

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Cano Òdena, Núria; Cano Alonso, Pedro Luis, dir. Recepción de la tradición clásica en el relato cinematográfico de Woody Allen. 2016. 52 pag. (838 Grau en Estudis d'Anglès i de Clàssiques)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/166524>

under the terms of the  license

**Recepción de la tradición clásica en el relato**

**cinematográfico de Woody Allen**

**Treball de Fi de Grau**

**Grau en Estudis d'Anglès i Clàssiques**

Tutor: Dr. Pedro Luis Cano Alonso

Núria Cano Òdena

Juny 2016



## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar, me gustaría agradecer la dedicación y participación del Dr. Pedro Luis Cano Alonso, pues gustosamente accedió a dirigir el presente trabajo final de grado. Estoy sumamente agradecida de haber tenido la oportunidad de trabajar bajo su tutela, pues desde el primer día me ha contagiado la gran pasión que siente por el cine y la enseñanza. Cuando te dirigen un trabajo es determinante que te transmitan las ganas y el amor por la materia. Sin duda, el profesor Cano lo hizo conmigo, y le doy las gracias por ello, pues la realización de este trabajo me ha revelado una gran pasión que quien sabe a dónde me conducirá. Sin duda, esta ha sido la mejor manera de finalizar este ciclo universitario. Asimismo, el trabajo que hoy presento no hubiera sido lo mismo sin intervención de la Dra. Gemma Puigvert, la primera persona a la que me dirigí cuando pensé en la realización de un trabajo final de grado sobre cine. Cuando le manifesté mi interés en la tradición clásica y el cine, directamente me sugirió el nombre del Dr. Cano, a quien yo no había tenido la oportunidad de conocer durante mi etapa universitaria. Sin duda, su sugerencia condicionó la realización de este trabajo, por lo que también quiero expresarle mi agradecimiento. Asimismo, quiero agradecer al Dr. De la Cruz por el interés que siempre ha mostrado en mi trabajo, así como por su ayuda y sugerencias.

Por último, quisiera agradecer a los profesores con los que he tenido la oportunidad de crecer y aprender estos últimos cuatro años. Día tras día, me doy cuenta de su inestimable labor. Gracias a todos.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN .....	3
1.1. Objetivos.....	4
1.2. Metodología y referencias .....	4
1.3. Contenidos.....	5
2. MARCO TEÓRICO .....	6
2.1. Sobre la <i>Poética</i> .....	6
2.2. Temas .....	6
2.3. Estructura .....	8
2.4. Caracteres.....	9
2.4.1. Personajes.....	9
2.4.2. Estereotipos .....	10
2.5. Tópicos y recursos.....	12
3. ANÁLISIS CINEMATográfico .....	16
3.1. <i>Mighty Aphrodite</i> (1995): Teatro clásico neoyorquino.....	16
3.1.1. Estructura y trama.....	16
3.1.2. Referencias clásicas.....	22
3.2. <i>Oedipus Wrecks</i> (1989): El complejo de Edipo en Nueva York.....	26
3.2.1. Estructura y trama.....	26
3.2.2. Referencias clásicas.....	29
3.3. <i>Cassandra's Dream</i> (2006): Un periplo con tintes trágicos.....	34
3.3.1. Estructura y trama.....	34
3.3.2. Referencias clásicas.....	39
4. CONCLUSIONES.....	44
5. REFERENCIAS .....	47
ANEXO.....	50

# 1. INTRODUCCIÓN

Cuando los espectadores nos disponemos a ver un filme, deseamos que el visionado nos complazca y sea satisfactorio en todos los aspectos, por lo que esperamos que tenga una buena trama que atrape desde un primer momento, en la cual sus personajes siguen una trayectoria coherente de acuerdo a su relación con la acción. Si tales expectativas se cumplen, el visionado de la película conllevará que los espectadores sientan un placer especial que apele a sus sentimientos y emociones.

El cine (1895<sup>1</sup>) puede considerarse como un género novedoso en comparación con las otras seis artes tradicionales<sup>2</sup>, por más que los avances que siguieron –RTV, vídeo, grabación digital, INTERNET *et al.*– lo hayan prácticamente absorbido en el conjunto que hoy se llama “medios de comunicación”, sintetizados en *media*. Como todas las artes reconocidas e, irremediabilmente, las que lo sean en el futuro, los sistemas creativos que las sustentan están estrechamente relacionados con las fuentes clásicas griegas y romanas, tanto en cuestiones estructurales, como de contenido. La bibliografía y hemerografía sobre el estudio de la presencia de la tradición clásica en el cine es abundante, pues se ha convertido en una importante vía de investigación<sup>3</sup>. Sobre sus orígenes, podemos establecer los inicios de este estudio en ámbito universitario a partir de la tesis doctoral<sup>4</sup> del doctor Pedro L. Cano Alonso.

El presente trabajo final de grado no se centra en la historia de la tradición clásica en la cinematografía, sino trata de evidenciar la presencia de rasgos de la tradición clásica en el cine contemporáneo. El controvertido director neoyorquino Woody Allen cuenta con más de cuarenta películas en su filmografía, a través de las cuales, siendo a la vez director y guionista, ha experimentado el proceso de creación del guión cinematográfico. La temática es compleja y variada, reflexionando desde el amor<sup>5</sup> y la problemática conyugal, a la noción y sentido de la culpa<sup>6</sup>, entre otros.

---

<sup>1</sup> La primera proyección pública de imágenes en movimiento data en 1895. Sin duda, la de mayor impacto fue lograda por los hermanos Auguste y Lumière, cuya exhibición del *Cinématographe* Lumière el 28 de diciembre de 1895 en el Salón Indio del Grand Café en los Capuchinos de París es considerado el origen simbólico del cine como práctica social y cultural. Véase Chapman, 2003: 53.

<sup>2</sup> Ricciotto Canudo lo situó a continuación de las seis aceptadas en la época (arquitectura, escultura, pintura, música, danza y literatura) en su *Manifiesto de las siete artes*, escrito en 1911 y publicado tres años después. Así define el séptimo arte: “El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica”.

<sup>3</sup> He aquí algunas referencias bibliográficas a destacar: la tesis de Cano Alonso (1973) y sus ulteriores trabajos, el último: *Cine de Romanos* (Atenea, Madrid 2014), Solomon (1978), Attolini (1992), Martin M. Winkler (2001), Tovar Paz (2006), varios artículos de Pau Gilabert (UB) o Prieto (2010). Como referencias virtuales, cabe destacar la página PEPLVM, *Images de l'Antiquité*, a cargo de Michel Éloy, el blog de Fernando Lillo *Cine y Mundo Clásico* y el *Centre d'Investigacions Film-Historia* (UB).

<sup>4</sup> *Influencia del Mundo Clásico en la Hª de la cinematografía* (1973)

<sup>5</sup> *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979), *Alice* (1990), *Husbands and wives* (1992), *Everyone says I love you* (1996) o *Blue Jasmine* (2013) entre otros títulos.

<sup>6</sup> *Crimes and Misdemeanors* (1989), *Match Point* (2005), *Cassandra's Dream* (2007) o *Irrational Man* (2015) entre otros.

Como guionista cinematográfico, Allen es consciente de los elementos que requiere una película para que los espectadores se sientan cautivados ante los sentimientos y la atención que despierta. En efecto, por novedoso que sea el género cinematográfico, el análisis de una obra dramática no es nuevo. Cabe situarnos en la Grecia de siglo IV aC para encontrar los orígenes del análisis dramático, concretamente en la *Poética* de Aristóteles. Por lo tanto, la anatomía de una película está formada por ideas y herramientas imprescindibles para la creación del relato cinematográfico.

### **1.1. Objetivos**

Los objetivos que se proponen en este trabajo son los siguientes:

**1.** Abordar la presencia de la tradición dramática clásica, especialmente, de la tradición aristotélica en la cinematografía contemporánea. La *Poética* de Aristóteles se perfila como un tratado que tiene como objetivo reflexionar sobre la composición y caracterización del drama griego. Mediante el estudio de tal obra, se pretende demostrar cuán intemporal y recurrente puede ser una obra escrita hace más de 2300 años.

**2.** Reflexionar sobre algunos nexos entre la tradición aristotélica y estudios cinematográficos contemporáneos, de manera se pueda evidenciar la evolución de los dictámenes de Aristóteles en los tratados de diferentes estudiosos de la escritura para cine y televisión. De esta manera, se puede comprobar que la antigüedad de la *Poética* no ha sido un obstáculo para que numerosos guionistas y escritores cinematográficos la tomen como referente para construir sus historias.

**3.** Analizar la persistencia de algunos conceptos, que Aristóteles marcó para la tragedia en la escritura cinematográfica contemporánea, y que, a pesar de haber sufrido cambios y adaptaciones de nomenclatura y significado, siguen presentes en las guías y manuales para la escritura audiovisual.

**4.** Estudiar e interpretar la filmografía seleccionada de Woody Allen como obras cinematográficas que poseen evidencias de la tradición clásica; y analizar sus estructuras, caracteres y tramas entre otros elementos. De esta manera, se pretende hacer un análisis de las películas objeto de estudio aplicando los conceptos aristotélicos tratados en los guiones cinematográficos, así como los aspectos relacionados con la mitografía clásica presentes en manifestaciones posteriores.

### **1.2. Metodología y referencias**

Básicamente, he tratado de realizar un estudio práctico donde se analiza la estructura de tres obras de Woody Allen y se describe su relación estrecha con la *Poética* de Aristóteles. Han cimentado este trabajo diferentes guías<sup>7</sup> y estudios analíticos sobre la composición de una obra dramática para así hacer un seguimiento de la evolución que

---

<sup>7</sup> Blacker (1993), Field (1979), Seger (1991) o Comparato (1992)

han experimentado las ideas y conceptos aristotélicos sobre la estructura dramática narrados en la *Poética*, referencia base de este trabajo, y en menor medida en la *Retórica*; sin olvidar el *Arte Poética* o *Epístola de los Pisones* de Horacio, adaptación romana de las ideas expuestas en la *Poética*. En su *Guía del escritor de cine y televisión* (1993), Irwin Blacker considera la *Poética* como el mejor análisis de una obra dramática, de manera que la posiciona como el primer manual cinematográfico a partir del cual estructura su obra. En la misma línea, Pedro Luis Cano defiende la vigencia de las ideas de Aristóteles en el guión cinematográfico en *De Aristóteles a Woody Allen* (1999), y reflexiona sobre la pervivencia de los géneros clásicos, tales como la tragedia o la comedia, hoy en día representados en el relato cinematográfico. Precisamente, hace un estudio sobre la tragedia de Sófocles en el cine en *Aspectos de tragedia griega en el cine: el Edipo re de Pasolini* (1997). También incide sobre el tema su artículo “La escritura para cine y la TV: poéticas contemporáneas” (1998) reflexionando sobre la evidente pervivencia de los dictámenes aristotélicos en diversos manuales de escritura cinematográfica. Con la colaboración de Pedro Luis Cano y Pilar Vázquez, Doc Comparato también presenta sus obras *El Guión* (1983) y *De la creación al guión* (1992), tratando aspectos tanto de la *Poética* como de la *Retórica* aplicados a la estructura cinematográfica. Como referente actual del guión cinematográfico, se ha seleccionado la obra *Estrategias del guión cinematográfico* (2014) del profesor Antonio Sánchez Escalonilla. Alejado de la escritura de guión cinematográfico. Ari Hiltunen dedica en su totalidad una reflexión sobre los preceptos aristotélicos en su obra *Aristotle in Hollywood* (2002), considerándolos como los componentes necesarios para una narración de éxito. Asimismo, en el análisis de la filmografía seleccionada se toman como referentes diferentes estudios sobre los filmes en cuestión, tales como los estudios de Pau Gilabert (2006) y (2009) entre otros.

### **1.3. Contenidos**

El presente trabajo contiene dos apartados estrictamente diferenciados. El primero es un marco teórico en el que se exponen los diferentes dictámenes aristotélicos y la evolución que han experimentado en los manuales de guión y estudios cinematográficos, atendiendo a obras de Irwin Blacker, Pedro Luis Cano, Doc Comparato, o Antonio Sánchez-Escalonilla. El segundo apartado contiene el análisis de tres películas seleccionadas de la filmografía de Woody Allen. *Mighty Aphrodite* (1995), *Oedipus Wrecks* (1989) y *Cassandra's Dream* (2006), a modo de aplicación práctica de los conocimientos expuestos previamente en el apartado teórico. Por último, el apartado final cierra el estudio con unas conclusiones sumarias sobre los conocimientos expuestos a lo largo de este trabajo.

## 2. MARCO TEÓRICO

El objetivo de este apartado es proporcionar una herramienta imprescindible para comprensión del estudio de las películas objeto de estudio. Así pues, se propone hacer un breve recorrido por los principales temas, caracteres, tópicos o estructuras que engloba la tradición clásica a través diferentes guías de escritura cinematográfica y estudios sobre cine y retórica para después aplicarlos al estudio analítico.

### 2.1. Sobre la *Poética*

Según Cano (1997: 60), “el mito, por fin, está presente en buena parte de la filmografía universal existente, a partir de las interpretaciones de Freud o de sus discípulos, pero la influencia menos conocida, que la cultura clásica ha aportado al cine, ha sido la teoría narrativa que lo sustenta desde los más elementales conceptos de mimesis y diégesis a la poética de Aristóteles, primer manual del guionista cinematográfico de prestigio”. La *Poética* de Aristóteles (siglo. IV aC) se considera una reflexión sobre la composición y teoría dramática. En pleno siglo XXI, la *Poética* es considerada estudio pionero de una obra dramática (Blacker, 1993: 24). Calificar la *Poética* como un tratado analítico sobre la anatomía del género cinematográfico puede parecer algo extraño e inusual, pues, ciertamente, Aristóteles no escribió su obra en referencia al relato cinematográfico. No obstante, la *Poética* se perfila como una referencia indispensable para cualquier autor a la hora de proceder a la escritura del guión cinematográfico. “Muchas de las diez mil palabras de la *Poética* no tienen relación con el drama; ninguna de ellas, obviamente tiene que ver con el cine, pero su núcleo contiene una serie de ideas indispensables para cualquier dramaturgo o guionista actual” (Blacker, 1993: 24). Sobre la vigencia de las ideas de Aristóteles en el guión cinematográfico reflexiona Pedro Luis Cano en su obra *De Aristóteles a Woody Allen*. En referencia al contenido que incluye guías de escritura cinematográfica, comenta que “al depurar la tradición heredada, lo que ha quedado es el esqueleto de la preceptiva aristotélica (Cano, 1999: 19). Por consiguiente, confirma la existencia de una *communis doctrina* (1999: 17) entre los escritores cinematográficos.

### 2.2. Temas

**Tragedia:** Para Cano (1999: 21), “la tragedia griega aporta la estructura básica de toda expresión artística que combine narración y representación”. Definición según Aristóteles (*Poética*, 6, 1449b 24-28): “Imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”

Así pues, para Aristóteles se trata de una imitación de acciones por parte de unos caracteres. Por otra parte, también establece que la tragedia consta de seis partes: la fábula o trama, los caracteres, la dicción o elocución, el pensamiento, el espectáculo, y

la melodía (*Poética*, 6, 1450a, 9-11). A lo largo de la lectura de la *Poética*, podemos establecer que para Aristóteles, el mejor ejemplo de drama es el *Edipo Rey* de Sófocles. Es precisamente la concepción de la tragedia según Aristóteles la base sobre la cual se han analizado las películas objeto de estudio, de manera que nos remitimos constantemente a la *Poética* a modo de guión para analizar los filmes.

**Trama/ Fábula:** Aristóteles considera la fábula como “la imitación de la acción, composición de los hechos” (*Poética*, 6, 1450a, 4). También indica que la fábula se compone de tres partes: la peripecia, el reconocimiento y el páthos, elementos que se explicarán más adelante. Para Blacker (1993: 24), en el guión cinematográfico la fábula se denomina trama, “la ordenación y selección de escenas con las que se cuenta una historia que afecta emocionalmente a la audiencia”. Según Ari Hiltunen (2002: 15), una buena trama producirá “intensa empatía, identificación y suspense”.

Según Aristóteles (*Poética*, 10, 1452a, 12-21), podemos distinguir dos tipos de fábula

- a) Se denomina **simple** cuando el cambio en la fortuna del héroe se produce sin peripecia ni descubrimiento. Por lo tanto, su desarrollo es continuo.
- b) Se denomina **compleja** cuando el cambio de fortuna va acompañado de peripecia, de reconocimiento o de ambas. Tales acciones deben nacer de la estructura de la fábula misma. Por lo tanto, se perfilan como consecuencia, necesaria o probable de los antecedentes.

**Conflicto:** hace referencia al “factor que impulsa la trama, el elemento que enfrenta a los distintos personajes” (Blacker, 1993: 25). Así pues, se trata de la esencia de la trama, la cual no existe sin el conflicto. Según Hiltunen (2002: 125), “el protagonista se enfrenta a un conflicto tras otro hasta que se produce el conflicto más importante que es el clímax”. Por otra parte, Blacker (1993: 48) afirma que el conflicto y su resolución deben provocar un cambio en el personaje, por lo que el espectador debe entender qué cambio se ha producido, por qué razón y que efectos ha provocado. También indica que “el conflicto familiar es el más universal” (1993: 33). Así es, pues a lo largo del estudio de las películas veremos como los conflictos de las tres tramas corresponden al tipo familiar.

