lo más probable es que sean acusados de no estar al corriente de lo que ocurre en el mundo o, lo que sería lo mismo, de la

---

<sup>48</sup> Allen, W. *Match Point*. Guión y dirección de Woody Allen. DVD, Warner Brothers. Todos los textos en inglés corresponden a esta edición.

<sup>49</sup> Véase, por ejemplo: Polibio. *Historias* I, 1-4, 5.

<sup>50</sup> Chris: ‘Oh, hard work is mandatory but I think everybody’s afraid to admit what a big part luck plays. I mean, it seems scientists are confirming more and more that all existence is here by blind chance. No purpose, no design’. Piénsese, p. e. en los estudios del prestigioso paleontólogo Stephen Jay Gould.

cantidad ingente de frívolos y burlones de la Justicia que cada día salen airoso sin ser castigados ni sentir remordimiento alguno. Según los adoradores de la Fortuna, si se opta por la “resistencia”, merece la pena que no sea la mínima, sino la máxima, aunque en el caso de Chris esto implique la muerte de tres seres humanos: Chloe: ‘Bien. A mí me da igual, me gusta gozar de cada minuto’. Chris: ‘Y yo te envidio por ello’. Tom: ‘¿Qué era aquello que solía decir el capellán? ‘La desesperación es el camino de la mínima resistencia’. Era algo muy extraño, ¿no es cierto?’. Chris: ‘Yo creo que la fe es el camino de la mínima resistencia’<sup>51</sup>.

Para él, pues, se trata de arrinconar la ética –o simplemente la bondad- y las visiones esenciales o profundas de la existencia. Hay que ser valiente, no dejarse vencer por el miedo y asumir que, aunque sea mucho lo que no podemos controlar, en lugar alguno está escrito que esto deba ser forzosamente negativo. En *Match Point*, Allen nos deja, como corresponde en el lenguaje cinematográfico, una imagen efectiva capaz de explicarlo todo con el mínimo esfuerzo y el máximo de eficacia: la de una pelota de tenis que roza la parte superior de la red sin saber por unos instantes en cuál de los dos terrenos posibles debe caer. Si hemos de hacer caso del título, no es una pelota cualquiera, sino la más importante, la que puede decidir el triunfo o la derrota, aunque el cineasta la convierte en imagen alegórica del *match point* que, tarde o temprano, no sólo hace acto de presencia en la vida de Chris, el protagonista, sino en la de todos los humanos:

‘Quien dijo ‘prefiero tener suerte a ser una buena persona’ tenía una visión profunda de la vida. La gente tiene miedo de enfrentarse al hecho de que una gran parte de la vida depende de la suerte. Es horroroso pensar cuántas cosas están fuera de nuestro control. Hay momentos en un partido en que la pelota topa con la parte superior de la red y, durante una fracción de segundo, puede tanto avanzar como retroceder. Con un poco de suerte, avanza y ganas. O quizá no, y pierdes’<sup>52</sup>.

Más tarde, Chris, agraciado por la suerte de haber conocido a Tom y, a través de él, a su hermana Chloe, de haber intimado con ella, de haber podido aprovecharse de la espléndida situación económica de quien será su suegro, y de gozar de un buen presente profesional y de expectativas de futuro todavía mejores, encuentra un día a un antiguo compañero, y repite lo que su voz en off ya había mantenido al ser proyectada la imagen anterior. Mientras lo dice, manifiesta aún un cierto pudor, probablemente el de quien sabe que no se merece lo que le está ocurriendo, pero se le ve ya muy preparado para aquella “máxima resistencia” de la que hablábamos antes:

Henry: ‘¡Caramba, qué coche!’. Chris: ‘Tranquilo, no es mío, es de la empresa... Soy una pieza en una oficina...’. Henry: ‘¿Una pieza importante?’. Chris: ‘Me he liado con una mujer. Es muy guapa. Su familia tiene mucho dinero. Propiedades, servicio, caballos de polo. Todo fantástico’. Henry: ‘Eh, yo te entiendo...’. Chris: ‘Es curioso cómo te cambia la vida dependiendo de si la pelota pasa por encima de la red o vuelve hacia ti’. Henry: ‘Pero yo siempre he admirado tu juego, ¿sabes?’. Chris: ‘Gracias’<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Chloe: ‘Well. I don’t care. I love every minute of it’. Chris: ‘And I envy you for it’. Tom: ‘What was it the vicar used to say? ‘Despair is the path of least resistance’. It was something odd, wasn’t it? It was’. Chris: ‘I think that faith is the path of least resistance’.

