

EL CURIOSO CASO DE PETER BOGDANOVICH

Fotografía ©François Berthier





JUAN CARLOS GONZÁLEZ A.

El estreno de *Enredos en Broadway* supone un retorno de Peter Bogdanovich a la dirección cinematográfica. Esta es la historia de un hombre que fue inferior a las enormes expectativas que generó al inicio de su carrera, pero que aspira a un final feliz.

“Todas las buenas películas ya se han hecho”, afirma con algo de desilusión el joven director de cine Sammy Michaels mientras ve *The Criminal Code* (1931), uno de los filmes de Howard Hawks hecho antes de la imposición del “código de producción” que oficializó la censura en Hollywood. Sammy es uno de los personajes de *Targets* (1968), el debut de Peter Bogdanovich en el cine, en un filme realizado bajo el auspicio de Roger Corman. Que el propio Bogdanovich interprete a Sammy Michaels se antoja una curiosa señal sobre su propia carrera: es un nuevo director aceptando la preeminencia del cine clásico. A eso se va a dedicar Bogdanovich en su cine: a hacernos entender que desde su punto de vista todos los largometrajes contemporáneos son homenajes y visitas a la historia de un arte que él respeta y valora.

Todo sin duda empieza por su formación y sus orígenes cinéfilos. Nació el 30 de julio de 1939, hijo de dos inmigrantes —él serbio y ella austriaca— recién llegados a Nueva York. Aunque estudió drama con Stella Adler cuando era adolescente y dirigió algunas obras off-Broadway, la verdad es que Bogdanovich amaba el cine:

Acumulaba tarjetas de 3x5, con la ficha técnica —y sus propias impresiones— de todas las películas que veía, es decir, entre seis y ocho películas por semana. Le gustaba alardear de que entre los trece años, cuando empezó las fichas, y los treinta, cuando dejó de hacerlas, reunió un total de 5316. Más tarde, Peter alardearía ante Bob Benton y otros: “He visto todas las películas americanas que vale la pena ver”. Sus favoritas —*Río rojo*, *Ciudadano Kane*, *Río Bravo*— las vio varias veces. *Ciudadano Kane* fue la película que hizo que quisiera ser director (Biskind, 2004: 142).

Consiguió trabajo como programador en el New York Theater, luego en el Museo de Arte Moderno de la ciudad (MoMA) y se casó en 1962 con la diseñadora de vestuario

Polly Platt, que lo secundaba en su pasión cinéfila. Empezó a escribir monografías para el museo y lo vincularon a la revista *Esquire* para hacer la sección de cine. Entre 1961 y 1963 escribió sendos libros sobre Welles, Hawks y Hitchcock, pero él quería otra cosa. En junio de 1964 se mudó a Los Ángeles con su esposa, buscando mejorar sus posibilidades de vincularse a la industria del cine. Bogdanovich quería conocer de cerca a los directores que admiraba. Por eso contactó a los publicistas, a los agentes de prensa y se hizo invitar a los preestrenos y a las premieres, buscando que su nombre tuviera recordación y lograra acceso a los círculos íntimos de Hollywood y su periferia. Lo logró: “Vi a Hawks hacer *El Dorado* y a Hitchcock *Los pájaros*. En ese momento no había todavía escuelas de cine; aprendí a dirigir observando a estos directores. Fui a un preestreno de *El hombre que mató a Liberty Valance*, y supe que estaba viendo la última gran película de la Edad de Oro de Hollywood” (Biskind, 2004: 145).

Fue en uno de esos pases de prensa donde coincidió con el rey de la serie B, Roger Corman, que conocía y admiraba sus textos en *Esquire*. Corman lo invitó a unirse al rodaje de *The Wild Angels* (1966) como asistente, pero terminaría reescribiendo el guion mientras la cinta estaba en producción. Ahí aprendió en vivo y en directo lo que ningún aula podría enseñarle. El propio Corman fue quien lo impulsó a dirigir *Targets*. El actor inglés Boris Karloff —el más famoso intérprete de Frankenstein— le debía dos días de rodaje y Corman se los ofreció a Bogdanovich, sugiriéndole que rodara unos veinte o treinta minutos con Karloff, que utilizara parte del metraje de un filme de horror gótico suyo, *The Terror* (1962), donde aparecían Karloff y Jack Nicholson, y que además filmara otros cuarenta minutos adicionales para así redondear, a retazos, un largometraje que contaría la historia de un francotirador, modelado en la figura de Charles Whitman, un exmarine que en 1966 abrió fuego desde la torre de la Universidad de Texas en Austin y mató a



catorce personas, tras haber asesinado a su madre y a su esposa.

