

Cassandra's Dream, de Woody Allen: la contemporaneïtat de la tragèdia grega

Pau Gilabert Barberà

Universitat de Barcelona. Departament de Filologia Grega
pgilabert@ub.edu



Recepció: 14/6/2009

Resum

Cassandra's Dream, de Woody Allen (2007), no tingué les crítiques excel·lents de pel·lícules anteriors com ara *Crimes and Misdemeanors* i *Match Point*, on s'abordaven temes semblants. Tanmateix, segons l'opinió de l'autor d'aquest article, analitzada des de la perspectiva del llegat de la tragèdia grega en la cultura occidental, els mèrits d'aquest film no són pas menyspreables. Les nombroses referències a la tragèdia grega, ja siguin títols o personatges, demostren la voluntat del director americà d'il·lustrar la contemporaneïtat del gènere esmentat, com també de presentar els homes i les dones d'avui com a víctimes d'una gairebé omnipotent i sorneguera ironia tràgica. L'autor es proposa també de mostrar-hi les relacions evidents d'aquest guió amb el de *Match Point* i, sobretot, amb el que considera guió matriu de totes tres: *Crimes and Misdemeanors*.

Paraules clau: tradició clàssica, tragèdia grega, cinema, teatre, *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, theatre, *Cassandra's Dream*, Woody Allen.

«La vida és una tragèdia grega» («Life is a Greek tragedy») és una frase usual amb què sancionem la naturalesa tràgica de certs esdeveniments humans¹. Ens apropem, doncs, a la Grècia antiga des de la perspectiva de la tradició clàssica, amb la qual cosa retem homenatge a la tragèdia, gènere literari amb més de dos mil anys d'història, veritable patrimoni de la humanitat, origen i inspiració a través dels segles d'un dels capítols més brillants de la literatura occidental. Foren els grecs qui trobaren el model per a l'expressió i la visualització idònies de la naturalesa també tràgica, o fins i tot essencialment tràgica, de la vida humana². Woody Allen³, d'altra banda, malgrat que és admirat com un dels mestres indiscutibles de la comèdia cinematogràfica⁴, ha fet també algunes incursions valentes en el món de la tragèdia, sovint en cerca d'un patró ètic clàssic on la humanitat es pugui recolzar davant la freqüent manca absoluta d'escrúpols i la indiferència ètica contemporànies⁵. Segons la seva opinió, les nostres vides són, amb molta freqüència, tràgiques i, més important encara, si de debò aspirem a assolir un grau de dignitat acceptable, hauríem d'atènyer o, si més no, acostar-nos a la magnitud tràgica dels grans drames clàssics. Comptat i debatut, les nostres vides, lluny de defugir-lo, haurien d'imitar el patró de les tragèdies gregues.

En efecte, a *Crimes and Misdemeanors* (1989)⁶, una de les pel·lícules d'Allen més denses i pregones i, a parer meu, guió matriu de les posteriors *Match Point* i *Cassandra's Dream*, l'esmentat director exigia no convertir el paradigma tràgic d'Èdip en un emblema de la comèdia mitjançant el simple i moralment dubtós mètode de sumar a la tragèdia el més eficaç dels agents relativitzadors: el temps. Ens explicava allí la història del responsable d'un crim finalment atribuït a un altre delinqüent a qui ja se li imputaven més assassinats, mentre que l'instigador i el sicari reals conserven la seva llibertat. Encara pitjor, el primer aconsegueix d'ofegar els forts remordiments inicials amb el pas d'un temps relativament curt i un viatge relaxant en companyia de la família. Demostra, així, que es pot viure amb un gran pes a la consciència («with that on the conscience»)⁷ i que, ni tan sols constatant la ceguesa de Déu davant els gravíssims pecats i injustícies dels homes, no cal que segueixi allò que segons altres és el paradigma ètic de la tragèdia, vigent

1. Aquest article fou la meua contribució al col·loqui *Life is a Greek Tragedy II*, organitzat per The Finnish Institute at Athens, els dies 9 i 10 de febrer de 2009.
2. Tot i que aquest no és un article sobre la tragèdia grega, sinó sobre la seva tradició *lato sensu*, vegeu, per exemple, com a introducció: GREGORY, 2005; WILES, 1997, 2000; EASTERLING, 1997; CSAPO i SLATER, 1995; LONGO, 1990; BALDRY, 1973.
3. Per a una introducció general i sobre la influència de la biografia personal en la seva creativitat, vegeu, per exemple: LAX, 1992, 2007; BLAKE, 1995; LUQUE, 2005; FONTE, 2002; SCHWARTZ, 2000; BAILEY, 2000; BAXTER, 1998; GIRLANDA, 1995; BJÖRKMAN, 1995; GIRGUS, 1993; BRODE, 1985; SPIGNESI, 1992; FLASHNER, 1988; SINYARD, 1987; BENDAZZI, 1987.
4. Vegeu, per exemple: HÖSLE, 2007; WERNBLAD, 1992; YACOVAR, 1991; GREEN, 1991; BERMEI, 1982; LAX, 1977.
5. Respecte als anomenats *serious films* de Woody Allen, vegeu, per exemple: VALENS, 2005; CONARD, 2004; LEE, 1997; DOWNING, 1997; BLAKE, 1995; ROCHE, 1995; COLWELL, 1991; VIPOND, 1991; LIGGERA, 1990.
6. W. ALLEN, *Crimes and Misdemeanors*, escrita i dirigida per Woody Allen, MGM (DVD).
7. Tot contrastant obertament amb *Crim i càstig*, de F. Dostoievsky.

encara i consistent a assumir la responsabilitat dels nostres actes, fossin quines fossin les conseqüències derivades d'una decisió tal⁸.

Amb *Mighty Aphrodite* (1995)⁹, Allen recorre de bell nou a la tragèdia grega, ja que la història de Lenny Weinrib, el seu protagonista principal, és «una història tan grega i intemporal com el mateix destí» («A tale as Greek and timeless as fate itself»). No obstant això, aquesta vegada, i mitjançant una veritable demostració del que podríem anomenar «ironia tràgica positiva», tot acaba sorprenentment bé: les màscares fatídiques de la tragèdia donen pas a les alegres de la comèdia; un oportú *deus ex machina* resol el conflicte tràgic, i, en darrer lloc, un cor certament singular demana, ballant i cantant, el nostre somriure com a mètode eficaç per foragitar tota mena de negres tempestes de la vida humana.

