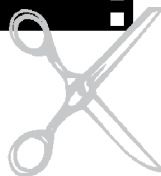
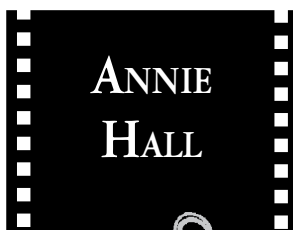


GUÍA PARA VER
Y ANALIZAR



WOODY ALLEN
(1977)

Eugenio Martí Pallarés
Rafael Cherta Puig

Directores de la Colección «Guías para Ver y Analizar Cine»:

José Javier Marzal Felici. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I de Castelló.

Salvador Rubio Marco. Profesor de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Murcia.

Consejo Asesor de la Colección «Guías para Ver y Analizar Cine»:

Rafael Cherta Puig. Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual. IES "Botànic Cavanilles" de La Vall d'Uxó.

Juan Miguel Company Ramón. Profesor de Teoría e Historia del Cine. Universitat de València.

José María Monzó García. Crítico y Ensayista de Cine.

Concha Roncal Sánchez. Editora de Nau Llibres.

David Serna Mené. Crítico y Ensayista de Cine.

Santiago Vila Mustieles. Arquitecto, Crítico y Ensayista de Cine.

© Eugenio Martí Pallarés y Rafael Cherta Puig

© *Derechos de edición:*

Nau Llibres	Ediciones Octaedro S.L.
Periodista Badía 10.	Bailén 5, 5 ^a .
Tel. 96 360 33 36	Tel. 93 246 40 02
Fax. 96 332 55 82	Fax 93 231 18 68
46010 VALENCIA	08010 BARCELONA
E-mail: nau@naullibres.com	E-mail: octaedro@octaedro.com
web: www.naullibres.com	web: www.octaedro.com

Imprime:

Guada

Fotografías:

Pablo Navarro Roncal
Eugenio Martí Pallarés
Rafael Cherta Puig

Diseño de portada e interiores:

Artes Digitales Nau Llibres

ISBN: 84-7642-667-4 (Nau Llibres)

ISBN: 84-8063-546-0 (Ed. Octaedro)

Impreso en España. *Printed in Spain*

Depósito Legal: V-xxxx-2002

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático.





“Vivimos igual que soñamos: solos.”
Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*.

ÍNDICE

1. Ficha técnica y artística	5
2. Introducción	7
2.1. Un cambio de orientación en el cine de Allen	7
2.2. <i>Annie Hall</i> en el contexto cinematográfico de la época	10
3. Sinopsis argumental	13
4. Estructura	14
5. Análisis del film	19
5.1. Los créditos	19
5.2. Apertura	20
5.2.1. Presentación de Alvy	20
5.3. Presentación	23
5.3.1. La cita con Annie	23
5.3.2. Los momentos felices de Alvy y Annie	26
5.3.3. Alvy y Annie se conocen	29
5.3.4. La relación incipiente	32
5.4. Desarrollo	34
5.4.1. Estabilidad y primeras fricciones	34
5.4.2. Primera ruptura y reconciliación	37
5.4.3. Estancamiento de la relación	41
5.4.4. Viaje a California y ruptura	43
5.5. Desenlace	46
5.5.1. La soledad de Alvy	46
5.5.2. Intento de recuperar a Annie	46
5.6. Cierre	47
5.6.1. Alvy asume la ruptura	47





6. Recursos expresivos y narrativos	52
6.1. El guión y los personajes	52
6.2. La construcción cinematográfica	57
6.2.1. Planificación y fotografía	57
6.2.2. Los <i>flash-back</i> y las “visitas” al pasado	58
6.2.3. La voz en <i>off</i>	60
6.2.4. La concepción espacial	62
6.3. Las relaciones intertextuales	64
7. Lecturas e interpretaciones	70
7.1. <i>El chiste y su relación con lo inconsciente en Annie Hall</i> ..	70
7.1.1. La utilización del chiste	70
7.1.2. La comicidad	77
7.1.3. El tratamiento del sueño	78
7.2. La naturaleza <i>cínica</i> del cómico	79
7.2.1. La escuela <i>cínica</i> de Alvy Singer	79
7.2.2. El repertorio de invectivas	82
7.2.3. La trascendencia del <i>cínico</i>	86
7.3. La trayectoria cinematográfica de Woody Allen	88
7.4. La <i>poética</i> de Woody Allen	92
8. Equipos de producción y artístico	98
8.1. El equipo de producción	98
8.1.1. Woody Allen: director, coguionista y actor ...	98
8.1.2. Marshall Brickman: coguionista	100
8.1.3. Gordon Willis: director de fotografía	100
8.1.4. Mel Bourne: director artístico	101
8.1.5. Charles H Joffé, Jack Rollins y Robert Greenhunt: productores	101
8.1.6. Otros miembros del equipo de producción .	102
8.2. El equipo artístico	103
8.2.1. Diane Keaton: actriz	103
8.2.2. Tony Roberts: actor secundario	104
8.2.3. Otros intérpretes	104
9. Filmografía de Woody Allen	107
10. Bibliografía	109



Woody Allen	Alvy Singer
Diane Keaton	Annie Hall
Tony Roberts	Rob
Carol Kane	Allison
Paul Simon	Tony Lacey
Shelley Duvall	Pam
Janet Margolin	Robin
Colleen Dewhurst	madre de Annie
Christopher Walken	Duane Hall





Donad Symington padre de Annie
Helen Ludlam abuela de Annie
Mordecai Lawner padre de Alvy
Joan Newman madre de Alvy
Jonathan Munk Alvy niño
John Doumanian amigo cocainómano de Alvy
Dick Cavett él mismo
Marshall McLuhan él mismo
Jeff Goldblum invitado a la fiesta de Lacey
Sigourney Weaver amiga de Alvy
Walter Berstein amigo de Annie
Truman Capote hombre del parque

Cuatro Oscars: mejor película, mejor director, mejor actriz y mejor guión original.

Premios del The New York Films Critics a la mejor película, la mejor actriz, el mejor director y el mejor guión.

Premio de Los Angeles Film Critics al mejor guión.

Premios de la National Society of Film Critics a la mejor película, la mejor actriz y el mejor guión.





