



D: Budd Boetticher; **G:** Burt Kennedy; **Pr:** Columbia Pictures; **F:** Charles Lawton Jr; **M:** Heinz Roemheld **A:** Randolph Scott, Karen Steele, Pernell Roberts, James Best, Lee Van Cleef;; **B/N,** 73 min. DCP

Ride Lonesome¹

1959, EEUU

No hay camino más seguro hacia la comprensión de los grandes *westerns* de Budd Boetticher y su ubicación en el interior de uno de los géneros considerados autóctonos² por los estudiosos del cine USA que seguir la línea general trazada por André Bazin en su acercamiento al *cine del oeste*. Tres admirables textos escritos en el periodo de apenas cuatro años marcan la pauta de aproximación, primero aplicando una mirada historicista a su evolución en dos de ellos, para después de otear el horizonte con mirada de águila, descender a consideraciones precisas sobre un filme concreto de Oscar Boetticher Jr., más conocido en la industria cinematográfica por su nombre de guerra, Budd Boetticher³.

Sigamos por tanto el hilo de Ariadna que Bazin va desenrollando para nosotros: El *western*, único género cuyos orígenes se confunden prácticamente con los del cine y que nunca ha perdido su vitalidad (Bazin escribe esto a mediados del siglo XX, hoy las cosas ¿son diferentes?), que ha resistido a todas las contaminaciones más o menos pasajeras (Bazin no alcanzó a vivir las turbulentas décadas de los años sesenta y setenta y su afán destructor) que le han alcanzado y que, de la misma, no ha envejecido. Quizás, dice el maestro, porque su secreto (si lo esconde) se identifica de alguna manera con la esencia misma del cine. Esencia que no es otra que el *movimiento* y cuyos atributos formales son signos de una realidad profunda que no es otra que la del *mito*. Mito que, como todas sus variantes, se levanta sobre la idealización épica de la historia con la que mantiene, subraya, relaciones que no son inmediatas y directas sino dialécticas⁴. Por eso haríamos mal, advierte el crítico, en tomarnos a broma lo que denomina la “simplicidad corneliana” de los guiones de *western* de la que los que lleva a la pantalla Budd Boetticher nos van a ofrecer una serie de excelentes ejemplos.

Adentrándose después en la arena histórica, Bazin sostiene que el *western* había alcanzado a finales de la década de los 30 del pasado siglo una madurez bien ejemplificada en esa película singular que es *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939) que combinaba en equilibrio perfecto, “los mitos sociales, la evocación histórica, la verdad psicológica, y la temática tradicional de la puesta en escena del género”⁵. A este estadio clásico le sucederá la llegada a escena, tras la segunda guerra mundial, de lo que Bazin denominará *superwesterns*, *westerns* que se avergüenzan de no ser más que ellos mismos e intentan justificar su existencia con la inclusión de algún interés suplementario (estético, sociológico, erótico, político, etc.). Uno de los ejemplos que propone Bazin permite ver con claridad hacia donde apuntaba este nuevo *western*: se trata del filme de George Stevens *Raíces profundas* (*Shane*, 1953) en el que se cambian “mitos implícitos por tesis bien explícitas” haciendo reinar lo que denomina “la molesta significación del símbolo”.

La siguiente tesis de Bazin merece retenerse: estos *superwesterns* apenas han arañado la capa más superficial de las producciones genéricas, la de los

09.05.21

Historias de cine (II)

filmes A y las superproducciones. En las capas inferiores del sistema (léase en la serie B) el *western* sigue echando sus raíces profundas (si se me permite el juego literario). Un rápido repaso a la producción de un Raoul Walsh, un John Ford, un King Vidor, o incluso un Howard Hawks, autorizaba en ese momento a mantener la esperanza en el futuro de un género en el que la llegada de nuevos nombres como Anthony Mann (o nuestro Boetticher; pero aplazaremos un poco aún su salida al ruedo) permiten ver cómo es posible ser consciente de que se está haciendo un *western* sin que eso implique caer en el preciosismo o el cinismo paternalista (y aquí convocará Bazin, nada menos que el ejemplo positivo de *Johnny Guitar* de Nicholas Ray) mientras se pone en pie un nuevo *western* que él denomina “novelesco” y que no renuncia ni a la “franqueza con el género”, ni a la “sinceridad espontánea”, ni, por supuesto, a los “personajes atractivos ni a las situaciones emocionantes”.