Amb tot, *Mighty Aphrodite* representà un breu parèntesi d'alegria en la trajectòria de la interessant relació d'Allen amb la tragèdia, car *Melinda & Melinda* (2004)¹⁰, on el director americà teoritza sobre comèdia i tragèdia situant-les sobre els plats d'una balança o judici en principi imparcial, acaba, per contra, amb una tesi irrefutable, és a dir: a la vida d'homes i dones hi ha moments d'humor, dels quals s'aprofiten els còmics, però es fa dintre d'un marc general tràgic; l'essència de la vida no és còmica, sinó tràgica, de manera que «riem perquè riure emmascara el terror real a la nostra condició de mortals» («we laugh because it masks our real terror about mortality»). Així doncs, sí, a *Mighty Aphrodite*, Allen gairebé ens havia convençut que la màscara tràgica falseja absurdament els nostres rostres i que ens aniria millor si la canviàvem per una de còmica, ara sembla penedir-se d'aquella gosadia anterior, puix que el cert és que riure només serveix per emmascarar una tragèdia subjacent i essencial a la nostra condició.

Match Point (2005)¹¹ va significar, a parer meu, un punt àlgid de desesperança personal i, aquesta vegada, Allen elegí Sòfocles com a poeta tràgic de referència: «Sòfocles digué: “No haver nascut pot ser el millor dels avantatges”» («Sophocles said: “To never have been born may be the greatest boon of all”»)¹². Aquesta és una sentència terrible que posa en boca de qui no només ha ideat, sinó que també ha executat, un triple assassinat, inclòs el del fill que la seva amant gestava, el seu fill, i tot en nom de la preservació d'un estatus social i econòmic òptim, aconseguit amb el concurs de la Fortuna i al qual no està disposat a renunciar. Heus aquí, per tant, un criminal més que se surt de la seva amoral gosadia, ja que és un altre malfactor qui carrega amb la culpa, mentre que ell ha après a amagar els

8. Per a una anàlisi acurada, vegeu, per exemple: GILBERT, 2006.

9. W. ALLEN, *Mighty Aphrodite*. Escrita i dirigida per Woody Allen, Lauren Films (DVD).

10. W. ALLEN, *Melinda & Melinda*. Escrita i dirigida per Woody Allen, Twentieth Century Fox (DVD). Totes les citacions corresponen a aquesta edició.

11. W. ALLEN, *Match Point*. Escrita i dirigida per Woody Allen, Warner Brothers (DVD). Totes les citacions corresponen a aquesta edició.

12. Compareu-ho amb *Èdip a Colonos*, 1224-27: Μὴ φῦνα ἄπαντα νι / κᾶ λόγον. τὸ δ', ἐπεὶ φανῆ, / βῆνα κείῳ ὀπόθεν περ ἦ / κει πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα «no haver nascut, venç qualsevol argument. Un cop nascuts, però, molt en segon lloc ve caminar com més de pressa millor cap allí d'on precisament venim». La traducció és meua i ha estat feta seguint l'edició de PEARSON, 1924.

remordiments sota la catifa¹³. Sòfocles ja no és citat aquí com aquella referència ètica que encara podria salvar la societat actual d'un naufragi absolut de valors, sinó com la validació, per part de la saviesa antiga, d'una manca d'escrúpols contemporània, coronada dissortadament per l'èxit. Conseqüentment, la vida de Chris no és certament una tragèdia grega, car, a diferència de l'heroi tràgic que mai no serà, defuig assumir la ineludible i dolorosa expiació dels seus actes.

Sigui com sigui, i després d'aquest repàs breu i inevitable de la seva trajectòria tràgica anterior¹⁴ —si més no, la més destacada—, enceto l'anàlisi de *Cassandra's Dream*¹⁵, objectiu principal de la meua contribució a aquest col·loqui. Aquesta vegada, Allen no obtingué crítiques excel·lents, com en el cas de *Crimes and Misdemeanors* o *Match Point*, probablement perquè, a banda d'altres consideracions estrictament cinematogràfiques, aborda, per tercer cop ja, el tema del «crim sense càstig», almenys pel que fa a l'instigador, l'oncle Howard, bé que no quant als dos executors, els germans Ian i Terry. Tanmateix, per a qui analitza aquest guió des de la perspectiva del llegat de la tragèdia grega en la cultura occidental, els mèrits que té no són, al meu entendre, gens menyspreables. En efecte, mai com en aquest cas es fa tan evident la voluntat del director —potser fins i tot la necessitat— de contemplar la vida com la representació d'una tragèdia grega, i els seus intèrprets com les víctimes d'una sorneguera i omnipotent ironia tràgica. Són molts, certament, els elements essencials de la tragèdia grega presents en aquest guió, però sobretot caldrà fer menció de la consciència del «límit» humà, la *hybris* (ὑβρις), que suposa ultrapassar-lo; l'anagnòrisi (ἀναγνώρισις), o descobriment de la magnitud de l'error, i el deure ineludible de l'expiació. Fins i tot és possible que Allen conjuri o corregeixi aquella desesperança absoluta de *Match Point* en modelar un personatge com Terry, per a qui les ètiques inherents al concepte «Déu» i a la «tragèdia grega», tragèdia que no coneix —Allen sí, és clar—, però que interpreta, s'imposen de bell nou, si més no per a ell, com a referents raonables i, per tant, vàlids.

Allen opta aquesta vegada per presentar la vida humana com una tràgica navegació¹⁶, i així ho confirma el contrast irònic entre la primera seqüència, amarada de