2. INTRODUCCIÓN

2.1. UN CAMBIO DE ORIENTACION EN EL CINE DE ALLEN

Si ya en el momento de su estreno *Annie Hall* (1977) supuso una ruptura con el cine que Woody Allen había hecho hasta entonces, vista ahora que su trayectoria de cineasta se ha consolidado como una de las más firmes y continuas del cine americano actual —casi a razón de una, cuando no dos, películas por año—, este film se nos presenta no sólo como un modelo de construcción dramática al que seguirá fiel su director, cargando las tintas ya en lo cómico ya en lo dramático propiamente dicho, sino también como un resultado de aquellas películas anteriores con las que, en un primer momento, creyó la crítica que había roto. *Annie Hall* es el feliz resultado de la transformación del cine anterior con una voluntad más realista y dramática a la hora de abordar los conflictos de sus personajes: pensado originalmente como las aventuras de un cómico neoyorquino en la ciudad moderna por antonomasia, Allen fue descartando episodios emparentados con films como *Toma el dinero y corre* (*Take the Money And Run*, 1969) hasta dejar como asunto central la historia del protagonista con la mujer que acaba por dar título a la película y, de esta casual manera, inaugurar un nuevo modo de hacer cine. El film es, pues, el resultado de un trabajo de guión, minucioso como todos los de Allen, conjuntado con la experiencia del rodaje que fue modificando el proyecto inicial y, finalmente, con una reestructuración en la fase de montaje, por lo general de poca importancia en la obra del cineasta.

Tras esta película vino la primera incursión de Allen en lo dramático, *Interiores* (*Interiors*, 1978) y la que tal vez sea su obra más emblemática, *Manhattan* (*Manhattan*, 1979). Con su declaración de principios —“Manhattan es una ciudad en blanco y negro”, dice el protagonista, y así la filma— y su exaltación vitalista —curiosa adaptación del vivir trágico y el *aurea mediocritas* horaciana—

¿por qué vale la pena vivir? Es una buena pregunta. Mm. Bueno, hay varias cosas que... que creo que hacen que valga la pena. Eh, ¿cuáles? Bien, para mí... mm, eh, yo diría... Groucho Marx... por decir una, eh, mm, Willie Mays, mm... el segundo movimiento de la ‘Sinfonía Júpiter’ ... Louis Armstrong y su grabación del ‘Potatohead Blues’ ... las películas suecas, naturalmente, ‘La educación sentimental’ de Flaubert, Marlon Brando, Frank Sinatra, las increíbles manzanas y peras de Cézanne, los cangrejos del Sam Wo’s, la cara de Tracey¹...,

este film parece premeditado, especialmente concebido como producto culturalmente trascendente. Después Allen nos ofrecerá su quintaesencia



1 Willie Mays fue un famosísimo jugador de béisbol, Sam Wo’s un restaurante chino ya desaparecido y Tracey es el personaje que en el film interpreta Mariel Hemingway.



en películas como *Broadway Danny Rose* (*Broadway Danny Rose*, 1984), *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986), *Otra mujer* (*Another Woman*, 1988) –pese a las críticas adversas–, *Delitos y faltas* (*Crime and Misdemeanors*, 1989) o *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, 1992) a la vez que se abrirá a los caminos explorados por *Zelig* (*Zelig*, 1983), *Sombras y niebla* (*Shadows and Fog*, 1981) *Balas sobre Broadway* (*Bullets over Broadway*, 1994) o la más reciente *La maldición del escorpión de jade* (*The Curse of the Jade Scorpion*, 2001).

Los distintos Óscar obtenidos por *Annie Hall* –a la mejor película, a la mejor actriz, a la mejor dirección y al mejor guión, aunque Allen no recogiera los que le correspondían²– confirmaron la legitimación comercial del nuevo discurso de su autor. Sin que sea este el lugar para discutir sobre las reticencias o no del sistema hollywoodense hacia la comedia, lo cierto es que la aparición de elementos dramáticos, e incluso melodramáticos, en el film, además de afianzar un estilo personal que Allen seguirá y sigue todavía puliendo, hizo ver en crítica y público a un autor/actor serio y preocupado por los problemas domésticos y cotidianos –que en el entorno norteamericano, y en el de Allen en especial, siempre se reducen a las relaciones afectivas con sus parejas– de unos personajes más reales y, por tanto, alejados de los disparatados, absurdos o irreales, pero también personales, que habían resultado de sus creaciones anteriores. En este sentido, cabe señalar el enorme prestigio, al menos europeo, que el cineasta viene gozando desde el triunfo de esta película, prestigio que ha sido refrendado con la concesión el pasado 5 de junio de 2002 del premio Príncipe de Asturias de las Artes a su candidatura, presentada por el también escritor y cineasta Gonzalo Suárez.

No obstante, podemos ver desde la perspectiva actual cómo en *Annie Hall* existe todavía mucho del disparate del Allen anterior, presente ya en los diálogos de films como *Bananas* (*Bananas*, 1971) o *La última noche de Boris Grushenko* (*Love And Death*, 1975), aunque el entorno del film que nos ocupa sea más reconocible y se construya una visión ácida, irónica y triste de ese New York y sus intelectuales que se ha convertido, a la larga, en el personaje casi central de buena parte de su filmografía.