**Ironía trágica:** Según Cano (1999: 50), “la ironía trágica es la revelación al público de datos que los personajes ignoran” Así pues, lo espectadores adquirimos un conocimiento de los hechos que los personajes no tienen, por lo que somos capaces de anticipar aquello que esta por suceder.

**Triángulos amorosos:** este mecanismo establece una relación entre tres sujetos emocionalmente implicados. Se trata de un mecanismo mediante el cual se articula el conflicto. Distinguímos los siguientes triángulos prototípicos:

-**Triángulo de Edipo:** Se perfila como el modelo más conocido y estudiado primeramente por Sigmund Freud , quien tomó como referencia la relación de Edipo con sus padres Layo y Yocasta.

- **Triángulo de Electra:** Se trata de un caso similar al de Edipo, pero esta vez es un personaje femenino que siente un especial cariño hacia a su padre y odia a su madre. El psicoanalista colaborador de Freud, Carl Jung lo denominó así en 1913.

**Enigmas:** En ocasiones, el hilo conductor de una película es la búsqueda de la verdad, la cual se consigue mediante la resolución de un enigma. Es comparable a la investigación que lleva a cabo Edipo para descubrir el asesino de Layo, hecho que lleva a que descubra sus verdaderos orígenes. Su desgracia es fruto de su búsqueda incesante, la cual da resultados pero no los esperados. A modo de ejemplo, cito la película *Mighty Aphrodite* (1995) y su personaje principal Lenny Weinrib, a quien también le inquieta su particular enigma, la averiguar la identidad de la madre de su hijo. Su resolución conllevará revelaciones y situaciones totalmente inesperadas. Trataré este apartado más tarde en el estudio del filme.

### 2.3. Estructura

Según Aristóteles, la tragedia consta de diferentes partes cuantitativas en las cuales se divide la acción. Me remito nuevamente a la *Poética* capítulo XII como fuente de teoría a la hora de establecer la división de partes episódicas de las películas objeto de estudio en este trabajo. Tales partes son las siguientes:

1. Prólogo (*πρόλογος*): Parte inicial y completa de la tragedia que precede al párodo del coro. Como elemento precedente a la acción, su finalidad es introducirla.
2. Episodio (*ἐπεισόδιον*): Parte completa de la tragedia entre cantos corales completos. El número de episodios de los tres filmes objeto de estudio varía notablemente dependiendo de la duración de cada largometraje.
3. Éxodo (*ἔξοδος*): Parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro. Se produce la salida de escena de los caracteres, de manera que pone punto y final a la tragedia.
4. Parte coral: esta se divide a su vez en los siguientes apartados:
  - a. Párodo (*πάροδος*): Primera manifestación de todo el coro. Es decir, tiene lugar a continuación del prólogo.
  - b. Estásimo (*στάσιμος*): Es una parte coral sin anapesto ni troqueo que se sitúa entre los episodios de la tragedia.
  - c. Como (*κομμός*): Esta parte se define como una lamentación común al coro y a la escena. Durante el visionado de los filmes de Allen, los espectadores somos testigos del uso recurrente de este tipo de recurso coral, de manera que se producen múltiples como entre los personajes e integrantes del coro.

Para Cano (1999: 22), “la industria cinematográfica, los omnipotentes productores, los dioses de la narración cinematográfica, exigen el clasicismo estructural como la garantía de que la obra llegará a ser aceptada por el público”. Así pues, la estructura aristotélica define y organiza la trama de manera que consigue la aceptación del público receptor.

## 2.4. Caracteres

Centrémonos ahora en la definición de caracteres según diferentes estudios. La idea de Blacker (1993: 57) es que “un personaje es la representación de una persona, en la que se manifiestan ciertos rasgos de su personalidad seleccionados con un propósito dramático”. Aristóteles (*Poética*, 6, 1449b, 37-38) indica que los personajes se definen por su carácter (*ἦθος*) y pensamiento (*διάνοια*). “Los hombres son tales o cuales por el carácter, de manera que los personajes no actúan para imitar caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones” (*Poética*, 6, 1050a, 5-7). Sánchez-Escalonilla (2014: 334) se muestra de acuerdo con la idea de Aristóteles, pues considera que no son perfiles ni fichas psicológicas, sino historias interiores y conflictos en movimiento.

Para proceder al estudio de los personajes del drama, establecemos la clasificación de los personajes de integran la obra según la importancia que tienen en ella. Paralelamente, conviene presentar diferentes estereotipos de caracteres de manera que conformen una guía orientativa sobre los diferentes personajes pertenecientes a tragedias clásicas cuyo patrón de comportamiento es identificable con los caracteres cinematográficos propuestos a modo de estudio.

### 2.4.1. Personajes

Clasificación de los personajes según su rol:

- I. **Protagonista:** Se considera como el personaje principal del núcleo dramático. Según Aristóteles, ha de ser de un perfil noble y bueno cuyo carácter ha de ser apropiado, semejante a los individuos y consecuente con sus acciones (*Poética*, XV, 1454a v.16-28). “Este protagonista puede ser una persona, un grupo de personas o cualquier cosa que tenga capacidad de acción y reflexión” (Comparato, 2002: 90). Así pues, el protagonista debe ser moralmente bueno pero no exento de cometer errores, lo que le convierten en humano y cercano a los espectadores. Según Cano (1999:23), “en el cine se constata que los protagonistas de una tragedia son seres superiores precisamente por enfrentarse a una tragedia”.
- II. **Deuteragonista:** Se denomina así “aquel con el que está involucrado el protagonista” (Blacker, 1993: 59). Se trata de un carácter indispensable para el protagonista, de manera que su intervención en la trama es crucial. Puede ser estar enfrentado contra el protagonista de manera que durante toda la trama se

producen múltiples enfrentamientos. Cuando es así, entonces recibe el nombre de antagonista.

- III. **Colaborador:** El término colaborador corresponde al coro de la tragedia, de manera que en su carácter recae una gran importancia y responsabilidad. Para Blacker (1993: 59), su importancia en la trama es vital, pues de una manera u otra está relacionado con el clímax. El número de colaboradores es relativo, ya que en algunas escenas puede aparecer solo uno, quien recibe el nombre de corifeo, o bien un número indeterminado que se denomina coro en su conjunto. Para Aristóteles, el coro también ha de ser considerado como uno de los actores, de manera que también participa en la acción (*Poética*, 18, 1456a, 25-26). Según Horacio, el coro debe animar a los buenos y darles amigables consejos, y corregir a quienes se dejan llevar de la ira, y procurar calmar a los arrogantes (Hor. *Arte Poética*, 196-198).

#### 2.4.2. Estereotipos

A continuación, presento una selección de personajes del drama clásico que de manera u otra mediante su proceder e historia sirven de ejemplo comparativo a los personajes de las películas objeto de estudio.

**Edipo**<sup>8</sup>: Se perfila como el héroe trágico por excelencia. Su vivencia demuestra la inexorabilidad del destino, del cual nadie puede escapar. Cumple todos los requisitos, como carácter, mencionados anteriormente, por lo tanto se perfila como protagonista. Junto a Tiestes, Aristóteles lo considera como ejemplo de lo que ha de ser un personaje de la tragedia, pues no sobresale ni por su virtud ni justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por un error. (*Poética*, 13, 1453a, 8-11). Su insistencia por descubrir el asesino del anterior rey así como sus orígenes para así desvelar su gran enigma conlleva su desgracia. Relacionamos perfil de comportamiento se corresponde con el de Lenny Weinrib en *Mighty Aphrodite* (1995), un Edipo particular que no cesa en su empeño hasta averiguar la ascendencia de su hijo, su particular enigma. Cabe recordar también la relación ilícita (desconocida por los caracteres) con su madre, por quien se siente atraído y se casa. Este aspecto de su personalidad se relaciona con el personaje de Sheldon Mills en *Oedipus Wrecks* (1989), un abogado neoyorquino que sufre el denominado complejo de Edipo hacia su madre.

**Yocasta:** Reina de Tebas que se casa y procrea con su propio hijo sin saberlo, pues no conoce su verdadera identidad. El descubrimiento de la verdad conllevará su desesperación y posterior suicidio.

---

<sup>8</sup> La fuente principal de la historia de Edipo y su familia es la trilogía *Tebaida* de Sófocles; *Edipo Rey*, *Edipo en Colonos* y *Antígona*.

**Tiresias:** El adivino ciego de Tebas<sup>9</sup>. Cuando un oráculo anuncia que la peste de la ciudad de Tebas solo se podrá abatir mediante la expulsión del asesino de Layo, Creonte, el hermano de Yocasta, lo hace llamar para averiguar su identidad. Es precisamente Tiresias, que se muestra reticente a hablar, quién le revela a Edipo que él mismo, el rey, es el hombre que están buscando. Tales revelaciones conllevan que Edipo, indignado lo expulse de palacio, pero las revelaciones de Tiresias lo incitan a continuar indagando y descubrir si el adivino lleva o no razón. Así pues, este personaje se perfila imprescindible, pues, sin su revelación, Edipo nunca hubiera conocido la verdad y hubiera vivido ignorándola para siempre, viendo como su ciudad se consumía por la peste. De la misma manera ocurre en *Mighty Aphrodite* (1995), ya que sin la revelación de su particular Tiresias, Lenny no hubiera conocido la verdad sobre su esposa, verdad sin la cual hubiera permanecido para siempre en la ignorancia.

**Fedra**<sup>10</sup>: Princesa cretense que huye con Teseo para convertirse en su esposa. Con el paso de los años, se enamora de su hijastro Hipólito. Al no corresponderle en sus sentimientos, Fedra lo calumnió diciendo que la había intentado violar, por lo que Hipólito escapó pero encontró la muerte a manos de los perros de su padre. Antes de suicidarse, Fedra le explicó la verdad a Teseo sobre Hipólito, pero fue demasiado tarde, pues Hipólito ya había muerto trágicamente. Las versiones de los autores Eurípides y Séneca fueron los artífices de representaciones filmicas. La más conocida data en 1968, en la cual el mito aparece transformado y adaptado como trama cuya protagonista forma parte de un triángulo amoroso junto su marido y su hijastro.

**Orestes**<sup>11</sup>: Príncipe de Micenas hijo de Agamenón y Clitemnestra. La muerte de su padre a manos de su madre y su amante Egisto conllevó un profundo odio y desesperación. Junto con su hermana Electra tramó un plan que culminó con un crimen matricida. El posterior remordimiento que lo acecha provoca en él un profundo sufrimiento a manos de las Erinias, cuya furia no es aplacada hasta que la diosa Atena absuelve a Orestes de su culpa. De esta manera, aunque se trata de un perfil de héroe trágico, su final no es catastrófico como el de Edipo. Tal y como se tratará más adelante, junto con su hermana Electra, tales perfiles de actuación y comportamiento son identificables con los hermanos Ian y Terry, protagonistas de *Cassandra's Dream* (2006).

**Cassandra**<sup>12</sup>: Hija de los reyes de Troya Príamo y Hécuba. Cuando, por fortuna, Casandra se descansaba durante la noche en un templo de Apolo, el dios trató de tener relaciones con ella pero Casandra se negó. Ofendido, el dios la maldijo, de manera que a partir de entonces, a pesar de que sus profecías fueran ciertas, nadie la creería. De esta manera, nadie la creyó cuando profetizó la destrucción de Troya. Este

---

<sup>9</sup> Cf. *Edipo rey* y *Antígona* de Sófocles, *Los siete contra Tebas* de Ésquilo y *Las fenicias* de Eurípides.

<sup>10</sup> Cf. *Fedra e Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Séneca

<sup>11</sup> Cf. La trilogía *Orestía*, formada por *Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*.

<sup>12</sup> Cf. Hig. *Fab. XCIII. Casandra*.

personaje hace su aparición a modo de corifeo en *Mighty Aphrodite* (1995). Cuando la agorera anuncia peligros si Lenny continúa buscando la madre de su hijo, este decide no escucharla, pues no cree que haya peligro alguno en sus acciones.

**Eteocles y Polinices**<sup>13</sup>: Rey y príncipe de Tebas, pertenecientes a la estirpe de Edipo. En un buen principio habían acordado repartirse el poder, de manera que durante un período de tiempo Eteocles sería rey, y pasado un tiempo otorgaría el poder a su hermano, y así sucesivamente. Al negarse Eteocles a cumplir su promesa, Polinices le declaró la guerra, por lo que los dos hermanos encontraron la muerte uno a manos del otro. Me remitiré nuevamente a tales personajes posteriormente al tratar la película *Cassandra's Dream* (2006) y el final que sobreviene a los dos hermanos protagonistas.

**Creonte**<sup>14</sup>: Hermano de Yocasta que sucede a Edipo en el trono de Tebas cuando este emprende su exilio. Cuando los hijos de Edipo encuentran la muerte, Creonte vuelve a asumir el poder decretando, bajo pena de muerte, honores fúnebres para Eteocles y deshonor para el cuerpo de Polinices. Con tal decreto pretende preservar el honor familiar y legitimar su poder. El problema acontece cuando su sobrina Antígona transgrede sus decretos, por lo que el rey trata de hacer prevalecer su ley y honor sacrificando a su propia sobrina, sangre de su sangre. A modo de aproximación, podemos relacionar tales rasgos con la personalidad del tío Howard en *Cassandra's Dream* (2006), para quién su honor y gloria es lo más importante y no duda en anteponerlos ante todos y todo, incluso ante sus propios sobrinos.

## 2.5. Tópicos y recursos

Según Aristóteles, toda fábula necesita unos determinados elementos con los que la tragedia seduce al alma y hacen que la historia funcione en su totalidad. He aquí una relación de tales ideas y elementos.

**Peripecia (περιπέτεια)**: “Cambio de la acción en sentido contrario” (*Poética*, 11, 1052a, 22-23). Junto al descubrimiento, se trata de uno de los medios principales con que la tragedia seduce al alma. Para ilustrarlo mejor, Aristóteles cita a la obra *Edipo rey* y la escena en que el mensajero aparece para informar a Edipo que no tiene que temer por cometer un acto incestuoso con la reina de Corinto, pues esta en realidad no es su madre. El mensajero piensa que es una buena noticia para Edipo, pero en realidad su revelación cambia drásticamente el rumbo de las cosas. Así pues, la peripecia provoca un cierto impacto emocional determinante para el trascurso de la historia. Blacker (1993: 44) considera la peripecia como “revés, un cambio de una situación a la opuesta: de la riqueza a la ruina y viceversa”

---

<sup>13</sup> Cf. *Los siete contra Tebas* de Ésquilo y *Las fenicias* de Eurípides.

<sup>14</sup> Cf. Trilogía *Tebaida* de Sófocles: *Edipo Rey*, *Edipo en Colonos* y *Antígona* y *Los siete contra Tebas* de Ésquilo.

Tal como señala Sánchez-Escalonilla (2014: 191), para cumplir con la lógica dramática, el guión literario debe contener cuatro peripecias estructurales las cuales coinciden con los cuatro nudos de acción que componen la trama.

- a) **Detonante:** Según Seger (1991: 41), *es el primer empujón que pone en marcha la trama. Algo pasa, o alguien toma una decisión. El personaje principal se pone en movimiento. La historia ha comenzado*". Así pues, se trata del elemento precursor de la acción.
- b) **Primer punto de giro:** Esta peripecia añade mayor complejidad a la acción e introduce el siguiente episodio.
- c) **Segundo punto de giro:** Anuncia un desenlace arduo en la acción y conduce al inicio del tercer episodio.
- d) **Clímax:** Se trata del punto de máxima tensión en el que el drama se concentra y el conflicto finalmente se resuelve (Blacker, 1993: 47). Por lo tanto, se trata de la última peripecia y conflicto que tiene lugar en la trama, es decir, la resolución final.

Según Comparato (1992: 17), el guión, "la forma escrita de cualquier proyecto audiovisual" ha de tener tres aspectos esenciales:

**Ethos (ἦθος):** Aristóteles denomina ἦθος al talante inherente en cada sujeto. Pues bien, se persuade por el talante, cuando el discurso es dicho de tal forma que hace al orador digno de crédito (*Retórica*, I 1356a v.5-6). Comparato (1992: 18) considera el ἦθος como "la ética, la moral, el significado último de la historia, sus implicaciones sociales, políticas, existenciales y anímicas". Por lo tanto, ἦθος engloba todo aquello que se quiere decir sobre aquello que se escribe, en el caso del guión cinematográfico, determinadas acciones que representan los caracteres.

**Lógos (λόγος):** Aristóteles entiende por lógos "el discurso, cuando les mostramos la verdad a los hombres, o lo que parece serlo a partir de lo que es convincente en cada caso" (*Retórica*, I 1356<sup>a</sup>, 20-23). Comparato (1992: 18) considera que "la herramienta de trabajo es la palabra que dará forma al guión y lo estructurará. Esa palabra es el lógos, el discurso, la organización verbal de un guión, su estructura general". Por lo tanto, el lógos es en sí la estructura que adquiere la trama a través del guión cinematográfico.

**Páthos (πάθος):** Se denomina así a la acción dolorosa o destructora, tales como muertes, separaciones, heridas o tormentos (*Poética*, 11, 1452b, 11). Por lo tanto se tratan de reveses dramáticos que acontecen en el ἦθος de los caracteres. Comparato (1992: 18) se trata del dolor y tristeza que provoca la historia. "Páthos es lo dramático de una anécdota humana". Según Hiltunen (2002: 15), el páthos provoca que la audiencia sienta una gran ansiedad la cual se une a la esperanza de que la agnición se produzca antes de que ocurra una catástrofe. Así pues, los personajes son arrastrados

por lo dramático de su historia, un páthos del cual no son responsables, sino que interfiere libremente en su trayectoria condicionándola.