<sup>52</sup> ‘The man who said ‘I’d rather be lucky than good’ saw deeply into life. People are afraid to face how great a part of life is dependent on luck. It’s scary to think so much is out of one’s control. There are moments in a match when the ball hits the top of the net and for a split second it can either go forward or fall back. With a little luck it goes forward and you win. Or maybe it doesn’t and you lose’.

<sup>53</sup> Henry: ‘Look at this car’. Chris: ‘Oh, don’t worry, it’s not mine. It’s the company’s... I’m a wheel in an office...’. Henry: ‘A big wheel?’. Chris: ‘... I got involved with a woman, very nice. Family’s got nothing but money. Big estate, servants, polo ponies. All quite lovely’. Henry: ‘Hey, look, I understand...’. Chris:

Con todo, la suerte es inestable o, dicho de otro modo, tenemos también mala suerte, y, en medio de tanta fortuna y abundancia, le llegará la oportunidad de conocer el reverso de la situación actual al dejar embarazada a Nola y no a su esposa Chloe. Es la primera vez que le oiremos mencionar a Dios, pero no para anunciar su conversión o *metánoia*, sino para airear su contrariedad y rabia. Y es que, agraciado por la caprichosa Fortuna, incluso había llegado a creerse “afortunado”:

Chris: ‘Cómo demonios has podido quedar embarazada?’. Nola: ‘¡Te dije aquel fin de semana del mes pasado que teníamos que ir con cuidado porque no llevaba protección, pero no pudiste aguantarte!’. Chris: ‘¡Dios mío, qué mala suerte! ¡Por más que lo intento no dejas embarazada a mi mujer y, una vez que no ibas protegida, te dejas embarazada a ti!’<sup>54</sup>.

Como era previsible, la rabia se concreta finalmente en la planificación del asesinato de Nola y, por tanto, del hijo que espera. Siguiendo o no el pudor propio de la tragedia griega en este aspecto, lo cierto es que lo veremos disparar contra la vecina primero y, después, contra Nola, pero las imágenes nos ahorran afortunadamente el horrendo espectáculo de la sangre inocente. Ya han muerto, ya le acosan los remordimientos e incluso se le aparecen los espectros de ambas. Ha llegado, pues, el momento estelar de la “máxima resistencia”:

Nola: ‘Chris!’. Chris: ‘Nola! No fue fácil. Pero, cuando llegó el momento, pude apretar el gatillo. Nunca sabes quiénes son tus vecinos hasta que se produce una crisis. Puedes aprender a esconder la culpa bajo la alfombra y avanzar. No hay otro remedio. En caso contrario, la culpa te abrumba’. Mrs Eastby: ‘¿Y yo qué? ¿Y la vecina de enfrente qué? Yo no tenía nada que ver con este asunto espantoso. No te plantea ningún problema que yo tuviera que morir como una espectadora inocente?’. Chris: ‘Los inocentes son asesinados a veces para dar paso a una solución mejor. ¡Usted fue un daño colateral!’. La vecina: ‘Igual que tu hijo’. Chris: ‘Sófocles dijo: ‘No haber nacido puede representar la mejor de las ventajas’. Nola: ‘Prepárate para pagar el precio, Chris. Tus actos han sido chapuceros. Llenos de fisuras. Casi como cuando alguien pide de hecho que lo descubran’. Chris: ‘Lo más correcto sería que me detuviesen y me castigasen. Al menos habría una pequeña señal de justicia. Una pequeña esperanza de poderle hallar algún sentido’<sup>55</sup>.