Es, sin embargo, en la narración cinematográfica en donde más podemos observar la continuidad, evolución, cambios y perfeccionamientos de lo que se puede considerar “estilo Allen”. Dicha narración, casi siempre subjetiva, localizada y centrada en un personaje cuya mirada ordena y condiciona todos los elementos del film, incluso la recepción de los espectadores, lo encontramos ya en su primer y poco conocido

2 Sorprendentemente, Allen hizo aparición en la ceremonia de entrega de los Óscar de 2002; si bien algunos lo interpretan como un gesto de reconciliación del cineasta con la Academia, otros lo sitúan en el contexto creado a raíz de los acontecimientos del 11 de Septiembre de 2001.





trabajo cinematográfico como director y productor: *El número uno/Lily la tigresa* (*What's Up, Tiger Lily*, 1966), un film de karate, japonés, que Allen compra, vuelve a montar, introduce escenas nuevamente filmadas y añade una jocosa voz en *off* que vertebra la película. *Toma el dinero y corre*, su siguiente film, además de preludiar en parte *Annie Hall* y *Manhattan* y también *Zelig* por lo que de falso documental y biografía contiene, certifica una constante creativa anterior al film que nos proponemos estudiar y que su director desarrollará con mayor profusión y mejor control de los materiales dramáticos. *Sueños de un seductor* (*Play It Again, Sam* 1972, Herbert Ross.) –cuyo título original alude a la famosa frase de Bogart a Doodley Wilson en *Casablanca* (1942, Michael Curtiz) acerca de la canción *As time goes by*,– muestra a un personaje afín al Alvy Singer de *Annie Hall* y a tantos otros posteriores. Y *La tapadera/El testafierro* (*The Front* 1976, Martin Ritt), el inmediatamente anterior al que nos ocupa, presenta, pese a las críticas a su interpretación, a un Woody Allen metido de lleno en un papel de fondo dramático y sobre un tema bastante espinoso para Hollywood: el maccarthysmo.

El humor, centrado en el diálogo, en los chistes y en la ironía vertida sobre el mundillo intelectual, cultural y urbano del hombre contemporáneo, por extensión y antonomasia el de Nueva York, es uno de los elementos de cohesión de toda la obra de Allen, ya presente en los films anteriores aunque en algunos de ellos compartiera con el gag visual el soporte cómico de la película. Los referentes intertextuales y las citas cinéfilas o culturales, que han existido desde siempre en sus películas, completan el panorama de constantes más evidentes.

De la misma manera que mucho del cine anterior a *Annie Hall* pervive en el film que nos ocupa, el resto de la producción de Allen no conviene reducirlo tampoco a una mera continuación del discurso iniciado o descubierto en 1977, ya que con sus semejanzas y diferencias se convierten en nuevos textos a menudo con puntos de mira o actitudes bien distintas. Así, *Recuerdos* (*Stardust Memories* 1980) o *La comedia sexual de una noche de verano* (*A Mid Summer Night's Sex Comedy* 1981) son productos más cuidados que *Bananas*, *El dormilón* (*Sleeper* 1973) o *Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo y no se atrevió a preguntarlo* (*Everything You Always Wanted To Know Sex (But You Were Afraid To Ask)*, 1972) pero que, a pesar de los abundantes referentes intertextuales –Bergman y Fellini– no desechan la sal gorda y el humorismo rápido y casi de urgencia de aquellas películas.

Por lo tanto, en cualquier texto que trate de abordar un film de Allen es casi obligado un balance de su vasta y continuamente aumentada producción, de lo que nosotros nos ocuparemos en una serie de apartados tras el minucioso análisis de *Annie Hall*, su novedad y su actual validez. Por ello, nos proponemos acercarnos al film a través de sus referencias





intertextuales y el humor, como principios constructivos de un discurso cuyo balance hasta el momento puede considerarse que está hecho en *Desmontando a Harry* (*Deconstructing to Harry*, 1997). El psicoanálisis, como el lector bien sabe, constituye otro de los referentes del universo cinematográfico y cultural de su director y, puesto que en *Annie Hall* tiene especial relevancia, lo abordaremos en su relación con el humor. Asimismo, una parte, creemos que desatendida, de la peculiar mitología —o mitomanía, como se prefiera— del director neoyorquino es la referencia bastante continuada al mundo cultural grecolatino, que nos permitirá hacer una aproximación al personaje de Alvy Singer desde una perspectiva más abierta, una modesta legitimación de este insignificante cómico neoyorquino cuyos vaivenes sentimentales y su permanente cuestionamiento del mundo en que vive constituyen el entramado argumental del film.

Tal vez *Annie Hall* no sea la mejor película de su director, pero aun hoy consigue conmover su mezcolanza de comedia y drama y hacer de su final, uno de los más melancólicos del cine contemporáneo, un referente casi ineludible.

2.2. ANNIE HALL EN EL CONTEXTO CINEMATOGRAFICO DE LA ÉPOCA

En los años setenta, las producciones cinematográficas se realizan sistemáticamente en color —de manera que los films en blanco y negro, como los de Wim Wenders, son una elección del director—, la televisión se convierte en un medio de comunicación decisivo que, en buena medida, resulta exhibidor cinematográfico, y, al final de la década, el comercio de los magnetoscopios supondrá una nueva orientación de la industria del cine que estrenará muchas de sus realizaciones en formato vídeo.

En Estados Unidos, frente a un Hollywood en permanente reestructuración de su política de estudios y reorientación de sus producciones hacia nuevos sectores de público homogeneizados —adolescentes y familia—, los cineastas independientes hacen arduos esfuerzos, todavía recompensados, para sacar adelante sus films y junto a veteranos como John Cassavetes surgen otros como Robert Altman o Martin Scorsese que acaban por consolidarse dentro de la industria en la que, con altibajos, todavía se mantienen actualmente.

Durante esta década, cineastas procedentes de la televisión que habían debutado en las anteriores, como Martin Ritt o Sidney Lumet ofrecen obras estimables como *Odio en las entrañas* (*The Molly Maguires*, 1970), *Conrack* (1974) y *La tapadera/El testafierro* el primero y *Serpico* (1973) y *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, 1975) el segundo, donde se reorienta el *thriller* hacia las actuales preferencias.

Cineastas como Francis Ford Coppola se consolidan con films como *El padrino* (*The Godfather*, 1972), *El padrino, segunda parte* (*The Godfather*,





Part II, 1974) y ofrecen personales películas como *La conversación* (*The Conversation*, 1974) y la polémica y controvertida *Apocalypse Now* (1979), uno de los rodajes más problemáticos de todos los tiempos.

Terrence Malick, director de escasa filmografía pero con gran hálito visual, dirige *Malas tierras* (*Badlands*, 1973) y *Días del cielo* (*Days of Heaven*, 1978), este último con una excelente fotografía sin iluminación artificial de Néstor Almendros.