**Reconocimiento (αναγνώρισις):** Corresponde a “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio” (*Poética*, 11, 1452a, 30). Es decir, se trata de un descubrimiento que en ocasiones puede ir acompañada de una peripecia. Si es así, se trata de una agnición perfecta. Para Blacker (1993: 44) se trata de un recurso dramático muy efectivo cuando se trata de manifestar el amor o el odio. Así pues, es muy eficaz a la hora de crear conflictos, ya sea en la acción o en el mundo interior de los caracteres (Sánchez-Escalonilla, 2014: 193).

**Epifanía (επιφάνεια):** “En el drama, la epifanía es la manifestación repentina, en el momento verdaderamente significativo que asusta o sobrecoge al público. Es algo inesperado, pero absolutamente lógico dentro de ese contexto” (Blacker, 1993: 46). Así pues, se trata de hecho totalmente inesperado pero resultando creíble para los espectadores.

**Catarsis (κάθαρσις):** Haciendo referencia a la tragedia, Aristóteles indica que “mediante compasión y temor la tragedia lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (*Poética*, 6, 1449b, 27-28). Se traduce como “purgación”, pero la palabra en griego corresponde a κάθαρσις. Por lo tanto, la tragedia ha de suscitar un sentimiento catártico en los espectadores de manera que estos sientan compasión por la suerte que corre el protagonista. La piedad (ἔλεος) y el temor (φόβος) que siente el espectador conlleva que experimenten una catarsis de sus pasiones. En lo referente al cine, este término se entiende como “un alivio de la tensión emocional” (Blacker, 1993: 129).

**Hibris (ὕβρις):** según Aristóteles, ὕβρις es “decir o hacer cosas que producen vergüenza al que las sufre, y no para que ocurra en interés propio nada que no sea el hecho en sí, sino solo para quedar complacido” (*Retórica*, II, 2.2, 24-27). Por lo tanto, se trata de un cierto exceso de arrogancia o soberbia que se perfila en contra de la naturaleza humana en el ἥθος de un personaje. Dicho comportamiento desmesurado conlleva consecuencias nefastas para el personaje. Un buen ejemplo de exceso de ὕβρις es jugar a ser dios, comportamiento que veremos reflejado en los protagonistas de *Mighty Aprodite* (1995) y *Cassandra’s Dream* (2006).

**Hamartía (ἁμαρτία):** Según Aristóteles, la caída del héroe trágico en la desdicha se produce a causa un yerro, denominado ἁμαρτία en griego (*Poética*, 13, 1453a,10). “El desastre causado por una ἁμαρτία es la consecuencia de las acciones llevadas a cabo con la mejor de las intenciones, con las cuales se apela a nuestra empatía de manera efectiva” (Hiltunen, 2002: 16).

**Catástrofe (καταστροφή):** Aristóteles afirma que el personaje que cae en la desdicha, ha de pasar de la dicha a la desdicha a causa de una *ἀμαρτία* (*Poética*, 13, 1453a, 14). Así pues, es correcto que las tragedias acaben con una *καταστροφή*.

**Deus ex machina:** Expresión latina cuyo significado literal corresponde a “dios desde una maquina”. Blacker (1993: 130) lo define como “entidad que aparece en una obra clásica para resolver el conflicto”. Aristóteles la denomina *μηχανή*, a la cual “se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama, o para que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después o requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo” (*Poética*, 15, 1454b, 2-5). Fue el autor trágico Eurípides quien incorporó por primera vez este mecanismo en sus tragedias. Actualmente, este término continúa vigente para denominar así a los finales descabellados, fuera de lógica o poco convincentes, solo porqué la historia necesita un “happy end” (Sánchez-Escalonilla, 2014:83). En el filme *Mighty Aphrodite* (1995), vemos representado literalmente este concepto al aparecer un helicóptero cuyo descenso determinará la suerte y la vida de Linda, la deuteragonista de la película.

**Fortuna:** Sobre la fortuna, Aristóteles (*Poética*, 13, 1453a, 13-16) indica que “el cambio en la fortuna del héroe no ha de ser de la miseria a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha; y la causa de esta transformación no ha de residir en ninguna depravación, sino en algún gran error de su parte”.

Por lo tanto, el cambio de fortuna en la tragedia siempre será de la dicha a la desdicha a causa de una *ἀμαρτία* que comete el héroe trágico. Así pues, podemos afirmar que el cambio de fortuna trae consigo un giro dramático de manera que precipita la acción hacia el final.

En definitiva, tras este breve recorrido por los principales temas, caracteres, tópicos o estructuras que engloba la tradición clásica a través diferentes guías de escritura cinematográfica y estudios sobre cine y retórica determinamos que, a pesar de poseer en ocasiones una nomenclatura diferente a la aristotélica, las ideas aristotélicas conservan su esencia original. Por consiguiente, los guionistas y estudiosos del cine son los intelectuales descendientes de Aristóteles pues retoman y adaptan tanto su clasicismo estructural como teoría literaria y los adecuan a la novedad, el género cinematográfico. Por lo tanto, la *Poética* se posiciona como *communis doctrina* entre los escritores cinematográficos.

### 3. ANÁLISIS CINEMATográfico

#### 3.1. *Mighty Aphrodite*<sup>15</sup> (1995): Teatro clásico neoyorquino

La primera vez que un espectador hace el visionado de *Mighty Aphrodite* (1995) es posible que se sorprenda, hasta que se asombre, pues su estructura y contenido varía mucho de lo que estamos acostumbrados a ver en el cine. Por primera vez, Woody Allen pone al descubierto la estructura y los entresijos escondidos en la obra dramática, enseñando sus mecanismos y recursos. De esta manera, somos testigos de una historia, -tal y como un coro griego indica a modo de presentación- "... tan griega e intemporal como el destino mismo...". Dicha historia trata sobre el *ethos* de Lenny Weinrib, el protagonista que encarna un particular héroe trágico que afronta una serie de situaciones y reveses en su búsqueda por descubrir y resolver un enigma.

##### 3.1.1. Estructura y trama

Woody Allen desarrolla su filme en dos espacios diferenciados: los personajes de la tragedia se encuentran en varias locaciones de la ciudad de Nueva York, mientras que el coro se sitúa en el teatro greco-romano de Taormina<sup>16</sup> (Sicilia). El inicio de película se produce en Taormina, con un prólogo en el que se nos presenta un coro típico de las representaciones de la Grecia clásica que tomará las funciones de presentar la acción, comentarla y aconsejar al protagonista sobre las decisiones que debe tomar. Allen pretende que toda la acción que se represente en adelante se entienda que está representada sobre el escenario (Cano, 1999: 47). El coro griego inicia su intervención cantando y bailando, aludiendo a una serie de personajes mitológicos y tragedias conocidas universalmente, tales como Aquiles, Medea o Edipo. De esta manera, se alerta sobre un posible final trágico y temen que el protagonista sufra un destino semejante. Durante el prólogo, se nos presenta un conflicto en el matrimonio Weinrib: la decisión de adoptar o no un niño para satisfacer los deseos de la esposa. Lenny, el marido, en un principio se niega, le da miedo: "¿Y si a los 13 años me mata?", pregunta Lenny, haciendo una clara referencia a la historia de Edipo, rey de Tebas. Irremediablemente, el coro interviene haciendo especial énfasis en la historia de Edipo Rey, lo que nos indica que personajes y temática podemos esperar a lo largo de la trama que se representará a continuación. Los mismos personajes sofocleos Layo y Yocasta explican su experiencia con su hijo, se manera que no auguran dicha si la adopción tiene lugar. El coro indica que "los niños son cosa seria", haciendo referencia a la historia de Edipo y se inicia el primer episodio.

---

<sup>15</sup> Allen, Woody (1995). *Poderosa Afrodita (Mighty Aphrodite)*. USA

<sup>16</sup> Se trata del teatro greco-romano de Taormina, en Sicilia. Algunos expertos otorgan su autoría a los griegos, y datan su construcción a mediados del siglo III aC. Asimismo, teniendo en cuenta su estructura, también se defiende la hipótesis de que fue edificado por ingenieros romanos por encargo de la población griega.

La voluntad de la mujer prevalece, por lo que finalmente adoptan un niño que recibe el nombre de Max. La adopción desencadena la primera peripecia, y por consiguiente, el denominado detonante que dará paso al conflicto principal de la obra. Con el paso del tiempo, la vida matrimonial se ve alterada por la presencia del niño, lo que conlleva una crisis creciente en su matrimonio. Ahora todo su mundo gira alrededor de su hijo, mientras que Amanda, la esposa, solo piensa en progresar en su trabajo, por lo que atiende más a sus asuntos laborales que a su propia familia. Observando las calles de Nueva York desde su coche, Lenny ve a una pareja que pasea. Esta imagen provoca que Lenny se dé cuenta de cómo ha cambiado la relación con su pareja y siente la necesidad de averiguar la procedencia del niño, cuya presencia ha alterado su *modus vivendi*. Para Cano (1999: 47), “el punto de partida es que se ha alterado la vida en su hogar, y quiere saber quién es el causante”. Max es un niño guapo e inteligente, por lo que, a juicio de Lenny, sus padres no deben ser menos. Sabe que el padre ha muerto, pero, ¿y la madre? En un momento entre Lenny y el coro, el protagonista insiste que no desistirá su propósito. “Maldito destino, ciertos pensamientos es mejor despreciarlos” afirma el coro. A pesar de los consejos del coro para que no siga adelante, el Edipo encarnado en Lenny, cegado por la *ατή*, decide averiguar su identidad y resolver el enigma. “La curiosidad nos mata”, sentencia el coro.

Después de la intervención del coro, se inicia el segundo episodio con la búsqueda del nombre de la madre biológica. Como se le niega tal información, Lenny se vale de su empeño por conseguir la documentación. En ese momento se produce un nuevo momento entre Lenny y el corifeo, quien le dice que está infringiendo la ley. Weinrib afirma, “hay una ley más alta, yo puedo averiguar quién es la madre de mi hijo”. Tal afirmación denota un exceso de *hýbris*, pues el protagonista se cree superior a la ley, su nivel de arrogancia es extremo. Hasta la agorera Cassandra le augura grandes problemas: “Hazme caso, olvídate de todo”, le advierte. Una vez que Lenny consigue averiguar el nombre de la madre, su búsqueda inicia. Es entonces cuando se producen una serie de peripecias que provocan giros de la acción. En primer lugar, descubre el nombre de la madre. Después se informa de que esta vive en Nueva York, para que más tarde se produzca un reconocimiento inicial al descubrir que se trata de una prostituta y actriz porno llamada Linda Ash. Según Cano (1999: 48), “se dilata así el efecto que esta peripecia pueda tener mediante otra peripecia. Una técnica ortodoxa de suspense”. Lenny no puede evitar concertar una cita con ella. Paralelamente, somos testigos de la decadencia del matrimonio Weinrib, en parte por la intrusión de Jerry, un compañero de trabajo de Amanda, que pretende seducirla.

Iniciado el tercer episodio, aparece la deuteragonista de la obra por primera vez, la actriz porno y prostituta Linda Ash. Durante el primer encuentro entre el protagonista y Linda, se produce un reconocimiento, en el que Lenny se da cuenta de que su hijo no alberga parecido alguno con la madre biológica, siendo esta una prostituta vulgar y sin muchas luces, o al menos eso es lo que parece a simple vista. Según Gilabert (2008:

10), “la *katastrophé* (*καταστροφή*) o vuelco de las expectativas que Lenny se había creado se traduce en la *anagnórisis* (*ἀναγνώρισις*) que experimenta al conocer personalmente a Linda, conocida profesionalmente como Judy Orgasmo (Judy Cum)”. Después de tener una fuerte discusión a raíz de los intentos de Lenny por averiguar datos de su vida, ella lo echa de su casa y le pide que no la aceche más. Para Cano (1999: 48), hay una inflexión en el relato que vendrá dada por la presencia física de la madre real. En un párodo, el coro narra los esfuerzos de Lenny para reconciliarse con ella, ya que después de tantas dificultades por encontrarla, él se siente con la obligación de ayudarla, o más bien, reconducir su vida. Una vez que Linda acepta su amistad, Lenny emplea la mayor parte de su tiempo en ayudarla a progresar para así cambiar su vida. Para Cano (1999: 49), “el resultado es que él ha desarrollado una segunda vida e que intenta hacer de Pigmalión<sup>17</sup>, para recomponer el destino que convierte a su hijo en un hijo de puta”. Al indagar más en ello, Lenny se da cuenta de que Linda es realmente una buena mujer que no ha tenido suerte en su vida. Ella misma se lamenta resignada: “...nunca he tenido suerte en mi vida”. Paralelamente, el matrimonio está cada vez más alejado, por lo que sólo cabe esperar que se desmorone poco a poco, mientras que la relación entre Lenny y Linda va progresando. La confianza es tal que Linda le confiesa su maternidad pasada y la culpabilidad que siente por haber abandonado su hijo. Acto seguido, le pide a Lenny ver una foto de su hijo Max. He aquí la ironía trágica. Linda está viendo la fotografía de su propio hijo. Nosotros lo sabemos, Lenny lo sabe, pero ella no. Es entonces cuando el coro vuelve a intervenir afirmando que “lo de Amanda fue el destino, lo de Linda desafío a los dioses, obsesión por averiguar y ahora cambiar su vida, controlarla”. He aquí otro exceso de *hýbris* por parte del protagonista, quien pretende actuar como dios y ejercer su voluntad sobre la vida de Linda, por supuesto, por su hijo. Durante un como con el coro, la agorera Casandra predice peligros si Lenny se empeña en continuar cultivando la relación con Linda. Lenny identifica tal peligro cuando Linda le pide que interceda ante su chulo, quien la tiene amenazada por su voluntad de dejar de ejercer la prostitución. De esta manera, Lenny se muestra asustado, pues debe salvarla del control de su chulo, un tipo peligroso que sabe que no se lo pondrá nada fácil. No obstante, Lenny resuelve la situación satisfactoriamente mediante un intercambio de intereses. Cambia a Linda por unas entradas para ver un partido de baloncesto de los Knights.

Esta situación que experimenta Lenny nos remite a la tradición de los cuentos, en los cuales, por lo general, el héroe debe salvar a la princesa del peligro que la acecha. Para liberarla, debe afrontar una serie de pruebas en las cuales debe demostrar su valor.

---

<sup>17</sup> Cf. Ov. *Met.* Libro X, v. 243-297. Pigmalión era un escultor que buscaba una mujer de la que se enamorase y casase. No habiendo encontrado la mujer perfecta, decidió modelarla *per se*, por lo que esculpió una bella estatua de marfil de la que se enamoró, puesto que todo ella era perfección. Siendo las festividades de Venus en Chipre, la diosa se compadeció del escultor y dotó de vida a la estatua, de manera que finalmente Pigmalión pudo casarse con ella. De la misma manera, Lenny pretende modelar la mujer perfecta en la persona de Linda, de manera que su hijo pueda tener una mujer digna de admirar como madre.

En su *Morfología del cuento*, el estudioso ruso Valdimir Propp se dedica a analizar los componentes de cuento, especialmente en los puntos que debe cumplir el protagonista/héroe para propiciar el final feliz. Según Propp (1981: 76), “si la realización de la tarea viene seguida del matrimonio, significa que el protagonista, al hacer lo que se le pedía, merece u obtiene a su prometida. La consecuencia de la ejecución de la tarea (y un elemento se define por sus consecuencias) es por tanto la obtención del personaje buscado”.

A través de ejemplificaciones, Propp e reflexiona sobre los componentes de una tradición que se remonta a más de dos mil años atrás. Cabe destacar en este caso la tradición homérica, pues Odiseo también se perfila como un príncipe que acude al rescato de su princesa- por cierto, esposa- y liberarla de unos malvados pretendientes que la acechan. Tal como el protagonista de Propp, Ulises debe superar una prueba<sup>18</sup> con tal de echar a los pretendientes de su palacio y así reinstaurar el orden en su patria.

En el caso de Lenny Weinrib, su acto heroico es enfrentarse al chulo de Linda y desmontar su faceta de hombre violento mediante un intercambio de intereses. La prenda pagada, las entradas de los Knights, significan la libertad de Linda, pero en ningún caso conlleva el matrimonio, pues este príncipe ya está casado con su propia princesa. Así pues, podríamos decir que el protagonista ayuda a una amiga, o mejor dicho, a la madre de su hijo, por lo que se trata de una princesa particular, pero en ningún caso, la de Lenny.

Así pues, Lenny ha cumplido su primer propósito, alejarla de la prostitución. Su segundo objetivo es proporcionarle el hombre adecuado, que la ame, respete y quiera formar una familia. Una nueva peripecia acontece cuando Lenny conoce Kevin, un joven boxeador con deseos de ser granjero que se perfila como el tipo ideal con el que Linda podría formar una familia fuera de la ciudad y cambiar su vida definitivamente.

