



31 gener –  
8 març 2000

# Woody Allen

Any 2000. Programa especial.  
Suplement del núm. 2

## ALLEN, Woody

Nord-americà. Nascut amb el nom d'Allen Stewart Konigsberg a Brooklyn, l'1 de desembre de 1935. Va estudiar a la Midwood High School, a Brooklyn, a la Universitat de Nova York i al City College de Nova York. Es va casar amb Harlene Rosen el 1954 (se'n va divorciar) i amb Louise Lasser el 1966 (se'n va divorciar); té un fill i una filla amb l'actriu Mia Farrow. Va entrar a formar part de l'equip de Sid Caesar Show el 1952; va començar a fer d'actor el 1961; el 1964 el va contractar el productor Charles Feldman perquè escrivís WHAT'S NEW, PUSSYCAT?; va produir la seva obra DON'T DRINK THE WATER, estrenada a Broadway el 1966; va fer de protagonista en l'obra de Broadway PLAY IT AGAIN, SAM, 1969-1970; va començar a col·laborar amb l'escriptor Marshall Brickman el 1976. Ha rebut l'Oscar a la Millor Direcció per ANNIE HALL, el 1976, i l'Oscar al Millor Guió per ANNIE HALL (compartit), el 1976 i per HANNAH AND HER SISTERS, el 1986.

International Dictionary of Films and Filmmakers-2, Directors, St James Press, Chicago-Londres, 1991.

## LA LLICÓ DE CINEMA DE WOODY ALLEN

Jo no he tingut mai realment ganes d'ensenyar cinema i, d'altra banda, ningú no m'ho ha proposat mai. En fi... Quan, una vegada, Spike Lee, que feia un curs a Harvard, em va demanar que anés a parlar amb els seus alumnes, jo ho vaig fer de bona gana, però el problema era que, sincerament, no veia gaire que podia dir-los sense córrer el perill de desanimar-los. Perquè, al meu

entendre, la posada en escena, com l'escriptura, és un do. Si no el tens, et pots passar tota la vida estudiant, però no per això et convertiràs en millor cineasta. I, si el tens, llavors aprendràs ben de pressa a utilitzar unes quantes eines que necessites. De tota manera, la mestria tècnica no és l'element més fonamental per a l'èxit d'un autor. Ho són més coses com ara l'equilibri psicològic o la disciplina. Molts autors de talent es deixen aniquilar per la neurosi, els dubtes i la depressió, es deixen distreure per tota mena de coses o sucumbeixen a la peresa. És aquí on es troba l'autèntic perill, i és més el domini d'aquests elements, el que caldria estudiar abans de posar-se a escriure o a dirigir. Però, tornant al curs de Spike Lee, recordo que els alumnes em feien preguntes com ara: "Com va saber, a ANNIE HALL, que es podia adreçar al públic de cara a la càmera?" I jo només els podia respondre que el meu instint m'ho havia dictat així. I crec que és això, el que constitueix la principal lliçó de tot el que he après respecte al cinema. La posada en escena no té res de misteriós ni de complex. No has de permetre que t'intimidi ni tampoc has d'intel·lectualitzar-ne el procés excessivament. Només cal seguir el propi instint. Aleshores, si tens talent, tot serà fàcil. I, si no en tens, llavors tot serà, senzillament, impossible.

## Un director fa el seu film per a ell mateix

Jo crec que, d'entrada, hi ha dos tipus de directors ben diferents: els que escriuen el seu propi guió i els que adapten el guió d'algué altre. Tret de molt poques excepcions -n'hi ha, això no obstant, alguna que ara recordo-, no es pot pertànyer a les dues categories. Com a mínim, no amb el mateix èxit. De tota manera,