Sydney Pollack consolida el estrellato de Robert Redford en estimables películas como *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (*Jeremiah Johnson*, 1972), *Tal como éramos* (*The Way We Were*, 1973) o *El jinete eléctrico* (*The Electric Horseman*, 1979), a las que siguen de cerca productos como *El golpe* (*The Sting*, 1973, George Roy Hill) con Paul Newman como partenaire, otro de los astros de décadas anteriores todavía con pujanza.

Alan J. Pakula encuentra en el *thriller* político como *El último testigo* (*The Parallax View*, 1974) y *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, 1976) un amplio campo de posibilidades.

Cineastas como Sam Peckinpah o Robert Aldrich continúan su labor aunque agotada, prácticamente, su vena creativa, a la vez que surgen nuevos valores en cineastas como Peter Bogdanovich, que había debutado en los sesenta pero se afianza ahora, Bob Rafelson, John Carpenter, Brian de Palma, John Milius, Hal Ashby, Michael Cimino, Paul Schrader, John Landis o John Waters, todo un amplio espectro que constituye el complejo panorama cinematográfico norteamericano de la época.

Por su parte, George Lucas con *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1976) y Steven Spielberg con *Tiburón* (*Jaws*, 1975) empiezan a adueñarse de una parcela en la que destacarán ampliamente en la década posterior.

Son de estos años los últimos films de Alfred Hitchcock —*Frenesí* (*Frenzy*, 1972) y *La trama* (*Family Plot*, 1976)—, Joseph L. Mankiewicz —*La huella* (*Sleuth*, 1972)— y Elia Kazan —*El último magnate* (*The Last Tycoon*, 1976)—. Billy Wilder realiza, como producción franco-alemana, su última obra maestra: *Fedora* (1978), una nueva reflexión, nostálgica esta vez, sobre el mundo del cine. John Huston, cuya carrera cinematográfica se debate ya entre la mediocridad de los encargos y las realizaciones más personales, nos ofrece tres excelentes películas: *Fat City* (1972), *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, 1974) y *Sangre sabia* (*Wise Blood*, 1979).

Frente al cine norteamericano, el cine europeo se estabiliza como opción cultural distinta —algo que se refleja en el film de Allen del que nos ocupamos— y empiezan a dominar las coproducciones —Ingmar Bergman realiza algunas de sus películas de este modo, como *El huevo de la serpiente* (*The Serpent's Egg*, 1977)—. Es el cine francés, surgido de la *nouvelle vague*, el más destacado, con directores como Alain Resnais —*Providencia* (1977)—, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette —*Celine y Julie van en barco* (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974)—, François Truffaut —*La noche americana* (*La nuit*





américaine, 1973), *El amante del amor* (*L'homme qui aimait les femmes*, 1977)—o Erich Rohmer, que por esos años realiza dos importantes films alejados de los ambientes cotidianos que suele abordar: *La marquesa de O...* (*Die Marquise von O...*, 1976) sobre el más desaforado romanticismo de Heinrich von Kliest y *Perceval le Gallois* (1978) en torno al mundo medieval de Chretien de Troyes. Francesas son también *Lo importante es amar* (*L'important c'est d'aimer*, 1975, Andrzej Zulawski) y las arriesgadas realizaciones de Marguerite Duras —*India Song* (1975) y *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). De 1977 es la penúltima película de Robert Bresson: *El diablo, probablemente* (*Le Diable probablement*).

La cinematografía alemana, que desde la segunda guerra mundial había iniciado un personalísimo camino, gracias a la política de subvenciones ofrece todo un elenco de actores y directores que constituirán una de las facetas más creativas de la época. De entre todos ellos destacamos a Rainer Werner Fassbinder con films como *Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen Seele auf*, 1974), *La ley del más fuerte* (*Faustrecht der Freiheit*, 1975) y *El matrimonio de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979); Werner Herzog con *Aguirre, la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1973), *Stroszek* (1977) y *Woyzeck* (1979) y, finalmente, Wim Wenders con *Alicia en las ciudades* (*Alice in der Städten*, 1974), *En el curso del tiempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976) y *Relámpago sobre el agua* (*Lightning Over Water*, 1979), realizada esta última con Nicholas Ray.

No hay que olvidar importantes cinematografías como las de los países del Este —en la Unión Soviética Andrei Tarkovski realiza *Solaris* (*Solyaris*, 1973), *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) y *Stalker* (1979) mientras en Polonia, Andrzej Wajda dirige *La línea de sombra* (*Smuga cienia*, 1976) y *El hombre de mármol* (*Człowiek z marmuru*, 1977)— y la nipona —donde Akira Kurosawa realiza *Dersu Uzala* (1974) en régimen de coproducción con Rusia, y Nagisha Oshima *El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*, 1976) y *El imperio de la pasión* (*Ai no borei*, 1978)—.

En España al cine de Carlos Saura —uno de los pocos aunque discutidos valores internacionales del momento— cabe añadir la tercera vía³ y, a gran distancia de todo ello, el film de Víctor Erice *El espíritu de la colmena* (1973), el de José Luis Borau *Furtivos* (1976) y el de Iván Zulueta *Arrebato* (1979)⁴.

3 Se llamó así al intento del productor José Luis Dibildos y directores como Roberto Bodegas y José Luis Garci de realizar un cine a medio camino entre el compromiso político y las producciones comerciales.

4 Sobre el film de Erice recomendamos la lectura de VV AA: *Guía para ver y analizar El espíritu de la colmena*. València: Nau Llibres, 1998; para el de Zulueta, Francisco Javier Gómez Tarín: *Guía para ver y analizar Arrebato*. València: Nau Llibres-Octaedro, 2001. En las páginas 8 a 17 de este último encontrará el lector un amplio análisis de la cinematografía española de la época.





3. SINOPSIS ARGUMENTAL

Alvy Singer, un cómico de *night-club*, ante la cámara y mirando al espectador, empieza a contar su ruptura sentimental con Annie Hall, lo que le lleva a reflexionar sobre sí mismo y a revisar su infancia. A continuación entramos de lleno en el conflicto: antes de una cita con Annie, Alvy expone a su amigo Rob sus preocupaciones. Al encontrarse con ella, un asunto nimio llevará a la pareja a continuar su discusión en la cola de otro cine. Seguidamente, Annie, que no quiere hacer el amor, le recuerda a Alvy su relación con su primera esposa, a la que Alvy evoca, dándose cuenta que la ruptura fue culpa suya debido a sus obsesiones y a desatenderla sexualmente.