Tal peripecia introduce el cuarto episodio. Con dificultad, Lenny convence a Linda y Kevin para concertar una cita entre ambos, otra muestra de *hýbris* por parte del protagonista. “Está haciendo de dios, ¡Qué arrogancia!”, clama el coro. Lenny tiene la seguridad de que formaran la pareja perfecta. Eso sí, dado lo tradicional que es Kevin Linda debe mantener en secreto su pasado como actriz porno. Paralelamente, la relación entre Amanda y Jerry se afianza, lo que hace que su matrimonio afronte un peligro inminente. La relación entre Linda y Kevin parece que va viento en popa, conectan y se gustan. En un estásimo, el coro, a modo de banda sonora, proporciona

---

<sup>18</sup> Para decidir con quién debía contraer matrimonio, Penélope, la esposa de Odiseo, establece una prueba entre sus pretendientes que consiste en travesar el ojo de doce hachas puestas en fila con una flecha. Todos los pretendientes lo intentan, pero ni tan solo son capaces de tensar el arco, que perteneció anteriormente a Odiseo. Finalmente, cuando le toca el turno a Odiseo consigue pasar la prueba. Cf. Hom, *Od*, XXI.

música en su primera cita. Kevin deja muy claro que le gustan las chicas anticuadas. Los espectadores sabemos que Linda no es ese tipo de chica, pero Kevin no tiene por qué saberlo. En un momento de confidencias, Linda le comenta a Kevin su sueño de que alguien se acerque y quiera cambiar toda su vida. ¡Qué ironía trágica! Ella no se ha dado cuenta, pero su sueño ya se cumplió. En ese momento, Casandra anuncia un encuentro entre Lenny y Tiresias, el profeta ciego de Tebas, en la Acrópolis, un restaurante griego de Nueva York. La figura del adivino ciego entra en escena, lo que introduce una nueva peripecia que trae consigo un reconocimiento. Tiresias le informa de la infidelidad de su mujer: “Es algo que no querías saber, pero deberías estar ciego para no verlo”, sentencia. Para Cano (1999: 49), se trata de un punto de inflexión negativo. Tiresias tuvo que decirle la verdad que por él mismo no ha sido capaz de ver. Una vez que le es revelada, según el coro, solo la ayuda de un dios puede evitar que el matrimonio se desmorone, por lo tanto, invocan a Zeus para suplicarle ayuda. El dios – o, mejor dicho, su contestador automático- les pide que dejen su mensaje. Es curioso el moderno mecanismo de invocación a los dioses que Allen introduce, de manera que se adapta perfectamente a la contemporaneidad de este drama neoyorquino. Así pues Allen acentúa el tono irónico frente a lo religioso mediante el mecanismo de llamar por teléfono a un dios, quien en ese momento no está disponible y pone a disposición su contestador automático.

Esta peripecia introduce el último episodio, en el que finalmente el matrimonio Weinrib afronta sus problemas. Parece que su separación es ya un hecho. Por otra parte, se desarrolla un páthos cuando, casualmente, Kevin, habiendo descubierto casualmente el pasado de Linda, reacciona de manera violenta y la agrede. Así pues, tanto la vida de Lenny como la de Linda se han desmoronado. He aquí el clímax dramático. La mujer de Lenny lo ha dejado, Kevin dejó destrozada a Linda, la *καταστροφή* es inminente. El páthos de los personajes es notable en la escena. *Mighty Aphrodite* “transmite alegría de vivir casi en su totalidad, pero, como acabamos de ver, había que pagar el tributo inherente a la tragedia, ya que trágico es el marco en que se desarrolla la historia griega de Allen” (Gilbert, 2008: 11). Desilusionados y en busca de consuelo, Lenny y Linda terminan haciendo el amor para así reconfortar su espíritu<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Los filmes de Woody Allen generalmente se caracterizan por presentar un protagonista que cumple con el estereotipo del típico sujeto perdedor, poco agraciado que carece de fortuna en su vida. No obstante, a pesar de representar un perfil tan decadente, dicho protagonista consigue mantener relaciones con el carácter femenino contrapuesto a él, es decir, una mujer de gran belleza y actitud. El hecho de que Woody Allen incorpore siempre el mismo patrón de personaje delata un sentimiento narcisista presente en su obra casi en su totalidad, pues parece que se vanagloria de su éxito no siendo un hombre guapo y exitoso. A modo de ejemplo, propongo el filme *Play It Again, Sam* (1972), que, a pesar de no estar dirigido por Allen, sí está basado en el guión de su obra de teatro homónima. En dicha película se nos presenta a Allan, un protagonista recién divorciado que intenta rehacer su vida sentimental sin éxito, pues representa el típico perdedor del que las mujeres prefieren alejarse. La única mujer a la que consigue enamorar sin proponérselo es a la guapa esposa de su mejor amigo, con quien sucumbe a la pasión aunque finalmente ella prefiere quedarse con su marido. Precisamente, la personalidad decadente de Allan es lo que la atrae. De la misma manera, la exuberante Linda también acaba manteniendo relaciones con Lenny cuando este ha sido abandonado por su esposa. Cabe recordar

Inmediatamente, Amanda se da cuenta de que sigue amando a Lenny y no quiere que su matrimonio termine. Durante un *κομμός* con el coro en el teatro, Lenny confiesa su añoranza de Amanda cuando, inesperadamente, el coro anuncia la llegada de su mujer, quien se ha dado cuenta que le sigue queriendo y le pide una segunda oportunidad. Cuando todo indicaba que la reconciliación no tendría lugar, la llegada de Amanda ha producido una epifanía, pues su aparición ante Lenny pidiendo una segunda oportunidad es un hecho totalmente inesperado.

En ese preciso momento, el coro, que llevaba puesta una máscara trágica, le da la vuelta y esta cambia por una máscara cómica, hecho que denota el cambio de fortuna que adquiere la historia. La vida tan pronto puede ser trágica como cómica. Paralelamente, una escena nos muestra a Linda conduciendo un coche después de haber ido a suplicar a Kevin que la perdonara, empresa que no tuvo éxito. De camino de vuelta, hace su aparición un eurípideo *deus ex machina* para solucionar la vida de la ex prostituta. Este mecanismo está representado por un helicóptero que, casualmente, tiene una avería y cuyo piloto -por cierto, un joven apuesto- pide ayuda a Linda quien lo socorre. El aterrizaje imprevisto de un helicóptero puede parecer algo insólito, pero así es el *deus ex machina*, un mecanismo adecuado para que se produzca un “happy end”, de manera que el conflicto se soluciona<sup>20</sup>. Gracias a tal mecanismo, Linda por fin tiene su vida soñada al lado de un hombre bueno que la quiere y acepta aun sabiendo su pasado. Finalmente, su vida ha adquirido un nuevo rumbo.

Cuando el coro está por finalizar la historia, Tiresias aparece sorpresivamente anunciando una noticia, el embarazo de Linda a raíz de su encuentro sexual con Lenny. El coro explica que Linda, ahora casada con Don, el piloto del helicóptero, decide ocultar su embarazo a Lenny, pues sabe que su matrimonio se ha enderezado. Unos meses más tarde, la fortuna provoca un encuentro entre Lenny y Linda, ambos con sus respectivos hijos, en una juguetería. Es entonces cuando Linda conoce a Max, su verdadero hijo, y Lenny ve a su propia hija. Después de su emotivo encuentro se despiden, sin saberlo, cada uno sigue su camino con el hijo del otro. Es entonces cuando el coro finaliza su intervención cantando sobre las “ironías de la vida”.

Finalmente, el éxodo concluye esta pequeña tragedia neoyorquina. Tal y como el coro afirma, “La vida es increíble, milagrosa, triste maravillosa”. El número musical final que representa el coro no es sino un ejemplo de cómo la vida puede ser tan pronto trágica como maravillosa, según las acciones que llevemos a cabo. “Por eso decimos, cuando sonríes, el mundo sonrío contigo”. Es entonces cuando se nos presenta la nueva vida de los protagonistas. El matrimonio Weinrib vuelve a ser estable y feliz, mientras que

---

que anteriormente Linda confesó que siempre se había sentido atraída por los perdedores, haciendo referencia a Lenny.

<sup>20</sup> “Muchas son las figuras de lo divino, y muchas cosas inesperadamente colman los dioses, mientras que lo esperado no se cumple de lo desesperado un dios halla salida” (E. *Andr.* 1284-1287).

Linda ha encontrado la felicidad y estabilidad que tanto anhelaba al lado de un buen hombre.

### 3.1.2. Referencias clásicas

Este drama no tiene el final trágico que cabría esperar de una tragedia griega, y eso, a mi parecer, se debe a la aparición *un deus ex machina*. En relación a este “happy end”, cabe citar la comedia *Anfitrión* de Plauto, cuya trama principal es el adulterio no intencionado de Alcmena junto a Júpiter, creyendo que en verdad yace con su marido Anfitrión<sup>21</sup>.

Sin la intervención de Júpiter, Alcmena hubiera sido deshonrada y abandonada por su marido, por lo que la comedia de Plauto haber adquirido un final trágico. Por lo tanto, Júpiter representa un *deus ex machina* –seguramente el más famoso de la historia del teatro- que convierte tragedia en comedia. En el caso de *Mighty Aphrodite*, si el helicóptero no hubiera aterrizado ante Linda, esta no hubiera conocido a su marido. Por lo tanto, al descubrir su embarazo habría pedido el apoyo de Lenny, cosa que hubiera provocado la *καταστροφή* característica de las tragedias griegas, en este caso, la desestabilización de la familia Weinrib una vez más y, quién sabe si esta vez de manera irremediable.

Cabe destacar la canción final del éxodo que el coro canta a modo de conclusión mientras apela a la existencia feliz, a las ganas de vivir y al amor como motor de la existencia vital. Como todas las canciones de amor, mantiene las mismas reglas narrativas que la poesía. A modo de ejemplo, el siguiente fragmento correspondiente a la poesía de Catulo (Cat. Carm. 51, 1-7) (Figura 1.). La canción “*When You’re Smiling*”<sup>22</sup> recoge claramente el significado de tragedia y comedia, refiriéndose a como la vida puede ser tan pronto trágica como cómica, dependiendo de la actitud que adoptamos<sup>23</sup> (Figura 2.). Dicho tópico de sonreír a la vida es recurrente en las composiciones americanas. Otro clásico americano en referencia que representa este tópico es *Smile* de Charles Chaplin (Figura 2.).

---

<sup>21</sup> Su poder omnipotente permite a Júpiter tomar la forma de Anfitrión para mantener relaciones con Alcmena. Cuando el verdadero Anfitrión vuelve supone un grave peligro para la resolución de la obra, pues en un momento u otro el engaño puede quedar al descubierto. El tema del adulterio es común tanto en Plauto como en Allen, siendo la diferencia principal el hecho de que Alcmena desconoce que yace con otro hombre, mientras que Lenny si sabe que está manteniendo relaciones con otra mujer que no es su esposa, creyendo que esta la ha abandonado por otro hombre.

<sup>22</sup> Dicha canción se trata de un clásico americano compuesto a principios de siglo XX por Larry Shay, Mark Fisher, and Joe Goodwin. Esta composición adquirió una gran popularidad a raíz de las versiones de Louis Armstrong, por lo que múltiples artistas y personalidades han ofrecido sus propias versiones, Billy Holiday o Frank Sinatra entre otros.

<sup>23</sup> Cabe destacar el uso canciones en el relato cinematográfico para definir el género literario que se representa. Un buena ejemplo lo representa la canción a modo de apertura de *Golfus de Roma* (1966) de Richard Lester. Al igual que *When You’re Smiling*, esta canción también apela al sentido trágico y cómico de la vida. *No royal curse, no Trojan horse. And a happy ending, of course! Goodness and badness. Panic is madness. This time it all turns out all right! Tragedy tomorrow. Comedy tonight!*

Por consiguiente, nosotros mismos -como dueños de nuestra vida- a través de nuestras acciones y decisiones apelamos al aspecto o bien trágico o bien cómico. Nichols (2000: 209) sugiere: *Our options are open, but in every case, what we do has its effect on others. Nor is Woody Allen indifferent to the options. His unmasked chorus speaks for him, advising to "keep on smiling", and "be happy again"*. De esta manera, la canción final de esta tragedia neoyorquina define claramente el género literario que se ha representado. Tal como han denotado las máscaras del coro nombradas anteriormente, los caracteres de este filme han representado el concepto de tragedia, pues han padecido reveses y reconocimientos con una buena dosis de páthos. Finalmente, se han sobrepuesto al aspecto trágico para así sonreír, dando paso a una existencia feliz y próspera. En definitiva, no solo el relato cinematográfico expuesto en este trabajo es un continuum de la literatura clásica, sino lo son también las composiciones musicales, herederas de la poesía clásica.

*Mighty Aphrodite* (1995) se perfila como la obra de Woody Allen en la cual el director neoyorquino representa de manera más transparente e implícita el concepto de tragedia clásica, incorporando todo tipo de personajes, elementos y estructuras inspirados en la obra clásica desde el siglo V aC. Para Cano (1999: 34), *Poderosa Afrodita* "más que una parodia de tragedia, es una parodia de cine moderno que pone al descubierto la estructura oculta de toda cinta comercial" Así pues, Allen desnuda el cuerpo del relato cinematográfico mostrando la vigencia de los dictámenes clásicos. Pero lo más relevante, es la manera como integra y relaciona el mundo clásico y contemporáneo en perfecta armonía, de manera que se complementan mutuamente. Este es el mayor logro de Woody Allen, una adecuada integración de espacios, caracteres, comportamientos y elementos de las representaciones atenienses de la Grecia clásica y las películas de Hollywood. Dos épocas separadas por más de 2000 años pero unidas a través de un género tan heterogéneo como el cine.

Tal como indica Blacker (1993: 33), "el conflicto primario, el conflicto familiar, es el mejor material para el drama". Se refiere especialmente al conflicto entre Edipo y sus padres. En el *Edipo Rey* de Sófocles, se nos presenta un héroe trágico en busca de la verdad, de manera que no descansa ni cesa de buscar hasta que averigua la identidad del asesino de Layo. Los múltiples avisos del coro son inútiles, pues Edipo no cesa hasta que consigue averiguar la verdad. De igual manera, Lenny Weinrib personifica un Edipo contemporáneo que se caracteriza por su empeño inexorable en averiguar quién es la madre biológica de su hijo Max. Aludiendo a la historia de Edipo, Gilabert (2008: 9) indica: "Amanda y Lenny, mutatis mutandis, tendrán también su Edipo, Max, en este caso un niño maravilloso desprovisto del menor instinto parricida o incestuoso, y todo podría haber continuado siendo perfecto, si no fuera porque el paradigma sofocleo que Allen sigue obliga a Lenny a imitar a Edipo y, por consiguiente, desatender las advertencias conminatorias de sus tres Tiresias particulares: el mismo Tiresias, el Coro y Casandra".

Como protagonista, Lenny se caracteriza por ser un perfil moralmente bueno pero no exento de cometer errores, lo que le convierten en humano y cercano a los espectadores. Un carácter, pues, que cumple los requisitos para ser denominado protagonista. De igual manera, Linda encaja en el perfil de deuteragonista, pues acompaña al protagonista durante la trama, siendo su importancia e intervención crucial para el desarrollo del conflicto. Algo más secundario es el carácter que representa, Amanda, esposa de Lenny, cuyo rol es menor al de Linda, pero con gran peso e influencia sobre el protagonista. Por último, los miembros del coro griego actúan a modo de colaboradores, y muy especialmente el corifeo. Cabe recordar que para Aristóteles, el coro también ha de ser considerado como uno de los actores, y participa notablemente en la acción.

En la obra se reconocen, por fin, de manera muy marcada el sistema de peripecias y giros, a que me he referido en el marco teórico. A lo largo de la historia, observamos que una peripecia cierra un episodio y abre otro gracias al giro que provoca en el transcurso de la historia. Cano (1999: 47) indica que “al contrario de las tragedias clásicas, el relato de las peripecias va a ser ilustrado”. La búsqueda de Linda o su encuentro desencadenan múltiples situaciones que contribuyen al desarrollo de la acción. Tales peripecias a veces están acompañadas por un reconocimiento que también contribuye a un cambio en la situación de los personajes, como el descubrimiento de la identidad de Linda, o la infidelidad de Amanda. Ambos descubrimientos provocan un cambio radical en el ἦθος de Lenny. Sobre el descubrimiento de la infidelidad de su mujer, cabe destacar la presencia de Tiresias, el ciego de Tebas personaje recurrente en las tragedias griegas. Al igual que el Tiresias informa al Edipo de Allen de la infidelidad de su esposa, Sófocles también utilizó este personaje para que Edipo descubriera la verdad sobre la naturaleza de su origen.