13. Tot contrastant obertament de bell nou amb *Crim i càstig*, de F. Dostoievsky, text que Chris llegeix molt al principi de la pel·lícula.
14. Per a una anàlisi acurada de *Crimes and Misdemeanors*, *Mighty Aphrodite*, *Melinda & Melinda* i *Match Point* en relació amb el llegat de la tragèdia grega, que hi és present, vegeu, per exemple: P. GILABERT, «Woody Allen and the Spirit of Greek Tragedy: from *Crimes and Misdemeanors* to *Match Point*», que es publicarà properament a BELLS (Barcelona English Language and Literature), però que es pot consultar ja —i també en català— a www.paugilabertbarbera.com.
15. W. ALLEN, *Cassandra's Dream*. Escrita i dirigida per Woody Allen, Divisa Home Video (DVD).
16. A la literatura grega, les referències als avatars de la «nau de l'Estat» són certament freqüents (vegeu, per exemple: ARQUÍLOC, frs. 105, 106 (West); ALCEU, fr. 326 (Lobel-Page); TEOGNIS, 680; ÈSQUIL, *Set contra Tebas*, 2-3, 62-64, 758, 795; SÒFOCLES, *Antígona*, 163-4, 190; EURÍPIDES, *Suplicants*, 269; etc.). Tenint en compte que, a *Cassandra's Dream*, Allen crea uns personatges que, en la seva navegació personal, van més enllà del límit i moren tràgicament en el mar, proposo de recordar ara la reflexió de Menelaus a l'*Àiax* de Sòfocles, 1073-1087 (PEARSON [ed.], 1924): οὐ γὰρ ποτ' ἂν ἐν πόλει νόμοι καλῶς / φέροντ' ἂν, ἔνθα μὴ καθεστήκοι δέος, / οὐτ' ἂν στρατός γε σωφρόνως ἄρχοιτ' ἔτι, / μηδὲν φόβου πρόβλημα μηδ' αἰδοῦς ἔχων. / ἄλλ' ἄνδρα χρῆ, πᾶν

la il·lusió dels germans Ian i Terry per comprar-se un veler —cosa que fan—, i la seqüència final, en què els cadàvers de tots dos són retirats del seu interior. La vida és, doncs, una tragèdia, i el fet que sigui grega o no —aviat veurem que sí— dependrà del compliment de determinats requisits.

Comencem per un de menor. Res més lògic, per exemple, que batejar el veler amb el qual sortiran a la mar, però el guionista decideix convertir aquest acte en la clara premonició d'una futura dissort. El nom elegit és *Cassandra's Dream*, el del gos llebrer al qual apostà Terry i amb el qual guanyà 60 a 1, «un nom que dóna sort» («a lucky name»), diu convençut, bé que, com que és també el nom de la més famosa predictora de desgràcies de l'antiguitat, la tragèdia o catàstrofe final està garantida. Aquesta no és l'única premonició de naturalesa clàssica, car el pare d'Ian, Brian, manté que el seu fill és massa ambiciós, aspira a la vida luxosa de l'oncle Howard i «sempre espera que arribi la seva barca» («always waiting for his ship to come in»), tot i que, «com diu el poeta: “L'única barca que vindrà amb seguretat és la que té veles negres”» («like the poet said: “The only ship certain to come in has black sails”»). En conseqüència, aquest Ian-Teseu, distret a causa de la seva ambició, oblidarà o no sabrà canviar la vela de la *hýbris* (ὑβρις) per la de la prudència, mentre que Brian-Egeu no es precipitarà al mar, però d'ell rebrà el més horrible dels presents: els cossos sense vida dels seus dos fills. Amb tot, antiguitat i contemporaneïtat van agafades de la mà, de manera que no hi mancarà tampoc un exemple actual de premonició, ja que Ian i Terry surten a la mar amb les seves estimades i, satisfets, canten una cançó que parla d'harmonia i del retorn a casa. «Oi que la vida és impressionant?» («Ain't life grand?»), es demanen retòricament, però Terry no pot evitar recordar que aquesta citació pertany a una pel·lícula, *Bonnie & Clyde*, el final de la qual és veritablement tràgic.

La vida és, sí, una tràgica navegació i, al seu torn, els periples per les illes gregues han estat tradicionalment perillosos. Allen decideix que un dels amics d'Angela, l'estimada d'Ian, narra el naufragi de dos genis literaris al bell mig de l'oceà, bé que sortosament són rescatats vius amb els seus salvavides i bevent Martini. Angela confessarà aleshores a Ian que sempre ha volgut navegar per les illes gregues i confia que algun dia serà el seu capità, però el que no sap és que la bella travessia conjunta per aquelles illes mai no tindrà lloc, mentre que la navegació definitiva de l'home de qui s'ha enamorat acabarà, per dir-ho així, en tràgica expiació grega

σῶμα γεννήση μέγα, / δοκεῖν πεσεῖν ἂν ἀπὸ μικροῦ κακοῦ. / δέος γὰρ ᾧ πρόσεστιν αἰσχύνῃ θ' ὄμοῦ, / σωτηρίαν ἔχοντα τόνδ' ἐπίστασο· ὅπου δ' ὑβρίζειν δρᾶν θ' ἂ βούλεται παρῆ, / ταύτην νόμιζε τὴν πόλιν χρόνῳ ποτὲ / ἔξ οὐρίων δραμοῦσαν ἐς βυθὸν πεσεῖν. / ἄλλ' ἐστάτω μοι καὶ δέος τι καίριον, / καὶ μὴ δοκῶμεν δρῶντες ἂν ἠδῶμεθα / οὐκ ἀντιτείσεν αὐθις ἂν λυπώμεθα. / ἔρπει παραλλάξ ταῦτα «ni en un estat polític poden mai les lleis / tenir vigència, si no hi ha present la por, / ni ja un exèrcit no es comandaria amb seny / sense el respecte i el temor per baluard. / No, cal que un home, per figura que hagi tret, / esperi caure fins per un malfet lleuger. / Qui l'acompanyen por i vergonya, tot ensems, / aquest, no en dubtis, sap què és seguretat; però un Estat on hi hagi camp per abusar / i fer el que es vulgui, creu que, anant el temps, després / de córrer vent en popa, un dia cau al fons. / No, dóna'm una certa por en el just moment, / i no fem compte que, si obrem al nostre gust, / no ho pagarem un dia amb penes que ens couran. / Les coses van a tomes». Traducció de RIBA, 1990: 89-90. Vegeu, igualment: PALOMAR, 1998.

d'un també grec i anterior acte de *hýbris* (ὑβρις). Angela comprovarà així fins a quin punt errà en coincidir amb Ian que els humans, més que no pas ser víctimes del destí, cal que el forgin: I.: «Jo crec que forgem el nostre destí». A.: «Sí, jo també crec que forgem el nostre destí» (I.: «I think we make our own fate». A.: «Yeah, I think we make our fate too»). En la seva qualitat d'actriu, es pronuncià fins i tot sobre la naturalesa excessivament moral de l'obra que Ian li va veure interpretar descartant «la ximpleria aquella que la vida és una experiència tràgica» («all that stuff about life being a tragic experience»), però la tragèdia final d'Ian, dictada pel destí o forjada en ultrapassar a consciència el límit del que està permès, la corregirà severament.