Manhattan de Woody Allen

Alice de Woody Allen





Shadows and Fog de Woody Allen

no vull dir, amb això, que una de les dues categories sigui millor, ni que un tipus de cineasta sigui més admirable que l'altre. Simplement, és que són diferents, i les seves pel·lícules també ho són. Sense cap dubte, quan un director és també autor, té un estil més definit, o, si més no, més constant. Té tendència a tenir uns "tics" de posada en escena molt particulars, a inclinar-se sovint pels mateixos temes i, a través dels seus films, el públic entra en contacte directament amb la seva personalitat. En canvi, el director que adapta cada vegada un autor diferent, potser farà films més impressionants des del punt de vista visual (normalment, és el que sol passar), però no tindran gairebé mai aquella qualitat "personal" que posseeixen els films d'autor, tant per bé com per mal. Perquè, per més personals que siguin els seus films, hi ha molts autors que, francament, no tenen —ni tindran mai— res d'apassionant a explicar sobre la vida. De tota manera, un cop establerta aquesta distinció, crec que un director fa, sobretot, el seu film per a ell mateix, i que té el deure d'assegurar, malgrat tots els obstacles que es poden presentar davant seu, que el film continua essent seu des de l'inici fins a la fi. El director és, i ha de continuar sent, l'amo absolut del film. Si se'n converteix en el servidor, està perdut. Quan dic que cal fer el film per a tu mateix, no és pas per menysprear el públic. És que crec que, si fas un film que t'agrada, i el fas bé, llavors també agradarà al públic, o, si més no, a una part del

públic. En canvi, intentar endevinar què agradarà als altres em sembla ridícul. No tan sols és potencialment impossible, sinó que, si és això el que vols aconseguir, per què no deixes, directament, que el públic vingui al plató i dirigeixi el film en lloc teu?

#### Quan arribo al plató, no sé res

Cada director posseeix la seva pròpia manera de treballar. Sé que n'hi ha molts que arriben al matí al plató sabent exactament què rodaran. De vegades, ho saben des de fa setmanes. Ho han visualitzat tot al seu cap, han fet *story-boards* i saben immediatament on volen col·locar la càmera, quin objectiu utilitzaran i en quants plans rodaran l'escena. Jo sóc ben bé el cas contrari. Quan arribo al plató, al matí, no tinc la més mínima idea de com rodaré el que haig de rodar, i, d'altra banda, tampoc no he intentat rumiar-ho, perquè m'agrada arribar al rodatge verge de qualsevol perjudici. D'altra banda, en la major part dels casos, prefereixo no visitar per endavant els decorats on rodaré. Per tant, quan arribo al plató, tot és nou, per mi; tot és fresc. I em deixo guiar enormement pel que sento quan hi arribo, per les meves impressions immediates. Reconec que, per prendre decisions, no és un sistema de treballar gaire recomanable. Té l'avantatge que em proporciona una certa comoditat, però conec pocs productors capaços de ser tan suicides per acceptar això d'un director. Per tant, jo tinc molta sort. Tornant a l'aspecte tècnic, no actuo de la

mateixa manera que la major part dels directors. Generalment, ells, de primer, condueixen els actors al plató, els fan assajar i, d'acord amb això, decideixen l'enquadrament. Jo col·loco primer la càmera, decideixo l'enquadrament i, després, demano als actors que se situïn i que es moguin d'acord amb aquest enquadrament. Jo els dic: "Poseu-vos aquí quan digueu això, i després allà. Us hi podeu quedar un moment, però després, quan digueu la rèplica tal, vull que sigueu aquí." És una posada en escena que s'assembla una mica al teatre, i l'enquadrament que he escollit defineix, en certa manera, els paràmetres de l'escena. En canvi, tallo molt poc i no em cobreixo mai; és a dir que intento rodar cada escena amb un nombre mínim de plans, i que no rodo mai el mateix pla sota dos angles diferents. També, quan passo d'un pla a un altre, començo el segon pla gairebé al lloc exacte on s'ha acabat el primer. Una de les raons per a això és que sóc massa gandul —o massa orgullós— per fer-ho, malgrat qualsevol noció de "seguretat". L'altra raó és que no m'agrada fer interpretar deu vegades la mateixa escena als actors. Aquest mètode els permet, no tan sols mantenir-se espontanis, sinó també intentar moltes coses, interpretar la mateixa escena en un to diferent, sense haver-se de preocupar de mantenir el *raccord* amb la manera com han rodat abans sota un altre angle.