En resumen, *Mighty Aphrodite* (1995) aborda la presencia de la tradición clásica a través de sus personajes, los elementos y la acción que se proyecta. Woody Allen convierte esa evidencia en espectáculo. Así pues, a lo largo de este estudio dedicado este filme, podemos destacar la existencia de coincidencias técnicas con la construcción clásica, de manera que Allen proyecta claramente los episodios del drama clásico junto a los elementos formales de la tradición aristotélica. Allen desarrolla la trama en dos espacios -el teatro de Taormina a modo de escenario y la ciudad de Nueva York como decorado- el mecanismo sorprende; y, a la vez, agrada ver cómo ambos espacios se complementan a lo largo del filme. Woody Allen quiere representar su propia tragedia griega y, para que los espectadores se percaten irremediabilmente, inicia la película mostrando en Taormina un interesante coro que canta y baila conformado por una serie de individuos vestidos con túnicas y máscaras teatrales parece que se ha escapado de una representación en la Atenas clásica. Por si aún no había dado pistas de aquello que se representará, el coro indica el carácter griego de la representación. Presentan al personaje de Lenny Weinrib como el protagonista de esta

historia tan griega e intemporal. Le acompañan sus dos deuteragonistas, Linda, la madre de su hijo adoptado, y su esposa Amanda, cuyo rol es algo menor al de Linda pero imprescindible en el desarrollo de la trama. Dicha trama se desarrolla a partir de la adopción del niño y la formulación y posterior resolución del enigma que constituye su paternidad. Dicha resolución desencadena temas secundarios, tales como el adulterio, la fidelidad, el engaño, el erotismo, la casualidad etc. Tales argumentos están también presentes en la tragedia griega, de manera que complementan a la trama principal. Dicha trama sigue la estructura aristotélica, pues contiene un prólogo, cinco episodios con sus respectivos párodos y comos y un éxodo final protagonizado por el coro que concluye la historia. Estas partes corales incorporan música y bailes grupales, por lo que contribuye a evidenciar el recurso coral aristotélico de las tragedias griegas. Asimismo, a lo largo de este estudio se han destacado los recursos aristotélicos previamente expuestos en el marco teórico que tienen por finalidad avanzar la trama, tales como las peripecias que introducen los episodios, los descubrimientos y reconocimientos que conllevan, el páthos, la epifanía, o el mecanismo eurípideo *deus ex machina* que propicia el inesperado final feliz. Así pues, mediante la integración de todos estos aspectos de la tradición clásica, Woody Allen consigue su objetivo de poner en evidencia la anatomía de todo relato cinematográfico.

### 3.2. *Oedipus Wrecks*<sup>24</sup> (1989): El complejo de Edipo en Nueva York

A continuación, propongo el estudio de *Oedipus Wrecks* (1989). El mismo título nos revela el personaje protagonista, un Edipo “reprimido”. Woody Allen presenta un protagonista edípico-diferente por cierto al de *Mighty Aphrodite* (1995)- y su complicada relación con su madre, la cual interfiere continuamente en su vida, de manera que impide la realización de su hijo como hombre. A través de determinados personajes, temas y mecanismos, Allen plantea cuán intemporal y recurrente resulta ser un conflicto narrado hace más de 2000 años.

#### 3.2.1. Estructura y trama

Woody Allen inicia la trama con un prólogo en el que presenta el personaje de Sheldon Mills, un exitoso abogado neoyorquino cuya vida funciona a la perfección excepto, la relación con Sadie Millstein, su madre, quien representa un problema para él. Sheldon comparte su angustia con su psicoanalista, personaje que funciona como corifeo, quién le escucha, aconseja y ofrece posibles soluciones. Durante su particular como, el corifeo le pregunta si quiere que su madre desaparezca de su vida. Sheldon afirma que la quiere pero desearía que desapareciera de su vida<sup>25</sup>. La quiere, puesto que es su madre, pero no deja ser una persona que lo avergüenza, critica, ridiculiza siempre que puede.

Finalizado el como, inicia el primer episodio, en el que Sheldon lleva a Lisa, su pareja, a casa de su madre para que se conozcan, situación que le incomoda enormemente, puesto que le preocupa el comportamiento de su madre para con Lisa. Entra en escena la deuteragonista representada por Sadie Millstein. Los miedos de Sheldon se ven confirmados cuando Sadie persiste en dejarle en evidencia, recriminándole que haya cambiado su apellido Millstein por Mills. Como era de esperar, se comporta no muy amigablemente con Lisa, puesto que le desagrada que sea una mujer divorciada con hijos: “¿Qué vas a hacer tú con una rubia y sus hijos?”, pregunta Sadie. En un nuevo como, Sheldon le comenta al corifeo/terapeuta que la relación con su madre es cada vez es más difícil, puesto que no solo se entromete en sus relaciones personales, sino en su vida profesional. Para tratar de mejorar la relación con ella, Lisa la invita junto con su familia a un espectáculo de magia. Es entonces cuando ocurre un hecho insólito. El mago le pide que suba al escenario como voluntaria para hacerla desaparecer en una caja china. Tras encerrarla y atravesarla con unos sables, abre la

---

<sup>24</sup> Allen, Woody (1989) *Edipo reprimido (Oedipus Wrecks)*. Se trata de un corto perteneciente a la película ómnibus *Historias en Nueva York*, en la cual también colaboran Martin Scorsese y Francis Ford Coppola con sus respectivas obras.

<sup>25</sup> Cabe hacer referencia a la obra no finalizada de Truman Capote titulada *Plegarias atendidas (Answered Prayers)*, publicada póstumamente en 1986. El título de dicha obra corresponde al siguiente aforismo de Santa Teresa de Jesús: “Se derraman más lágrimas por plegarias atendidas”. Cuidado con lo que se desea, se le podría decir a Sheldon, pues su plegaria podría obtener respuesta y quizá la resolución será para él peor que su situación actual.

caja, pero esta no contiene nada en su interior. La madre de Sheldon ha desaparecido: he aquí la primera peripecia que desencadena el conflicto. “¿Dónde está mi madre?” El mago lo dice claramente –“ha desaparecido”- y su ayudante lo atribuye a “un milagro”. Sheldon se muestra sumamente preocupado por lo ocurrido, necesita saber dónde se encuentra Sadie. Parece ser que el deseo que formuló anteriormente se ha cumplido, pero él no se muestra dispuesto a aceptar el giro que se ha producido en su vida.

El segundo episodio se inicia con la búsqueda de Sadie, en la que Sheldon demuestra que su preocupación es máxima. Es curioso, porque anteriormente Sheldon había expresado que le gustaría que desapareciera. Ahora que ha ocurrido, ¿por qué no es feliz? ¿Acaso no era lo que deseaba? Paralelamente, Lisa y Sheldon hacen el amor como nunca, lo que Sheldon atribuye a que se sentía tranquilo y completamente relajado, necesitaba liberarse de toda la represión ejercida por su madre. Es decir, no se siente reprimido por ella. A partir de ese momento, Sheldon se siente un hombre nuevo. “Nunca he estado mejor”, afirma. En un nuevo como con el corifeo (ahora un terapeuta), Sheldon afirma: “al principio me dejé aplastar por el pánico, una semana después sentí como si me hubieran sacado un peso de encima”. La felicidad es plena, pues ahora ya nada puede ir mal. Cuando parece que el conflicto ha sido resuelto, de nuevo acontece un giro totalmente inesperado. Tiene lugar una nueva peripecia que vuelve a cambiar el rumbo de su vida. Al salir de un supermercado, ve que la ciudad ha enloquecido a causa fenómeno totalmente inverosímil. Su madre Sadie a modo de *εἶδωλον*<sup>26</sup> ha aparecido en el cielo, desde dónde interactúa con los ciudadanos, como siempre, hablando y avergonzando a Sheldon. Es entonces cuando inicia un nuevo como, esta vez entre Sadie y los ciudadanos, que actúan a modo de coro. “¿Creen que un hombre de su edad debería casarse?”, pregunta Sadie, a lo que diferentes transeúntes responden, dando su opinión y aconsejando sobre cómo proceder de la manera más adecuada. Nueva York ha enloquecido. Para Sheldon, la situación resulta totalmente incomprensible e insostenible. No puede detener la situación ni escapar, pues su madre le seguirá allá donde vaya desde el cielo.

Este acontecimiento introduce el tercer episodio, el cual inicia con el impacto social que ha producido la aparición del *εἶδωλον* de Sadie. Las noticias se hacen eco de lo sucedido, ahora todo el mundo la conoce y se ha convertido en un fenómeno social. Paralelamente, a raíz de los impertinentes comentarios de su madre sobre Lisa, la relación con su novia entra en crisis. El corifeo particular de Sheldon le sugiere que consulte con una vidente para buscar una solución referente al problema de su madre.

---

<sup>26</sup> Según la mitología griega, se entiende el término *εἶδωλον* como un doble autónomo de una persona que puede ser o bien un fantasma o una forma astral. Asimismo, apariencia es idéntica a la de la persona que representa. Se trata de una imagen totalmente insubstancial, puesto que la apariencia es una mera visión. Uno de los casos más particulares se presenta en la *Ilíada*, cuando la *ψυχή* de Pátroclo visita a Aquiles durante un sueño. En efecto, el *εἶδωλον* tiene la apariencia de Pátroclo, pero cuando Aquiles trata de abrazarlo se desvanece, puesto que es solo la proyección del cuerpo, por lo tanto, inmaterial. Cf. Hom. *Ilíada*, XXIII, 100

Es entonces cuando entra en escena el personaje de Treva Banks, una espiritista con técnicas un tanto peculiares. Aunque en un primer momento Sheldon se muestra reticente, pues se considera una persona racional, finalmente termina aceptando su ayuda. Tras múltiples intentos, tanto Treva como Sheldon se dan cuenta que todo es inútil: la situación de Sadie es irremediable. Ante la desesperación de Treva, Sheldon se ofrece a cenar con ella para consolarla. Ella se ofrece a prepararle pollo hervido, casualmente, la especialidad de Sadie. Cuando llega a su casa, Sheldon encuentra una carta de Lisa, quien, desgastada por la situación, le ha abandonado. “Es curioso, un día te despiertas y el amor ha terminado”, dice Lisa. Ante tal catástrofe, Sheldon se siente derrumbado y abandonado, ha perdido a la mujer que ama y a su madre. El patetismo es notable en esta escena, pero la situación da un giro cuando toma un muslo de pollo que Treva le había preparado para que se lo llevara, y lo mira perdido, pensando en Treva y quizá también en su madre. *He looks around him with an expression of wakening realization, concluding with a small smile, as he finally discovers his true destiny* (Lee, 1997:253). Parece que ahora, cuando se siente solo y abandonado es posible que la eche de menos, al menos eso es lo que denota su leve sonrisa.

En el éxodo final, Sheldon se dirige a su madre para presentarle a Treva como su nueva novia. “Quiero a su hijo, tendremos que engordarle un poco pero de todos modos es un cielo”, le dice Treva. A Sadie le agrada mucho, por lo que les informa que ya puede bajar. “Esta sí que me gusta exclama Sadie”. “A mí también”, afirma Sheldon. ¿Qué tiene Treva para Sadie que no tuviera Lisa? Claramente, Sadie se siente identificada en Treva, su propio reflejo. Por lo tanto, considera como esposa ideal para su hijo una mujer con su misma personalidad, sus mismos gustos, y por supuesto, el mismo amor hacia Sheldon. Después de conocer a Treva, la madre de Sheldon indica que ahora ya puede bajar. Su *εἶδωλον* desaparece del cielo y acto seguido aparece en el sofá de su casa, dispuesta a conocer a Treva, quien, al igual que Sadie, le gusta mirar fotos de la niñez de Sheldon, cosa que induce una entretenida conversación entre ambas. En ese preciso momento, este Edipo encarnado por Sheldon experimenta un reconocimiento al darse cuenta de la gran similitud que aguardan las dos mujeres en lo referente a la personalidad. Les gustan las mismas cosas y piensan de la misma manera. Hasta coinciden en que deben engordarle y se les da bien cocinar las mismas cosas. Es entonces cuando este Edipo neoyorquino entiende que se ha enamorado de una mujer cuya personalidad es la misma que la de su madre. Es decir, se ha enamorado de su propia madre, una Yocasta un tanto controladora e insoportable. La misma mujer cuyo comportamiento aborrecía, esa misma mujer que deseaba que se desvaneciera. A lo largo de la historia, hemos observado la evolución del *ethos* del protagonista: La desaparición de su madre desencadenó su búsqueda, lo que provocó la crisis de pareja entre Sheldon y Lisa, su ruptura y posteriormente el encuentro de la mujer ideal en Treva, su Yocasta particular, modelo de su madre, Sadie Millstein.

### 3.2.2. Referencias clásicas

A lo largo de la historia que nos presenta Woody Allen, los espectadores somos testigos del *ethos* del protagonista principal un hombre de mediana edad que se siente reprimido por la presencia y comportamiento de su madre, de manera que lo intimida y lo mantiene en una constante tensión. Eventualmente, se verá liberado de tal represión para descubrir finalmente sus verdaderos sentimientos. En primer lugar cabe destacar el sugerente título del corto: *Oedipus Wrecks*, el título original en inglés que hace referencia al personaje sofocleo Edipo. Pero aún hay más, y es que mediante un juego homofónico, los títulos en inglés de la tragedia de Sófocles como la película de Allen son fonéticamente idénticos. *Oedipus Rex/Oedipus Wrecks: /'i:dipəs rɛks/*.

La estructura del corte cinematográfico, aun siendo de menor duración que un filme corriente, se corresponde con las partes cuantitativas de la tragedia marcadas por Aristóteles. En este caso, la composición cuenta con un prólogo, tres episodios con sus respectivos párodos y un éxodo final en el que se produce la resolución de la trama. El prólogo presenta la trama e introduce el conflicto principal, que es la problemática relación entre madre e hijo, más prójima al odio que no al amor. Cada uno de los tres episodios es introducido por una peripecia, un giro inesperado en la acción que provoca un cambio en la situación. A lo largo de cada secuencia, tal como indica Aristóteles, distinguimos las partes dialogadas de las cantadas. Los diálogos de los personajes de la historia nos ponen en situación de lo que está aconteciendo, mientras que el como y el párodo del coro corresponde a la parte coral en que diferentes colaboradores expresan su opinión, aconsejan e intentan proporcionar posibles soluciones. A lo largo de la película distinguimos dos funciones corales: el corifeo y el coro como tal. Mientras que el terapeuta de Sheldon o los presentadores de telenoticias toman el papel del personaje del corifeo, los transeúntes de la ciudad de Nueva York actúan como grupo coral.

Cabe destacar la primera aparición del *εἶδωλον* de Sadie, el cual conversa con algunos transeúntes, unos perfectos desconocidos, integrándolos en la trama *motu proprio*. Al igual que el coro en la tragedia griega, cada integrante expresa su opinión, se produce una interacción entre ellos y los personajes de la trama, de manera que con su opinión pueden intervenir y aconsejar a los protagonistas. De la misma manera, Sheldon pide consejo a su corifeo particular, el terapeuta, sobre cómo encarar las diferentes situaciones y comportamientos de su madre. Al igual que en la tragedia griega, los personajes buscan respuestas, y ahí está siempre el coro, presente en cualquier rincón, en cualquier momento a su disposición.

A continuación, inicio un estudio sobre el comportamiento y función de algunos personajes de este filme, proponiendo posibles modelos de personajes clásicos, así como recursos e ideas de la tradición aristotélica, tomando como referencia principal

el *Edipo Rey*<sup>27</sup> de Sófocles. El protagonista Sheldon Mills es un individuo de mediana edad que se define como un exitoso miembro de un bufete de abogados. Todo funciona a la perfección, excepto la complicada relación con su madre: “aún no he resuelto el problema de mis relaciones con mi madre”. Este inicio nos recuerda al prólogo de *Edipo Rey* de Sófocles, que se presenta como el ilustre soberano de Tebas dirigiéndose a sus ciudadanos en tiempos de crisis. A diferencia del Edipo de Allen, el problema del Edipo sofocleo es la peste que acecha a su ciudad, de manera que ofrece toda su ayuda en solventar su acecho: “mi espíritu llora a la vez por la ciudad y por mí y por ti” (S. OT. 64-65).

Parece que Sheldon no solo se avergüenza de su madre, sino de sus orígenes y de su cultura judía. Cuando Lisa comenta lo bonita que es su casa, Sadie no puede evitar destacar: “A él no le gusta, dice que es demasiado judío. Y ha cambiado su apellido. Se llama Millstein, no Mills”. Así pues, cabe destacar sus esfuerzos por esconder su ascendencia. Su comportamiento se encuentra en tajante contraste con el de Edipo de Sófocles, pues este dedica toda la tragedia en averiguar la naturaleza de su persona. Según Naama (2015: 92), *the horrific truth that Sheldon, like Oedipus, was trying to avoid was fully and publically revealed, to his great horror. Unlike the Greek hero, the American antihero did neither kill his father nor marry his mother, but a TV newscaster exposes something almost scandalous: “Little is known of Sheldon Mills, except for the fact that he changed his name and was a bed wetter”*. Para desgracia de estos dos Edipos, sus orígenes son revelados. La vida e intimidades de Sheldon Mills se ven expuestos públicamente por su madre, mientras que los orígenes de Edipo le son revelados al rey gracias a las intervenciones de Tiresias y los pastores de Corintio y Tebas.

El reconocimiento se perfila como elemento clave en la tragedia sofoclea, de manera que no finaliza hasta que el personaje de Edipo descubre la verdad de sus orígenes y entiende los actos aberrantes que ha cometido. De la misma manera, el filme de Allen no finaliza hasta que su particular Edipo reconoce sus verdaderos sentimientos hacia su madre. Este reconocimiento es propiciado gracias al giro que provoca el abandono de Lisa en la trama: *Like Oedipus, Sheldon passes from ignorance to knowledge, and his discovery coincides with reversal. Lisa’s break-up letter can be viewed as the equivalent to the messenger, but here the reversal is obviously the other way around: it was supposed to bring bad news, but turned out to be positive.* (Naama, 20015: 94). Cabe recordar que Aristóteles dicta que el cambio de fortuna del héroe trágico debe ser de la dicha a la desdicha a causa de una hamartía<sup>28</sup>. Bien, en el caso de Sheldon esta afirmación no puede aplicarse, pues, a diferencia de Edipo, no ha cometido hamartía alguna.

---

<sup>27</sup> Las referencias y traducciones corresponde a la siguiente edición: Sófocles (1985) *Tragedias Completas*. Ediciones Cátedra Madrid.