El recorrido por las páginas de Bazin termina con el encuentro de nuestro guía con una de las obras maestras de Boetticher, que forma un pórtico al conjunto de películas de las que me ocuparé enseguida, el filme titulado *Seven Men from Now*, realizado en 1956 para la productora de John Wayne Batjac y que fue distribuida por Warner Bros. Dos presencias importantes a retener aquí, junto a la de Boetticher: el protagonista masculino, Randolph Scott y el guionista, Burt Kennedy. Bazin es categórico: “el mejor *western* que he visto después de la guerra (...), uno de los logros ejemplares del *western* contemporáneo (...), el *western* más inteligente que conozco pero también el menos intelectual, el más refinado y el menos esteticista, el más simple y más bello al mismo tiempo”.

Pero, ¿quién es Budd Boetticher (1916-2001)? Nacido en Chicago en el seno de una familia acomodada, estudia en la Culver Academy y en la Ohio State University donde practica deportes diversos. Desde el punto de vista que nos interesa la primera fecha trascendental en su biografía es 1939, año de su primer encuentro decisivo con México y con el arte del toreo que se convertirá a partir de ese momento en una de sus pasiones vitales. El joven norteamericano asistirá a una lidia de Lorenzo Garza, uno de los grandes toreros mexicanos, del que, cuenta, tomará lecciones de toreo de salón con vistas a su salto a los ruedos, antes de acabar retornando a su país tras el fin de la temporada taurina para trabajar en los estudios de Hal Roach, su primer contacto con el cinematógrafo. En sus entrevistas se jacta de haber sido asesor de las escenas taurinas de *Sangre y arena* (Blood and Sand, 1941), la versión que Rouben Mamoulian realizó para la Fox de la novela de Blasco Ibañez, además de haber puesto en escena personalmente la secuencia del baile entre Rita Hayworth y Anthony Quinn. Tras pasar a trabajar en la Columbia Pictures, en 1944 rueda sus primeras películas como director, seguidas de algunas obras para pequeñas productoras independientes como la Eagle Lion, la P.R.C. o la Monogram (la compañía a la que Godard dedicaría su *À bout de souffle*). La nueva fecha de decisiva en su vida es 1951 en la que realiza el primer filme con el que, a partir de entonces se convertirá en su nombre de guerra, Budd Boetticher: *The Bullfighter and the Lady*, producida por John Wayne para la Republic Pictures, con Robert Stack como protagonista y guion escrito por James Edward Grant y que pasa por ser una reconstrucción ficcional de sus primeras andanzas taurinas en México. La película recibirá un importante espaldarazo nada menos que de John Ford el cual, ante una llamada de ayuda del joven para que Herbert J. Yates, responsable de la Republic, desbloquee su filme y tras afirmar que estábamos ante una obra que “no es buena, es notable” se ocupó del montaje de la misma.

En los primeros años cincuenta Boetticher firmará un contrato con la Universal Pictures para la que rodará nueve películas en dos años incluyendo sus primeros *westerns*. También durante esta década rodará otro filme ambienta-

do en el mundo del toreo (*Santos el Magnífico/The Magnificent Matador*, 1955, con Anthony Quinn y Maureen O'Hara en los roles estelares). Hasta que en 1957 el encuentro con el productor Harry Joe Brown ⁶ y el veterano actor Randolph Scott (con el que un año antes ha rodado la película del oeste que lo puso en el punto de mira de Bazin) dará lugar al denominado “ciclo Ranown” (1957-1959) que forma el núcleo duro del arte de Boetticher y su incontestada aportación al género del *western*. Desde 1960 hasta 1968, Boetticher se embarcó en una fascinante película (*Arruza*) que giraba, de múltiples y complejas maneras, en torno a la figura del gran torero mexicano Carlos Arruza. El resultado es un filme complejo y moderno, muy en la onda de muchas de las más interesantes obras de esos años, poco exhibido y menos estudiado que supuso el canto del cisne de su autor.