Durante un paseo junto a la bahía, Alvy y Annie hablan de sus anteriores relaciones: ella recuerda sus dos primeros novios; él, a su segunda esposa: una intelectual desapasionada.

El hilo de la historia nos lleva al momento en que la pareja se conoció en el club de tenis. Tras un agitado paseo en coche, Alvy acepta la invitación de Annie de subir a su apartamento, allí una conversación llena de despropósitos parece distanciarlos, pero la atracción que sienten hace posible una cita en el *night-club* donde ella va a hacer una prueba como cantante, que acabará en fracaso. No obstante, Alvy la animará y, tras besarse y cenar, yacen satisfechos en la cama después de hacer el amor.

Los momentos felices del inicio de la relación nos sitúan a la pareja en una librería, sentada en un banco del parque fantaseando sobre la gente que pasa delante de ellos y, al anochecer, en un paseo romántico por el muelle.

Su relación toma nuevo rumbo: discuten por la decisión de ella de mudarse al apartamento de él; Alvy, en la casa de la playa, le reprocha que siempre necesite marihuana para hacer el amor y evoca su primer trabajo: escribir chistes para otro cómico. Tras su éxito en la Universidad de Wisconsin por fin cena con los padres de Annie y compara esta velada con aquellas otras cenas familiares en su casa paterna.

Las dificultades de la pareja aumentan: discuten en plena calle por los celos de Alvy hacia uno de los profesores de los cursos para adultos a los que él mismo le ha aconsejado ir. La discusión provoca su ruptura. El dibujo de Rob en una escena de dibujos animados propone presentarle a una chica, Pam, periodista de izquierdas que cubre un evento religioso multitudinario. Alvy la acompaña y la cita acaba de nuevo en la cama, donde Alvy recibe una llamada telefónica de Annie que reclama su auxilio. Ya en el apartamento de ella, Alvy mata a una araña, se reconcilian, hacen el amor, y, exultantes por la felicidad recobrada, deciden ir con Rob a visitar el viejo Brooklyn. La montaña rusa del parque de atracciones despierta otra vez los recuerdos infantiles de Alvy. Ya de regreso, Alvy y Annie celebran anticipadamente el cumpleaños de ella.





Annie actúa en un *night-club*, ésta vez con gran éxito. Un mánager discográfico, Tony Lacey, les invita a una fiesta a la que Annie desea ir, pero que a Alvy desagrada, por lo que acaban otra vez viendo un documental sobre la ocupación nazi en Francia y sus colaboracionistas. La visita de cada cual a su psicoanalista evidencia los problemas de su relación.

Alvy y Annie van a trasladarse a California para que él entregue un premio de televisión. Una vez allí, Rob les pasea por Beverly Hills y muestra a Alvy el funcionamiento de su teleserie, que enferma a Alvy. Asistido por un doctor, Alvy sólo se recupera en su hotel cuando Annie le informa de que ha sido sustituido por otro en la entrega de los premios. La fiesta en casa de Tony Lacey resultará definitiva y en el avión de vuelta a Nueva York deciden separarse amistosamente.

Transcurrido un tiempo, Alvy lleva mal su separación, persisten sus celos, habla solo e intenta infructuosamente relacionarse con otras chicas. Alvy llama a Annie y se presenta en Los Angeles, pero la entrevista en un restaurante muestra que la reconciliación es imposible. Alvy, nervioso, provoca una serie de colisiones automovilísticas y acaba en la cárcel, de la que Rob lo saca.

Finalmente, en Nueva York, Alvy dirige un ensayo de la obra teatral que ha escrito sobre su relación con Annie; en la obra, la pareja se reconcilia. Alvy explica a cámara que la realidad no sucedió de esta manera: volvieron a verse en la entrada de un cine y después comieron juntos un día en el que recordaron los momentos felices y después cada cual siguió, amigablemente, su camino.

4. ESTRUCTURA

La película está formada por una serie de secuencias unidas entre sí por corte neto o salto directo. La ausencia, pues, de fundidos encadenados o fundidos en negro, que en el cine clásico suele ser recurrente a la hora de mostrar las elipsis de paso de tiempo o relacionar secuencias estructuralmente, hace del film un todo que dificulta la segmentación en bloques o partes. A esto cabe añadir los abundantes *flash-back*, saltos atrás en el tiempo narrado, que en ocasiones son o alternan con *visitas* de los “narradores” a ese pasado evocado, así como el orden no cronológico de los acontecimientos relatados. Por todo ello, la ausencia de los signos cinematográficos de puntuación se hace especialmente significativa.

No obstante, viendo con detenimiento el film, podemos observar que se parte de una estructura temporal determinada: la secuencia [1], en la que Alvy, desde el presente, explica un caso del pasado, su ruptura con





Annie Hall, es decir, el resto del film. Así, la película se presenta inicialmente como un *flash-back* de dicha secuencia aunque con la secuencia [2] en medio, un *flash-back* no marcado por los signos recurrentes de desfoco de imagen, alteración de luz y fondos, voz en *off* deíctica, etc., como se utiliza, por ejemplo, en *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, J. Tourneur, 1947). Si dicha secuencia [1] constituye el punto de partida, la [57] sería el de llegada, aun cuando el espacio desde el que habla Alvy –ensayo teatral– no corresponda con el del arranque del film: durante su desarrollo, este espacio habría variado, rompiendo de esta manera la pauta habitual de los relatos estructurados en *flash-back*. Así, la secuencia que cierra formalmente el relato, [58], se situaría cronológicamente antes de la [1] y la [57]: sería como “ilustración” de la voz en *off* procedente del espacio en el que se desarrolla [57] de la misma manera que [2] lo sería de [1].

El cambio espacial en el transcurso de la narración puede responder a la estructura del *music-hall*, cuyo centro sería Broadway en la ciudad de Nueva York. Estos espectáculos presentan diversos números unidos por un maestro de ceremonias que se dirige directamente al público y sutura las distintas partes del show⁵.