<sup>28</sup> Cf. *Poética*, 13, 1453a, 13-16

Cuando oímos hablar del complejo de Edipo tendemos a retroceder miles de años atrás en busca del legado sofocleo. A través de su obra y personajes, Woody Allen demuestra que no hace falta buscar un modelo tan lejano. Podemos encontrar un mismo patrón de comportamiento en un abogado neoyorquino en pleno siglo XX. “Freud, diría, que los mitos son sueños públicos: un muestrario de todas nuestras pasiones, una manifestación de nuestras desilusiones, represiones y miedos compulsivos inconscientes. El mito es un relato que reconcilia al yo con las tensiones que le provocan el ello (los instintos) y el superyo (la presión sociocultural)” (Diez Puertas, 2006: 4).

Tal como se ha comentado anteriormente, el único problema de Sheldon Mills es la tensa relación con su madre, pues le avergüenzan sus comentarios y críticas hacia su persona. Finalmente, para su sorpresa, se da cuenta de la oculta atracción que siente hacia su madre. Sorpresivamente, Treva, su nueva pareja, se caracteriza por ser una mujer cuya personalidad resulta ser muy parecida a la de Sadie, compartiendo desde la personalidad hasta el arte culinario. Sobre esta cuestión, Lee comenta (1997: 253): *In “Oedipus Wrecks”, Allen asserts the value of maintaining the ties of family and heritage. At its outset, Sheldon disguises his identity behind a phony name, hides his mother out of fear of rejection, and pursues a shallow relationship with a woman capable of abandoning him when he needs her most. In the course of the tale, a miracle forces Sheldon to realize he can find happiness only by unashamedly returning to the values and customs of his heritage.* El milagro produce ante reconocimiento que sufre Sheldon en descubrir que se ha enamorado de una mujer idéntica a su madre. *After meeting Treva, her son’s fiancée, Sadie Millstein feels that she no longer requires her supreme providence. Confident that Sheldon is now in good hands, much like her own, his mother finally descends from the New York sky and returns home* (Naama, 2015: 90). Cuando Sadie conoce a Treva, es entonces, no antes cuando se permite abandonar el cielo y reunirse con su hijo, de manera que entendemos el εἶδωλον del cielo era como una especie de penitencia para Sheldon que se mantendría hasta que el compromiso con Lisa se rompiera, y finalmente encontrara la mujer adecuada a ojos de su madre, una mujer que no podía ser menos que ella, pues Sadie considera que ella, como madre, es la que mejor sabe que le conviene a su hijo.

Cabe destacar el importante rol que representa el psicoanalista que atiende a Sheldon, pues este, mediante sus intervenciones y a veces predicciones, actúa a modo de oráculo<sup>29</sup>. “Freud en el lugar del oráculo ubicó, el psicoanálisis. ¿No habrá para el psicoanálisis un retorno de ‘lo reprimido’ que lo transforme en oráculo? ¿Los padres de

---

<sup>29</sup> Según la concepción de la Antigua Grecia, el oráculo era un individuo que profería consejos y sentencias adivinatorias. Dichas sentencias correspondían a la palabra de un dios, puesto que él mismo inspiraba al intermediario humano para formular las respuestas de aquellos que acudían a él. Así pues, sus vaticinios eran considerados sagrados al proceder de la inspiración divina. El oráculo de fama más notable es el del Santuario de Delfos. Es precisamente este oráculo al que se hace referencia en las tragedias más conocidas, tales como el *Edipo Rey* de Sófocles o la trilogía *Orestía* de Ésquilo.

cada historia personal, la sociedad, acaso las instituciones; no tendrán a su cargo ese retorno?" (Marucco, 1978: 855). Al igual que en la tragedia griega, cuando los personajes buscan ayuda y respuestas, recurren al oráculo para resolver sus inquietudes. Analicemos a continuación el caso de *Edipo Rey* de Sófocles. Tal como indica Yocasta (S. OT. 711-724), cuando Layo interrogó al oráculo de Delfos sobre la concepción de un hijo, aquél le advirtió que jamás debía tener hijo alguno, ya que este lo mataría y se casaría con su madre. Según Yocasta, el oráculo no se cumplió, pues Layo murió en un cruce de caminos en un enfrentamiento contra ladrones extranjeros. Pero, con lo que nadie contaba, es que al ser mayor, Edipo también había mantenido contacto con el oráculo, quien le indicó que mataría a su propio padre y se casaría con su madre. Con tal de evitar dicha profecía, había partido errando hacia lugares desconocidos, por cuyo camino encontró a Layo y lo mató. En el caso de esta obra de Sófocles, la función del oráculo es la de propiciar la denominada catástrofe de los personajes. "En realidad lo que el Oráculo está haciendo no es ayudar sino todo lo contrario, está contribuyendo a que todo se cumpla como estaba predestinado, revelando a su manera los hechos y provocando reacciones en los personajes que, sin duda, les acercan más a su destino" (Cabello, 2011-2012: 64-65).

En el caso de la película objeto de estudio, este oráculo es transformado en la imagen del psicoanalista, con quien Sheldon se confiesa y ruega respuestas ante la inexplicable desaparición de su madre. El terapeuta siempre se encuentra en su despacho, hacia dónde Sheldon se dirige siempre que necesita sus consejos. De modo que "Los oráculos sirven también al autor para en, determinados momentos de la fábula, acelerar o apresurar los acontecimientos, para desencadenar la acción. Y es que, cada aparición del oráculo en la historia provoca reacciones radicales en los personajes que hacen avanzar la historia de manera dramática" (Cabello, 2011-2012: 63).

Guzmán (2005: 60) indica que "el oráculo no induce al personaje a actuar, sino que es la propia compulsión del héroe a la acción la que da pleno sentido a la ejecución del oráculo emanado de la divinidad". El psicoanalista de Sheldon es el primero en sugerir la idea de la desaparición de Sadie: "¿Quiere que desaparezca de su vida, verdad?". De esta manera, sin tan siquiera imaginarlo, anticipa aquello que está por suceder. Es entonces cuando Sheldon le confirma su deseo de que desaparezca.

En definitiva, *Oedipus Wrecks* (1989) evidencia la presencia de la tradición clásica a través de sus personajes, los elementos y la acción que se proyecta. Woody Allen traslada el denominado complejo de Edipo y la tradición clásica en este corto, aludiendo así intemporalidad de los mitos clásicos como base recurrente en lo referente a temas y modelos tan universales como las complejas relaciones familiares. En lo referente a la estructura aristotélica, este corto contiene un prólogo, tres episodios con sus respectivos páodos y comos del coro y un éxodo que cierra la historia. Asimismo, se encuentran diferentes recursos que avanzan la trama, tales

como las peripecias, descubrimientos o reconocimientos. Durante toda la acción, el protagonista no hace más que reiterar cuánto desea que su madre desaparezca. Nada más lejos de la verdad., la escena final de la película demuestra cuán equivocado y ciego estaba, como en el Edipo de Sófocles pero sin haber cometido hamartía alguna. Sheldon Mills finalmente reconoce que sufre el complejo de Edipo, un conflicto intemporal y recurrente. El reconocimiento final es solo para él, nadie más será testigo de la verdad, la verdad, en ocasiones puede ser funesta y dolorosa, pero en su caso es aceptada sin oponer resistencia ni negarla.

### 3.3. *Cassandra's Dream*<sup>30</sup> (2006): Un periplo con tintes trágicos

A diferencia de las películas anteriores, la historia de *Cassandra's Dream* no se trata de una adaptación de ningún mito o tragedia. Esta vez, Allen recoge patrones de comportamiento, referencias y temas característicos de la tradición clásica. De esta manera, crea su propia tragedia a través del *ethos* de dos hermanos londinenses, cuyo periplo vital los enfrenta situaciones inesperadas ante las cuales se pondrán a prueba tanto su moralidad como sus escrúpulos.

#### 3.3.1. Estructura y trama

El prólogo de esta historia inicia en un puerto. Ian y Terry, los dos hermanos protagonistas, se muestran ilusionados ante la expectativa de comprar un barco en el cual pasar grandes momentos. En un principio, el coste del barco se perfila como un impedimento para adquirirlo, pues los dos ganan modestos sueldos, pero gracias a la suerte en el juego de Terry y los ahorros de Ian se deciden a comprar el barco. Así pues, Woody Allen da comienzo a la historia con la adquisición de tan anhelada embarcación, cosa que nos hace sospechar que tendrá un gran peso en la historia. A modo de párodo, en la siguiente escena tiene lugar un como entre los hermanos y sus padres, que actúan a modo de coro cuestionándolos y aconsejándolos. “¿Para qué queréis un barco?”. La madre no deja de destacar la generosidad de su hermano Howard, a quien considera un hombre intachable que siempre les ha tendido su mano. “Al final en esta vida con lo único que cuentas es con la familia, no lo olvidéis nunca” sentencia la madre, por lo que apoyarla y estar junto a ella es imprescindible.

Con tal afirmación introduce a continuación el primer episodio, el cual inicia con el bautizo del barco. El nombre escogido es *Cassandra's Dream*, que corresponde al nombre del perro ganador de las apuestas de Terry, quien afirma que “ese nombre da suerte”. Su primera travesía en el barco se desarrolla fenomenalmente, Terry no duda en afirmar: “¿A qué la vida es genial?”. Se trata de una alusión la película *Bonnie & Clyde* (1967)<sup>31</sup> de la cual Ian comenta: “ya sabes cómo acabaron”.

Paralelamente, somos testigos de las aspiraciones de grandeza de Ian, quien quiere progresar económicamente a toda costa. Su encuentro con Angela Stark, una aspirante a actriz de Hollywood, resulta decisivo, ya que condicionará el desarrollo de la historia y las decisiones que Ian tome a partir de entonces. Al igual que novia de Terry, Angela se perfila como deuteragonista de esta historia en la cual acompaña al protagonista

---

<sup>30</sup> Allen, Woody (2006) *El sueño de Casandra* (*Cassandra's Dream*). UK, Londres.

<sup>31</sup> El filme de 1967 basado en la vida de estos dos conocidos fugitivos de la justicia es solo una de las numerosas adaptaciones que se han hecho, pues a partir de su muerte, adquirieron una gran popularidad. Siendo perseguidos por sus crímenes, finalmente encontraron la muerte conjuntamente. A lo largo del transcurso de la trama, el espectador se dará cuenta de que se esta referencia se trata de un comentario a modo de presentimiento, pues de alguna manera, Allen anuncia el final trágico de los protagonistas.

influyendo en cierto modo en sus decisiones y por lo tanto, en el rumbo que toma su vida. Se trata de una mujer a la cual solo se puede conservar mediante lujos y riqueza, de manera que junto a su ambición personal, el amor de Angela se convierte en la motivación principal de Ian para querer invertir en hoteles de California. Tal y como augura su padre a modo de corifeo, Ian “no se conforma con lo que tiene, se imagina viviendo entre lujos como Howard” aludiendo a su inconformidad y a la admiración que siente por la vida que lleva su tío.

Paralelamente, Terry es tentado a participar en una apuesta en la que puede ganar o perder mucho dinero. En un principio se niega, pero la ilusión de su novia por comprar una casa le empuja a participar en el juego. Terry gana una cantidad considerable de dinero, mientras que Angela parece cada vez más interesada en Ian, ya sea por los lujosos coches que conduce o bien por sus planes de convertirse en inversor hotelero de California. ¿Qué más pueden pedir?<sup>32</sup>

Cuando parece que la fortuna es favorable a los dos hermanos, una peripecia hace que se produzca un nuevo giro. Esta vez, la suerte no ha sonreído a Terry, por lo que ha perdido tanto dinero hasta el punto de haber contraído una importante deuda. Parece que los planes de ambos ahora están en peligro. Esta se perfila como el detonante, pues a partir de entonces conseguir dinero será su prioridad.

Cabe destacar el método aristotélico que establece que una buena fábula “no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha” (*Poética*, 12, 1453a, 13-14). De esta manera, su infortunio inspira simpatía y compasión a los espectadores. Eso sí, el carácter no ha de ser ni virtuoso ni malvado, sino uno intermedio que no destaque ni por virtud ni bajeza. En esta descripción entrarían los hermanos Ian y Terry, pues son dos caracteres de naturaleza corriente.

Este giro en sus vidas introduce el segundo episodio de la obra, el cual inicia en la casa familiar de los hermanos durante el cumpleaños de su madre. El tío Howard ha regalado a su hermana la cantidad de mil libras por su cumpleaños. La madre anuncia una gran noticia para la familia: el tío Howard viene a visitarles. En ese momento, tanto Ian como Terry ven su llegada como la gran solución para sus problemas. Al fin y al cabo es su familia, por lo que seguro que les ayuda. Entra en escena el tío Howard, quien se presenta como un importante y rico hombre de negocios que quiere y respeta a su familia. Cuando se quedan a solas, los hermanos se sinceran con su tío comentándole sus problemas y necesidades. Mientras que Terry le confiesa su problema con el juego, Ian le pide ayuda económica para sus negocios y usar su influencia para lanzar la carrera de Angela. Como era de esperar, Howard se muestra amigable y dispuesto a ayudarlos. “Encontraremos la forma de devolvértelo” afirma Ian. A continuación, se produce uno de los momentos culminantes de la obra:

---

<sup>32</sup> *Audentes fortuna iuuat* (Verg. *Aen.* 10, 284). Los hermanos arriesgan, tientan a la suerte para conseguir aquello que desean. Pues bien, parece que la fortuna premia su audacia.

“Necesito vuestra ayuda” dice su tío. Sigue un discurso en el que Howard se descubre como un hombre sin escrúpulos cuyo amor familiar que tanto proclama no le impide pedir a sus sobrinos que maten por él: “la lealtad familiar debe ser recíproca”. Para Howard, ahora es el turno de sus sobrinos para devolverle toda la ayuda que ha brindado a su familia todo el tiempo. “La familia es la familia, la sangre es la sangre. Esa ayuda es que lleven a cabo el asesinato de un empleado, Martin Burns, quien descubrió sus irregularidades en la empresa y está dispuesto a denunciarlo ante un tribunal. “No se hacen preguntas, proteges a los tuyos”, sentencia. Una vez que están a solas, los hermanos no pueden evitar sentirse decepcionados ante tal revelación de su tío, “la familia es la familia, pero hay unos límites”, proclaman. En un principio parece que desechan la idea, pero pasado un breve tiempo acuerdan que “hay que complacer a tío Howard”. Esta segunda peripecia cambia el rumbo de sus vidas, por lo que el conflicto está servido.

La decisión de los hermanos introduce el tercer episodio. Tío y sobrinos acuerdan el asesinato de Martin Burns. “Os prometo muchachos que no os arrepentiréis”, jura su tío. Para Ian está muy claro, a tío Howard le urge que lo hagamos”. En cambio, Terry no está de acuerdo, vacila porqué para él “está mal”. Para Ian, cometer el asesinato se perfila como *conditio sine qua non* para que sus pretensiones se cumplan, por lo que su ambición no entiende de límites morales. La insistencia de Ian logra que Terry se deje llevar y decida ayudar a su tío. Por segunda vez, los protagonistas hacen referencia a la ya popular e irónica frase entre ellos: “¿A que la vida es genial?”. La reiteración de la cita cuando están discutiendo sobre cómo cometer el asesinato sabiendo el significado tiene no predice nada bueno. Parece que al escuchar la cita, Terry se da cuenta que el final de *Bonnie & Clyde* (1967) podría ser el suyo, pues a continuación alude a la inexorabilidad de la vida y al trabajo que han de completar. Mientras Terry habla con el barman sobre las partidas del póquer se produce otra peripecia. Entra en escena Martin Burns, el hombre a quien planean matar. Entonces se produce un momento entre los hermanos y su víctima, quien les revela que abandona Londres en dos días. Burns no se despidió sin antes brindar “por la vida”, qué espera que sea tan longeva como la de su madre de 91 años. Las palabras de Burns provocarán que los espectadores experimenten un sentimiento catártico, por lo que sienten piedad ante el inocente deseo que la víctima formula ante sus futuros verdugos. He aquí una muestra de la ironía trágica de Allen. Tanto Ian y Terry como los espectadores saben que Burns se encuentra ante los dos hombres que le arrebatarán la vida en dos días.

El encuentro con Burns introduce el cuarto episodio, en el que los hermanos acuerdan que el asesinato se ha de concretar en los próximos dos días. Por lo tanto, la peripecia anterior no hace más que precipitar los acontecimientos. Es por eso que a la siguiente noche esperan a su víctima en su casa, pero por esta vez el destino no les deja actuar, pues está acompañado de su pareja. Es cuando Terry se pregunta si Dios existe. Según

él, están “cruzando la línea”, por lo que después no hay vuelta atrás. Esta reflexión de Terry refleja que es consciente que va a cometer un acto de *hýbris*, después del cual no habrá marcha atrás y tendrá que afrontar las consecuencias. Aun así, Ian insiste en la necesidad de cometer el crimen, “debemos mirar hacia el futuro”. Paralelamente, aparece una escena a modo de estásimo en la cual el padre explica que ha vuelto a soñar con sus hijos, cuando eran niños. Se trata de un sueño premonitorio anunciando que sus vidas van a cambiar. Paralelamente, esos niños que ya son mayores aguardan ante la casa de la madre de Burns para atacarlo en cuanto salga. Finalmente, una vez que lo alcanzan y lo tienen delante, sin vacilaciones ni temor cumplen su objetivo. “Ya está hecho, se acabó”, confirma Ian. “Ahora es ahora, y siempre será ahora” replica Terry. He aquí la culminación de su acto de *hýbris*, por lo que ahora solo queda aguardar para ver cómo será su castigo.