A Bogdanovich se le dio un presupuesto de 125.000 dólares y quince días para completar el trabajo. Lo que resultó de esa amalgama —en la que Sam Fuller le ayudó a pulir el guion— fue realmente interesante: dos películas en una que reflexionan sobre lo mismo, el crepúsculo del terror gótico reemplazado en el inconsciente colectivo por la visceralidad de los psicópatas contemporáneos. El viejo actor de cintas de castillos embrujados, vampiros y doncellas cautivas no ve lugar ya para él en el cine de hoy, menos aún si hay monstruos de verdad como el francotirador hijo de vecino que decide parapetarse en un cine al aire libre y matar a sus víctimas al azar. Al final triunfa el pasado. Recuerden, es Bogdanovich: siempre ocurrirá lo mismo.

A finales de 1968 conoce a Orson Welles, a quien había dedicado una monografía en 1961, la primera que escribió para el MoMA. “Hubo una sensación extrañamente conspiratoria entre Orson y yo que sentimos casi de inmediato: la sensación de que hacía ya muchos años que nos conocíamos”, recordaba (Bogdanovich y Welles, 1999: 20). Desde el primer encuentro, Welles le pidió escribir un “librito simpático” de entrevistas, como el que Peter había hecho con John Ford. No sabían ambos que tardaría veinticuatro años en ser publicado.

A finales de 1968 conoce a Orson Welles, a quien había dedicado una monografía en 1961, la primera que escribió para el MoMA. “Hubo una sensación extrañamente conspiratoria entre Orson y yo que sentimos casi de inmediato: la sensación de que hacía ya muchos años que nos conocíamos”.

Entre los dos se forjaría una honda amistad. Incluso Peter Bogdanovich y Joseph McBride hicieron parte del primer día del rodaje de *The Other Side of the Wind* —el 23 de agosto de 1970—, la cinta que iba a constituirse en el regreso de Orson Welles a Hollywood. No sospechaban entonces que se embarcarían en un proyecto que iba a quedar inconcluso. Ambos interpretaban a dos críticos de cine, en un momento del rodaje cuando aún Welles no tenía ni siquiera un actor para el papel protagónico.

El éxito de *Targets* y el buen pulso de su director llamaron la atención de BBS, la compañía que fundaron Bob Rafelson, Bert Schneider y Stephen Blauner y que estaba financiando a los autores de lo que iba a llamarse “el nuevo Hollywood”. Con ellos haría su segundo largometraje, *La última película* (*The Last Picture Show*, 1971), a partir de la novela homónima de Larry McMurtry publicada en 1966. Se trata de una historia del despertar sexual de unos adolescentes (el *coming of age*) que viven en un pueblo minúsculo de Texas, llamado Anarene. El año es 1952, las oportunidades son pocas, el porvenir se antoja opaco. Bogdanovich hace de este relato en blanco y negro una oda a la nostalgia, a las oportunidades perdidas, a la juventud desperdiciada que no sabe para dónde ir. Timothy Bottoms, Jeff Bridges y la debutante Cybill Shepherd representan a esos jóvenes que

no tienen brújula, mientras Ellen Burstyn, Ben Johnson y Cloris Leachman son los adultos condenados a vivir unas existencias grises. La solidaridad hacia los personajes es enorme, como si estuviéramos frente a un inocente que es condenado a prisión perpetua. Bogdanovich no los critica ni los juzga por sus fallas y deslices, los mira con cercanía y respeto. Los mira incluso más de cerca y con una lente menos cohibida que lo habitual para una película norteamericana. Los desnudos que se ven en esta cinta reflejan la sensibilidad europea de su realizador, influenciado por las corrientes de la “nueva ola” del cine francés. El romance de Bogdanovich con Cybill Shepherd, en ese entonces una modelo de veinte años sin ninguna experiencia actoral previa, hizo que al filme se le prestara más atención que la requerida y por las razones equivocadas.

