

***Cassandra's Dream* (2007) de Woody Allen: la contemporaneidad de la tragedia griega**

Pau Gilabert Barberà¹
Universitat de Barcelona

A Matías López, Josep Maria Tamarit y Jesús Carruesco

Resumen: *Cassandra's Dream*, de Woody Allen (2007), no tuvo las críticas excelentes de películas anteriores como *Crimes and Misdemeanors* y *Match Point*, en las cuales se abordaban temas parecidos. Sin embargo, en opinión del autor de este artículo, analizada desde la perspectiva del legado de la tragedia griega en la cultura occidental, los méritos de esta película no son en absoluto despreciables. Las numerosas referencias a la tragedia griega, ya sean títulos o personajes, demuestran la voluntad del director americano de ilustrar la contemporaneidad del género mencionado, así como la de presentar a los hombres y mujeres de hoy como víctimas de una casi omnipotente y burlona ironía trágica. El autor se propone también mostrar las relaciones evidentes de este guión con el de *Match Point* y, sobre todo, con el que considera guión matriz de las tres películas: *Crimes and Misdemeanors*.

Palabras clave: tradición clásica, tragedia griega, cine, *Cassandra's Dream*, Woody Allen.

Abstract: Unlike *Crimes and Misdemeanors* or *Match Point*, which approached similar themes, *Cassandra's Dream* by Woody Allen (2007) had no good reviews. However, according to the author of this article, for those who analyse this screenplay from the perspective of the legacy of Greek tragedy in Western culture, its merits should not be underestimated. The frequent references to Greek tragedy, either titles or characters, prove that the American director wants to present *Cassandra's Dream* as a contemporary instance of Greek tragedy, and contemporary men and women as victims of an almost almighty and mocking tragic irony. The author's aim is also to show the evident similarities of this screenplay to *Match Point* and, above all, to *Crimes and Misdemeanors*, the matrix screenplay for the three films.

Key words: classical tradition, Greek Tragedy, cinema, *Cassandra's Dream*, Woody Allen.

“La vida es una tragedia griega” (“*Life is a Greek Tragedy*”) es el tema que nos ha reunido hoy en Atenas, un mes de febrero del año 2009². Nos acercamos, pues, a la Grecia antigua desde la perspectiva de la Tradición Clásica, rindiendo así homenaje a la tragedia, género literario con más de dos mil años en su haber, verdadero patrimonio de la humanidad, origen e inspiración secular de uno de los capítulos más brillantes de la literatura occidental. Fueron los griegos quienes hallaron el modelo para la expresión y visualización idóneas de la naturaleza también trágica, o incluso esencialmente trágica, de la vida humana³. Woody Allen⁴, por su parte, pese a

¹ Profesor Titular de Filología Griega del *Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona*. *Gran Via de les Corts Catalanes* 585, 08007 Barcelona. Teléfono: 34-934035996; fax: 34-934039092; correo electrónico: pgilabert@ub.edu; página web personal: www.paugilabertbarbera.com

² Este artículo fue mi contribución al coloquio “*Life is a Greek Tragedy II*”, organizado por The Finnish Institute at Athens, celebrado los días 9 y 10 de febrero del año 2009, y fue publicado en catalán en *FAVENTIA* 31/1-2, 2009, 279-293.

³ Aunque éste no es un artículo sobre la tragedia griega sino sobre su tradición *lato sensu*, véase como introducción, por ejemplo: Gregory, J. (ed.), 2005; Wiles, D. 2000, 1997; Easterling, P. E. (ed.), 1997; Csapo, E. – Slater, W. J., 1995; Longo, O., 1990; Baldry, H. C., 1973.

⁴ Para una introducción general y acerca de la influencia de la biografía personal en su creatividad, véase, por ejemplo: Lax, Eric., 2007; Blake, R. A., 2005; Luque, R., 2005; Fonte, J., 2002; Schwartz, R. A.,

ser admirado como uno de los maestros indiscutibles de la comedia cinematográfica⁵, ha realizado también algunas incursiones valientes en el terreno de la tragedia, a menudo en búsqueda de un patrón ético clásico en el que apoyarse ante la frecuente falta absoluta de escrúpulos e indiferencia ética contemporáneas⁶. En su opinión, nuestras vidas son con harta frecuencia trágicas y, lo que es más importante aún, si en verdad aspiran a un grado de dignidad aceptable, deberían alcanzar o al menos aproximarse a la magnitud trágica de los grandes dramas clásicos. Nuestras vidas, en suma, lejos de rehuir, deberían imitar el patrón de las tragedias griegas.

En efecto, en *Crimes and Misdemeanors* (1989)⁷, una de sus películas más densas y profundas y, a mi juicio, guión matriz de las posteriores *Match Point* y *Cassandra's Dream*, Allen exigía no convertir el paradigma trágico “Edipo” en un emblema de la comedia mediante el simple y moralmente dudoso método de sumar a la tragedia el más eficaz de los agentes relativizantes: el tiempo. Nos explicaba allí la historia del responsable de un crimen finalmente atribuido a un delincuente a quien se le imputaban ya más asesinatos, mientras que el instigador y el sicario reales conservan su libertad. Peor aún, el primero de ellos consigue ahogar sus fuertes remordimientos iniciales con el transcurrir de un tiempo relativamente corto y un viaje relajante en compañía de la familia. Demuestra así que se puede vivir con un gran peso en la conciencia (*‘with that on the conscience’*)⁸ y que, ni tan siquiera constatando la ceguera de Dios ante gravísimos pecados e injusticias de los hombres, tiene por qué seguir lo que según otros es el paradigma ético de la tragedia, vigente aún y consistente en asumir la responsabilidad de nuestros actos, cualesquiera fueren las consecuencias derivadas de una tal decisión⁹.

Con *Mighty Aphrodite* (1995)¹⁰, Allen recurre de nuevo a la tragedia griega, porque la historia de Lenny Weinrib (Woody Allen), su protagonista principal, es ‘una historia tan griega e intemporal como el mismo destino’ (*‘A tale as Greek and timeless as fate itself’*). No obstante, en esta ocasión y en un verdadero alarde de lo que podríamos denominar “ironía trágica positiva”, todo termina inesperadamente bien; las máscaras tristes de la tragedia dan paso a las alegres de la comedia; un oportuno *deus ex machina* resuelve el conflicto trágico y, por último, un coro ciertamente singular apela bailando a nuestra sonrisa como método más eficaz para ahuyentar de la vida humana todo tipo de sombrías tempestades.