Por todo ello, podemos considerar una Apertura y un Cierre del film, aunque en las dos primeras se plantee el conflicto y en las finales concluya definitivamente. De hecho, desde el punto de vista tradicional, podemos considerar que el cuerpo del film –de las secuencias [3] a [56]– tiene su propia presentación, desarrollo y desenlace aunque sea en esta parte donde más se acentúe el desajuste cronológico que, analizado con detenimiento, no resulta tan problemático por estar las secuencias encadenadas según la relación causa–efecto, la sucesión temporal o el contraste entre ellas. De esta manera, podemos agrupar las breves secuencias que componen el film en una serie de bloques uniformes atendiendo al contenido dramático que desarrollan, bloques que son coherentes en sí mismos y que configurarían macrosecuencias que pueden incluso verse como pequeñas películas aisladas con su propio planteamiento, desarrollo y desenlace de conflictos. La riqueza del film nace, precisamente, de la complementariedad de estos bloques, cuya disposición es la que altera el orden cronológico, por demás fácil de restituir, siguiendo la lógica interna que sustenta el punto de vista de Alvy Singer, que es el que impera.

En ese entramado de relaciones y recurrencias que articula la estructura tenemos dos secuencias “de langostas”, la [9], en el inicio del bloque de “momentos felices de la pareja” que simboliza su complicidad y felicidad que tendrá su repetición renovada en la secuencia de las arañas, [39],

5 Max Ophüls en *La Ronda* (*La Rondé* 1950) utiliza la figura del maestro de ceremonias, ausente en su referente teatral, para enlazar los distintos episodios de la obra. Igualmente en *Lola Montes* (1955) los episodios están unidos por el presentador de un circo.





y su contraposición tras la ruptura, la [55.2] en el interior del bloque de la soledad de Alvy. Más interesante, si cabe, nos parece la segmentación que establecen las secuencias de *night-club*, que dividen en dos partes el film, en cuanto a la relación de los amantes: en la primera, [17], en el centro del bloque del conocimiento de la pareja presenciamos un fracaso; en la siguiente actuación, [45], en el inicio del bloque del estancamiento de la relación, el éxito, el fin de la inseguridad e indefinición de Annie que hemos visto en toda la parte anterior, su maduración como persona y como artista y el punto de no retorno en su relación amorosa.

La estructura, pues, quedaría de la siguiente manera:

1. CRÉDITOS		
2. APERTURA	2.1 Presentación de Alvy	[1] Alvy Singer. [2] Infancia de Alvy.
3. PRESENTACIÓN	3.1 La cita con Annie	[3] Paseo de Alvy y Rob. [4] En la puerta del cine. [5] En la cola del cine. [6] Proyección. [7] Alvy y Annie en la cama. [8] La primera esposa: Allison. [8.1] Alvy conoce a Allison. [8.2] Alvy y Allison en la cama.
	3.2 Los momentos felices de Alvy y Annie.	[9] En el chalet: las langostas. [10] Paseo y reflexiones. [10.1] Paseo por la playa. [10.2] Los novios de Annie. [10.3] Continúa el paseo. [10.4] La segunda esposa: Robin.
	3.3 Alvy y Annie se conocen.	[11] El club de tenis. [12] La partida. [13] En el hall del club. [14] El paseo en coche. [15] La invitación. [16] El apartamento de Annie. [17] Fracaso en el <i>night-club</i> . [18] Paseo tras la actuación. [19] El <i>snack-bar</i> . [20] En la cama.
	3.4 La relación incipiente.	[21] La librería. [22] Fantasías en el parque. [23] Paseo por el muelle.
4. DESARROLLO	4.1 Estabilidad y primeras fricciones.	[24] Discusión por la mudanza. [25] Lasitud de Annie en el chalet. [26] Primer trabajo de Alvy. [27] Actuación en Wisconsin. [28] Felicitaciones por el éxito. [29] Cena con los padres de Annie. [30] Alvy y Duane. [31] Despedida. [32] Hacia el aeropuerto.





	4.2 Primera ruptura y reconciliación.	[33] Discusión en la calle: celos. [34] Annie vuelve de la psicoanalista. [35] Prosigue la discusión de la calle. [36] Dibujos animados. [37] Alvy y Pam. [38] Alvy y Pam en la cama. [39] La araña. [40] Reconciliación de Alvy y Annie. [41] Hacia Brooklyn. [42] En Brooklyn. [42.1] El parque de atracciones. [42.2] La discusión fraterna. [42.3] La fiesta de la tía. [43] De vuelta. [44] Los regalos de Alvy.
	4.3 El estancamiento de la relación.	[45] Éxito de Annie en el <i>night-club</i> . [45.1] La actuación. [45.2] El éxito. [46] Proyección del documental. [47] Las visitas a los psicoanalistas.
	4.4 El viaje a California y la ruptura.	[48] Velada antes del viaje. [49] Paseo por Beverly Hills. [50] En el estudio de TV de Rob. [51] Indisposición de Alvy. [52] La fiesta de Tony Lacey. [53] En el avión de vuelta. [54] Reparto de libros.
5. DESENLACE	5.1 La soledad de Alvy.	[55] Alvy separado. [55.1] En la calle. [55.2] La novia y las langostas [55.3] Paseo por el muelle.
	5.2 Intento de recuperar a Annie.	[56] Reencuentro con Annie. [56.1] Conversación telefónica. [56.2] En el aeropuerto. [56.3] En el coche. [56.4] En el restaurante de LA. [56.5] El policía. [56.6] En la cárcel. [56.7] Salida con Rob.
6. CIERRE	6.1 Alvy asume la ruptura.	[57] Ensayo teatral. [58] El reencuentro. [58.1] En el cine. [58.2] En la calle del restaurante. [58.3] Evocación momentos felices del film. [58.4] Desde el restaurante.