El espectro de Nola confía aún en que la Justicia se impondrá y que Chris recibirá el castigo que se merece, pero el guionista le está tendiendo una trampa. En realidad, Nola habla más como un

---

*‘Isn’t it amazing how much of life turns on whether the ball goes over the net or comes right back at you’.* Henry: *‘I always admired your game, though, you know?’.* Chris: *‘Thanks’.*

<sup>54</sup> Chris: *‘How the hell did you get pregnant?’.* Nola: *‘I told you that weekend last month that we needed to be careful and I didn’t have protection, but you couldn’t wait’.* Chris: *‘What unbelievable bad luck. Christ, I can’t get my wife pregnant no matter how hard I try and the minute you’re unprotected I knock you up’.*

<sup>55</sup> Nola: *‘Chris!’.* Chris: *‘Nola! It wasn’t easy. But when the time came I could pull the trigger. You never know who your neighbours are till there’s a crisis. You can learn to push the guilt under the rug and go on. You have to. Otherwise it overwhelms you’.* Mrs Eastby: *‘And what about me? What about the next-door neighbour? I had no involvement in this awful affair. Is there no problem about me having to die as an innocent bystander?’.* Chris: *‘The innocent are sometimes slain to make way for a grander scheme. You were collateral damage’.* Mrs Eastby: *‘So was your own child’.* Chris: *‘Sophocles said ‘To never have been born may be the greatest boon of all’.* Nola: *‘Prepare to pay the price, Chris. Your actions were clumsy. Full of holes. Almost like someone begging to be found out’.* Chris: *‘It would be fitting if I were apprehended and punished. At least there would be some small sign of justice. Some small measure of hope for the possibility of meaning’.*

inspector de policía que como una víctima. No es a ella a quien corresponde juzgar si el criminal ha sido chapucero y poco meticuloso en su “trabajo”. Además, su confianza *naïf* y este deseo de Chris de que lo detengan y castiguen a fin de preservar la justicia y el sentido final de todo, no hace sino magnificar la ironía, trágica para todos los justos del mundo –es decir, contraria a lo que se merecen y esperan-, que supone que este chapucero acabe saliendo airoso de este asunto. ¿Por qué? Porque el anillo-pelota ha dudado al pasar por la parte superior de la baranda-red ante el Támesis hasta caer en tierra firme, a punto para que un *junkie* con un largo historial previo de condenas lo recoja y le acaben imputando un doble asesinato que no ha cometido<sup>56</sup>.

*Match Point* no se aviene a concesión alguna, sino que interpela al espectador sin piedad. ¿Qué pueden hacer los humanos en medio de una existencia vacía, fruto de la casualidad ciega, sin propósito ni diseño algunos? ¿Qué les detendrá si, más allá del temor a Dios, a las leyes y al castigo pueden encontrar la fuerza y el coraje suficientes para apretar el gatillo, matar y, superando los remordimientos, esconder la culpa bajo la alfombra y avanzar? Pues quizá sería mejor no haber nacido, según Allen. Este tiempo nuestro no es el de Eurípides y sus *dei ex machina*, es el de Sófocles, el de la tragedia total. Podemos pensar que Allen se ha excedido al obviar todo lo positivo, pero a mi juicio nos da elementos suficientes para pasar del marco estricto del guión al más universal del mundo en que vivimos. En efecto, ¿hemos de creer que el hijo que estorbaba y las dos mujeres muertas, una de ellas calificada además de “daño colateral”, comienzan y acaban en sí mismos y que, en consecuencia, cumple no relacionarlos con todos los daños colaterales –y de procedencia harto diversa- de los que tenemos información puntual día tras día por los medios de comunicación? ¿Acaso no nos preguntamos cómo es posible que los culpables no sean castigados, de modo que haya una pequeña señal de justicia, una pequeña esperanza de hallarle algún sentido? Y, si finalmente la presente y secular muerte de los inocentes no sirve ni tan siquiera para dar paso a una solución más favorable, ¿no sería mejor no haber nacido?