En realitat, no l'hauria de sorprendre que sigui així, perquè, en el marc d'una festa organitzada per un col·lega seu que es declara fan de les tragèdies gregues, ella assegura també que li «encanten» («love them»), que «la fan tornar boja» («crazy about them»), bé que lamenta «les escasses oportunitats que ha tingut d'actuar-hi» («it's just rare that I could ever get the chance to act in one»). Tots dos coincideixen en el fet que la seva tragèdia favorita és *Medea* d'Eurípides i Angela hi afegeix, a més, que Clitemnestra és «probablement el millor personatge de tots els drames grecs» («probably the best character of all classical plays»). Ian també és interrogat sobre les seves preferències, però la seva resposta, sens dubte massa ràpida i poc meditada, és que «ell no està familiaritzat amb el tema» («I'm not really that familiar»). No cal dir que el joc irònic d'Allen en aquest episodi és magistral, ja que és evident que Angela, l'actriu, interpreta ara un paper secundari comparat amb el de la *Medea* o la *Clitemnestra* clàssiques, però l'interpreta en una tragèdia grega real, mentre que Ian, aliè al món del teatre i orfe de models referencials, interpreta i interpretarà, per desgràcia seva, el paper principal del mateix drama. I no s'acaba aquí el desplegament d'ironia, sinó que tampoc no hi manca la citació erudita d'Aristòtil en boca de l'amic d'Angela:

I.: He de dir que les millors produccions de mites grecs que he vist mai —millors que qualsevulla altra que puguis veure sobre un escenari— han estat en forma de ballet... Vull dir que tot el terror hi era, tota la compassió i el temor aristotèlics. En forma de ballet, és molt més visceral, no t'ho sembla?

A.: Sí.

I.: 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 fear¹⁷. It's so much more visceral in dance, don't you think?

A.: Right.

17. Compareu-ho amb Aristòtil. *Poètica* VI: VI, 2-3: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης... δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περιαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν «és, doncs, la tragèdia imitació d'una acció seriosa i completa que té una certa extensió [...] que representa els personatges fent-los actuar i no fa ús de la narració, i per mitjà de la compassió i el temor opera la purificació de passions semblants». La traducció és meua seguint l'edició de KESSEL, 1965. Vegeu també: CANO, 1999.

Doncs bé, el realisme de les imatges inherent al llenguatge cinematogràfic hauria de superar en principi l'expressivitat de la dansa; els protagonistes d'aquesta tragèdia grega, *Cassandra's Dream*, tenen certament assegurat tot el terror d'una autèntica experiència tràgica, i, entre els espectadors —almenys els no passius—, podria i hauria de sorgir tota la compassió i el temor aristotèlics, origen d'una veritable catarsi que els obri els ulls encara més a la misèria moral de la cobdícia humana y, consegüentment, els refermi la intenció de rebutjar-la.

Tot començà amb el lògic desig d'autosuperació dels germans. Ian té clar que no va venir al món per fer-se càrrec d'un restaurant, mentre que Terry constata sovint que la catàstrofe (καταστροφή) o el capgirament negatiu —i descendent (*katá*, *κατά*)— de la situació pren la direcció contrària: «De primer perdia, i la meva sort canvià... Ian, ahir a la nit vaig guanyar 30.000 lliures... No sé com explicar-te'n la sensació... Era com si estigués fora del meu cos» («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 teoria de Terry és que la sort ve «a ratxes» («in streaks») i que, quan arriba, com que és tan inestable, convé «donar-li una empenya» («gotta be willing to push your luck when it is hot»). El seu germà Ian, que somia a participar en un negoci hotelier a Califòrnia, sent també que és ara o mai i que cal aprofitar les oportunitats reals; en cas contrari, «et passes la resta de la vida preguntant-te què hauria pogut passar» («you spend the rest of your life wondering what might have been»). Disposa, a més, de l'exemple del seu futur sogre, el qual, en conèixer el projecte californià de qui serà el seu gendre, li confessa que hi hagué un temps en què també ell hauria pogut prendre part en una aventura d'inversió, però no s'hi va arriscar, de manera que s'ha passat la vida conduint un cotxe aliè.

La vida és certament lluita i conflicte, i res no és més lògic que els humans desitgin superar tota mena de limitacions, però cal tenir sempre present, com ho van fer els grecs, pares de la tragèdia, la possible i inesperada irrupció de la catàstrofe. Terry experimentarà un primer capgirament de la seva afortunada situació anterior quan, jugant a les cartes, perdi molts més diners que no pas n'havia guanyat abans. Ell creia que la seva sort canviaria, però «només va empitjorar» («it only got worse»). La seqüència formada pel «conflicte i la superació del conflicte» segueix el seu curs i, com que Allen ha ideat una història de tràgics navegants, els germans Ian i Terry, en cerca dels diners que necessiten, cauran en la xarxa de la cobdícia il·limitada del seu oncle Howard, el qual, com era previsible en aquesta tragèdia marina, diu que es mou en «aigües desconegudes» («unfamiliar waters»). Els confessa que el seu pròsper present i millor futur depèn de l'eliminació —que no dubta a demanar-los— d'un ésser humà: Martin Burns. És del tot evident que l'oncle Howard no és Clitemnestra, ni la seva cobdícia és cap Ifigènia que calgui venjar, però alça la veu per recordar-los que ells són la seva «família» («my family»), que la família és la família i «la sang és la sang» («blood is blood»), els demana que no facin preguntes, els exigeix protegir allò que és seu i, tenint en compte l'ajut econòmic que han rebut d'ell tot al llarg dels anys, considera que ara el seu «suport hauria de ser automàtic» («help... , it should be automatic»).

Ian i Terry no són grecs antics, sinó ciutadans britànics contemporanis nascuts en el si d'una família i d'una societat on és lògic pensar que, en el grau que sigui,

«Déu i la justícia divina» han estat la referència que cal tenir en compte per establir els límits que no han de ser superats. Terry recorda, almenys, el cinquè manament: «Vol que el matem... Jo no vull matar ningú» («He wants us to kill him... I don't want to kill anybody»). «No puc fer-ho, Ian... No sóc tan fred com tu» («I can't do it, Ian... I'm not as cool as you»). Sobre Déu, en canvi, té dubtes, però tot indica que la formació rebuda de petit li ha inculcat un *timor Dei* sempre subjacent amb l'ajut del qual haurà de contrarestar l'exhortació del seu germà a no renegar ara del que abans pensava —arribà fins i tot a l'ateisme?—, simplement perquè s'està enfrontant a quelcom difícil: «I si Déu existeix, Ian? Vull dir, i si aquelles nits en què solíem estar desperts... i maleïem el destí de tota ànima humana... Es va enfadar?» («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 we was too angry?»).