#### La comèdia exigeix una posada en escena "espartana"

La comèdia és un gènere a part, atès que determina l'estil de la posada en escena d'una manera molt més estricta i exigent que qualsevol altre gènere. Efectivament, en la comèdia hi ha un element, tan ineludible com intransigent, que és la comicitat. I res no pot obstaculitzar aquest

element. Res no ha de distreure l'espectador del que es considera que l'ha de fer riure. Si moveu massa la càmera, si tal·leu massa just, correu el risc, cada vegada, de no permetre que es vegi el vostre efecte. Per tant, la comèdia no permet realment la realització d'una creació imaginària, sinó que exigeix més aviat la realitat. L'ideal és un enquadrament ben ample i estàtic, com els de Chaplin o Buster Keaton, on es veu clarament què fa l'actor i on es talla el mínim per no córrer el risc de trencar el ritme sobre el qual reposa tot. Això té un aspecte molt "espartà", i evidentment, és molt frustrant. Si més no, ho és per mi. És per això que, de vegades, faig pel·lícules més dramàtiques, per tal de poder alliberar tots aquests desitjos de posada en escena que s'han de reprimir en la comèdia. I, a més, naturalment, cada director troba la pròpia manera de vorejar les regles, per més rígides que siguin. Per exemple, com que no m'agrada tallar les escenes, utilitzo molt el zoom. Així, durant l'escena, puc fer un zoom sobre una cara per tal d'obtenir un primer pla, anar enrere per fer un pla general, avançar per fer un pla mitjà, etcètera. Així, faig la meua planificació al moment, molt més que no en el muntatge. En lloc de fer servir el zoom, també puc escollir fer avançar o recular la càmera, però no és exactament el mateix. De primer, perquè, simplement, no sempre hi ha lloc per fer-ho! Després, perquè el moviment del zoom té un caràcter purament "funcional", mentre que, quan moveu la càmera mateixa, això proporciona sovint al pla una mena d'èmfasi, un valor emocional suplementari que no sempre és desitjable. De vegades, només volem acostar-vos a una cosa per tal de mostrar-la millor, però no per ensenyar-la cridant: "Mireu!" I, precisament, els moviments de



Woody Allen amb Francis Coppola i Martin Scorsese durant el rodatge del film col·lectiu *New York Stories*

*Manhattan Murder Mystery* de Woody Allen



càmera tenen tendència a crear aquest efecte.

### Les regles també es fan per ser trencades

De la mateixa manera que és important saber fins a quin punt les regles de la comèdia són rígides, crec que és necessari, i fins i tot vital, no deixar mai d'experimentar. Abans de fer ZELIG, per exemple, jo no hauria cregut mai que fos possible fer viure un personatge sense mostrar mai cap altra cosa que unes fotografies seves, imatges breus, captades d'amagat, on se'l veu simplement sortir d'un cotxe o entrar en un edifici. O fins i tot fent explicar la seva història a d'altres persones. En resum, no m'hauria pensat mai que fos possible fer un film personal utilitzant la forma del documental. I, això no obstant, va funcionar. No dic pas que calgui anar-ho fent sistemàticament, però, si més no, es va demostrar que és possible de fer-ho. I això és encoratjador. Igualment, la manera com vaig filmar MARIDOS Y MUJERES està completament en contra de tot el que acabo de dir sobre l'estil visual de la comèdia. D'altra banda, molta gent m'ha criticat pel fet d'haver rodat aquest film amb la càmera a l'espatlla, d'una manera molt nerviosa, amb un enfocament aleatori i tallades abruptes. Hi ha qui ha dit que era excessiu. Però jo crec, sincerament, que és el film on vaig utilitzar els moviments de càmera de la manera més aconseguida o, si més no, més adequada. Per a molts directors, el moviment de càmera és un instrument que s'utilitza per trobar-hi plaer. És una mica com ara una joguina que fa les coses més boniques, però que t'obligues a utilitzar-la amb moderació, precisament per no malmetre el plaer que proporciona. Personalment, vaig tardar molt de temps abans de moure la càmera. Al començament, perquè em faltava experiència, i després, perquè treballava amb Gordon Willis un operador en cap extraordinari (es va encarregar de la fotografia d'EL PADRINO, entre d'altres), però que tenia la particularitat d'il·luminar les escenes de tal manera que rarament permetien ni el més mínim desplaçament. Per tant, va ser sobretot després, quan vaig treballar amb Carlo Di Palma, quan vaig començar a fer moviments de càmera. Vaig començar de mica en mica, fins a arribar finalment, amb MARIDOS Y MUJERES, a un punt culminant. I el que m'agrada, d'aquest film, el que em fa estar-ne més orgullós, és que, per una vegada, els moviments de càmera no estan motivats, simplement, pel plaer visual del director, sinó realment per la història, perquè reflecteixen l'estat mental caòtic dels personatges i, fins i tot, són una part integrant d'aquests personatges.