Con todo, *Mighty Aphrodite* representó un breve paréntesis de alegría en la trayectoria de la interesante relación de Allen con la tragedia, pues *Melinda & Melinda* (2004)¹¹, donde el director americano teoriza sobre comedia y tragedia situándolas en los platillos de una balanza o juicio en principio imparcial, termina sin embargo en una tesis irrefutable, esto es: en la vida de hombres y mujeres hay momentos de humor, de los que se sirven los cómicos, pero dentro de un

2000; Bailey, P., 2000; Baxter, J., 1998; Giralanda, 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; Bendazzi, G., 1987.

⁵ Véase, por ejemplo: Höslé, V., 2007; Wernblad, A., 1992; Yacovar, M., 1991; Green, D., 1991; Bermel, A., 1982; Lax, E., 1977.

⁶ Respecto de los llamados “serious films” de W. Allen, véase, por ejemplo: Valens, G., 2005; Conard, M., T. (ed.), 2004; Lee, S. H., 1997; Downing, C., 1997; Blake, R. A., 1995; Roche, M., 1995; Colwell, G., 1991; Vipond, D. L., 1991; Liggera, J. J., 1990.

⁷ Allen, W. *Crimes and Misdemeanors*. Written and directed by Woody Allen. MGM, DVD.

⁸ En abierto contraste con *Crimen y castigo* de F. Dostoievsky.

⁹ Para un análisis detallado, véase, por ejemplo: Gilabert, P. “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; puede consultarse también en www.paugilabertbarbera.com

¹⁰ Allen, W. *Mighty Aphrodite*. Written and directed by Woody Allen. DVD, Lauren Films.

¹¹ Allen, W. *Melinda & Melinda*. Written and directed by Woody Allen. DVD, Twentieth Century Fox. Todas las citas corresponden a esta edición.

marco general trágico; la esencia de la vida no es cómica sino trágica, de modo que ‘nos reímos porque reír enmascara el terror real a nuestra condición de mortales’ (*‘we laugh because it masks our real terror about mortality’*). Así, pues, si en *Mighty Aphrodite* W. Allen casi nos había convencido de que la máscara trágica falsea absurdamente nuestros rostros y de que más nos valiera darle la vuelta, ahora parece arrepentirse de aquel atrevimiento anterior, ya que lo cierto es que la risa sólo sirve para “enmascarar” una tragedia subyacente o esencial a nuestra condición.

Match Point (2005)¹², marcó a mi juicio un punto álgido de desesperanza personal y, en esta ocasión, Allen eligió a Sófocles como poeta trágico de referencia: ‘Sófocles dijo: “No haber nacido puede ser la mejor de las ventajas”’ (*‘Sophocles said: “To never have been born may be the greatest boon of all”’*)¹³. Es ésta una sentencia terrible que pone en boca de un joven llamado Chris (Jonathan Rhys Meyers), el cual no sólo ha ideado, sino también ejecutado un triple asesinato, incluido el del hijo que su amante gestaba, su hijo, y todo en aras de la preservación de un óptimo status social y económico, alcanzado con el concurso de la Fortuna y al que no está dispuesto a renunciar. He aquí, por consiguiente, un criminal más saliendo airoso de su inmoral osadía, ya que es otro malhechor quien carga con la culpa, mientras que él ha aprendido a ocultar sus remordimientos bajo la alfombra¹⁴. Sófocles ya no es citado aquí 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. En consecuencia, la vida de Chris no es en verdad una tragedia griega, ya que, a diferencia del héroe trágico que nunca será, rehúye asumir la ineludible y dolorosa expiación de sus actos.

Sea como fuere y después de este breve e inevitable repaso de su trayectoria trágica anterior¹⁵ –al menos la más destacada-, abro el análisis de *Cassandra’s Dream*¹⁶, objetivo principal de mi contribución a este coloquio. En esta ocasión, Allen no cosechó excelentes críticas, como en el caso de *Crimes and Misdemeanors* o *Match Point*, probablemente porque, aparte de otras consideraciones estrictamente cinematográficas, aborda, por tercera vez ya, el tema del “crimen sin castigo”, al menos en lo que se refiere a su instigador, tío Howard (Tom Wilkinson), aunque no a sus dos ejecutores, los hermanos Ian (Ewan McGregor) y Terry (Collin Farrell). Y, sin embargo, para quien analiza este guión desde la perspectiva del legado de la tragedia griega en la cultura occidental, sus méritos a mi entender no son en absoluto despreciables. En efecto, nunca como en este caso se hace evidente la voluntad del director –quizá incluso la necesidad- de contemplar la vida como la representación de una tragedia griega, y a sus actores como las víctimas de una burlona y omnipotente Ironía trágica. Son muchos en verdad los elementos esenciales de la tragedia griega presentes en este guión, pero habrá que señalar sobre todo la conciencia del “límite” humano, la *hýbris* (ὑβρις) que supone ultrapasarlo, la *anagnórisis*

¹² Allen, W. *Match Point*. Written and directed by Woody Allen. DVD, Warner Brothers. Todas las citas corresponden a esta edición.

¹³ Compárese con *Edipo en Colono* 1224-27: Μὴ φῦναι ἅπαντα νι / καὶ λόγον. τὸ δ’, ἐπει φανῇ, / βῆναι κείσ’ ὅποθεν περ ἦ / κεί πολύ δεύτερον ὥς τάχιστα “No haber nacido vence cualquier argumento. 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, rpr. 1950).

¹⁴ En abierto contraste de nuevo con *Crimen y castigo* de F. Dostoievsky, texto que Chris lee al principio del film.

¹⁵ Para un análisis detallado de *Crimes and Misdemeanors*, *Mighty Aphrodite*, *Melinda & Melinda* y *Match Point* en relación con el legado de la tragedia griega en ellas, véase, por ejemplo: Gilabert, P. “Woody Allen and the Spirit of Greek Tragedy: from *Crimes and Misdemeanors* to *Match Point*”. *BELLS (Barcelona English Language and Literature)* 11 (2009) 1-18.

¹⁶ Allen, W. *Cassandra’s Dream*. Written and directed by Woody Allen. DVD, Divisa Home Video.

(ἀναγνώρισις) o descubrimiento de la magnitud del error, y el deber ineludible de la expiación. Y hasta es probable que Allen conjure o corrija así aquella desesperanza absoluta de *Match Point*, al modelar un personaje como Terry, para quien las éticas inherentes al concepto “Dios” y a “la tragedia griega”, tragedia que no conoce (Allen sí, claro está) pero interpreta, se imponen de nuevo, al menos para él, como referentes razonables y, por ende, válidos.