Chris sale adelante –él y todos los Chris del mundo, muchos más de lo que querríamos. Ha resistido la tentación de la fe en cualquier justicia, divina o humana, y ha actuado idolatrando su propio interés. Todo ha terminado bien –*ironico et tragico sensu*: sus remordimientos no han conseguido derrumbarle; los policías que habían sospechado de él ya han decidido que ‘es otro desgraciado que engaña a su mujer’<sup>57</sup>, lo que es comprensible cuando ‘ves las fotografías de Nola Rice’<sup>58</sup>; Chloe ha quedado embarazada; su matrimonio no se ha roto; el éxito profesional le sonríe y ha tenido un hijo, Terence. El abuelo, afortunadamente anclado en el pasado, espera que su nieto destaque en todo, pero, Tom, el tío, todo un síntoma de los nuevos tiempos, sólo cree necesario que tenga suerte y que el viento favorable le acompañe siempre en su periplo vital. ¿Un final

---

<sup>56</sup> Inspector 1: ‘Ha habido otro tiroteo en la zona, a las 4 de la madrugada. Han matado a un drogadicto. Parece que una partida ha salido mal’. Insp 2: ‘¿Y antes de morir ha confesado que había matado a dos mujeres?’. Insp. 1: ‘No, no ha sido necesario. Llevaba la alianza de la vieja en el bolsillo’. Insp. 2: ‘¿No?’. Insp. 1: ‘Con el nombre y la fecha grabados’. Insp. 2: ‘No me lo creo’. Insp. 1: ‘Ya lo sé, ya lo sé. Tu planteamiento del caso parecía bueno, con un buen móvil. Pero el móvil del asesino también era muy bueno: la heroína. Un *junkie* con un largo historial de condenas. Y muerto por uno de los suyos, seguro... Sabía que no había sido Wilton. Es otro desgraciado que engaña a la mujer. Sin embargo, cuando ves las fotografías de la Nola Rice, entiendes por qué, ¿verdad?’. Insp. 2: ‘¿Qué mundo...!’’. (*Policeman 1: ‘There was another shooting in the area last night, 4: 00 am. A drug addict killed. Looks like a drug sale turned nasty’*. *Policeman 2: ‘What, and he confessed to killing two women before he died?’*. *Policeman 1: ‘No, he didn’t have to. The old woman’s wedding ring was right in his pocket’*. *Policeman 2: ‘No’*. *Policeman 1: ‘Name and date engraved right on it’*. *Policeman 2: ‘I don’t believe it’*. *Policeman 1: ‘I know, I know. Your case looked good, lots of motive. But his motive was pretty strong, too. Heroin. Junkie with a long string of convictions. Killed by one of his own, no doubt... I knew Wilton didn’t do it. He’s another poor schmuck who cheated on his wife. When you see those pictures of Nola Rice, you can see why, though, eh?’*. *Policeman 2: ‘What a world...’*). Véase nota 8.

<sup>57</sup> ‘He’s another poor schmuck who cheated on his wife’.

<sup>58</sup> ‘... when you see those pictures of Nola Rice’.

trágico? ¿Quizá mejor irónico? ¿Irónico-trágico? El espectador, *comme il faut*, tiene la última palabra:

Alec: ‘¡Brindemos! A la salud de Terence Elliot Wilton! Con unos padres como la Chloe y Chris este niño sobresaldrá en todo lo que se proponga en la vida’. Tom: ‘¿Sabéis? Me da igual que sobresalga o no. Sólo espero que tenga suerte’. Alec: ‘¡Brindemos! ¡A la salud de Terence!’. Tom: ‘A la salud de Terence. Y que todo le vaya viento en popa’<sup>59</sup>.