Si bien las diferentes escenas que componen [2] –consulta al médico, vista del parque de atracciones, interior de la casa, autos de choque, visita a la clase, entrevista televisiva y opinión de la madre– podrían considerarse independientes, ya que el corte neto es sistemático en el paso de cada una de ellas, la voz en *off* de Alvy que se superpone sobre algunas y el hecho común de ser episodios de la infancia y el pasado evocado por aquél, desde la secuencia anterior, hace que la consideremos dramáticamente una, pese a su complejidad. De la misma manera, hemos optado por considerar como una única secuencia las siguientes:

- aquellas que como [8] poseen una fuerte cohesión con la secuencia inmediatamente anterior por ser evocaciones del pasado y obedecer a una relación causa–efecto;
- otras como [10] poseen un marco definido –el paseo– desde el cual se producen dos evocaciones del pasado complementarias –los novios de Annie y la segunda esposa de Alvy–, con una escena que recuerda el marco de la misma –el paseo–;
- otras como [42], que comparten el mismo espacio evocado –el parque de atracciones de Brooklyn– y se relacionan, a su vez, con la precedente;
- otras como [55] porque desarrollan la misma idea latente de soledad y abandono del personaje y dependen fuertemente de la escena inicial.
- la [56], pese a poseer más macroespacios y acciones que cualquier otra secuencia de la película, puesto que desarrolla una causalidad temporal mucho más cerrada que el resto, las elipsis son menos significativas por referirse a un tiempo menor y la dependencia temática es una sola.

Naturalmente, esta estructura sólo pretende disminuir la aparente complejidad del film y facilitar el acercamiento crítico al mismo, tal y como desarrollaremos en el análisis. Se puede, por ello, trazar un esquema temporal donde reubicar las secuencias cronológicamente:

Evocación pasado de Alvy	Primeras relaciones conyugales
-primeras escenas de [2]; -parte de la [29]; -parte de la [42]; -escenas finales de [2].	{8}, [10.4] paralela a éstas: [10.2].

Relación de Alvy con Annie				
Inicio de la relación	Felicidad y estabilidad	Fricciones e inestabilidad	Ruptura	Tras la ruptura
- [11] a [20].	- [21] a [23]; - [9], [10.1], [10.3].	- [24] a [44] (se incluye parte de [42]): - [3] a [7]; - [45] a [47].	- [48] a [54].	- [55.2], [55.1], [55.3]; - [56], [58], [1], [57].





Así se puede apreciar cómo la cronología se respeta en la parte central del film y cómo la ruptura de la misma afecta a la disposición de los bloques temáticos que, de esta manera, funcionan por contraste: las más de las veces los *flash-back*, que responden a necesidades emotivas de los personajes⁶, son evocaciones del pasado remoto (infancia) o reciente (novios, anteriores esposas), de escenas no demasiado alejadas en el tiempo, caso de [34], que pese a romper el fluir cronológico no se dispersan en estructuras alambicadas sino que facilitan la vuelta al eje del discurso del film. Así, la película sería, si se nos permite el símil, como una corriente de conciencia joyceana en donde las imágenes ocuparían el lugar de las palabras, y que relegaría éstas al comienzo y al final del film: de esta manera, la película presentaría una estructura cerrada, puesto que comienza y termina con un chiste sobre la comida y la explicación trascendente del mismo. Dicha explicación se situaría, además, en el final cronológico del relato.

5. ANÁLISIS DEL FILM

5.1. LOS CRÉDITOS

A diferencia de otros títulos de crédito que aluden simbólicamente a la historia que la película desarrollada o bien se superimponen sobre las primeras imágenes de la misma, los de *Annie Hall* se sitúan fuera de ella. Están formados por letras blancas sobre fondo negro, constantes, a partir de este film, en la obra de su realizador. Si bien se ha visto en ellos una influencia del cine de Bergman, lo cierto es que Allen, como Stanley Kubrick, no los considera esenciales y por ello recurre a los que resultan más económicos⁷. De hecho podemos constatar que incluso en el cine norteamericano más comercial y de mayor presupuesto hay una tendencia que o inscribe en el inicio los nombres de sus cotizados protagonistas y deja el resto de equipo técnico para el final o, simplemente, los relega tras la última secuencia del film, que es cuando el público suele abandonar la sala. Allen procede de modo inverso en la película que nos ocupa, pues los principales intérpretes sólo aparecerán una vez concluida. Al comienzo de la misma, pues, tras el anagrama de la distribuidora, United Artist, aparecen diez títulos, sin ningún tipo

OH. 00' 00"

19



6 Allen parece utilizar la lógica onírica estudiada por Freud en su teoría psicoanalítica para el montaje del film.

7 Sin embargo otra tendencia considera que los títulos de crédito deben ser un elemento fundamental del film. Véase el análisis de los títulos de crédito de José María Monzó García y Salvador Rubio: *Guía para ver y analizar Con la muerte en los talones*. Valencia: Nau Llibres-Octaedro, 2000. p.13.



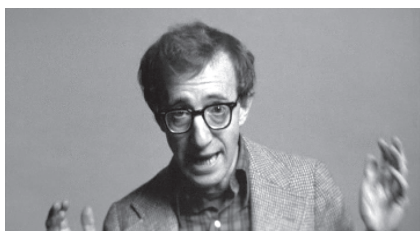
de música —en adelante los temas clásicos de jazz, a los que es tan aficionado el realizador, los acompañarán —: el primero, el del film, el segundo, el de la producción —*A Jack Rollins. Charles H. Joffe Production*— para continuar con cada uno de los aspectos fundamentales en su construcción, cada uno de ellos individualizado según la función desempeñada: montaje, dirección artística, diseño de vestuario, director de fotografía, guión, producción y dirección.

No menos significativos resultan los créditos finales: idénticos al genérico, sólo que ahora acompañados de la melodía *Seems Like Old Times* que Annie canta en su segunda escena del *night-club*, el primero de ellos reproduce el nombre de los dos personajes principales —*Woody Allen y Diane Keaton*—; el segundo, el de *Tony Roberts*; el tercero, los de *Carol Kane, Paul Simon, Shelley Duvall y Janet Margolin* y el cuarto los de *Christopher Walken y Coleen Dewhurst*, para proseguir con el resto de equipo técnico y reparto. Vemos, pues, con ello que el criterio, como ya hiciera Orson Welles en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) ha sido el de reproducir aquellos interpretes que dan vida a personajes relevantes en el film aunque intervengan poco. Dichos intérpretes son actores famosos, de cine o televisión o personajes relevantes del mundo del espectáculo. De esta manera, el espectador se halla ante dos marcas formales bien diferenciadas que envuelven al film y dejan que su relato fluya sin las irrupciones del genérico⁸.