Ocho nominaciones al premio de la Academia —incluidas mejor película y mejor director— y dos óscar para actor y actriz de reparto (Johnson y Leachman respectivamente) acabaron de convencer a todos: Bogdanovich era uno de los talentos que iba a revolucionar a Hollywood. Barbra Streisand quiso de inmediato rodar con él, quien incluso ya tenía una idea de comedia romántica al estilo de Howard Hawks y su *Bringing Up Baby* (1938): personajes contrastantes, guerra de sexos y voluntades, diálogos rápidos y alocados. Warner Brothers financiaría el proyecto, en el que Ryan O’Neal —en ese momento pareja de la Streisand— sería coprotagonista. El filme al que se le dio vida con esos elementos fue *La chica terremoto* (*What’s Up, Doc?*, 1972), una confusión de identidades y maletines, tan alocada e hilarante ahora como lo fue en el momento de su estreno. Aunque el humor que depende del *slapstick* de golpe, pastelazo y porrazo no ha envejecido bien, su premisa intoxicante sigue siendo no solo efectiva, sino además sorpresivamente fresca. Rodada en San Francisco, Bogdanovich se aprovecha de la empinada geografía de la ciudad para hacer una inolvidable persecución en automóvil que es el clímax

de la película. Pese al rechazo que Barbra Streisand siempre ha sentido por ella, *La chica terremoto* fue un éxito absoluto de taquilla ese año, solo superado por *El padrino* (*The Godfather*, 1972), que, por cierto, fue un largometraje que Bogdanovich no quiso hacer.

Tras hundirse el proyecto de un ambicioso *western* que pretendía rodar con John Wayne, James Stewart y Henry Fonda, se da a la tarea de llevar a la pantalla la novela de Joe David Brown, *Addie Pray*, que ya había sido considerada y luego descartada por John Huston. Se convertirá ahora en *Luna de papel* (*Paper Moon*, 1973) y en un vehículo para el lucimiento de Ryan O’Neal y su pequeña hija Tatum. Bogdanovich cuenta ahora con su propia compañía de producción, The Directors Company, creada por él, William Friedkin y Francis Ford Coppola, en asocio con Paramount Pictures. Cada director disfruta de libertad absoluta para hacer el filme que quiera, si no supera los tres millones de dólares de presupuesto. Paramount distribuirá los largometrajes resultantes, que en teoría se pensaba que podían ser cuatro por cada director. Bogdanovich hizo *Luna de papel* y *Daisy Miller* (1974) y Coppola *La conversación* (*The Conversation*, 1974). Los malos resultados de taquilla de estas dos últimas y la falta de un propósito común, en una época en la que ser *maverick* (un autor independiente y rebelde) era el ideal, acabaron con la empresa.

Luna de papel resultó ser una agradable y deliciosa sorpresa. Se trata de una *road movie* ambientada en 1935, en plena depresión económica, que cuenta el viaje entre Kansas y Missouri de un pícaro vendedor ambulante de biblias y embaucador profesional, que debe llevar a una niña huérfana donde su tía materna. La niña (Tatum O’Neal) no es ningún ángel: su madre era cabaretera y le enseñó más de un truco para sobrevivir, y ella los aplica todos. El blanco y negro de la cinta la ha convertido en inmortal, y su humor bienintencionado —en medio de la tragedia del desempleo y la desolación

económica— hace de ella un clásico absoluto. La actuación de Madeline Kahn, en su segundo filme con Bogdanovich, casi se roba la película si no hubiera sido por la picardía de Tatum O’Neal, que se convertiría en la persona más joven en ganar un premio Óscar como actriz de reparto, con apenas diez años de edad. La “naturalidad” de Tatum fue fruto de las interminables repeticiones de muchas de las escenas de *Luna de papel*, motivadas por los constantes olvidos de la joven.

En este momento particularmente feliz de su carrera, Orson Welles vuelve a pedirle a Bogdanovich que le ayude con su malhadado proyecto de *The Other Side of the Wind*, cambiando ahora de rol, para interpretar a un joven y exitoso director de cine llamado Otterlake. Ya el filme tiene protagonista, John Huston, pero lo que no tiene es financiación, y de nuevo quedará suspendido tras unos días de rodaje. Será el largometraje maldito e inacabado de Welles.