Allen opta esta vez por presentar la vida humana como una trágica navegación¹⁷, y así lo confirma el contraste irónico entre la primer escena, transida de la ilusión de los hermanos Ian y Terry por comprar un velero –y así lo hacen-, y la escena final en que los cadáveres de ambos son retirados de su interior. La vida es, pues, una tragedia, y que sea griega o no –pronto veremos que sí- dependerá del cumplimiento de determinados requisitos.

Empecemos por uno menor. Nada más lógico, por ejemplo, que bautizar el velero en el que se harán a la mar, pero el guionista decide convertir este acto en la clara premonición de una desgracia futura. El nombre elegido es “Cassandra’s Dream”, el del galgo al que apostó Terry y con el que ganó 60 a 1, ‘un nombre que da suerte’ (*a lucky name*), dice convencido, aunque siendo también el de la más célebre agorera de desgracias de la Antigüedad, la tragedia o catástrofe final está garantizada. No es ésta la única premonición de naturaleza clásica, pues el padre de Ian, Brian (John Benfield), mantiene que su hijo es ambicioso en exceso, aspira a la vida lujosa de su tío Howard y ‘siempre espera que su barca llegue’ (*always waiting for his ship to come in*), aunque, ‘como dice el poeta: “la única barca que vendrá con seguridad es la que tiene velas negras”’ (*like the poet said: “The only ship certain to come in has black sails”*). Por consiguiente, este Ian-Teseo, distraído por su ambición, olvidará o no sabrá cambiar la vela de la *hýbris* (ὑβρις) por la de la prudencia, mientras que Brian-Egeo no se precipitará al mar, pero de él recibirá el más horrendo de los presentes: los cuerpos sin vida de sus dos hijos. Con todo, Antigüedad y contemporaneidad van cogidas de la mano, de tal suerte que no faltará tampoco un ejemplo actual de premonición, ya que Ian y Terry salen a navegar con sus chicas respectivas y, satisfechos, cantan una canción que habla de armonía y retorno al hogar. ‘La vida es impresionante, ¿verdad?’ (*ain’t life grand?*), preguntan retóricamente, pero Terry no puede evitar recordar que esta cita pertenece a una película, *Bonnie & Clyde*, cuyo final es verdaderamente trágico.

¹⁷ En la literatura griega, las referencias a los avatares de la “nave del Estado” son ciertamente frecuentes (véase, por ejemplo: Arquíloco, frs. 105, 106 West; Alceo, fr. 326 Lobel-Page; Teognis, 680; Esquilo, *Siete contra Tebas*, 2-3, 62-64, 758, 795; Sófocles, *Antígona*, 163-4, 190; Eurípides, *Suplicantes*, 269; etc.). Habida cuenta de que, en *Cassandra’s Dream*, Allen crea unos personajes que, en su navegación personal, van más allá del límite y mueren trágicamente en el mar, propongo recordar ahora la reflexión de Menelao en *Áyax* de Sófocles, 1073-1087: ‘οὐ γάρ ποτ’ ἂν ἐν πόλει νόμοι καλῶς / φέροιεντ’ ἂν, ἔνθα μὴ καθεστήκοι δέος, / οὐτ’ ἂν στρατός γε σωφρόνως ἄρχοιτ’ ἔτι, / μηδὲν φόβου πρόβλημα μὴδ’ αἰδοῦς ἔχων. / ἀλλ’ ἄνδρα χηρή, κὰν σῶμα γεννήσῃ μέγα, / δοκεῖν πεσεῖν ἂν ἀπὸ μικροῦ κακοῦ. / δέος γὰρ ᾧ πρόσσεστιν αἰσχύνῃ θ’ ὁμοῦ, / σωτηρίαν ἔχοντα τόνδ’ ἐπίστασο· / ὅπου δ’ ὑβρίζειν δρᾶν θ’ ἂν βούλεται παρῇ, / ταύτην νόμιζε τὴν πόλιν χρόνῳ ποτὲ / ἐξ οὐρίων δραμοῦσαν ἐς βυθὸν πεσεῖν. / ἀλλ’ ἐστάτω μοι καὶ δέος τι καίριον, / καὶ μὴ δοκῶμεν δρῶντες ἂν ἠδῶμεθα / οὐκ ἀντιτείσεν αὐθις ἂν λυπώμεθα. / ἔρπει παραλλὰξ ταῦτα’ - A. C. Pearson. *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Clarendon Press, 1924, rpr. 1950 (‘Porque jamás prosperarían las leyes en una ciudad en que no estuviera establecido el temor, ni podría ser dirigido con prudencia un ejército que no tuviera baluarte de miedo y de respeto. Bueno es que un hombre, aunque sea de gran estatura, piense que puede caer aunque sea desde un pequeño mal. Quien tiene temor y vergüenza a la vez, sabe que es éste el que lleva su salvación. Y donde es posible cometer excesos y hacer lo que uno quiera... piensa que tal ciudad con el tiempo, aún corriendo por prósperos vientos, cae al fondo. Tenga yo siempre un temor oportuno, y no pensemos al hacer lo que nos plazca que luego no habremos de pagarlo con lo que nos aflija. Por su turno llegan estas cosas’ (traducción de Benavente Barreda, M., 1999, p. 97). Véase igualmente: Palomar, N. “Visiones del mar en las tragedias de Sófocles: la inestabilidad de la vida humana”. *LEXIS* 16 (1998), 45-61.

La vida es, sí, una trágica navegación y, a su vez, los periplos por las islas griegas han sido tradicionalmente peligrosos. Allen decide que uno de los amigos de Angela (Hayley Atwell), la novia de Ian, narre el naufragio de dos genios literarios en medio del océano, aunque afortunadamente son rescatados vivos con sus salvavidas y bebiendo martinis. Angela confesará entonces a Ian que siempre ha querido navegar por las islas griegas y confía en que algún día será su capitán, pero lo que no sabe es que la bella travesía conjunta por aquellas islas nunca tendrá lugar, mientras que la navegación definitiva del hombre de quien está enamorada terminará, por decirlo así, en trágica expiación griega de un no menos griego y anterior acto de *hýbris* (ὑβρις). Angela comprobará así hasta qué punto erró al coincidir con Ian en que los humanos no deben ser víctimas del destino, sino que más bien deben forjarlo: I: ‘Yo creo que forjamos nuestro destino’. A: ‘Sí, yo también creo que forjamos nuestro destino’ (I: ‘*I think we make our own fate*’. A: ‘*Yeah, I think we make our fate too*’). En su calidad de actriz, se pronunció incluso sobre la naturaleza excesivamente moral de la obra que Ian le vio interpretar descartando ‘todo el rollo aquél de que la vida es una experiencia trágica’ (*‘all that stuff about life being a tragic experience’*), pero la tragedia final de Ian, dictada por el destino o forjada por haber ultrapasado a conciencia el límite de lo permitido, la corregirá severamente.