### Dirigir bé un actor és deixar-li fer la seva feina

Em pregunten sovint quin és el secret de la direcció d'actors i generalment es pensen que faig broma quan els dic que n'hi ha prou

d'escollir gent amb talent i deixar-los fer la seva feina. Però és veritat. Els directors tenen sovint tendència a dirigir massa els actors, i els actors ho permeten perquè, precisament, els agrada que els dirigeixin excessivament. Els agrada mantenir discussions interminables sobre el seu paper, intel·lectualitzar tot el procés de creació del personatge, etcètera. I sovint és per això que acaben embolicant-se i deixant de ser naturals o espontanis. Jo crec que entenc per què actuen així, tant ells com el director... És una mica com si se sentissin culpables de fer una cosa tan fàcil i s'obliguessin a complicar la feina, per tal de justificar el seu sou. Però jo no hi entro mai, en aquest joc.

Naturalment, si els actors tenen una o dues preguntes, els les responc tan bé com puc. Però, si no, contracto gent amb talent i els deixo que facin el que saben fer. No els forço mai a res, em refio completament del seu instint d'actors, i és molt poc freqüent que em decebin. També crec que el fet de rodar llargues escenes amb un mínim de tallades els permet realment actuar, perquè, massa sovint, al cinema, tenen tres segons per dir un tros de frase o per girar el cap, i després s'han d'esperar tres hores per acabar la frase o per acabar de girar el cap en un altre pla. Tot just acaben de posar-se en marxa que ja s'han d'aturar. És frustrant, i crec que això és contrari al que és agradable del seu ofici. Sigui com vulgui, cada vegada que s'estrena un dels meus films, la gent es queda meravellada de les actuacions dels actors. Els actors mateixos es queden meravellats de la seva actuació i em tracten com a un heroi, mentre que, en realitat, són ells els qui han fet tota la feina!

### Uns quants errors que s'han d'evitar

Hi ha molts errors que un director ha d'intentar no cometre. El primer que se m'acut és, sens dubte, fer qualsevol cosa que no es correspongui exactament amb la seva visió del film. Passa sovint que, en ple rodatge, tens una idea enginyosa o alguna cosa una mica audaç que tens ganes de provar. Però, si la cosa en qüestió no encaixa bé en el film, llavors cal tenir l'honestedat, o la integritat, de privar-se'n. Això no vol dir pas que calgui ser rígid o limitat. Ben a l'inrevés... Un film és com una planta: un cop s'han sembrat les llavors, es posa a créixer, es fa gran. I el director ha de créixer al mateix ritme, si en vol veure la part de dalt. Ha d'estar disposat a considerar tota mena de modificacions i canvis en tot moment. I també ha d'estar obert als punts de vista exteriors. Quan escrius, estàs tot sol en una habitació amb un tros de paper. Ho pots dominar tot fàcilment. Però, quan ets al plató, la cosa és diferent. Continues dirigint, però necessites els altres per poder-ho fer. Això s'ha de comprendre, acceptar i apreciar. I cal saber actuar amb el que es té. La determinació és un encert, però la intransigència, en canvi, sol ser un



Crimes and Misdemeanors de Woody Allen

Sleeper de Woody Allen



defecte. Crec també que és un greu error llançar-se a fer un film amb un guió dolent o que encara no està a punt, tot dient-se: "No té importància, ja ho arreglaré tot amb la posada en escena". L'experiència m'ha demostrat que, amb un bon guió i una mala posada en escena, el resultat final pot ser digne, però que el cas contrari no s'esdevé mai. Finalment, l'últim error contra el qual posaria en guàrdia qualsevol futur cineasta és el de creure, un dia, que ja ho ha entès tot. Encara avui, jo faig pel·lícules i em quedo sempre sorprès, fins i tot estupefacte, a causa de la manera com reacciona el públic. Crec que, a la gent, els agrada un determinat personatge i m'adono que els és indiferent, i fins i tot antipàtic, però que prefereixen un altre personatge en el qual jo gairebé no havia pensat. Em penso que els farà riure un gag concret i, de fet, riuen amb un altre que jo considerava més mediocre. En certa manera, és una mica frustrant. Però, d'altra banda, també és el que fa que aquest ofici sigui tan màgic, tan atractiu i tan divertit. Si jo ja ho hagués entès tot, fa molt de temps que hauria deixat de fer cinema!