Queriendo hacer una película con su actual pareja, y contando con el paraguas de The Directors Company, Bogdanovich vincula a Cybill Shepherd al proyecto de *Daisy Miller*, según el texto de Henry James al que llega por recomendación de Orson Welles. Incluso Bogdanovich quería que Welles la dirigiera para que Cybill y él la protagonizaran, pero Welles se negó. El rol masculino principal quedó en manos de Barry Brown. El filme se rodó en Italia y Suiza, con escenografía y vestuarios de Ferdinando Scarfiotti y fotografía de Alberto Spagnoli. Es probable que el momento no fuera el más propicio para una cinta de época y que Cybill Shepherd no estuviera a la altura de un reto histriónico de este tamaño, motivos que hicieron que *Daisy Miller*, pese a su hermosa composición visual, fracasara estrepitosamente.

Buscando recuperarse y encontrar un terreno más familiar para él, Bogdanovich emprende el proyecto de un musical, *At Long Last Love* (1975), de nuevo con Cybill Shepherd, acompañada ahora de Burt Reynolds, Madeline Kahn y Duilio Del

Prete. Utilizando un cancionero popular de Cole Porter, Bogdanovich busca homenajear —a todo color, pero con una paleta que privilegia los blancos y los negros— los musicales de los años treinta, grabando a los actores cantando en vivo en grandes planos secuencia. Con solo dos preestrenos, la película se exhibió públicamente para convertirse en un enorme fiasco, pese a su hermosa banda sonora. Bogdanovich no aprendía la lección: el pasado no estaba de moda en los años setenta. Y menos cuando se intentaba “reinventar” un musical. Versiones en video y en televisión con montajes alternos más cercanos a los propósitos del director han contado recientemente con más fortuna que la que *At Long Last Love* tuvo en el momento de su estreno.

La frase de Billy Wilder es lapidaria en su acidez: “No es cierto que Hollywood sea un lugar amargo dividido por el odio, la codicia y los celos. Todo lo que necesita para congregarse a todos es otro fracaso de Peter Bogdanovich”.

Para completar su infortunio dirige después *Nickelodeon* (1976), otra mirada al ayer del séptimo arte, desde la perspectiva de los pioneros del cine silente. Bogdanovich la construyó a partir de un guion original de W.D. Richter llamado *Stardust Memories*, que Irwin Winkler había comprado y que el productor David Begelman de Columbia Pictures quería que el director de *Luna de papel* realizara. A esa base dramática le sumó anécdotas reales que le contaron leyendas como Alan Dwan, Leo McCarey y Raoul Walsh, pero la suma de esos elementos —entre cómicos, cinéfilos, históricos y patéticos— y las actuaciones de Ryan y Tatum O’Neal, Burt

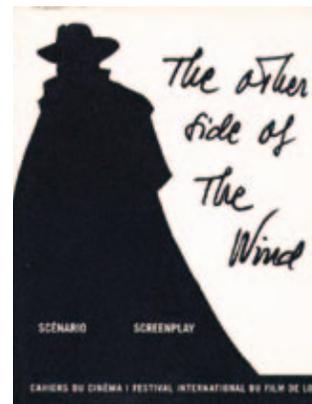


Reynolds y Jane Hitchcock no fueron suficientes para salvar del naufragio a un largometraje ambientado entre 1914 y 1915, y que trata sobre unos cineastas jóvenes que —tras tener variadas vicisitudes para realizar sus precarios filmes— tienen que rendirse a la evidencia: no tienen el talento de los que van a ser los grandes maestros. Los protagonistas asisten al estreno de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) de D.W. Griffith —cinta que en ese momento se conocía como *The Clansman*— y salen en silencio, completamente derrotados. ¿Es acaso una metáfora del cine de Bogdanovich que nunca alcanzará a tener la altura de sus adorados maestros?

El hecho es que tres descabros consecutivos lo hicieron tambalear de muchas formas y perder no solo la confianza de los estudios, sino también la propia fe en sus capacidades. Haber rodado en Singapur la adaptación de una novela de Paul Theroux que se convertiría en *Saint Jack* (1979) no mejoró las cosas. La frase de Billy Wilder es lapidaria en su acidez: “No es cierto que Hollywood sea un lugar amargo dividido por el odio, la codicia y los celos. Todo lo que necesita para congregarse a todos es otro fracaso de Peter Bogdanovich”. Por cierto, Cybill Shepherd opta por salir de su vida. Pero él tiene ya en la mira a su siguiente musa y amante: una conejita canadiense de Playboy llamada Dorothy Stratten que apareció en las páginas centrales de la revista en agosto de 1979 y fue declarada *playmate* del año en 1980. La película que