\*\*\*\*\*

Expuse por primer vez este trabajo en la Universitat de Girona en el marco de un seminario titulado “De la *pólis* a la sociedad global”, al que tuvieron la amabilidad de invitarme. En el debate posterior a mi intervención y habiendo concluido como ahora con *Match Point* y sus dosis casi infinitas de desesperanza, hubo quien se preguntaba si tenía sentido mostrar ante tantos millones de personas una tragedia ética tan absoluta; se preguntaba, en último término si, a pesar de todo y con independencia del margen de error inherente a cualquier creación humana, no es mejor la que deja alguna puerta abierta, quizá no al júbilo, pero sí a alguna leve sonrisa. Y, unos días después, cenando con un amigo y debatiendo también sobre el cine de Woody Allen y, durante un largo espacio de tiempo sobre *Match Point*, me decía que en ocasiones echaba en falta –tanto él como otros amigos suyos, y no tan sólo en el cine de W. Allen, sino en el de muchos otros- la prudencia necesaria para no ofrecer paradigmas tan negativos, difíciles de interpretar en su verdadero sentido y más fáciles de imitar, en cambio, desde la irresponsabilidad y la inmadurez. *Mutatis mutandis*, este último punto es tan antiguo como Platón y su desconfianza respecto de los mitos y su influencia negativa en quienes no tienen edad ni capacidad –los niños- para interpretarlos, y tan actual como el dilema “autocensura sí, autocensura no”. Es evidente que Chris Wylton es el reverso de Raskólnikov y *Match Point* el de *Crimen y castigo* de Dostoievski<sup>60</sup>, pero también lo es que, por más autocensura que W. Allen se aplicara –y ni tan siquiera puedo imaginármelo-, la trágica realidad es muy tozuda, como lo demuestra el simple registro periodístico de muchos crímenes sin castigo de este mundo nuestro, ¡tan trágico! (el *PAIS*, domingo 25 de marzo de 2007, Internacional, pp. 10-11, publicaba, por ejemplo, un artículo titulado precisamente “Crimen sin castigo en América Latina”). Ni que decir tiene que, pese a la “queja” anterior, ninguno de los interlocutores mencionados cuestionaba el derecho de W. Allen a la creación libre, pero la desesperanza de *Match Point* parecía difícil de asumir. Por mi parte, naturalmente, no tuve la ocurrencia de cuestionar, ni en un marco ni en el otro, el derecho de nadie al malestar ante ésta o cualquier otra creación artística. Ni lo hago ni lo haré jamás por razones obvias, pero sí “confesé” que, personalmente y como simple espectador, agradecía a W. Allen la sinceridad o falta de pudor con que manifiesta su desconcierto ante un mundo con aspectos tan y tan trágicos. Más aún, si no me equivoco en mi interpretación, el guión tiene, como ya he sugerido, dosis notables de denuncia, aunque sea amparándose en la historia de un personaje de ficción, criminal, autor de daños colaterales y de teorías osadas sobre el sentido de la muerte de los inocentes.

Sea como fuere, “El Dominical” del *PERIÓDICO* del 29 de octubre de 2006 publicaba una entrevista con el director americano a raíz del estreno de *Scoop*, rodada también en Londres como *Match Point*, y a raíz del futuro rodaje en Barcelona de otra película. Reproducía allí lo que ya afirmaba el pianista de *Melinda & Melinda* a propósito de la magia:

---

<sup>59</sup> Alec: ‘Here we are. To Terence Elliot Wilton. With parents like Chloe and Chris, this child will be great at anything he sets his mind to’. Tom: ‘You know what? I don’t care if he’s great. I just hope that he’s lucky’. Alec: ‘Here we are, to Terence’. Tom: ‘To Terence. And all that sail on him’.

<sup>60</sup> Muy al principio de la película las imágenes nos muestran a Chris leyendo *Crimen y castigo* y asesorándose con el *Cambridge Companion to Dostoievski*.

‘Siempre he tenido la sensación de que es lo único que puede salvar a la raza humana. Es un pensamiento triste, pero siempre he sentido que cualquiera de las soluciones que se han planteado a lo largo de los años o los análisis de los filósofos, líderes religiosos, políticos, sociólogos, científicos... sólo llegan a un determinado punto y, al final, lo único que puede salvar la raza humana del terrible destino y la terrible tragedia de la existencia es la magia. Sin algún tipo de solución mágica no estamos bien posicionados. A menos que haya un maravilloso truco que nos salve, somos una especie condenada, una entidad maldita. La idea de un universo, de un cosmos, de la existencia es, en sí misma mágica. Es sorprendente si piensas que toda la masa del universo y del cosmos, en el momento de su nacimiento, estaba condensada en menos de un átomo. Todas las estrellas, todo el espacio... esto es alucinante. Todo el universo surgió muy rápido, no fue un crecimiento lento, fue como si alguien tocara un interruptor y, ¡pam!, todo llegó rápido, millones de años luz, el Big Bang, todo...’.