En realidad, no debería sorprenderle que así sea porque, en el marco de una fiesta organizada por un colega suyo que se declara fan de las tragedias griegas, ella asegura también que le ‘encantan’ (*‘love them’*), que ‘le vuelven loca’ (*‘crazy about them’*), si bien lamenta ‘las escasas oportunidades que ha tenido de actuar en una’ (*‘it’s just rare that I could ever get the chance to act in one’*). Ambos coinciden en que su tragedia favorita es la *Medea* de Eurípides y Angela añade además que Clitemnestra es ‘probablemente el mejor personaje de todos los dramas griegos’ (*‘probably the best character of all classical plays’*). También Ian es interrogado sobre sus preferencias, pero su respuesta, sin duda demasiado rápida y poco meditada, es que ‘él no está familiarizado con el tema’ (*‘I’m not really that familiar’*). Huelga decir que el juego irónico de Allen en este episodio es magistral, pues a nadie se le escapa que Angela, la actriz, interpreta ahora un papel secundario comparado con el de la *Medea* o la *Clitemnestra* clásicas, pero lo interpreta en una tragedia griega real, mientras que Ian, ajeno al mundo del teatro y huérfano de modelos referenciales, interpreta e interpretará para su desgracia el papel principal del mismo drama. Y no termina aquí el despliegue de ironía, sino que tampoco falta la cita erudita de Aristóteles, puesta en boca del amigo de Angela:

‘Debo decir que las mejores producciones de mitos griegos que haya visto jamás – mejores que cualquier otra que puedas ver sobre un escenario- han sido en forma de ballet... Quiero decir que todo el terror estaba ahí, toda la compasión y temor aristotélicos. En forma de ballet es mucho más visceral, ¿no lo crees así?’. A: ‘Sí’.

‘I have to say, the best productions of Greek myths I’ve ever seen -better than anything you’ll find on the stage- was done in dance... I mean, all the terror was there, all the Aristotelian pity and fear¹⁸. It’s so much more visceral in dance, don’t you think?’. A: ‘Right’.

¹⁸ Compárese con Aristóteles. *Poética* VI: VI, 2-3: “ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης... δρῶντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν” (“Es, pues, la tragedia imitación de una acción seria y completa que tiene una cierta extensión... que representa a los personajes haciéndoles actuar y no usa la narración, y por medio de la compasión y el temor opera la purificación de pasiones semejantes” -la traducción es mía siguiendo la edición de R. Kessel. *Aristoteles de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press, 1965, rpr. 1968). Véase también: Cano, P. L., 1999.

Pues bien, el realismo de las imágenes inherente al lenguaje cinematográfico superaría en principio la expresividad de la danza; los protagonistas de esta tragedia griega, *Cassandra's Dream*, tienen desde luego asegurado todo el terror de una auténtica experiencia trágica, y, entre los espectadores –al menos los no pasivos-, podría y debería surgir toda la compasión y temor aristotélicos, origen de una verdadera catarsis que les conciencie todavía más de la miseria moral de la codicia humana y, en consecuencia, los reafirme en su rechazo.

Todo empezó con el lógico deseo de autosuperación de los hermanos. Ian tiene claro que no vino al mundo para regir un restaurante, mientras que Terry constata a menudo que la catástrofe (καταστροφή) o vuelco negativo –y descendente (*katá*, κατά)- de la situación toma la dirección contraria: ‘Al principio perdía, y mi suerte cambió... Ian, ayer por la noche gané 30000 libras... no sé cómo explicarte la sensación... era como si estuviera fuera de mi cuerpo’ (*I was losing at first, and my luck changed... Ian, I won £30,000 last night... I can't tell you the feeling... It was like I stepped out of my body*). La teoría de Terry es que la suerte viene ‘a rachas’ (*in streaks*) y que, cuando llega, siendo como es inestable, conviene ‘darle un empujón’ (*gotta be willing to push your luck when it is hot*). Su hermano Ian, que sueña con participar en un negocio hotelero en California, siente también que es ahora o nunca y que hay que aprovechar las oportunidades reales; en caso contrario, ‘te pasas el resto de la vida preguntándote qué habría podido pasar’ (*you spend the rest of your life wondering what might have been*). Cuenta, además, con el ejemplo de su futuro suegro (David Horovitch), quien, al conocer el proyecto californiano del que ha de ser su yerno, le confiesa que hubo un tiempo en que también él pudo lanzarse a una aventura de inversión, pero no se arriesgó, de modo que se ha pasado la vida conduciendo un coche ajeno.

La vida es en verdad lucha, conflicto, y nada hay más lógico que los humanos deseen superar toda suerte de limitaciones; cumple tener siempre presente, empero, como lo hicieron los griegos, padres de la tragedia, la posible e inesperada irrupción de la catástrofe. Terry experimentará un primer vuelco de su afortunada situación anterior cuando, jugando a las cartas, pierda muchísimo más dinero del que ganó antes. Él creía que su suerte cambiaría, pero ‘sólo empeoró’ (*it only got worse*). La secuencia “conflicto-superación del conflicto” sigue su curso y, como que Allen ha ideado una historia de trágicos navegantes, los hermanos Ian y Terry, en busca del dinero que precisan, caerán en las redes de la codicia ilimitada de su tío Howard, quien, como era previsible en esta tragedia marina, dice moverse en ‘aguas desconocidas’ (*unfamiliar waters*). Les confiesa que su prospero presente y mejor futuro depende de la eliminación –que no duda en pedirles- de un ser humano: Martin Burns. Es harto evidente que tío Howard no es Clitemnestra, ni su codicia es Ifigenia alguna a quien llorar y vengar, pero alza su voz para recordarles que ellos son su ‘familia’ (*my family*), que la familia es la familia y ‘la sangre es la sangre’ (*blood is blood*); les pide no hacer preguntas; les exige proteger lo propio y, teniendo en cuenta el respaldo económico que de él han recibido a lo largo de los años, considera que ahora su ‘ayuda debería ser automática’ (*help... it should be automatic*).