No, Ian i Terry no són grecs antics, però Allen els dota de la consciència del límit, la superació del qual suposa tant desobeir la llei de Déu com incórrer en un grec acte de *hýbris* (ὑβρις), el càstig del qual correspon a *Dike* (Δίκη). Ian que encara no s'ha deixat convèncer pel seu oncle li respon que la família és la família, «però hi ha límits» («but there are limits»). Terry sap que, si fan allò que els demana, «no hi ha possibilitat de rectificar-ho» («there's no turning back»), que «hi ha una línia que ell no pot creuar» («there's a line I can't cross»), tot i que finalment la creuen («but we are crossing the line here») i, per tant, ja «no hi ha demà» («there is no tomorrow»). I tot perquè Terry necessita saldar els deutes, i Ian, que l'oncle Howard li financí els seus projectes; encara més, se sent com en un somni, i ara és ell i no pas Terry qui creu que té les cartes per guanyar, de manera que ha decidit donar una empenta a la sort.

En començar aquest article, proposava de considerar *Crimes and Misdemeanors* com el guió matriu del qual deriven *Match Point* i *Cassandra's Dream*, i les darreres reticències de Terry abans del crim no fan sinó confirmar-ho: «Ian, és un assassinat» («Ian, it's murder»), i aquest respon amb el que massa sovint és una veritat terrible, és a dir: si fossin a l'exèrcit, matarien en benefici d'homes totalment corruptes i, a més, són molts els crims que no són resolts. I, tot seguit, hi afegeix: «El món real no és el que veus a la televisió» («the real world is not what you watch on the television»), a parer meu, traducció adaptada al nou guió de les paraules que Judah adreça al *naïve* Clifford de *Crimes and Misdemeanors*, el qual confia encara en l'assumpció de la responsabilitat personal: «Però això és ficció», replica Judah, «Tu veus massa pel·lícules. Jo estic parlant de quelcom real. Si vols un final feliç, vés a veure una pel·lícula 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»).

L'assassinat de Martin Burns és rodat amb el pudor propi de les tragèdies gregues, amb la qual cosa ens lliurem de la contemplació de la sang, i Allen sembla fins i tot que té present la tesi del sofista Antifont, segons la qual «justícia és no transgredir les disposicions legals de la ciutat en què vivim. Per tant, un home podria practicar la justícia molt en benefici propi, si, davant testimonis, observa les lleis com a sobiranes; però, sense testimonis, les lleis de la natura...» (Col. I). «Així, doncs,

si en transgredir les disposicions legals aconseguíem passar desapercebuts als qui les han acordades, ens veiem lliures d'ignomínia i de càstig... Efectivament, es legisla per als ulls» (Col. 2)¹⁸. De fet, l'oncle Howard no volia testimonis i disposava, a més, de l'ajut del pas del temps. L'assassinat havia de ser «ràpid, senzill, sense testimonis. I aleshores deixar-lo desaparèixer simplement en la història» («Quick, simple, no witnesses. And then just let it fade into history»). Si no hi ha testimonis, no hi ha assassinat, i de primer sembla que no patiran cap problema: «Ningú no ens va veure. Vam fer el que havíem de fer. No vam córrer cap al cotxe» («No one saw us. And we did the right thing. We didn't run back to the car»). Angela, que llegeix el diari, ho confirma: «Han matat l'home amb qui vam estar parlant a la festa... Martin Barns... Ningú no va veure ni sentir res» («That guy that you were speaking to at the wrap party was murdered». I.: «Who?». A.: «Martin Barns... no one saw or heard anything»).

D'altra banda, res millor per accentuar l'anagnòrisi de Terry que veure com dona suport a la tesi del seu germà: I.: «Ara és ara... Ho hem fet i ja està. I sempre és ara...». T.: «Tens raó, Ian. És ara. Sempre és ara» (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»). Fins i tot l'oncle Howard s'erigeix en autoritat sancionadora: «El pitjor ha quedat enrere. Sóc aquí per dir-te que el futur és de color de rosa» («The worst is behind you. I'm here to tell you that the future is rosy»). Però l'anagnòrisi (ἀναγνώρισις) arriba a la fi, i aquest «ara» esdevé un ímpur present sense futur ni passat:

Mai més no serem els d'abans... No es pot canviar res... Hem fet quelcom terrible, Ian... L'hem aixafat com si fos un insecte... Em vull lliurar... Hem violat la llei de Déu... Vull alliberar-me d'aquesta opressió... Aquesta és la meva decisió personal... He pensat a suïcidar-me... Simplement, vull dir-ho a algú. Anar-hi i assumir-ne el càstig... M'agradaria que poguessis venir amb mi. Però, si no has de poder, ho entenc... Sento menys pànic des que he pres aquesta decisió.

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.

Aquesta és la decisió que reclamava Clifford a *Crimes and Misdemeanors*, quan creia necessari que el criminal de la història de Judah es lliurés a la policia, perquè així la «història assoleix proporcions tràgiques. En efecte, en absència de Déu,

18. Oxirincus XI, n. 1364 ed. H(unt), fr. B 44 (DIELS; KRANZ [ed.], 1951): δικαιοσύνη οὖν τὰ τῆς πόλεως νόμιμα, ἐν ἧ ἂν πολιτεύηται τις, μὴ παραβαίνειν. χροῖται ἂν οὖν ἄνθρωπος μάλιστα ἑαυτῷ ξυμπερόντως δικαιοσύνην, εἰ μετὰ μὲν μαρτύρων τοὺς νόμους μεγάλους ἄγοι, μονούμενος δὲ μαρτύρων τὰ τῆς φύσεως... (Col. 1). τὰ οὖν νόμιμα παραβαίνων εἰάν λάθῃ τοὺς ὁμολογήσαντας καὶ αἰσχύνῃς καὶ ζημίας ἀπὸλλακται... νεννομηθήηται γὰρ ἐπὶ τε τοῖς ὀφθαλμοῖς (Col. 2). La traducció és meua.

ell mateix es veu forçat a assumir la responsabilitat. Això és tragèdia» («story assumes tragic proportions, because, in the absence of God, he is forced to assume that responsibility himself. Then you have tragedy»). Aquí no és en absència de Déu, sinó davant de la seva redescoberta presència, que Terry assumeix la seva responsabilitat, però no hi ha dubte que la seva història assoleix ara proporcions tràgiques o, el que fóra el mateix, la seva vida, encara que no se n'adoni, també és, de fet, una tragèdia grega.