El corazón del cine de Boetticher, como acabamos de señalar, está constituido por la serie de *westerns* que forman el conocido como “ciclo Ranown” ⁷, denominación que hace referencia a los nombres de sus productores el actor Randolph Scott y el productor Harry Joe Brown, arriba citados. Pero vayamos por partes y señalemos, primero cuáles son los filmes que integran este conjunto y qué razones están detrás de la posibilidad de tratarlos como una obra unitaria. Conviene señalar que Scott y Brown producen, con dirección de Boetticher, cinco *westerns* adscritos a lo que se conoce en el cine de Hollywood como serie B entre 1957 y 1960 ⁸. Lo que quiere decir que nos encontramos ante obras de “género” (en este caso el del “oeste”), de una duración que nunca supera los ochenta minutos ⁹, rodadas cada una en menos de tres semanas (*Ride Lonesome*, sin ir más lejos, se filmó en doce días) y con un presupuesto muy ajustado nunca superior a los 500.000 dólares de los años cincuenta del pasado siglo, sin apenas decorados, que practicaban lo que algún estudioso ha denominado una “estética de la compresión” y que al estar obligados a rentabilizar las limitaciones de producción solían adoptar una forma de contar escueta y directa que no solo dejaba de lado las transiciones narrativas sino que, en muchos casos, prescindía de desarrollar explicaciones justificativas sobre la psicología de sus personajes. Como es bien sabido estos “pequeños filmes B” nacieron no buscando una rentabilidad propia sino como refuerzo para los filmes A de las Majors a las que acompañaban en forma de “programa doble”, con la finalidad de reforzar el atractivo de la oferta cinematográfica en un momento en que comenzaba a hacerse patente el descenso notable de la frecuentación a las salas, imparable desde el fin de la segunda contienda mundial, debido a las modificaciones de las pautas de vida y consumo del americano medio (crecimiento de las conurbaciones y deterioro de los centros de las grandes ciudades y emergencia de la televisión, entre otras) ¹⁰.

No todos los autores incluyen en el ciclo Ranown las mismas películas. Si queremos ser estrictos deberíamos empezar excluyendo del mismo a una de las que suelen incluirse en algunos casos en su interior: Me refiero al filme titulado *Westbound* ¹¹ rodado en 1959 y que corresponde a un compromiso anterior al inicio del ciclo que Randolph Scott tenía con la Warner Bros. Ni Harry Joe Brown ni el propio Scott figuraron como productores, no se distribuyó por la Columbia, su duración alcanzaba los 96' y, lo que es más importante, ambientada durante la Guerra de Secesión, incumple una de las reglas de oro del ciclo, la opacidad de unos personajes principales desprovistos en las demás obras de la serie de cualquier enmarque geográfico, social o familiar.

Más complejo es el caso de la obra que hace de pórtico a la serie: la antes aludida *Seven Men from Now*, producida por la compañía de John Wayne (Batjac) para la Warner con guion de Burt Kennedy (que escribirá, de inmediato, las tres mejores películas del ciclo) y en la que Boetticher y Scott comienzan a poner a punto bastantes de las estrategias creativas que van a desarrollar de inmediato en las producciones propiamente Ranown. Si tomamos este filme como una especie de introducción a un universo en constitución el ciclo quedaría, por tanto,

restringido a cinco obras de las que, en realidad, solo en los títulos de crédito de las dos postreras (*Ride Lonesome*, 1959 y *Comanche Station*¹², 1960) puede leerse el anagrama que las ha hecho famosas (Ranown para Columbia) mientras que en las otras tres (*The Tall T*¹³, 1957; *Decision at Sundown*¹⁴, 1957; *Buchanan Rides Alone*¹⁵, 1958) figura directamente el nombre de los productores (Scott-Brown para Columbia).