El asesinato de Burns introduce el quinto episodio de la obra, en el que las inquietudes y remordimientos de Terry salen a la luz. Los hermanos se reúnen con su tío para comentar la jugada. Mientras Ian se siente pleno con su futuro encaminado, Terry no quiere aceptar la ayuda de su tío. Paralelamente, la vida de Terry se desmorona. Le han echado de su trabajo y su conciencia le tortura más y más cada día, hasta el punto que preferiría morirse: “si me muero, mucho mejor”. “Ya no soy el de antes, ya no puedo serlo” afirma. Su hermano trata de animarle y le promete que le ayudará a superarlo. Al día siguiente, Ian acude a una fiesta con Angela, dónde junto un amigo tiene lugar una reflexión sobre las tragedias griegas. Angela confiesa que le encanta. Su tragedia favorita es *Medea* de Eurípides y el personaje más sublime es Clitemnestra. Es entonces cuando Allen introduce una alusión a la tradición aristotélica. Un amigo de Angela afirma que “con todo el horror, el dolor y el miedo aristotélico es más visceral el ballet”, haciendo referencia al páthos y catarsis aristotélicos<sup>33</sup>. Sobre esta escena, Gilabert (2009:6) sugiere: “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”.

A partir del cumplimiento de la experiencia trágica descrita en este filme-el asesinato de Burns a manos de los protagonistas- el miedo y la compasión invaden a los espectadores, de manera que experimentan la purgación de la piedad y el temor que conlleva la catarsis aristotélica.

Durante la fiesta, Terry se presenta totalmente conmocionado, pues la culpa y el remordimiento lo está consumiendo. El reconocimiento por su nefasta acción se

---

<sup>33</sup> Ver *Poética*, VI, 1449b v.24-28

produce: “Hemos quebrantado la ley de Dios<sup>34</sup>” afirma Terry. “¿Qué Dios”? Pregunta Ian. Terry quiere entregarse, pero Ian se lo niega. “Quiero contárselo a alguien, cumplir mi castigo y liberarme”<sup>35</sup>. Durante una reunión entre Howard e Ian, se produce una nueva y última peripecia con la resolución de que Terry debe morir, pues su muerte es la única opción para que Howard e Ian sobrevivan. En ese momento, Ian experimenta su reconocimiento: “Era como cruzar una línea, no hay vuelta atrás”.

La decisión de matar a Terry introduce el sexto y último episodio, en el que Ian decide matar a su hermano durante una travesía a solas en el *Cassandra’s Dream*, por lo que decide intoxicarle con anti-depresivos para que parezca un suicidio. Paralelamente, Ian tiene una reveladora conversación con Angela, quien le confiesa que por primera vez siente amor por alguien. ¡Por fin! Ian ha conseguido tanto la ayuda económica de su tío como el amor de Angela, lo que hace que la muerte de su hermano sea el último paso necesario para su tan anhelado éxito. Durante la travesía, Terry hace alusión a que tomaron la decisión errónea. Para Ian no se podía elegir, pero Terry dice que siempre se puede elegir. “Tú crees que hemos cometido un acto antinatural, pero no es así. Estas asustando porque te enfrentas a la naturaleza humana” afirma Ian. Para él, estos actos antinaturales forman parte de la condición del ser humano. Para Terry, el asesinato fue como una apuesta, que podía salir bien o mal, y salió mal porqué eligió mal.

Para Terry, el orden de las cosas se ha desquiciado, por lo que desea restablecerlo. Es entonces cuando Ian se da cuenta que su hermano no le deja otra opción que acabar con él. Ha tratado de ayudarlo y convencerlo, pero ha fracasado. La catástrofe se avecina. Parece que le va a entregar una cerveza con el cóctel de anti-depresivos, pero en el último momento se arrepiente y le ataca con toda su rabia e impotencia. “¿Por qué no podías olvidarlo? ¡Lo has estropeado todo, Terry!” Le reclama Ian. En ese momento, la epifanía irrumpe en la escena de manera inesperada, provocando sorpresa y sobrecogimiento en los espectadores, pues produce que Ian caiga y se golpee la cabeza, muriendo en el acto, mientras Terry, horrorizado, observa la escena. He aquí el clímax dramático de la historia.

El éxodo final muestra a la policía en el muelle junto al *Cassandra’s Dream*. Los servicios médicos están retirando los cuerpos de los hermanos del barco e

---

<sup>34</sup> Así como la religión griega, la religión cristiana también dicta que los hombres no cometan actos de arrogancia ni transgredan la ley divina de Dios. A modo de ejemplo, me refiero a los Diez Mandamientos que Dios entregó a Moisés. Uno de ellos dicta categóricamente: “No matarás”. Por consiguiente, parece que Terry no solo es consciente que han quebrantado uno de los diez mandamientos, sino, como creyente, teme las represalias de la ley divina por el pecado cometido.

<sup>35</sup> La influencia de la literatura rusa es notable en las obras de Allen, especialmente de Dostoievski. “Allen coincide con Dostoievski al plantear que los culpables de alguna manera anhelan el asumir responsabilidad por lo que han hecho, pero parece decir que ello es así solo porque esta sería una forma de demostrarse que el mundo está regido por una autoridad superior justa, cuya ausencia es más deplorable que una condena personal”. Cf. Vázquez (2010), *Allen lee a Dostoievski*.

introduciéndolos en una ambulancia. Así pues, Woody Allen concluye su historia con la resolución del conflicto, después de la cual sigue un breve epílogo de apenas un minuto en el que se muestra a la policía especulando sobre sus muertes y las novias de los hermanos haciendo planes de futuro. La policía, a modo de estásimo, divaga sobre qué puede haber ocurrido: “Lo que pensamos que ocurrió, aunque no es seguro, es que uno mató al otro, a propósito o por accidente, y después se quitó la vida, se ahogó. El barco apesta a alcohol y pastillas. No sé, todos los días hay algo nuevo”.

### 3.3.2. Referencias clásicas

En primer lugar, cabe comentar la estructura de esta tragedia, la cual se compone de un prólogo, un párodo, seis episodios y un breve éxodo final. El prólogo inicia con la presentación de Ian y Terry, los personajes principales, dos hermanos que se disponen a comprar un barco. Los dos protagonistas tan iguales y distintos a la vez. El motor que mueve las decisiones de Ian es el económico, más tarde también el amor. En cambio, la motivación de Terry es el juego, ganar más y más dinero. En medio de sus deseos y necesidades aparece la figura de su tío Howard, quien se perfila claramente como antagonista de la obra, puesto que tiene un papel decisivo en la decadencia de sus sobrinos y por supuesto el final de la tragedia. En un primer momento, la imagen que se nos muestra es la de un importante hombre de negocios que parece que ha sabido jugar bien sus cartas en la vida, pues goza de gran prosperidad personal y económica. Su familia lo considera su salvador, puesto que siempre les ha ayudado. Las novias de los protagonistas, Kate y Angela, se perfilan como las deuteragonistas de la obra. Si bien tienen un papel secundario, influyen de manera decisiva y determinante en los acontecimientos que suceden y las decisiones que toman los protagonistas. Como colaboradores y en ocasiones actuando como corifeos griegos, son los padres de los hermanos, que, mediante sus consejos y reproches tratan de hacer reflexionar a sus hijos. No se representan ataviados con los trajes y máscaras propias del coro griego, pero su actuación y sus reflexiones los distinguen como tal. Se presentan juntos o bien por separado y normalmente aprovechando las reuniones familiares que acontecen. A banda de los padres, diferentes personajes secundarios también representan la función de coro a lo largo del filme, anunciando, alertando o haciendo referencia al estado de las cosas.

Cabe destacar la importancia que tiene el barco en la obra, pues su adquisición se perfila como el desencadenante a partir del cual se empieza a narrar el *ethos* de los protagonistas. A pesar de las advertencias de su padre, que denomina el barco como un problema (*páthos*), los protagonistas deciden comprarlo. Una vez que es suyo, deben bautizarlo para sacarlo a navegar. A Terry se le ocurre *Cassandra's Dream* (nombre de su perro ganador en las apuestas), puesto que, según él, ese nombre da suerte. Parece ser que los protagonistas no están muy familiarizados con la mitología clásica, pues de otra manera hubieran sabido que ese nombre lo último que da son buenos augurios. De igual manera que los troyanos no creyeron a Casandra cuando se

avicinaba el ataque de los griegos, el nombre del barco tampoco es capaz de alertar a los protagonistas sobre las desgracias que están por llegar. La imagen del barco introduce y finaliza la historia, demasiado precipitada y trágica. Los hermanos adquieren el barco dónde su vida se esfuma, pero la nave sigue conservando su belleza y permaneciendo a través del tiempo como cuerpo inmortal. Así pues, tanto los consejos del corifeo-padre como el nombre con el cual se bautiza el barco ya auguran una desgracia de la que, por supuesto, los protagonistas no se percatan. Cabe recordar la referencia que hace el padre sobre las naves: "el único barco que llega es el de velas negras". La referencia de las velas negras nos remite al mito de Teseo y Egeo<sup>36</sup>. Una vez más, Allen vuelve a hacer uso de la ironía trágica. Poco se espera el padre que el *Cassandra's Dream* llegue con los cuerpos de sus hijos muertos en su interior.

A lo largo de la película, tanto los protagonistas como personajes secundarios hacen múltiples referencias sobre la navegación o periplo<sup>37</sup>. Uno de los colaboradores comenta que "navegar puede ser peligroso". Ciertamente, los hermanos encontraran su destino durante su último periplo. Los hermanos insisten sobre la importancia de la navegación en su vida a modo de *ethos* durante el cual se presenta inevitablemente el páthos, propiciado por su tío. Así pues, la navegación se perfila como *modus vivendi*, concepción que nos remite al periplo de diez años de Ulises, tiempo en el cual múltiples páthos lo desvían de su *ethos*. Tal como indican Balló y Pérez (1995: 30), "el periplo odiseico puede interpretarse como una serie de pruebas morales que enfrentan al protagonista a una constante experiencia de transgresión". Así pues, el periplo que inician los hermanos Ian y Terry está basado en la transgresión de sus propios límites morales como seres humanos,

Cabe destacar la conversación que mantienen Angela e Ian sobre el sentido trágico de la vida durante su primera cita. Discutiendo sobre la moralidad de la obra que representa Angela, los dos se muestran de acuerdo en que las personas crean su propio destino.

"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", pero la tragedia final de Ian, dictada por el destino o forjada

---

<sup>36</sup> Cf. Plu. *Vitae Parallelae*. Thes. 22.1. Habiéndole prometido cambiar las velas negras por las blancas en caso que venciese, Teseo olvidó la promesa a su padre y no las cambió. Al ver llegar la nave con dichas velas negras, fruto de la desesperación Egeo se suicidó ahogándose en el mar. Así pues, el coro hace la referencia a este mito para indicar que un barco trae la negra muerte con él.

<sup>37</sup> Según denota la obra de Horacio, en la antigua Roma el mar es símbolo de peligro e incertidumbre, debido a su carácter dual, tan pronto apaciguado como violento. Por consiguiente, eran comunes los ruegos e invocaciones a los dioses protectores de la navegación para pedir un viaje próspero y con retorno. Cf. Hor. C. I, 3, 10-17. "Roble y triple bronce en torno al corazón tenía el primero que confió una frágil barca al mar terrible; y no sintió temor del ábrego sin freno, que con aquilones lucha, ni de las Híades sombrías, ni de la rabia del noto, que en el Adriático manda más que nadie, ya quiera encrespar, ya apaciguar las aguas".

por haber ultrapasado a conciencia el límite de lo permitido, la corregirá severamente". (Gilbert, 2009: 5)

En efecto, Ian tenía razón, pues él resulta ser el dueño de su destino cuando toma la decisión de matar a Burns y posteriormente pelear con su hermano para matarle, hecho que irremediablemente lo aboca a un final trágico. Así pues, su exceso de *hýbris* dictamina la experiencia trágica en su vida.

El tema de la muerte, concretamente el asesinato, tiene tras de sí una gran tradición desde las tragedias griegas<sup>38</sup>, pasando por las de Shakespeare<sup>39</sup>, hasta la actualidad. Casi siempre, tiene un denominador común, la pasión. La pasión causada por la rabia, avaricia, poder, envidia, amor o venganza entre otros. Asimismo, el asesinato de Burns descubre la verdadera naturaleza y moralidad de los hermanos. Mientras que Terry asume su culpa y arrepentimiento, Ian se descubre como un sujeto sin escrúpulos dispuesto, cuya conciencia no muestra el menor signo de culpabilidad.

Por lo tanto, dueños del *Cassandra's Dream* enfrentan el páthos que su propio tío les impone, ya que en sus manos está decidir transgredir o no la moralidad por su tío y él. Precisamente, a lo largo de la obra somos testigos del abundante uso de la ironía trágica en Allen. Los personajes no se dan cuenta, pero a veces con sus afirmaciones están más cerca de la realidad de lo que ellos se imaginan. A modo de estudio, propongo algunos ejemplos: A banda de algunas referencias anteriormente comentadas, cabe destacar algunas afirmaciones irónicas de Angela, la novia de Ian. Un buen ejemplo es cuando las dos parejas se encuentran en la fiesta de final de rodaje a la que Angela les ha invitado. Las chicas aparecen de improviso mientras los hermanos planean el asesinato de Burns: "¿De qué hablabais tan absortos? ¿Planeabais un atentado?" No es capaz de imaginar de la gran verdad que esconden sus inofensivas palabras. En otra escena, Angela confiesa lo mucho que le agradan las tragedias griegas, especialmente *Medea*, y alude al hecho de que no resulta fácil actuar en alguna.

Sobre esta escena, Gilbert (2009: 5) indica 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".

Ni ella misma se lo imagina, pero se ha convertido en una de las deuteragonistas de una tragedia londinense con tintes griegos protagonizada por Ian y Terry, unos

---

<sup>38</sup> Cf. *Edipo Rey* y *Antígona* (Sófocles), *Los siete contra Tebas* (Ésquilo), *Las Fenicias* (Eurípides), *Agamenón* y *Coéforos* (Esquilo) y *Fedra* (versiones homónimas de Eurípides y Séneca), entre otros.

<sup>39</sup> A modo de ejemplo: *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth*, entre otras

modernos Eteocles y Polinices que encuentran la muerte conjuntamente. Mientras que los hermanos tebanos se enfrentan por el poder a sabiendas que van a morir uno a manos de otro, la muerte sorprende a los hermanos ingleses sin tan siquiera sospecharlo<sup>40</sup>. Ian a manos de su hermano (y la fortuna), Terry a causa del horror y la desesperación que le invaden después de presenciar la muerte accidental de su hermano.

A continuación, propongo un estudio sobre el comportamiento de los personajes y posibles modelos de personajes clásicos, así como recursos y elementos indispensables que encontramos en esta tragedia greco-londinense. Anteriormente, se ha comentado que los dos protagonistas mueren conjuntamente, uno a manos del otro, tal y como ocurre entre los hermanos de la estirpe tebana, Eteocles y Polinices<sup>41</sup>. Su muerte es parte de la expiación que le toca pagar a su familia por las funestas acciones de Edipo. Como la culpa se transmite a lo largo de las generaciones, al final el peso de esta recae en sus personas. En el caso de Ian y Terry, el peso de la ley divina les hace expiar el abominable crimen que han cometido.

Su acto de *hýbris* es consecuencia de la lealtad e interés que profesan por su tío Howard. Este modelo de comportamiento es paralelo a la conducta de otros famosos hermanos de la tragedia griega, los atridas Orestes y Electra, hijos de Agamenón, rey de Argos y su esposa Clitemnestra. Según el trágico Eurípides<sup>42</sup>, a su vuelta de la guerra de Troya, Agamenón fue brutalmente asesinado por su esposa Clitemnestra. Años después, a modo de venganza, sus hijos Orestes y Electra planearon y ejecutaron el asesinato de Clitemnestra. El crimen de su padre no podía quedar impune, pues tal como indica tío Howard “la familia es la familia, la sangre es la sangre”. Tal como Ian y Terry ejecutan el asesinato de Martin Burns, Orestes y Electra hacen lo suyo con su madre y Egisto, su marido. Cada par de hermanos obra movido tanto por el amor familiar tanto como por el poder. En el caso de los hermanos londinenses, se trata del deber que sienten para con su tío Howard y la ayuda económica que este les puede proporcionar. En cambio, a los hermanos atridas les mueve el deseo de venganza por el asesinato de su padre.

Paralelamente, tal y como le sucede a Terry, la culpa y el remordimiento acechan a Orestes: “mis pensamientos desbocados me arrastran vencido” (A. Ch. 1023-1024). En su caso, la culpa y el sufrimiento están personificados por unas criaturas a las que él

---

<sup>40</sup> “Los asuntos humanos en completo desorden los rige la Fortuna, que esparce sus favores con una mano ciega, dando siempre la mano a los peores” (Sen, *Ph.* 978-980).

<sup>41</sup> El enfrentamiento fratricida es narrado por Ésquilo en *Los siete contra Tebas*, y Eurípides en *Las Fenicias*.