Ian y Terry no son griegos antiguos, sino ciudadanos británicos contemporáneos nacidos en el seno de una familia y una sociedad donde es lógico pensar que, en el grado que fuere, “Dios y la justicia divina” han sido la referencia a tener en cuenta para el establecimiento de los límites que no deben ser superados. Terry recuerda, al menos, el quinto mandamiento: ‘Quiere que lo matemos... Yo no quiero matar a nadie’ (*He wants us to kill him... I don't want to kill anybody*). ‘No puedo hacerlo, Ian... no soy tan frío como tú’ (*I can't do it, Ian... I'm not as cool as you*). Sobre Dios, en cambio, tiene sus dudas, pero todo indica que la formación recibida de pequeño le ha inculcado un *timor Dei* siempre subyacente con el que deberá contrarrestar la exhortación de su hermano a no renegar ahora de lo que antes pensaba –¿llegó quizá al ateísmo?- simplemente porque se está enfrentando a algo difícil: T: ‘¿Y si Dios existe, Ian? Quiero decir, ¿y si aquellas noches en que solíamos estar despiertos... y maldecíamos el destino de toda alma humana... se

enfadó?’ (*What if there’s a God, Ian? I mean, what if... all those nights we used to lay awake, you know, in the dark... and curse the fate of every human soul... what if he was too angry?’*).

No, Ian y Terry no son griegos antiguos, pero Allen los dota de la conciencia del límite, cuya superación implica tanto desobedecer la ley de Dios como incurrir en un griego acto de *hýbris* (ὕβρις), cuyo castigo corresponde a *Díkē* (Δίκη). El Ian que aún no se ha dejado convencer por su tío le responde que la familia es la familia, ‘pero hay límites’ (*but there are limits*). Terry sabe que, si hacen lo que les pide, ‘no hay vuelta atrás’ (*there’s no turning back*), que hay una línea que él no puede cruzar (*there’s a line I can’t cross*), aunque la cruzan al fin (*but we are crossing the line here*) y, por tanto, ‘ya no hay mañana’ (*there is no tomorrow*). Y es así porque Terry necesita saldar sus deudas y Ian que tío Howard financie sus proyectos; es más, se siente como en un sueño, y ahora es él y no Terry quien cree tener la baza para ganar, de modo que ha decidido dar un empujón a la suerte.

Al principio, proponía por mi parte considerar *Crimes and Misdemeanors* como el guión matriz del que derivan *Match Point* y *Cassandra’s Dream*, y los últimos reparos de Terry antes del crimen no hacen sino confirmarlo. ‘Ian, es un asesinato’ (*Ian, it’s murder*), y éste responde con lo que demasiado a menudo es una terrible verdad, esto es: si estuvieran en el ejército, matarían en beneficio de hombres totalmente corruptos y, además, son muchos los crímenes que no son resueltos. Y acto seguido añade: ‘El mundo real no es el que ves en la televisión’ (*the real world is not what you watch on the television*), a mi juicio traducción adaptada al nuevo guión de las palabras de Judah (Martin Landau) al *naïve* Cliff (Woody Allen) de *Crimes and Misdemeanors*, quien confía aún en la asunción de la responsabilidad personal: ‘Pero esto es ficción’, replica Judah, ‘Tú ves demasiadas películas. Yo estoy hablando de algo real. Si quieres un final feliz, ve a ver una película de Hollywood’ (*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*).

El asesinato de Martin Burns es rodado con el pudor propio de las tragedias griegas, librándonos así de la contemplación de la sangre, y Allen parece incluso tener en mente la tesis del sofista Antifonte, según la cual “justicia es no transgredir las disposiciones legales de la ciudad en que vivimos. Por tanto, un hombre podría practicar la justicia muy en beneficio propio, si ante testimonios observa las leyes como soberanas, pero, sin testimonios, las de la naturaleza... (Col. 1). Así, pues, si al transgredir las disposiciones legales, logramos pasar desapercibidos a los que las han pactado, nos vemos libres de ignominia y de castigo... Efectivamente, se legisla para los ojos” (Col. 2) (δικαιοσύνη οὖν τὰ τῆς πόλεως νόμιμα, ἐν ἧ ἂν πολιτεύηται τις, μὴ παραβαίνειν. χρῶντ’ ἂν οὖν ἄνθρωπος μάλιστα ἑαυτῷ συμφερόντως δικαιοσύνην, εἰ μετὰ μὲν μαρτύρων τοὺς νόμους μεγάλους ἄγοι, μονούμενος δὲ μαρτύρων τὰ τῆς φύσεως... (Col. 1) τὰ οὖν νόμιμα παραβαίνων εἰὰν λάθῃ τοὺς ὁμολογήσαντας καὶ αἰσχύνῃς καὶ ζημίας ἀπήλλακται... νενομοθέτῃται γὰρ ἐπὶ τε τοῖς ὀφθαλμοῖς (Col. 2) -la traducción es mía)¹⁹. En efecto, tío Howard no quería testimonios y contaba además con la ayuda del paso del tiempo. El asesinato tenía que ser ‘rápido, sencillo, sin testimonios. Y entonces dejarlo desaparecer simplemente en la historia’ (*Quick, simple, no witnesses. And then just let it fade into history*). Si no hay testimonios, no hay asesinato, y al principio parece que no habrá problema alguno: I: ‘Nadie nos vio. Hicimos lo que había que hacer. No corrimos hacia el coche’ (*No one saw us. And we did the right thing. We didn’t run back to the car*). Angela, que lo lee en la prensa, así lo confirma: ‘Han matado al hombre con quien estuvimos hablando en la fiesta... Martin Burns... nadie vio ni oyó nada’ (*That guy that you were speaking to at the wrap party was murdered*). I: ‘Who?’. A: ‘Martin Burns... no one saw or heard anything’).

¹⁹ Oxirrincus XI, n. 1364 ed. H(unt). Col. 1 (1-33 H.) i Col. 2 (34-36 H). Fr. B 44 edited by H. Diels-W. Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966.