Para situar en su contexto cinematográfico el ciclo Ranown no sobra recordar anteriores *westerns* que también pueden agruparse en serie. Para ir directamente a los más distinguidos haremos referencia rápida a la llamada “Trilogía de la caballería” de John Ford integrada por *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) y *Rio Grande* (1950)¹⁶, luego convertida años después de forma inesperada en tetralogía con *Misión de audaces* (*The Horse Soldiers*, 1959). Y, por supuesto, a las obras realizadas por Anthony Mann en asociación ejemplar con el guionista Borden Chase, el productor Aaron Rosenberg y el actor James Stewart para la Universal: *Winchester 73* (1950), *Horizontes lejanos* (*Bend of the River*, 1952), *Tierras lejanas* (*The Far Country*, 1954), a las que podrían añadirse *Colorado Jim* (*The Naked Spur*, 1953, MGM) y *El hombre de Laramie* (*The Man from Laramie*, 1955, Columbia), estas últimas ya sin Borden Chase en el guion¹⁷.

¿Cómo podríamos caracterizar las películas del ciclo Ranown? Si tomamos al pie de la letra unas declaraciones de Boetticher realizadas en 1969 podríamos establecer una especie de decálogo que resume el espíritu de los filmes: “En un *western* hay que 1) ver las cosas de frente (...) Y luego hay que ir 2) dando entrada a los personajes en la acción, 3) sin dudar, improvisar en función del decorado o cambiar el guion, 4) amar los paisajes y comprenderlos¹⁸, 5) disponer de un fotógrafo que no tema los riesgos¹⁹, 6) saber, con pocas palabras y algunas imágenes, introducir un personaje o una acción, 7) no tener miedo del silencio, 8) no abusar de la violencia²⁰, 9) no dudar en referirse a los mitos, a las convenciones, 10) tener un serio sentido del humor”.

Detengámonos por un instante en alguna de estas recomendaciones. Si observamos cuidadosamente el conjunto de filmes del ciclo (y de manera muy particular los tres escritos por Burt Kennedy) caeremos enseguida en la cuenta de que manejan toda una serie de elementos típicos del *western* pero dándoles un giro nuevo. Baste pensar en que (de nuevo voy a utilizar las palabras del propio Boetticher) “todos los films con Randy Scott cuentan, más o menos la misma historia, con sus variantes. Un hombre al que han matado a la mujer, busca al asesino. Eso me permitía mostrar relaciones bastante sutiles entre un héroe que se empeña equivocadamente en una venganza y unos forajidos que, al contrario, intentan romper con su pasado. Son las relaciones más simples del *western*, pero también las más esenciales”.

Pero, como es lógico, estas “simples” y “esenciales” relaciones están sometidas a un severo proceso de estilización. Tomemos dos ejemplos sencillos, bien patentes en *Ride Lonesome*. Primero, la idea del viaje, consustancial al *western* en su dimensión exploratoria y geográfica (la marcha hacia el oeste), que en estos filmes es desactivada en la medida en que el desplazamiento no tiene nada que ver con un viaje hacia la frontera sino que está reducido al puro y simple movimiento, a una continua deriva (Boetticher: “es el viaje el que produce el placer, y no el llegar a alguna parte”), hecho reforzado por un paisaje desértico (que se repite de filme en filme), compuesto por espacios desolados, áridos roquedales y arenales sin fin, hollados por vengadores obsesivos y ambiguos bandidos, atravesados por diligencias llenas de muertos (como sucede, también, en *Ride Lonesome*) y en cuyo confín solo crece un “árbol del ahorcado” con forma de cruz ardiente. Después, el hecho de que las historias, ya lo hemos señalado, renuncien a cualquier inscripción fami-

liar, social o meramente geográfica. El héroe solo se mueve por un deseo de venganza (presente en cuatro de las películas) del que está ausente cualquier dimensión moral. Pero, como mostrará *Ride Lonesome*, la venganza carece de sentido (nada va a devolver a la vida a la esposa asesinada del héroe). Al final el personaje de Randolph Scott accederá a ese conocimiento fundamental que sostiene que cualquier acción es tan esencial como gratuita.