5.2. APERTURA

5.2.1. Presentación de Alvy

0H. 00' 36"



Comienza la secuencia [1] con un personaje que no podemos distinguir del propio Allen —chaqueta de pana, camisa escocesa roja, lentes negros— que habla íntimamente al espectador en un primer plano lleno, proporcionando el punto de vista fijo y casi invariable de todo el film.

Se da de entrada toda una declaración de principios, en su primer chiste satiriza sus propios sentimientos sobre la vida y sus limitaciones:

Les contaré un chiste viejo. Dos señoras mayores están en un parador de montaña, y una dice: 'Hay que ver lo mala que es aquí la comida'. Y la otra replica: 'Sí, ya, ya, y además dan unas raciones tan pequeñas'. Pues bien, así es como veo yo la vida. Llena de soledad, de tristeza, de sufrimiento y de infelicidad, y pasa todo tan deprisa.

8 El caso más significativo es el de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, O Welles 1958) donde los rótulos, insertados por la productora, entorpecen gravemente el desarrollo del espléndido plano secuencia inicial.





Pensamiento, como vemos, de un profundo pesimismo.

Su segundo chiste rinde tributo a dos personajes claves en su vida, Groucho y Freud; del primero descubrió la comedia, del segundo el inconsciente.

Hay otro chiste importante para mí, que suele atribuirse a Groucho Marx, pero yo creo que aparece antes en *El chiste y su relación con el subconsciente* de Freud. No me interesa pertenecer a ningún club que cuente a alguien como yo entre sus socios. Esta es la clave de mi vida adulta, en lo que a mis relaciones con mujeres se refiere.

Allen juega con nosotros y nos da pistas para la lectura de la película: el chiste no aparece en el libro de Freud, sino que es de Groucho, y veremos que hay muchísimas coincidencias entre el libro y la película, ya que en lo que sí sigue al libro es en la traducción o explicación del sentido de los chistes en relación con profundas pulsiones de la psique.

El film nos presenta la historia de un hombre entrado en los cuarenta, en crisis, que ya experimentó dos fracasos en sendos matrimonios anteriores:

Yo, bueno, envejecer no me preocupa. No soy de esa clase de individuos, ya saben. En fin, estoy perdiendo algo de pelo en la coronilla, pero la cosa no pasa de ahí. Yo, ah, yo creo que mejoraré de aspecto con los años, ¿saben? Yo, hum, yo pienso que entraré en la categoría de los calvos viriles, ya saben, lo contrario de los seductores otoñales de cabellos plateados.

La película no sigue una secuenciación cronológica sino que presenta los recuerdos del protagonista siguiendo la libre asociación de diversos momentos de un romance de un año, que ya ha terminado, con Annie Hall. El cómico cae en la melancolía, se pregunta por qué se separaron, por qué el amor contemporáneo muere:

Yo, bueno, yo no paro de buscarle las vueltas a nuestras relaciones, de interrogarme sobre mi vida, de averiguar cuándo empezaron a joderse las cosas.

La imagen de Alvy, dirigiéndose al público niega la distancia entre la pantalla y el espectador, lo que será un gesto recurrente a lo largo del film. Este inicio entronca con los monólogos cómicos del *night-club*, profesión de Alvy, y con la confesión psicoanalítica, también habitual en el protagonista.

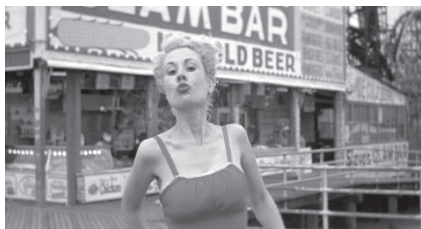
Como cómico de éxito neoyorquino, judío y neurótico no se considera una persona triste, “no tengo un carácter depresivo”, y su voz se superpone y conecta la siguiente secuencia.

En [2] encontramos varias escenas —cinco en total— que funcionarían de manera independiente de no ser por la voz en *off*, que las cohesionan, y responden a un espacio común de evocación nostálgica. Como una posible respuesta a las preguntas que se ha hecho, Alvy retrocede a la niñez





mezclando un análisis cuasi-freudiano con el humor disparatado. Las subsecuencias que la componen son las siguientes:



- Nacido en Brooklyn durante la 2ª Guerra Mundial, sus primeros recuerdos son de la posguerra cuando su protectora madre (parodia de la madre posesiva) lleva al niño de 9 años, inseguro, precoz y con lentes al doctor. El muchacho muestra desde pequeño lo que será su personalidad futura, su tendencia hipocondríaca a la preocupación obsesiva por la muerte. La secuencia está filmada en plano medio de la madre y el niño sentados en el sofá y contraplano del médico de pie. Es una secuencia de diálogo sin que aparezca todavía la voz en *off*. Pese al tratamiento cómico de la misma, el médico con su diagnóstico “hemos de procurar pasarlo bien mientras sigamos aquí” anuncia el sentimiento trágico, pero también el *carpe diem* —aprovecha los días—, que embargará a Alvy a lo largo del film.

- A continuación aparece la voz en *off*, sobre un plano general de la caseta bajo la montaña rusa, uniendo la escena anterior a la presentación inicial de Alvy. Su personalidad nerviosa puede ser debida a haber nacido en una casa debajo de la montaña rusa de Brooklyn: una serie de planos breves fijos — interior de la casa, exterior del parque, los coches de choque de la concesión del padre— apoyan los comentarios y muestran que el chico tiene problemas para distinguir entre fantasía y realidad. Especialmente significativo es el plano en que una muchacha lanza un beso directamente a la cámara.

- Alvy se interpone físicamente en el pasado, visita su aula, se sienta con los niños más jóvenes y aclara sus acciones de la niñez a su maestra y a un compañero de clase al defender que ha besado a una de las muchachas: “estaba expresando una curiosidad sexual saludable”. La es-

cena, que recuerda a Fellini, iniciada con dos *travellings* laterales, el primero sobre los profesores delante de la pizarra, el segundo sobre los pupitres y los alumnos, combina la voz en *off* con el diálogo de los personajes. Alvy altera los componentes de la realidad evocada ya desde el *travelling* inicial —por la disposición