Por otra parte, nada mejor para acentuar la anagnórisis de Terry que verlo secundar la tesis de su hermano: I: ‘Ahora es ahora... Lo hemos hecho y ya está. Y siempre es ahora’. T: ‘Tienes razón, Ian. Es ahora. Siempre es ahora’ (I: ‘*Now is now. And we’ve done it and it’s over. And it’s always now...*’. T: ‘*You’re right, Ian. It’s now. It’s always now*’). Incluso tío Howard se erige en autoridad sancionadora: ‘Lo peor ha quedado atrás. Estoy aquí para decirte que el futuro es de color de rosa’ (‘*The worst is behind you. I’m here to tell you that the future is rosy*’). Pero la anagnórisis (ἀναγνώρισις) llega al fin y el ahora deviene un impuro presente sin futuro y sin pasado:

‘Jamás seremos de nuevo los de antes... No hay vuelta atrás... Hemos hecho una cosa terrible, Ian... lo hemos pisoteado como si fuera un insecto... Me quiero entregar... Hemos violado la ley de Dios... Quiero librarme de esta opresión... Ésta es mi decisión personal... He pensado en suicidarme... Simplemente, quiero contárselo a alguien. Ir y asumir mi castigo... Me gustaría que pudieses venir conmigo. Pero, si no vas a poder, lo entiendo... Siento menos pánico desde que he tomado esta decisión’.

‘We’ll never be our old selves again... There’s no going back... We did a terrible thing, Ian,.. We stepped on him like he was an insect... I want to turn myself in... We broke God’s law... I want this off my neck... This is my personal decision... I’ve thought about suicide... I just want to tell someone. Go in and serve my punishment... I wish you could come with me. But if you won’t, I understand... I feel less panic since I made this decision’.

Ésta es la decisión que reclamaba Cliff en *Crimes and Misdemeanors*, cuando creía necesario que el criminal de la historia de Judah se entregara a la policía, porque así ‘la historia adquiere proporciones trágicas. En efecto, en ausencia de Dios, él mismo se ve forzado a asumir la responsabilidad. Eso es tragedia’ (‘... *story assumes tragic proportions, because, in the absence of God, he is forced to assume that responsibility himself. Then you have tragedy*’). Aquí no es en ausencia de Dios, sino ante su redescubierta presencia, que Terry asume su responsabilidad, pero qué duda cabe que su historia adquiere ahora proporciones trágicas o, lo que es lo mismo, su vida, aunque así no lo perciba, es de hecho también una tragedia griega.

Ante estas nuevas circunstancias, tío Howard abandona su tesis de que la familia es la familia y la sangre es la sangre. Ian le ha comunicado la determinación de su hermano, pero quien instigó el crimen tan sólo quiere ‘sobrevivir’ (‘... *to survive*’). Inútil es recordarle que Terry es de la familia, que es su hermano. En las tragedias griegas, los hombres, conscientes o no de sus límites, sucumben al fin a su destino, pero tío Howard y su codicia, en cambio, han nacido para combatirlo y vencerlo: ‘Hay que detenerle antes de que todo quede al descubierto. I: ‘Sí, no puedo dejar que ocurra’... H: ‘La rapidez es esencial. Terry podría hacer algo horrible mientras nosotros permanecemos sentados aquí y maldecimos nuestro destino... Hay que hacerlo de modo que parezca un accidente... un accidente o un suicidio’ (‘*He has to be stopped before he this whole thing unravels. I: ‘Yeah, I can’t let that happen’... H: ‘Speed is of the essence. Terry could be doing something awful while we sit here and curse our fate... It has to be made to look like an accident... an accident or a suicide*’). Y es entonces cuando a Ian le sobreviene también la anagnórisis o conciencia de haber cruzado la línea prohibida: ‘Tenía –Terry- razón en algo. Era como cruzar una línea. No había vuelta atrás’ (‘*He was right about one thing. It was like crossing a line. There was no way back*’). Esta anagnórisis y la anterior de Terry no han sido del todo *ecplécticas*, puesto que no han llegado como un golpe totalmente inesperado (ἐκπληξίς). Terry incumplió el quinto mandamiento, violó la ley de Dios que aprendió cuando era un niño. Ian se ríe del miedo naïve de su hermano: ‘¿Dios?... ¿Qué Dios, idiota?’ (‘*God?... What God, you idiot*’). Sea como fuere, ambos eran conscientes de ir más allá de lo humanamente permitido y, por consiguiente, al traspasar el límite incurrieron en un acto de *hýbris* como tantos protagonistas

de tragedias griegas. Y si para la mentalidad griega era ya imposible dar un empujón a la caprichosa e ingobernable Fortuna, intentar desviar el curso del Destino es un auténtico desatino.

Terry no alberga la menor duda: ‘Es triste como ha terminado todo... tomamos la decisión errónea’. I: ‘Tal como lo veo, no teníamos otra opción’. T: ‘Siempre hay otra opción’ (*‘It’s sad how things turned out... We made the wrong decision’*). I: ‘*The way I see it, we didn’t have much choice*’. T: ‘*You always have choice*’). ¿Cuál? Dejar que el testimonio de Burns llevara a tío Howard a la prisión, para que asumiera así su responsabilidad y alcanzara la dimensión trágica que Terry, en cambio, no rehúye: ‘Anoche llamé a la policía... les dije que tenía información sobre el asesinato de Burns... quería decirles quién era, pero no lo hice... tengo intención de llamarles tan pronto como volvamos’ (*‘I called the police last night... I told them I had information on the murder of Martin Burns... I wanted to tell them who I was, but I didn’t... I’m gonna call them as soon as I get back’*).

Cual un sofista griego hábil en el arte de oponer *phýsis* (φύσις) a *nómos* (νόμος), Ian apela como último recurso a recordar a su hermano la esencia violenta de la vida humana: ‘Tú crees que hemos cometido algún tipo de acto antinatural, pero no lo hemos hecho... la violencia es presente en la totalidad de la vida humana. Es un mundo cruel... Estás trastornado porque te has encontrado cara a cara con tu propia naturaleza humana’ (*‘You think we’ve committed some kind of unnatural act, but we haven’t. The whole of human life is about violence. It’s a cruel world... You’re just shaken up because you’ve come face-to-face with your own human nature’*). Ni que decir tiene que, desde estos parámetros “éticos”, asumir el heroísmo trágico de la expiación es tan inconcebible como absurdo: ‘Elegimos la opción incorrecta... pero siendo castigado por ello el error no desaparecerá. Martin Burns está muerto... ¿Qué te ocurre? Es un suicidio’ (*‘We made the wrong choice... but being punished by it won’t undo it... What’s the matter with you? It’s suicide’*). Sin embargo, Terry rechaza esta argucia sofística y quiere volver al orden de las cosas: ‘Es el orden de las cosas, Ian... ¿no lo ves? He de solucionarlo’ (*‘It’s the order of things, Ian... Can’t you see it? I have to straighten it out’*). La expiación es, pues, la única salida digna. Así lo prescriben para sus héroes las leyes de la tragedia griega, aunque, obviamente, el “orden de las cosas” es un concepto suficientemente amplio para entenderlo desde la perspectiva griega o desde la de cualquier ser humano en quien, como en el caso de Terry, no haya desaparecido por completo el temor de Dios. Y al respecto merece la pena recordar ahora que Ben (Sam Waterston), el rabino de *Crimes and Misdemeanors*, expone así su fe en un “orden o estructura moral de las cosas” muy semejante ante el incrédulo Judah:

B: ‘Hay una diferencia fundamental en nuestro modo de ver el mundo. Tú lo ves como algo rudo, vacío de valores e inmisericorde, 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 vivir’.