<sup>42</sup> Historia narrada en su tragedia *Agamenón*, obra dramática que forma parte de la trilogía *Orestía* de Ésquilo, formada por *Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*.

llama “las Perras<sup>43</sup> rabiosas de mi madre” (A. Ch. 1054). Así pues, tal como le sucede a Orestes, a partir del asesinato de Burns vemos a un Terry atormentado y afligido por el *phobos* y remordimiento de haber matado a alguien. El reconocimiento de tan abominable acto conlleva la *ἀναγνώρισις* después de la cual nada volverá a ser igual, por lo que el *ethos* de los personajes se encamina hacia un final que no puede ser menos que trágico. La hamartía de Ian y Terry es haber cometido un acto de *hybris*, la transgresión del orden al haber arrebatado la vida a un hombre. Gilabert (2009: 7) comenta que “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 *hybris* (ὑβρις), cuyo castigo corresponde a Díke (Δίκη)”. Es decir, los hermanos han actuado como dioses permitiéndose de decidir sobre la vida de Burns. Por lo tanto, la purgación se perfila como elemento necesario para retornar al orden, una purgación que, como no podía ser de otra manera, condenará a los protagonistas a la catástrofe, una muerte temprana y trágica. Según Gilabert (2009: 6), “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”

En definitiva, a simple vista, la única pista sobre la tradición clásica en *Cassandra's Dream* (2006) es su mismo título, pero, a medida que se desgrana la trama, emergen múltiples rasgos y evidencias de la tradición clásica, tales como estructuras, perfiles de personajes, ideas y motivos de la tradición aristotélica y literaria. Los protagonistas encajan en el prototipo de caracteres humanos que son víctimas de sus propias pasiones y las decisiones que toman. Esta tragedia londinense con tintes griegos finaliza una vez que el conflicto se resuelve, como no podía ser de otra manera, con la muerte de sus protagonistas, la purgación correspondiente al acto de *hybris* de Ian y Terry. Desafortunadamente, tal como Ian indica en su momento modo de reflexión, las personas creamos nuestro propio destino. En su caso, los hermanos forjaron su *ethos* cuando cometieron el asesinato de Burns-hamartía- que conllevó cruzar una línea y transgredir los límites morales- acto de *hybris*. Por lo tanto, como no podía ser de otra manera, su final no podía ser menos que trágico.

---

<sup>43</sup> Se trata de las Erinias, criaturas ctónicas encargadas de perseguir homicidios, especialmente los parricidios, matricidios, la traición de los padres i familiar, los crímenes en contra de los dioses y el perjurio. Al cometer el crimen matricida, Clitemnestra envió a las Erinias para acechar a su hijo.

## 4. CONCLUSIONES

Tal como se planteó en la introducción, este trabajo se ha propuesto comprobar si combinando el estudio de la *Poética* de Aristóteles junto a relatos cinematográficos seleccionados de la filmografía de Woody Allen, podíamos evidenciar que tales filmes son receptores de las fórmulas de Aristóteles. Después de proceder a analizar las películas teniendo en cuenta aspectos de la tradición aristotélica actual, podemos afirmar que el resultado obtenido es satisfactorio.

Contando ya con más de 2300 años, la obra de Aristóteles se perfila, en efecto, como una obra universal e intemporal, pues ni el transcurso de los años ni la variedad de estudios emergentes la han dejado olvidada. Aristóteles proporciona los principios básicos para analizar y crear una obra, cuyo objetivo es provocar una experiencia emocional en el espectador, finalidad primordial de toda obra dramática. Si este objetivo se cumple, estamos ante una obra de éxito lograda a través de las profundas raíces aristotélicas. Para construir una buena narración, la *Poética*, facilita las claves y los dictámenes a seguir. Así pues, el legado aristotélico ha llegado a nuestros días sobreviviendo al paso del tiempo. Podría aplicársele el concepto horaciano (*Carm.* III, 30, 1): *monumentum aere perennius*.

Es evidente que las obras cinematográficas modernas se basan en referencias teóricas modernas. No obstante, el referente de estas fuentes teóricas modernas es la *Poética*, siendo esta el primer tratado sobre la anatomía de la obra dramática. Como se ha expuesto en el apartado teórico de este trabajo se establecen nexos entre el análisis aristotélico y los estudios cinematográficos contemporáneos, de manera que es posible percibir la evolución de los dictámenes de Aristóteles en las guías cinematográficas de la escritura para cine y televisión que se han estudiado.

No es posible determinar que Woody Allen haya leído la *Poética* y la haya empleado como instrumento para construir sus filmes, por más que el nivel de su formación es evidente. Lo que si podemos afirmar es que, no ya conocedor de los sistemas de escritura cinematográfica, sino maestro, exhibe en toda su filmografía una sólida relación con la tradición aristotélica.

En concreto, después del análisis de las películas seleccionadas de la filmografía de Allen, podemos establecer las siguientes conclusiones en su conjunto:

1. Allen indica de manera consciente y deliberada el carácter clásico de las tres obras estudiadas: *Mighty Aphrodite* (1995), *Oedipus Wrecks* (1989) y *Cassandra's Dream* (2006), cuyos títulos remiten irremediabilmente a personajes de la tradición clásica como la diosa Afrodita, el héroe trágico Edipo o la agorera troyana Casandra. De esta manera, a parte de las correspondientes tramas que presenta,

Woody Allen se permite bautizar sus películas como si de tragedias griegas se trataran.

2. Independientemente de su duración, se han podido establecer las partes cuantitativas aristotélicas, de manera que en los tres relatos cinematográficos distinguimos un prólogo, los respectivos episodios con sus característicos párodos y comos. En cambio, el éxodo final protagonizado por el coro que concluye la historia solo está presente en *Mighty Aphrodite* (1995) y *Cassandra's Dream* (2006), pues *Oedipus Wrecks* (1989) concluye con el rostro de resignación del protagonista ante la revelación final que testimonia.
3. Únicamente en *Mighty Aphrodite* (1995) se denota la intención de Allen de mostrar los elementos y estructuras característicos de las tragedias griegas y -por ende- aristotélicas, que se encuentran escondidos en una película, tales como diferentes mecanismos o la presencia de un coro colaborador a modo de consciencia en la trama. Una de las evidencias irrefutables es que Allen sitúa virtualmente el escenario en un teatro griego, de manera que convierte New York en decorado de los episodios. Paralelamente, *Oedipus Wrecks* (1989) y *Cassandra's Dream* (2006) se sitúan respectivamente en Nueva York y Londres, recursos paródicos -el teatro greco-romano- de por medio. No obstante, aunque algo más escondido, presentan su coro, en ocasiones corifeo, que ayuda al desarrollo de la trama
4. Los caracteres de las tres películas se corresponden con el tipo de personajes establecidos en el marco teórico: el protagonista -dos en el caso de *Cassandra's Dream* (2006)-, deuteragonistas -curiosamente personajes femeninos en los tres filmes- y un coro que colabora en el desarrollo de la acción dramática. Paralelamente, cabe destacar el carácter edípico de los protagonistas de *Mighty Aphrodite* (1995) y *Oedipus Wrecks* (1989) cada uno representando un aspecto diferente del personaje sofocleo. En cambio, los protagonistas de *Cassandra's Dream* (2006) representan el modelo de héroes trágicos, cuya interpretación está sujeta a la perspectiva de cada uno.
5. Los argumentos de las películas tratan temas tan griegos y universales como la resolución de un enigma, la búsqueda de la verdad, el peso de la culpa y la irremediable conciencia, los complejos familiares o la ambición. Paralelamente, encontramos argumentos secundarios como el adulterio, la fidelidad, el abandono, el erotismo, el destino, o la casualidad que la tragedia griega en estado puro no asume conscientemente.
6. La presencia de recursos que conforman la trama -conflictos, peripecias, descubrimientos, páthos, reconocimientos, epifanías, la catarsis o el *deus ex machina* - están todos presentes, de manera más o menos explícita en las tres

películas, de manera que ayudan a impulsar, desarrollar y concluir la acción que se representa.

A modo de cierre de este trabajo, me gustaría reflexionar sobre la evidencia clásica que nos proporciona la filmografía de Woody Allen, en algunas ocasiones de manera más implícita que otras. Su extensa obra forma parte del *continuum* de una tradición que evoluciona y se adapta de manera que la normativa de escritura cinematográfica es evolución de la teoría aristotélica. Por consiguiente, el componente clásico es precisamente aquello que determina el carácter contemporáneo, que no es más que una actualización de la tradición. Muy probablemente es una idea excesiva, que no deja de insinuar Irwin Blacker (1993), y que en cualquier caso exigiría un estudio nuevo.

## 5. REFERENCIAS

ARISTÓTELES (1974) *Poética de Aristóteles*. Traducción Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Editorial Gredos, Madrid.

ARISTÓTELES (1999) *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. Gredos, Madrid

ATTOLINI, VITO (1992) "Il cinema". En Cavallo, Giuglielmo *et al.* *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Vol. 4. Págs. 431-493.

BALLÓ, J y PÉREZ, X (1995) *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine*. Anagrama, Barcelona

BAXTER, J (1998) *W. Allen: A Biography*. Harper & Collins, London.

BLACKER, IRWIN (1993) *Guía del escritor de cine y televisión*. Eunsa (Ediciones de la Universidad de Navarra, S.A), Navarra.

CABELLO PINO, MANUEL. " Hablar enigmáticamente: función y forma de los oráculos en *Edipo rey*". *Archivum*, LXI-LXII, 2011-2012, págs. 59-78

CANO, PEDRO LUIS

-(1998) "La escritura para el cine y la TV: Poéticas contemporáneas". En Labiano, J.M *et al.* *Retórica, política e ideología. Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Vol. 2. Págs. 225-230. Editorial Logos, Madrid.

-(1997) "Aspectos de la tragedia griega en el cine: el Edipo re de Pasolini". En Mancioti, Mauro *Il mito classico e il cinema*. Págs. 59- 69. D.AR.FI.CL.ET, Génova.

- (1999) *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Editorial Gedisa, Barcelona.

CATULO VALERIO, CAYO (2007) *Poemas*. Introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz. Gredos, Barcelona.

CHAPMAN, JAMES (2003) *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. Reaktion Books Ltd, London.

COMPARATO, DOC / CANO ALONSO, Pedro L. (1992) *De la creación al guión*. IORTV, Madrid

ÉSQUILO (2006) *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de Enrique Ángel Ramos Jurado. Alianza, Madrid.

EURÍPIDES (1955) *Tragedias Vol. I*. Texto revisado y traducido por Antonio Tovar. CSIC, Barcelona.

GUZMÁN GUERRERO, ANTONIO (2005): *Introducción al teatro griego*, Alianza Editorial, Madrid.

HILTUNEN, ARI (2002) *Aristotle in Hollywood*. Intellect Books, Bristol

HORACIO FLACCO, QUINTO

-(2008) *Sátiras, Epístolas y Arte poética*. Introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo. Editorial Gredos, Madrid

-(2008) *Odas, Canto Secular y Epodos*. Introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo. Editorial Gredos, Madrid.

LEE, SANDER H (1997) *Woody Allen's Angst: Philosophical Commentaries on His Serious Films*. McFarland&Company, Inc. Publishers. Jefferson, North Caroline, United States of America.

MARUCCO, N. C. (1978) "La identidad de Edipo. Acerca de la escisión del yo, la compulsión a la repetición y la pulsión de muerte". *Revista de Psicoanálisis* Vol.35. Págs. 853–898.

NAAMA, HAREL. (2015) "Oedipus or the Wrecks of the WASP Disguise". En *Referentiality and the Films of Woody Allen*. Editado por Klara Szlezák y D. E. Wynter. Palgrave Macmillan, UK.

NICHOLS, MARY P (2000) *Reconstructing Woody: Art, Love, and Life in the Films of Woody Allen*. Rowman & Littlefield Publishers Inc., Maryland, USA.

PROOP, VLADIMIR (2000) *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos, Madrid

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, ANTONIO (2014) *Estrategias del guión cinematográfico*. Ariel, Barcelona.

SEGER, LINDA (1991) *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones Rialp S.A, Madrid.

SÉNECA (1980) *Tragedias Vol. II*. Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno. Gredos, Madrid.

SÓFOCLES (1985) *Tragedias Completas*. Edición de José Vara Donado. Cátedra, Madrid

SOLOMON, JON (1978) *The Ancient World in the Cinema*. Yale University Press, New Haven and London.

TOVAR PAZ, FRANCISCO JAVIER (2006) *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre mitología y cine*. Universidad de Extremadura. Servicio de publicaciones, Cáceres.

VÍZQUEZ JIMÉNEZ, ALÍ. "Woody Allen lee a Dostoievski". *Filología y Lingüística* 36 (1): 2010. Págs. 157-172,

WINKLER, MARTIN M (2001) *Classical Myth & Culture in the Cinema*. Oxford University Press, New York.

## FILMOGRAFÍA

ALLEN, WOODY (1995). *Poderosa Afrodita (Mighty Aphrodite)*. USA

ALLEN, WOODY (2006) *El sueño de Casandra (Cassandra's Dream)*. UK

ALLEN, WOODY, COPPOLA, FRANCIS FORD, SCORSESE, MARTIN (1989) *Historias de Nueva York (New York Stories)*. USA

LESTER, RICHARD (1966) *Golfus de Roma (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum)*. UK

PENN, ARTHUR (1967) *Bonnie & Clyde*. USA

ROSS, HERBERT (1972) *Sueños de un seductor (Play It Again, Sam)*. USA

## ARACNOGRAFÍA

ACADEMIA WEBSITE: [www.academia.edu](http://www.academia.edu) Diez Puertas, Emeterio. "Mitología y cine". *Historia* 16, Núm. 363, 2006 págs. 100-125. (Acceso: 23/6/2016)

BLOG CINE Y MUNDO CLÁSICO. A cargo de Fernando Lillo Redonet. [cineymundoclasico.blogspot.com.es/](http://cineymundoclasico.blogspot.com.es/)(Acceso: 3/4/2016)

CENTRE D'INVESTIGACIONS FILM-HISTÒRIA (UB) [www.filmhistoria.com/](http://www.filmhistoria.com/) (Acceso: 15/5/2016)

INTERNATIONAL MOVIE DATA BASE: [www.imdb.com](http://www.imdb.com) (Acceso 27/6/2016)

METRO LYRICS WEB: [www.metrolyrics.com/smile-lyrics-charlie-chaplin.html](http://www.metrolyrics.com/smile-lyrics-charlie-chaplin.html) (Acceso: 23/6/2016)

PEPLUM. *Images des l'Antiquité Cinema et BD*. A cargo de Michel Éloy. [www.peplums.info](http://www.peplums.info) (Acceso: 20/3/2016)

PAU GILABERT BARBERÀ : [www.paugilabertbarbera.com](http://www.paugilabertbarbera.com) (Acceso: 12/5/2016)

- GILABERT BARBERÀ, PAU (2006) *Woody Allen y el espíritu de la tragedia griega: de Crimes and Misdemeanors a Match Point*.

- GILABERT BARBERÀ, PAU (2009) *Cassandra's Dream (2007) de Woody Allen: la contemporaneidad de la tragedia griega*.

TAORMINA THEATRE. [www.taormina.it/](http://www.taormina.it/) (Acceso: 25/3/2016)

TURNER CLASSICAL MOVIES: [www.TCM.com](http://www.TCM.com) (Acceso: 27/6/2016)

# ANEXO

<b>LI. Ad Lesbiam</b>	<b>LI. A Lesbia<sup>44</sup></b>
Ille mi par esse deo videtur, ille, si fas est, superare divos qui sedens adversus identidem <b>te spectat et audit</b> <b>dulce ridentem</b> , misero quod omnis eripit sensus mihi: nam simul te, Lesbia, aspexi, nihil est super mi...	Aquel me parece que es igual a un dios, aquel, si se me permite, supera a los dioses, el que sentado frente a ti, sin moverse <b>te mira y te oye</b> <b>reír con dulzura</b> , cosa que a mí en mi desgracia, me arrebató los sentidos: pues tan pronto como te he visto, Lesbia, nada queda de mi...

**Figura 1.** Catulo 51, 1-7

<b>When You're smiling</b> (Letra correspondiente a <i>Mighty Aphrodite</i> (1995))	<b>Smile</b> de Charles Chaplin (Fuente: <i>Metro Lyrics<sup>45</sup></i> )
<p>When you're <b>smiling</b> when you're smiling The whole <b>world smiles</b> with you When you're <b>laughing</b> oh when you're laughing The <b>sun</b> keeps <b>shining</b> through But when you're <b>crying</b> you bring on the <b>rain</b> So <b>stop your sighing be happy again</b> <b>Keep on smiling</b> cause when you're smiling The whole <b>world smiles</b> with you</p>	<p><b>Smile though your heart is aching</b> Smile even though <b>it's breaking.</b> When there are <b>clouds in the sky</b> you'll get by. If you <b>smile through your fear and sorrow</b> Smile and maybe tomorrow You'll see the <b>sun come shining</b> through For you. <b>Light up your face</b> with gladness, Hide every trace of sadness. Although a tear may be ever so near That's the <b>time</b> you must <b>keep on trying</b> Smile, what's the <b>use of crying.</b> You'll see that <b>life is still worthwhile-</b> <b>If you just smile.</b></p>

**Figura.2.** Comparativa entre *When You're smiling* y *Smile*

<sup>44</sup> La traducción corresponde a la siguiente edición: Catulo (2007) *Poemas*. Introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz. Gredos, Barcelona,

<sup>45</sup> Metro Lyrics Web: <http://www.metrolyrics.com/smile-lyrics-charlie-chaplin.html>