él escribió y dirigió para ella fue *They All Laughed* (1981), que fue quizá el último filme donde Audrey Hepburn tuvo un rol significativo. La cinta es una fábula situada en la Nueva York contemporánea —donde incluso el virus del sida ya cobra sus primeras víctimas, según se nos cuenta—, sobre una agencia de detectives que tiene a sus hombres siguiendo a mujeres hermosas cuyos maridos sospechan que les son infieles. En ese mundo ideal, las taxistas neoyorquinas son tan hermosas como Patti Hansen y las mujeres que son vigiladas —Audrey y Dorothy Stratten— terminan involucradas románticamente con los detectives. Semejante fantasía masculina remite a Hawks y *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1946), donde el Philip Marlowe que interpreta Bogart encuentra mujeres hermosas y disponibles en cada esquina. En *They All Laughed*, Ben Gazzara interpreta a un detective que se expresa como Bogart y que parece irresistible para todas las mujeres. Aunque la película en conjunto está a toda hora a punto de tropezar y hacer el ridículo, el cariño de Bogdanovich —y el atractivo de las mujeres que ahí aparecen— logran redimirla. Era por fin un bálsamo para su carrera y la oportunidad de ser feliz y muy envidiado al lado de Dorothy Stratten, con quien terminaría enamorándose. Con lo que no contaba él, ni nadie, era que el 14 de agosto de 1980 el exmarido de Dorothy iba a asesinarla y luego a suicidarse.

La tragedia fue devastadora. *They All Laughed* ya estaba completada pero



tardó un año más en estrenarse, buscando minimizar el impacto de la muerte de la joven. Su limitada exhibición hizo que Bogdanovich comprara los derechos del filme e intentara venderlo él mismo. La hecatombe económica no tardó en darse: tendría que declararse en bancarrota en 1984. Ese mismo año, para su fortuna, emprende el proyecto de *Mask* (1985), protagonizada por Cher y Eric Stoltz, una historia de la vida real sobre un joven que sufre una displasia craneodifisaria, condición extremadamente rara que le deformó el cráneo. Pese a las malas relaciones con Cher durante el rodaje, la película salió a flote y logró un inesperado éxito de taquilla, convirtiéndose en un salvavidas temporal para su atribulado director, quien, por si no le faltaran problemas, demandó a Universal Studios por suprimir un par de escenas del filme y cambiar la música de Bruce Springsteen de la banda sonora. *Illegally Yours* (1988) fue la única cinta adicional que hizo en esa década. Que se casara con la hermana menor de Dorothy, Louise Stratten, en 1988, cuando ella tenía veinte años y él casi cincuenta, no ayudó a mejorar las cosas. Su prestigio y su imagen se vinieron ahora sí a pique.

Durante los años noventa solamente dirige tres largometrajes: *Texasville* (1990), la secuela de *La última película*; *¡Qué ruina de función!* (*Noises Off*, 1992), inteligente y graciosa pero incomprendida, y *The Thing Called Love* (1993), solo recordada por ser el último filme completo en el que actuó River Phoenix antes de morir. En 1992

sale por fin publicado un inmenso volumen llamado *This is Orson Welles* (en español *Ciudadano Welles*), el resultado de todas las conversaciones y entrevistas que Peter y Orson Welles habían tenido desde que se conocieron.

Se dedicó entonces a dirigir películas para televisión como medio de subsistencia, con títulos y temáticas que es mejor olvidar. El siglo XXI lo vio regresar tras la cámara para dirigir *El maullido del gato* (*The Cat's Meow*, 2001), una escenificación de uno de los escándalos y misterios más succulentos de los años veinte: el supuesto asesinato del director Thomas Ince a manos del magnate William Randolph Hearst, quien, en un arranque de celos, lo habría confundido con Charles Chaplin y le había disparado en la cabeza. Era conocido el flirteo entre Chaplin y la amante de Hearst, la actriz Marion Davies, y el magnate reunió, en noviembre de 1924, a varios amigos para un fin de semana de placer en su yate de lujo, el *Oneida*, donde parece que todo ocurrió. Parece, pues un manto de silencio cubrió y cubrirá para siempre la verdad. Hearst tenía tanto dinero que podía acomodar los hechos a su antojo. No fue nada casual que Orson Welles lo escogiera para satirizarlo en *Ciudadano Kane*: Hearst representaba el poder absoluto y desmedido que todo lo contamina y lo corrompe. *El maullido del gato* —basada en una obra teatral de Steven Peros estrenada en 1997— tuvo apenas un mes de rodaje y se filmó en Grecia y Berlín. Fue un digno retorno para Bogdanovich,

quien encontró ahí la historia perfecta para él: cinéfila, que incluía a mitos del cine y que le permitía retratar una época que veneraba.