Declaracions a Laurent Tirard, Studio, núm. 119, febrer de 1997

### BIBLIOGRAFIA: WOODY ALLEN Selecció de documents consultables a la biblioteca:

#### MONOGRAFIES:

- Agustí, P. *Woody Allen*. Madrid: Edimat, 1998

- Allen, Woody. *Woody Allen en imàgenes y palabras*. Barcelona: Ediciones B, 1993
- Allen, Woody. *Annie Hall*. Barcelona: Pastanaga, 1979
- Allen, Woody. *Annie Hall*. Barcelona: Tusquets, 1981
- Allen, Woody. *Deconstructing Harry: Harry dans tous ses états*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998
- Allen, Woody. *Delitos y faltas*. Barcelona: Tusquets, 1992
- Allen, Woody. *Dieu, Shakespeare... et moi*. Paris: Solar, 1975
- Allen, Woody. *Getting even*. London: A Star Book, 1975
- Allen, Woody. *Hannah y sus hermanas*. Barcelona: Tusquets, 1987
- Allen, Woody. *Interiores*. Barcelona: Tusquets, 1981
- Allen, Woody. *La Bombilla que flota*. Barcelona: Tusquets, 1984
- Allen, Woody. *Manhattan*. Barcelona: Tusquets, 1981
- Allen, Woody. *Maridos y mujeres*. Barcelona: Tusquets, 1993
- Allen, Woody. *Misterioso asesinato en Manhattan*. Barcelona: Tusquets, 1995
- Allen, Woody. *Recuerdos*. Barcelona: Tusquets, 1981
- Allen, Woody. *Sin plumas*. Barcelona: Tusquets, 1976
- Allen, Woody. *Todo lo que usted quiso siempre saber acerca del sexo pero nunca se atrevió a preguntar*. Barcelona: Tusquets, 1986
- Allen, Woody. *Was Sie schon immer über Sex wissen*. Zürich: Diogenes, cop. 1985
- Allen, Woody. *Zelig*. Barcelona: Tusquets, 1984
- Benayoun, Robert. *Woody Allen:*





Woody Allen i el director de fotografia Sven Nykvist durant el rodatge d'Another Woman

*au-delà du langage*. Paris: Herscher, 1985

- Björkman, Stig. *Woody por Allen*. Madrid: Plot, 1995
- Borin, Fabrizio (ed.). *Woody Allen*. Venezia: Ufficio Attività Cinematografiche del Comune di Venezia, 1990
- Brode, Douglas. *Las Películas de Woody Allen*. Barcelona: Odín, 1993
- Cèbe, Gilles. *Woody Allen*. Madrid: Júcar, 1986
- *Cinema*. Madrid: Diario El País, 1990
- Desser, David. *American-jewish filmmakers: traditions and trends*. Urbana: University of Illinois Press, 1993
- Dureau, Christian. *Woody Allen*. Paris: PAC, 1985
- Fonte, Jorge. *Woody Allen*. Madrid: Càtedra, 1998
- Gil, Anna M. *Woody Allen*. Barcelona: La Magrana, 1994
- Guerand, Jean-Philippe. *Woody Allen: delictes i faltes d'un jueu de Manhattan*. Barcelona: Íxia llibres, 1990
- Guerand, Jean-Philippe. *Woody Allen*. Paris: Rivages, cop. 1995
- Lax, Eric. *Woody Allen*. Barcelona: Columna, 1992
- Lax, Eric. *Woody Allen*. Barcelona: Ediciones B, 1991
- Lax, Eric. *Woody Allen*. Barcelona: Ediciones B, 1994
- Marías Franco, Miguel. *Sin perdón: Manhattan*. Barcelona. Dirigido, cop. 1995. (Programa doble, 10)
- Marranghello, Daniel. *Amadeus y otros ensayos*. San José: Daniel Marranghello, 1987
- McCann, Graham. *Woody Allen: el genio de a pie*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990
- Nichols, Mary P. *Reconstructing Woody: art, love, and life in the films of Woody Allen*. Lanham [etc.]: Rowman and Littlefield, cop. 1998
- Palmer, Myles. *Woody Allen: biografía ilustrada*. Barcelona: Libros de Plon, [1981]
- Pérez Agustí, Adolfo. *Cómicos del cine*. Madrid: Adolfo Pérez Agustí, 1995
- Rentero, Juan Carlos. *Woody Allen*. Madrid: Ediciones JC, 1979
- Rentero, Juan Carlos. *Woody Allen*. Madrid, Ediciones JC, 1983. 3a ed.
- Rubin, Sam y Richard Taylor. *Mia Farrow: a musa de Woody Allen*.