Davant d'aquestes noves circumstàncies, l'oncle Howard abandona la tesi segons la qual la família és la família i la sang és la sang. Ian li ha comunicat la determinació del seu germà, però el qui fou l'instigador del crim només vol «sobreviure» («to survive»). Fóra inútil recordar-li que Terry és de la família, que és el seu germà. A les tragèdies gregues, els homes, conscients o no dels seus límits, sucumbeixen a la fi al seu destí, però l'oncle Howard i la seva cobdícia, en canvi, han nascut per combatre i vèncer qualsevol destí: «Cal detenir-lo abans no quedi tot al descobert. Sí, no puc deixar que això passi... La celeritat és essencial. Terry podria fer quelcom horrible mentre nosaltres restem aquí asseguts i maleïm el nostre destí... Cal fer-ho de manera que sembli un accident... un accident o un suïcidi» («He has to be stopped before he this whole thing unravels. Yeah, I can't let that happen... 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»). I és aleshores quan Ian experimenta també l'anagnòrisi o consciència d'haver creuat la línia prohibida: «Tenia raó. Era com creuar una línia. No hi havia possibilitat de rectificar res» («He was right about one thing. It was like crossing a line. There was no way back»). Aquesta anagnòrisi i l'anterior de Terry no han estat veritablement *eclèctiques*, atès que no han arribat com un cop totalment inesperat (ἐκπληξίς). Terry va incomplir el cinquè manament, va violar la llei de Déu que va aprendre quan era un infant. Ian es riu de la por *naïve* del seu germà: «Déu?... Quin Déu, idiota?» («God?... What God, you idiot»). Sigui com sigui, tots dos eren conscients d'anar més enllà del que estava humanament permès i, consegüentment, en traspassar el límit, van incórrer en un acte de *hýbris* com tants protagonistes de tragèdies gregues. I si per a la mentalitat grega era ja impossible donar una empenta a la capriciosa i ingovernable Fortuna, intentar desviar el curs del Destí és d'allò més forassenyat.

Terry ho veu ara molt clar: «És trist com ha acabat tot... Vam prendre la decisió errònia...». I.: «Tal com jo ho veig, no teníem cap més opció». T.: «Sempre hi ha una altra opció» («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»). Quina? Deixar que el testimoni de Burns dugués l'oncle Howard a la presó, perquè assumís així la seva responsabilitat i assolís la dimensió tràgica que Terry, en canvi, no defuig: «Ahir a la nit vaig telefonar a la policia... Els vaig dir que tenia informació sobre l'assassinat de Burns... Volia dir-los qui era, però no ho vaig fer... Tinc intenció de telefonar-los tan aviat com tornem» («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»).

Com un sofista grec hàbil en l'art d'oposar *phýsis* (φύσις) a *nómos* (νόμος), Ian, com a últim recurs, recorda al seu germà l'essència violenta de la vida humana: «Tu creus que hem comès algun tipus d'acte antinatural, però no ho hem fet... La violència és present en la totalitat de la vida humana. És un món cruel... Estàs trasbalsat perquè t'has trobat cara a cara amb la teva pròpia naturalesa 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»). Fóra inútil precisar que, des d'aquests paràmetres «ètics», assumir l'heroisme tràgic de l'expiació és tan inconcebible com absurd: «Vam elegir l'opció incorrecta..., però essent castigat l'error no desapareixerà. Martin Burns és mort... Què et passa? És un suïcidi» («We made the wrong choice..., but being punished by it won't undo it... What's the matter with you? It's suicide»). Terry, però, rebutja aquesta argücia sofisticada i vol tornar a l'ordre de les coses: «És l'ordre de les coses, Ian..., no ho veus? He de solucionar-ho» («It's the order of things, Ian.... Can't you see it? I have to straighten it out»). L'expiació és, doncs, l'única sortida digna. Així ho prescriuen per als seus herois les lleis de la tragèdia grega, bé que, òbviament, «l'ordre de les coses» és un concepte prou ampli per entendre'l des de la perspectiva grega o des de la de qualsevol ésser humà en qui, com en el cas de Terry, no hagi desaparegut el temor de Déu. I, pel que fa al cas, paga la pena recordar ara que Ben, el rabí de *Crimes and Misdemeanors*, exposa així la seva fe en un «ordre o estructura moral de les coses» molt semblant davant l'incrèdul Judah:

B.: Hi ha una diferència fonamental en la nostra manera de veure el món. Tu el veus com quelcom rude, buit de valors i sense misericòrdia, mentre que jo no podria continuar vivint si no percebés amb tot el meu cor una estructura moral, amb significat real..., i algun tipus de poder superior. En cas contrari, no hi ha base suficient per saber com cal viure.

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 tragèdia arriba a la seva fi. L'oncle Howard va advertir que la mort de Terry havia de semblar un suïcidi o un accident. Ian comprova que el castell ètic on el seu germà s'ha fet fort és, a hores d'ara, inexpugnable. Per tant, ha decidit sacrificar-lo; ha introduït en la cervesa que li ha ofert els tranquil·litzants que el «neutralitzaran», però, en el darrer moment, trenca l'ampolla, esdevé colèric, lluita amb Terry, aquest l'empeny amb força i la caiguda és mortal per a Ian. Després: la desesperació i el suïcidi de Terry. Finalment, un destí ineluctable i compartit els ha vençut: T.: «Ian, què passa?». I.: «Ho has engegat tot a rodar, Terry...». T.: «Ian, atura't!». I.: «Ho hauríem pogut tenir tot!». T.: «Ian, Ian! Déu meu! Déu meu!» (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!»).

I l'oncle Howard, l'instigador de l'assassinat de Martin Burns, com es captindrà davant de la tragèdia? L'assetjaran els remordiments? Davant del que per a ell és la innegable absència de Déu, optarà per la tragèdia assumint la seva responsabilitat i expiant la mort de Burns i la dels seus nebots? O, per contra, deixarà al marge l'ètica representada per Déu i la tragèdia grega i contemplarà impertèrrit el dolor de la seva germana i el seu cunyat? Deixarà simplement que la desaparició dels perills que l'assetjaven i el pas del temps el retornin a la seva opulenta i còmoda vida anterior? En suma, un criminal més sense càstig? Woody Allen opta per obrir la porta a totes les possibilitats, però conjurant o corregint, si més no amb el personatge de Terry, la desesperança que envaeix *Crimes and Misdemeanors* i *Match Point*. Aquesta vegada, doncs, no hi ha tesi, sinó diferents hipòtesis o interrogants que l'espectador haurà de respondre ell mateix¹⁹.