B: *‘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’.*

La tragedia llega a su fin. Tío Howard advirtió que la muerte de Terry tenía que parecer un suicidio o un accidente. Ian comprueba que el castillo ético en que su hermano se ha hecho fuerte es ya inexpugnable. Ha decidido, por tanto, sacrificarle; ha vertido en la cerveza que le ha ofrecido los tranquilizantes que le “neutralizarán”, pero, en el último momento, rompe la cerveza, se enfurece, lucha con él, Terry le empuja y la caída es mortal para Ian. Después: la desesperación y el suicidio de Terry. Al final, un Destino ineluctable y compartido los ha vencido: T: ‘Ian, ¿qué ocurre?’. I: ‘... Lo has echado todo a perder, Terry...’. T: ‘¡Ian, detente!’. I: ‘¡Pudimos tenerlo todo!’. T: ‘¡Ian, Ian! ¡Oh Dios. Dios!’ (T: *‘Ian, what’s wrong?’*. I: ‘...’).

You've ruined everything!'. T: *'Ian, stop!'*. I: *'We could've had everything!'*. T: *'Ian, Ian! Oh God! God!'*).

¿Qué ocurrirá con tío Howard, el instigador del asesinato de Martin Burns? ¿Le acosarán los remordimientos? Ante lo que para él es la segura ausencia de Dios, ¿optará por la tragedia asumiendo su responsabilidad y expiando la muerte de Burns y de sus sobrinos? O, por el contrario, ¿dejará al margen la ética representada por Dios y la tragedia griega, y contemplará impasible el dolor de su hermana y su cuñado? ¿Dejará sin más que la desaparición de los peligros que le acechaban y el paso del tiempo le retornen a su opulenta y cómoda vida anterior? En suma, ¿un criminal más sin castigo? Woody Allen opta por abrir la puerta a todas las posibilidades, pero conjurando o corrigiendo quizá, al menos con el personaje de Terry, la desesperanza que invade *Crimes and Misdemeanors* y *Match Point*. En esta ocasión, pues, no hay tesis, sino diferentes hipótesis o interrogantes que el espectador deberá responder por sí mismo²⁰.

En todo caso y rindiendo una vez más tributo a la tragedia griega, en *Cassandra's Dream* Allen despliega su demostrada habilidad en la creación de uno de los elementos más esenciales de este género literario: la ironía trágica²¹. En efecto, aparte de los ya citados, he aquí varios ejemplos: A) Ian y Terry recuerdan aquel verano feliz en Irlanda cuando tío Howard les compró un bote, y ahora, años después, se entusiasman con la idea de comprar un velero. Cuando ya es suyo, Ian llega a mantener incluso que haberlo comprado es lo mejor que han hecho en su vida. Pero es precisamente en este velero donde morirán trágicamente y donde hallaran sus cuerpos sin vida. B) El primer día en que, exultantes, se hacen a la mar, cantan una canción cuya letra termina con el deseo de que la bella armonía que experimentan les muestre el camino de retorno a casa: *'Allí por donde quiera que pueda vagar / sea tierra o mar / Oh bella armonía / Esta canción me oírás siempre cantar: / Enséñame el camino de regreso al hogar'* (*'Wherever I may roam / Through land or sea or foam / Oh, nice harmony / You will always hear me singing this song: / Show me the way to go home'*). Pero pronto llegará el día en que la armonía desaparecerá y su trágica muerte hará imposible el retorno al hogar. Γ) Ian y Terry contemplan a Martin Burns mientras desayuna en un restaurante con el fin de memorizar su rostro. Su muerte ya está decidida, de manera que los hermanos advierten la ironía de su trágica situación: *'Pobre infeliz. Desayunando. No tiene idea de que sus días están contados'* (T: *'That poor bastard. Eatin' his breakfast. He has no idea his days are numbered'*). Δ) Una amiga de Angela le informa de que una tal Carol ha sufrido un accidente mientras conducía borracha. Todo parece indicar que ha sido un intento de suicidio, pero Angela asegura que le es indiferente y que lamenta incluso que el percance no haya sido fatal. Su amiga le comunica entonces que todavía es posible que así sea y Angela responde: *'Tiene gracia que la vida se reduzca a esto: la vida no es sino pura ironía'* (*'It's funny how life boils down to this. Life is nothing if not totally ironic'*). E) Burns mantiene una charla inocente con Ian y Terry en una fiesta en la que han coincidido. Les comenta que su madre tiene ya 91 años y que espera haber heredado sus genes y vivir así muchos años. Pero su deseo es tan inútil como irónico, si se tiene en cuenta que lo expresa ante quienes le “acortarán”

²⁰ Sin embargo, respecto del punto de vista de Allen sobre la responsabilidad personal tal como aparece en películas como *Crimes and Misdemeanors*, *Match Point* o *Cassandra's Dream*, véase, por ejemplo: Lax, E., 2007, chapter 2, “The screenplay”.