*Frank Sinatra y André Previn*.

- Barcelona: Ultramar, 1991
- Sunshine, Linda (ed.) *Woody Allen en imàgenes y palabras*. Barcelona: Ediciones B, 1993
  - Wasserman, Raquel. *El Lenguaje cinematográfico: un idioma*. Buenos Aires: Corregidor, 1983
  - Wilcock, R. C. *Woody Allen*. Barcelona: Pastanaga, 1979

#### ARTICLES DE REVISTES

- Alion, Yves & Colpart, Gilles. *Woody Allen*. "Revue du Cinéma", no 398, (oct 1984), p. 49-60
- Aller, Luis. *Woody Allen: la metamorfosis en el cine*. "Dirigido", no 117 (ago/set 1984), p. 34-57
- Amiel, Vincent & others. *Woody Allen "Positif"*, no 362, (avr 1991), p. 27-38.40.
- Balaguè, Carlos i Tomás Delclos. *Woody Allen o el sueño americano*. Dirigido, no 10 (gen 1974), p. 26-29
- Benayoun, Robert. *Le rire et la culture: le citoyen Allen et Spinoza*. "Positif", no 199, (nov 1977), p. 2-6
- Benayoun, Robert. *Un désespoir d'humour Deux entretiens avec Woody Allen*. "Positif", no 222, (sept 1979), p. 2-17.
- Benayoun, Robert. *Vous avez dit Woody? Entretien avec Woody Allen*. "Positif", no 279, (mai 1984), p. 20-25
- Bruyn, Olivier De & others. *Woody Allen*. "Positif", no 456, (feb 1999), p. 15-25.
- Casas, Quim. *Mandos y mujeres: un documento sobre los sentimientos*. "Dirigido", no 208 (des 1992), p. 22-25
- Casas, Quim. *Enfoques y desenfoques*. "Dirigido", no 264 (gen 1998), p. 42-48
- Casas, Quim. *Historia de Nueva York: tres retratos personales de una gran ciudad*. "Dirigido", no 172 (set 1989), p. 10-13
- Company, Juan M. *Stardust memories: vejez de lo mismo*. "Contracampo", no 19, (feb 1981), p. 45-47.
- Costa, Jordi. *Alice: las delicias de la invisibilidad*. "Dirigido", no 194 (set 1991), p. 26-28
- Costa, Jordi. *Otra mujer: la esperanza de ser corriente*. "Dirigido", no 171 (jul/ago 1989), p. 60-64
- Coursodon, Jean-Pierre, Henry, Michael & Allen, Woody. *Woody*