Sigui com sigui i retent tribut un cop més a la tragèdia grega, a *Cassandra's Dream*, Allen desplega la seva demostrada habilitat en la creació d'un dels elements més essencials d'aquest gènere literari, la ironia tràgica²⁰. En efecte, a banda dels exemples ja esmentats, aquí en teniu uns quants més:

- α) Ian i Terry recorden aquell estiu feliç a Irlanda, quan l'oncle Howard els va comprar un bot, i ara, uns quants anys després, s'entusiasmen amb la idea de comprar un veler. Quan ja és seu, Ian arriba a mantenir fins i tot que haver-lo comprat és el millor que han fet en la seva vida. Però és precisament en aquest veler on moriran tràgicament i on trobaran els seus cossos.
- β) El primer dia en què, exultants, surten a la mar, canten una cançó, la lletra de la qual acaba amb el desig que la bella harmonia que experimenten els mostri el camí de tornada a casa: «Allí per on pugui vagarejar / sigui terra o mar / Oh bella harmonia / Aquesta cançó em sentiràs sempre cantar: / Ensenya'm el camí de tornada a la llar» («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»). Però aviat arribarà el dia en què l'harmonia desapareixerà i la seva tràgica mort farà impossible que hi tornin.
- γ) Ian i Terry observen Martin Burns mentre esmorza en un restaurant, a fi de memoritzar-ne la cara. La seva mort ja està decidida, de manera que els germans copsen la ironia de la tràgica situació de la seva víctima: «Pobre desgraciat. Esmorzant. No s'adona que els seus dies estan comptats» («That poor bastard. Eatin' his breakfast. He has no idea his days are numbered»).

19. Tanmateix, respecte al punt de vista d'Allen sobre la responsabilitat personal tal com apareix en pel·lícules com ara *Crimes and Misdemeanors*, *Match Point* o *Cassandra's Dream*, vegeu, per exemple: LAX, 2007, capítol 2: «The screenplay».

20. Els espectadors grecs coneixien prèviament els arguments de les tragèdies i, per tant, el suspens era escàs. La «ironia dramàtica» sorgia quan les paraules i les accions dels personatges tenien un significat per a ells i un altre de diferent per al públic, com a γ i ε —en aquest cas, també per a Ian i Terry. En canvi, la resta d'exemples presentats poden ser adscrits a l'anomenada «ironia de situació», és a dir, quan els esdeveniments no acaben tal com s'esperava i havien estat planejats; dit altrament, les «ironies de la vida». Vegeu, per exemple: KIRKWOOD, 1994; KNOX, 1983; VELLACOTT, 1975; LAVANDIER, 2005; COLEBROOK, 2004.

- δ) Una amiga d'Angela li fa saber que una tal Carol ha tingut un accident mentre conduïa borratxa. Tot sembla indicar que ha estat un intent de suïcidi, però Angela assegura que li és indiferent i que lamenta fins i tot que no hagi estat fatal. La seva amiga li comunica aleshores que encara és possible que mori, i Angela li respon: «Té gràcia que la vida es redueixi a això: la vida no és sinó pura ironia» («It's funny how life boils down to this. Life is nothing if not totally ironic»).
- ε) Burns conversa innocentment amb Ian i Terry en una festa en la qual han coincidit. Comenta que la seva mare ja té noranta-un anys i que espera haver heretat els seus gens i viure molt de temps com ella. Però el seu desig és tan inútil com irònic, si es té en compte que l'expressa davant dels qui li «escurçaran» la vida.
- ζ) El pare d'Angela considera que la seva filla és tan guapa que podria triar l'home que volgués, de manera que celebra que l'elegit hagi estat Ian, un home de negocis, i no un actor de teatre mort de fam. Però l'irònic del cas és que enamorar-se d'un actor de teatre li hauria estalviat el cop que li suposarà la mort tràgica d'Ian.
- η) A fi de distreure'l dels seus remordiments, Ian s'enduu el seu germà a les curses de cavalls. Terry aposta a favor del guanyador, Ian diu que està convençut que això és el principi d'una nova ratxa i Terry també ho creu. Però no hi haurà cap ratxa, sinó un final tràgic sobtat.
- θ) En un darrer intent de convèncer Terry que no es lliuri a la policia, Ian li proposa sortir a navegar. Tant Kate com Angela creuen que és una idea fantàstica, i Angela fins i tot hi afegeix: «T'estimo. Crec que sortir a navegar amb el teu germà serà tan bo per a tu com per a ell» («I love you. I think taking your boat out with your brother will do you just as much good as him»). Però només els espera la més tràgica de les navegacions: la mort.
- ι) Kate i Angela han sortit a comprar i cerquen els vestits que creuen que agradaran més als seus estimats. Però tots dos han mort, i la cerca és, per tant, tan irònica com inútil.

Cassandra's Dream comença amb la imatge d'un veler carregat de les il·lusions dels seus dos joves ocupants, i acaba amb la del mateix veler i la càrrega mortal que conté. La hipòtesi del policia que veiem a la pantalla és la següent: «L'un matà l'altre, a propòsit o per accident... I, aleshores, es va suïcidar, es va ofegar» («One killed the other, either on purpose or by accident... and then took his own life, drowned himself»). I, una mica després, diu: «L'interior fa pudor de cervesa i píndoles. No ho sé. Cada dia alguna cosa més» («The place reeks of booze and pills. I don't know. Every day, it's something else»). Doncs bé, a parer meu, els qui ens hem reunit aquí, hi podríem molt bé afegir: «La vida és una tragèdia grega» («Life is a Greek tragedy»).

Referències bibliogràfiques

- ALLEN, W. (1989). *Crimes and Misdemeanors*. MGM (DVD).
 — (1995). *Mighty Aphrodite*. Lauren Films (DVD).
 — (2004). *Melinda & Melinda*. Twentieth Century Fox (DVD).
 — (2005). *Match Point*. Warner Brothers (DVD).