Pasan trece años. En ese lapso se separa de Louise Stratten, acepta el papel del siquiatra de Lorraine Bracco en catorce episodios de la serie de HBO *The Sopranos* y sigue haciendo telefilmes como *The Mystery of Natalie Wood* (2004). Por fortuna, su conocimiento enciclopédico del cine también le permitió hacer los comentarios eruditos que vienen como material adicional en películas en DVD y *blu ray* como *El tercer hombre* (*The Third Man*) y *Make Way for Tomorrow*, por solo mencionar dos títulos. En estos años se convierte además en mentor de una camada de directores jóvenes como Noah Baumbach y Wes Anderson, quienes —agradecidos— se convierten en coproductores de una nueva cinta, *Enredos en Broadway* (*She's Funny That Way*, 2014), un guion que escribió en 1999 junto a su ahora exesposa Louise y que tenía guardado en el cajón de los proyectos aplazados. La idea para esta historia al parecer tiene origen en un episodio real que le ocurrió a Bogdanovich cuando rodaba *Saint Jack* en Singapur: “Contratamos a varias prostitutas para la película. Sentí pena por dos de ellas porque parecía que no querían hacer aquello, y a cada una les di dinero para que cambiaran de vida. Aquello supuso un impulso para el guión” (Reviriego y Bogdanovich, 2015).

Con esa premisa un tanto anacrónica arranca una comedia de enredos que tiene como su eje a la trasescena de una obra de Broadway. Es precisamente Arnold, un director de teatro —interpretado por Owen Wilson— el que cumple la curiosa misión de regenerar prostitutas (luego de haber utilizado sus servicios), dándoles una gruesa suma de dinero para que cambien de vida. La última de ellas (representada por la británica Imogen Poots), que siempre ha querido ser actriz, opta por un papel en una obra dirigida por su benefactor, que le había ocultado su verdadero nombre y su ocupación. Terminará ganándose el rol y

alternando en las tablas con la esposa del atribulado Arnold. Y esto es solo el comienzo del filme.

Con un tono que no oculta similitudes con las recientes comedias de Woody Allen, *Enredos en Broadway* quiere también remitir al cine de Ernst Lubitsch, e incluso hay una frase de su película *Cluny Brown* (1946) que es un *running gag* que atraviesa todo *Enredos en Broadway*, como para que no queden dudas. No hay acá la sofisticación de Lubitsch pero sí una dignidad que habla del oficio que tiene Bogdanovich, de sus ganas de mostrar que sigue activo. La buena recepción de esta cinta lo ha impulsado a emprender un nuevo filme, provisionalmente llamado *Wait for Me*, que se rodaría en 2016.

Es un final feliz para este relato que queda en “continuará...”, sobre todo porque Bogdanovich tiene otra misión gigantesca, sea que filme o no otra vez: honrar el compromiso que hizo con Orson Welles y concluir y estrenar *The Other Side of the Wind*. Pero, créanme, esa es otra historia. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico especialista en microbiología clínica. Profesor titular de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista editorial de cine del periódico *El Tiempo*, crítico de cine de las revistas *Arcadia* y *Revista Universidad de Antioquia*, y del suplemento *Generación*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*. Autor de los libros *François Truffaut: una vida hecha cine* (Panamericana, 2005), *Elogio de lo imperfecto, el cine de Billy Wilder* (Universidad de Antioquia, 2008), *Grandes del cine* (Universidad de Antioquia, 2011) e *Imágenes escritas, obras maestras del cine* (EAFIT, 2014).

Referencias

- Biskind, Peter (2004). *Moteros tranquilos, toros salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bogdanovich, Peter y Orson Welles (1999). *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo, 1999, p. 20
- Reviriego, Carlos y Peter Bogdanovich (2015). En Hollywood ya sólo se hacen películas para niños, *El Cultural*, 24 de julio de 2015 [en línea], disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Peter-Bogdanovich-En-Hollywood-ya-solo-se-hacen-peliculas-para-ninos/36793>, consulta: 30 de septiembre de 2015.