- Allen: maris et femmes*. "Positif", no 382, (Dec 1992), p. 6-20.
- Fernández Valentí, Tomás. *Woody Allen: quince años después (1)*. "Dirigido", no 276 (feb 1999), p. 52-67
- Fernández Valentí, Tomás. *Woody Allen: quince años después (2)*. "Dirigido", no 277 (març 1999), p. 52-69
- Ferriss, Suzanne. *The other in Woody Allen's Another woman*. "Literature/Film Quarterly" XXIV, no 4, (oct 1996), p. 432-438.
- Funck, Jean. *Sur "Annie Hall" de Woody Allen. L'un dit gestion de ça, voire. Post-scriptum sur "Interiors"*. "Positif", no 215, (feb 1979), p. 6-21.
- Garcia Brusco, Carlos. *Woody Allen*. "Dirigido", no 52 (març 1978), p. 42-49.
- Katsahnias, Lannis, Strauss, Frédéric & Saada, Nicolas. *Allen le soliste*. "Cahiers du cinéma", no 428, (feb 1990), p. 18-25.
- Knight, Christopher J. *Woody Allen's Hannah and her sisters. Domesticity and its discontents*. "Literature/Film Quarterly" XXIV, no 4, (oct 1996), p. 383-392.
- León Frías, Isaac. *Interiores*. "Hablemos de Cine" XV, no 71, (abr 1980), p. 63-64.
- Lerman, Gabriel. *Woody Allen*. "Dirigido", no 254 (feb 1997), p. 50-53
- Librach, Ronald S. *A nice little irony. Life lessons*. "Literature/Film Quarterly" XXIV, no 2, (apr 1996), p. 128-144
- Mancioti, Mauro. *La rosa purpurea del Cairo. Woody Allen in alta acrobazia*. "Bianco & Nero" XLVI, no 3, (jul/sep 1985), p. 89-94.
- Masson, Alain & others. *Woody Allen*. "Positif", no 432, (feb 1997), p. 4-22.

- Monterde, José Enrique. *Hannah sus hermanas: una película coral*. "Dirigido", no 140 (oct 1986), p. 50-53
- Newman, Mordecar. *Deux films juifs de deux cinéastes juifs*. "CinémAction", no 37, (feb 1986), p. 126-131.
- Pally, M. *Crimes' story*. "Film Comment" XXV, no 6, (nov/des 1989), p. 11-15.
- Rémond, Alain. *Annie Hall*. "Avant-Scène", no 198, (dec 1977), p. 3-54.
- Rimbau, Esteve. *Arte que imita a la vida: Misterioso asesinato en Manhattan*. "Dirigido", no 220 (gen 1994), p. 26-29
- Rimbau, Esteve. *Delitos y faltas: una reflexión coral sobre la mirada*. "Dirigido", no 178 (març 1990), p. 30-33
- Rimbau, Esteve. *La Rosa púrpura de El Cairo: la nueva fantasía de Woody Allen*. "Dirigido", no 127 (jul 1985), p. 20-23
- Rimbau, Esteve. *Poderosa Afrodita: tragedia griega en Manhattan*. "Dirigido", no 243 (feb 1996), p. 34-36
- Rimbau, Esteve. *Woody Allen: reflexión sobre la creación artística*. "Dirigido", no 232 (feb 1995), p. 38-41
- Rimbau, Esteve. *Zelig: el camaleón humano*. "Dirigido", no 107 (set 1983), p. 40-42
- Romney, Jonathan & Kemp, Philip. *Shelter from the storm: Manhattan murder mystery*. "Sight & sound" IV, no 2, (feb 1994), p. 6-9,57
- Romney, Jonathan. *Scuzzballs like us*. "Sight & sound" VIII, no 4, (apr 1998), p. 10-13
- Rosenbaum, Jonathan. *Are you having fun*. "Sight & sound" LIX, no 2, (spring 1990), p. 96-97.
- Staal, Ana Helena De. *Épreuves de fiction: le spectateur déchainé*. "CinémAction", no 50, (jan 1989), p. 97-101.
- Strauss, Frédéric, Björkman, Stig & Saada, Nicolas. *Woody Allen: retour vers le futur*. "Cahiers du cinéma", no 462, (dec 1992), p. 6-21.
- Taboulay, Camille. *Drôle de drame*. "Cahiers du cinéma", no 472 (oct 1993) p. 20-27
- Thomson, David & Romney, Jonathan. *Sweet union: Everyone says I love you*. "Sight & sound" VII, no 4, (apr 1997), p. 20-23, 40-41
- Torreiro, Miro. *September: el tiempo suspendido*. "Dirigido", no 164 (des 1988), p. 22-25
- Viviani, Christian & others. *Woody Allen*. "Positif", no 408, (feb 1995), p. 20-35.
- White, Armond. *Class clowns*. "Film Comment" XXIII, no 2, (Mar-Apr 1987), p. 11-14.



Everything You Always Wanted To Know About Sex, But Were Afraid To Ask de Woody Allen

Bullets Over Broadway de Woody Allen