Tal vez lo encontremos *naïf*, como antes desesperanzado y trágico. La magia lo ha salvado y lo salva aún del terrible destino de la raza humana y de la terrible tragedia de la existencia. Y el espíritu de la tragedia griega antigua –asimilado, claro está, de una manera muy personal- le dota a su vez de prácticamente todo lo necesario para la intelección y visualización de las alegrías, penas y miserias del hombre contemporáneo<sup>61</sup>.

#### **Referencia completa de las obras citadas:**

- . *Aeschylus Tragoediae*, edidit M. L. West. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1990.
- . *Aristoteles de arte poetica liber. Poetica*, edidit R. Kessel. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1968.
- . *Aristotelis Metaphysica*, edidit W. Jaeger. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1969.
- . Bailey, Peter J. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Lexington: University Press of Kentucky, 2000.
- . Baldry, H. C. *The Greek Tragic Theatre*. London: W. W. Norton & Co Inc, 1973.
- . Baxter, J. W. *Allen: a biography*. London: Harper & Collins, 1998.
- . Bendazzi, G. *The films of Woody Allen*. London: Ravette, 1987.
- . Bermel, Alfred. *Farce. A History from Aristophanes to Woody Allen*. Southern Illinois University Press, 1982.
- . Björkman, S. *Woody por Allen (entrevistas)*. Madrid: Plot, 1995.
- . Blake, R. A. *W. Allen: Profane and Sacred*. Lanham, Md. & London: The Scarecrow Press, Inc. 1995.
- \_\_\_\_\_. *Street Smart. The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee*. Lexington, Ky: University Press of Kentucky; London: Eurospan (distributor), 2005

---

<sup>61</sup> Al concluir la redacción de estas páginas, febrero 2008, Woody Allen ha estrenado ya *Cassandra's Dream*, presentando esta vez la vida humana como una trágica navegación. El guión contiene de nuevo alusiones a la tragedia griega y plantea un dilema ético muy similar al de *Match Point* o *Crimes and Misdemeanors*, aunque, en esta ocasión, uno de los protagonistas, consciente de haber ultrapasado el límite desde el cual ya no hay retorno posible, opta por aceptar la insoslayable expiación de su crimen, expiación que finalmente no llegará sino en forma de suicidio después de haber provocado involuntariamente la muerte de su hermano. Una vez más, sin embargo, el verdadero instigador del crimen quedará impune, de manera que, si se tienen en cuenta las dos películas citadas anteriormente, habrá que hablar a mi entender de reiteración temática. En cualquier caso, no contamos aún ni con la edición en DVD de *Cassandra's Dream* ni con la de su guión, razón por la que he decidido finalmente excluirla de este análisis.