- (2007). *Cassandra's Dream*. Divisa (DVD).
- BAILEY, Peter J. (2000). *The reluctant film art of Woody Allen*. Lexington: University Press of Kentucky.
- BALDRY, H.C. (1973). *The Greek Tragic Theatre*. Londres: W. W. Norton & Co Inc.
- BAXTER, J. (1998). *W. Allen: a biography*. Londres: Harper & Collins.
- BENDAZZI, G. (1987). *The films of Woody Allen*. Londres: Ravette.
- BERMEL, A. (1982). *Farce. A history from Aristophanes to Woody Allen*. Southern Illinois University Press.
- BJÖRKMAN, S. (1995). *Woody por Allen* (entrevistas). Madrid: Plot.
- BLAKE, R.A. (1995). *W. Allen: Profane and sacred*. Lanham, Md. i Londres: The Scarecrow Press.
- BRODE, D. (1985). *Woody Allen: His Films and Career*. Nova York: Citadel Press.
- CANO, P.L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen: Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- COLEBROOK, C. (2004). *Irony*. Londres i Nova York: Routledge.
- COLWELL, G. (1991). «Plato, Woody Allen, and Justice». *Teaching Philosophy* 14: 4, desembre.
- CONARD, M.T.; SKOBLIE, A.J. (eds.) (2004). *Woody Allen and Philosophy: You mean my whole fallacy is wrong?* Chicago III: Open Court.
- CSAPO, E.; SLATER, W.J. (1995). *The context of ancient drama*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- DIELS, H.; KRANZ, W. (1951⁶). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, Berlín: Weidmann, (reimp. Dublín / Zurich, 1966).
- DOWNING, C. (1997). «Woody Allen's Blindness and Insight: The Palimpsests of *Crimes and Misdemeanors*». *Religion and the Arts*, primavera, 1: 2, 73-92.
- EASTERLING, P.E. (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EDMONDS, J.M. (1968). *Lyra Graeca*. Loeb Classical Library. Londres: William Heinemann Ltd.; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- FLASHNER, G. (1988). *Everything you always wanted to know about Woody Allen*. Londres: Robson.
- FONTE, J. (2002). *W. Allen*. Madrid: Cátedra.
- GILABERT, P. (2006). «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*. Còrdova: El Almendro, p. 183-198 (Versió anglesa: «New York versus Tragedy and Oedipus. The legacy of Sophocles and the Sophists in Woody Allen's *Crimes and Misdemeanors*»). [www.paugilabertbarbera.com]
- (en premsa). «Woody Allen and the Spirit of Greek Tragedy: from *Crimes and Misdemeanors* to *Match Point*». *BELLS (Barcelona English Language and Literature)* i també a www.paugilabertbarbera.com.
- GIRGUS, S.B. (1993). *The films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIRLANDA, E. (1995). *W. Allen*. Milà: El Castoro.
- GREEN, D. (1991). «The comedian's dilemma: W. Allen's "serious" Comedy». *Literature/Film Quarterly* 19, n° 2, p. 70-76.
- GREGORY, J. (ed.) (2005). *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing.
- HÖSLE, V. (2007). *Woody Allen: An essay on the nature of the comical*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.
- KESSEL, R. (ed.) (1965). *Aristoteles de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press (reimp. 1968).

- KIRKWOOD, G.M. (1958). *A study of Sophoclean drama*. Ithaca, Nova York: Cornell University Press (reimp. Ithaca, Londres: Cornell University Press, 1994).
- KNOX, B.M. (1983). *The heroic temper: Studies in Sophoclean tragedy*. Berkeley; Londres: University of California Press.
- LAVANDIER, Y. (2005). *Writing drama: A comprehensive guide for playwrights and scriptwriters*. Cergy Cedex, França: Le Clown & L'Enfant.
- LAX, E. (1975). *On being funny: Woody Allen and comedy*. Nova York: Charterhouse (reimp. Nova York: Manor, 1977).
- (1992). *Woody Allen: A biography*. Nova York: Vintage Books.
- (2007). *Conversations with Woody Allen*. Nova York: Alfred A. Knopf.
- LEE, S.H. (1997). *Woody Allen's angst: Philosophical commentaries on his serious films*. Jefferson, Carolina del Nord i Londres: McFarland and Company, Inc., Publishers.
- LIGGERA, J.J. (1990). «The eyes of Yahweh are upon us: Woody Allen's *Crimes and Misdemeanors*». *Proceedings of 8th Annual Kent State International Film Conference*.
- LONGO, O. (1990). «The theatre of the polis». A: WINKLER, J.J.; ZEITLIN, F.I. (eds.). *Nothing to do with Dionysos?* Princeton: Princeton University Press.
- LUQUE, R. (2005). *En busca de Woody Allen: Sexo, muerte y cultura en su cine*. Madrid: Ocho y Medio.
- PALOMAR, N. (1998). «Visiones del mar en las tragedias de Sófocles: la inestabilidad de la vida humana». *LEXIS*, 16: 45-61.
- PEARSON, A.C. (ed.) (1924). *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Clarendon Press (reimp. 1950).
- RIBA, C. (1990). *Sòfocles. Tragèdies: Les dones de Traquis; Àjax; Electra; Filoctetes*. Barcelona: Clàssics Curial.
- ROCHE, M. (1995). «Justice and the Withdrawal of God in Woody Allen's *Crimes and Misdemeanors*». *The Journal of Value Inquiry*, 29, n° 4: 547-563.
- SCHWARTZ, R.A. (2000). *Woody, from Ant to Zelig: A reference guide to Woody Allen's creative work*. Westport, Conn; Londres: Greenwood Press.
- SINYARD, N. (1987). *The films of Woody Allen*. Twickenham: Hamlyn.
- SPIGNESI, Stephen J. (1992). *The Woody Allen Companion*. Londres: Plexus.
- VALENS, G. (2005). «Entretien avec Woody Allen: certains sujets méritent de ne pas être pris à la légère». *Mensuelle de cinema* 527, gener: 17-20.
- VELLACOTT, PH. (1975). *Ironic drama: a study of Euripides' method and meaning*. Londres: Cambridge University Press.
- VIPOND, D.L. (1991). «*Crimes and Misdemeanors*: A re-take on the eyes of Dr. Eckleburg». *Literature Film Quarterly*, 19 (2): 99-103.
- WERNBLAD, A. (1992). *Brooklyn is not expanding: Woody Allen's comic universe*. Rutherford, N. J.: Farleigh Dickinson University Press.
- WILES, D. (1997). *Tragedy in Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2000). *Greek theatre performance. An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- YACOVAR, M. (1991). *Loser take all: The comic art of Woody Allen*. New expanded edition. Nova York: Frederick Ungar.