²¹ Los espectadores griegos conocían previamente los argumentos de las tragedias y, por tanto, el suspense era escaso. La “ironía dramática” tenía lugar cuando las palabras y acciones de los personajes tenían un significado para ellos y otro diferente para el público, como en γ y ε –en este caso también para Ian y Terry. En cambio, el resto de ejemplos presentados pueden ser adscritos a la llamada “ironía global”, esto es, cuando los acontecimientos no resultan tal como se esperaba y habían sido planeados; dicho de otro modo, las “ironías de la vida”. Véase, por ejemplo: Kirkwood, G. M., 1994; Knox, B. M., 1983; Vellacott, P., 1975; Lavandier, Y., 2005; Colebrook, C., 2004.

la vida. Z) El padre de Angela considera que su hija es tan guapa que podría elegir al hombre que quisiera, de modo que celebra que el elegido haya sido Ian, un hombre de negocios, y no un actor de teatro muerto de hambre. Pero lo irónico es que enamorarse de un actor de teatro le hubiera ahorrado el golpe que ha de suponerle la futura muerte trágica de Ian. H) Para distraerle de sus remordimientos, Ian lleva a su hermano a las carreras. Terry apuesta al ganador, Ian dice estar convencido de que esto es el principio de una nueva racha y Terry también lo cree. Pero no habrá racha, sino un brusco final trágico. Θ) En un último intento de convencer a Terry de que no se entregue, Ian le propone salir a navegar. Tanto Kate (Sally Hawkins) como Angela creen que es una idea fantástica, y Angela añade incluso: ‘Te quiero. Creo que salir a navegar con tu hermano te hará tanto bien a ti como a él’ (*I love you. I think taking your boat out with your brother will do you just as much good as him*). Pero les espera tan sólo la más trágica de las navegaciones: la muerte. I) Kate y Angela han salido de compras y buscan la ropa con la que más han de gustar a Ian y Terry, pero ambos han muerto, y su búsqueda, por tanto, es tan irónica como inútil.

Cassandra's Dream comienza con la imagen de un velero cargado de las ilusiones de sus dos jóvenes ocupantes, y termina con la del mismo velero y su carga mortal. La hipótesis del policía que vemos en la pantalla es la siguiente: ‘Uno mató al otro, a propósito o por accidente... y, entonces, se quitó la vida, se ahogó’ (*One killed the other, either on purpose or by accident... and then took his own life, drowned himself*). Y, poco después, dice: ‘El interior huele a cerveza y pastillas. No sé. Cada día algo más’ (*The place reeks of booze and pills. I don't know. Every day, it's something else*). Pues bien, a mi juicio, los que aquí nos hemos reunido hoy podríamos muy bien añadir: “La vida es una tragedia griega” (*Life is a Greek Tragedy*).

Obras citadas:

- . Allen, W. *Crimes and Misdemeanors*. MGM, DVD.
- . --- *Mighty Aphrodite*. Lauren Films, DVD.
- . --- *Melinda & Melinda*. Twentieth Century Fox, DVD.
- . --- *Match Point*. Warner Brothers, DVD.
- . --- *Cassandra's Dream*. Divisa, DVD.
- . Aristoteles de arte poetica liber (Kessel, R. ed.). Oxford: Clarendon Press, 1965, rpr. 1968.
- . 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.
- . Benavente Barreda, M. *Sófocles. Tragedias y Fragmentos*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1999.
- . 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, 1995.
- . Brode, D. *The films of Woody Allen*. New York: Carol Publishing Group, 2002.
- . Cano, P. L. *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.
- . Colwell, G. “Plato, Woody Allen, and Justice”. *Teaching Philosophy*, 14: 4, December, 1991.
- . Colebrook, C. *Irony*. London and New York: Routledge, 2004.
- . 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 - W. Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th edn. 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*, Spring, 1:2, 73-92, 1997.
- . Easterling, P. E. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . Edmonds, J. M. *Lyra Graeca*. 1968. Loeb Classical Library. London: William Heinemann Ltd.; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- . Flashner, G. *Everything you always wanted to know about Woody Allen*. London: Robson, 1988.
- . Fonte, J. W. *Allen*. Madrid: Cátedra, 2002.
- . Gilabert, P. "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, 183-198, 2006. Consultable también en www.paugilabertbarbera.com.
- . --- "Woody Allen and the Spirit of Greek Tragedy: from *Crimes and Misdemeanors* to *Match Point*", *BELLS (Barcelona English Language and Literature)* 11 (2009) 1-18.
- . Girgus, S. B. *The films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- . Girlanda, E. W. *Allen*. Milano: El castoro, 1995.
- . Gregory, J. (ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- . Green D. "The Comedian's Dilemma: W. Allen's 'Serious' Comedy". *Literature/Film Quarterly* 19, n° 2, 70-76, 1991.
- . Hösle, Vittorio. *Woody Allen: An Essay on the Nature of the Comical*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2007.
- . Kirkwood, G. M. *A Study of Sophoclean Drama*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1958; rpr. Ithaca, London: Cornell University Press, 1994.
- . Knox, B. M. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley; London: University of California Press, 1983.
- . Lavandier, Y. *Writing Drama: A Comprehensive Guide for Playwrights and Scriptwriters*. Cergy Cedex, France: Le Clown & L'Enfant, 2005.
- . Lax, E. *Conversations with Woody Allen*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.
- . --- *Woody Allen: A Biography*. New York: Vintage Books, 1992.
- . --- *On Being Funny: Woody Allen and Comedy*. New York: Charterhouse, 1975; reprint: New York: Manor, 1977.
- . Lee, Sander. 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 8th 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.
- . Palomar, N. "Visones del mar en las tragedias de Sófocles: la inestabilidad de la vida humana". *LEXIS* 16 (1998), 45-61.
- . Roche, M. "Justice and the Withdrawal of God in Woody Allen's *Crimes and Misdemeanors*". *The Journal of Value Inquiry*, 29, n° 4, 547-563, 1995.
- . Schwartz, R. A. *Woody, from Ant to Zelig: A Reference Guide to Woody Allen's Creative Work*. Westport, Conn; London: Greenwood Press, 2000.
- . Sinyard, N. *The films of Woody Allen*. Twickenham: Hamlyn, 1987.
- . *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Clarendon Press (Pearson, A. C. ed.), 1924, rpr. 1950.

- . Spignesi, Stephen J. *The Woody Allen Companion*. London: Plexus, 1992.
- . Valens, G. "Entretien avec Woody Allen: certains sujets méritent de ne pas être pris à la légère". *Mensuelle de cinema* 527, Jan, 17-20, 2005.
- . Vellacott, Philip. *Ironic Drama: a Study of Euripides' Method and Meaning*. London: Cambridge University Press, 1975.
- . Vipond, D. L. "Crimes and Misdemeanors: A Re-Take on the Eyes of Dr. Eckleburg". *Literature Film Quarterly*, 19:2, 99-103, 1991.
- . 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.
- *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge: C. U. P., 2000.
- . Yacovar, M. *Loser take All: the Comic Art of Woody Allen*. New expanded edition. New York: Frederick Ungar, 1991.