- . Brode, D. *The films of Woody Allen*. New York: Carol Publishing Group, 1002.
- . Colwell, G. "Plato, Woody Allen, and Justice". *Teaching Philosophy*, 14: 4, December 1991.
- . Conard, M. T. and Skoblie, A. J. (eds). *Woody Allen and Philosophy: You mean my whole fallacy is wrong?* Chicago III: Open Court, 2004.
- . Csapo, E. –Slater, W. J. *The Context of Ancient Drama*. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.
- . Diels, H. – Kranz, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6<sup>th</sup> ed. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966.
- . Downing, C. "Woody Allen's Blindness and Insight: The Palimpsests of *Crimes and Misdemeanors*". *Religion and the Arts*, 1997 Spring, 1:2, 73-92.
- . Easterling, P. E. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . Flashner, G. *Everything you always wanted to know about Woody Allen*. London: Robson, 1988.
- . Fonte, J. W. *Allen*. Madrid: Cátedra, 2002.
- . Frodon, J. M. *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2002.
- . Girgus, S. B. *The films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- . Girlanda, E. W. *Allen*. Milano: El castoro, 1995.
- . Green D. "The Comedian's Dilemma: W. Allen's 'Serious' Comedy". *Literature/Film Quarterly* 19, n° 2 (1991): 70-76.
- . *Herodoti Historiae*, edidit C. Hude. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1988.
- . *Hesiodi Opera et Dies*, edidit R. Merkelbach et M. L. West. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1990.
- . *Homeri Odysseas*, edidit T. W. Allen. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1920.
- . *Homeri Iliadis*, edidit T. W. Allen. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1920.
- . *Homeri Opera (Hymni, etc.)*, edidit T. W. Allen. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1920.
- . *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*, edidit M. L. West. Vol. II. Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1992.
- . Kinne, Thomas. L. *Elemente Jüdischer Tradition im Werk Woody Allens*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996 (*Mainzerstudien zur Amerikanistik* Band 32).
- . Lax, E. *Biografía de W. Allen*. Barcelona: Columna, 1992 (*Woody Allen: A Biography*. New York: Vintage Books, 1992).
- . Lax, E. *On Being Funny: Woody Allen and Comedy*. New York: Charterhouse, 1975; reprint: New York: Manor, 1977.
- . Lee, S. H. *Woody Allen's Angst: Philosophical Commentaries on His Serious Films*. Jefferson, North Carolina and London: Mcfarland and Company, Inc., Publishers, 1997.
- . Liggera, J. J. "The Eyes of Yahweh Are upon Us: Woody Allen's *Crimes and Misdemeanors*". *Proc. of 8<sup>th</sup> Annual Kent State Internat. Film Conf.*, 1990.
- . Longo, O. "The Theatre of the Polis" in Winkler, J. J. – Zeitlin, F. I. (eds.). *Nothing to do with Dionysos?* Princeton: Princeton University Press, 1990.
- . Luque, R. *En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine*. Madrid: Ocho y medio, 2005.
- . Nichols, M. P. *Reconstructing Woody. Art, Love and Life in the Films of Woody Allen*. New York, Oxford, etc.: Rowman & Littlefield Publishers, 1998.
- . *Platonis Opera (Apologia, etc.)*, edidit I. Burnet, etc. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1967.
- . *Polybii Historiae*, (Büttner-Wubst, T. ed.). Leipzig: Teubner, 1905.
- . Roche, M. "Justice and the Withdrawal of God in Woody Allen's *Crimes and Misdemeanors*". *The Journal of Value Inquiry*, 29, n° 4 (1995), 547-563.

- . Schwartz, R. A. *Woody, from Ant to Zelig: A Reference Guide to Woody Allen's Creative Work*. Westport, Conn; London: Greenwood Press, 2000.
- . *Sexti Empirici Opera. Pyrrhoniae Hypotyposes*, ed. H Mutschmann-J. Mau. Leipzig: Teubner, 1958.
- . Sinyard, N. *The films of Woody Allen*. Twickenham: Hamlyn, 1987.
- . *Sophoclis Fabulae*, edidit A. C. Pearson. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1971.
- . Spignesi, Stephen J. *The Woody Allen Companion*. London: Plexus, 1992.
- . *Stoicorum Veterum Fragmenta. Collegit Ioannes ab Arnim. Vol. III Chrysippi Fragmenta Successorum Chrysippi . Editio Stereotypa. Editiones Primae (MCMIII). Stutgardiae in Aedibus B. G. Teubneri MCMLXVIII*.
- . Stora-Sandor, Judith. *L'Humour Juif dans la littérature de Job a Woody Allen*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- . Usener, H. *Epicurea*. Leipzig, 1887 (reimp. Stuttgart 1966).
- . Valens, G. "Entretien avec Woody Allen: certains sujets méritent de ne pas être pris à la légère". *Mensuelle de cinema* 527 (2005), Jan, 17-20.
- . Vipond, D. L. "Crimes and Misdemeanors: A Re-Take on the Eyes of Dr. Eckleburg". *Literature Film Quarterly*, 1991, 19:2, 99-103.
- . Wernblad, A. *Brooklyn is Not Expanding: Woody Allen's Comic Universe*. Rutherford, N. J.: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1992.
- . Wiles, D. *Tragedy in Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . Yacovar, M. *Loser take All: the Comic Art of Woody Allen*. New expanded edition. New York: Frederick Ungar, 1991.