En el fondo se trata de un cine, si se me permite la expresión, de “línea clara”, que se despoja de cualquier elemento accesorio para mostrar la osamenta que sostiene el poder de todo relato mediante una exhibición de músculo narrativo y la eliminación de cualquier grasa discursiva. Es así como hay que entender los roles del hombre y la mujer, reducidos (para decirlo con la terminología de la semiótica estructural) a meros roles actanciales, de sujeto (masculino en este caso) que busca su unión con objeto de valor (una mujer, o mejor su mera imagen, muchas veces la mujer ha desaparecido, cuando no ha sido violada o asesinada) y que funciona como puro elemento de atracción que desata la acción del “héroe”, del que tira debidamente travestida en papeles intercambiables de mujer, amante, institutriz, prostituta o granjera ²¹. Nadie lo ha expresado mejor que Louis Seguin cuando afirma que Boetticher no concibe el *western* si no está “desechado, embalsamado, reducido al estado de pieza anatómica (...) Desprecia fríamente las posibilidades humanas del género, para quedarse solo con las reglas”.

Bazin, hablando de *Seven Men from Now*, dicta la lección perfecta sobre el ciclo Ranown: “La emoción nace de las relaciones más abstractas y de la belleza más concreta (...) Boetticher ha sabido servirse prodigiosamente del paisaje de la variada materia de la tierra, de la estructura y forma de las rocas. Tampoco creo que la fotogenia del caballo haya sido desde hace mucho tiempo tan bien explotada ²²”.

Pero estos filmes no serían lo que son sin la presencia granítica de Randolph Scott. No creo que sea descabellado sostener que el actor funciona en ellos como un *emblema* de la dirección en que se adentra el trabajo creativo del cineasta. De nuevo Boetticher explica, como es habitual en él, con nitidez lo que esperaba de un actor como Scott: “Quería ir contra esos héroes del *western* que hacen miles de cosas. Scott no hace nada. Todo el tiempo quieren provocarle... Permanece tranquilo, se mueve lo menos posible, economiza sus movimientos”. Como si fuera una roca más de las que habitan el paisaje por el que se mueve y con las que tiende a confundirse.

Pero habrá que dejar la palabra definitiva sobre el tema a André Bazin: “Randolph Scott, cuyo rostro recuerda irresistiblemente al de William Hart ²³ hasta en la sublime inexpressividad de sus ojos azules. Jamás juega con su fisonomía; jamás aparece en él la sombra de un pensamiento o un sentimiento; sin que esta impassibilidad, no hace falta decirlo, tenga nada que ver con la interioridad moderna a lo Marlon Brando. Este rostro no traduce nada porque no tiene nada que traducir ²⁴”.

De esta manera (desnudez narrativa, simplicidad visual, interpretaciones ascéticas, espesor matérico) estos filmes magistrales acaban haciendo visible la idea de que el cinematógrafo sirve, en sus mejores obras, para levantar, en palabras del poeta, una *material memoria* del mundo mientras hace patente que son las formas más pobres (más simples) las únicas que son verdaderamente ricas (más complejas). Aunque quizás lo más sensato sea retornar al territorio que hemos hollado desde las primeras líneas de este texto para recordar, con André Bazin, que las películas de Boetticher prueban de manera fehaciente que el gran cine es un estado estético de la materia.

- 1 Título español -en su exhibición por televisión-: *Cabalgando en solitario*.
- 2 Esta es la idea presentada por Martin Scorsese en su más que jugoso documental titulado *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (1995): el cineasta neoyorkino nos recuerda que en el cine USA existen tres géneros genuinamente autóctonos: el cine de gangsters, el musical, y por supuesto, el western.
- 3 Véanse, en este orden, el prólogo escrito para el libro de J.-L. Rieupeyrou, *Le Western ou le cinéma américain par excellence* (1953), el artículo publicado en diciembre de 1955 en el número 54 de *Cahiers du cinéma* en el marco de una evaluación general llevada a cabo por la revista acerca de la *Situation du cinéma américain* y titulado escuetamente “Evolution du Western” y, finalmente, el dedicado a una película de Budd Boetticher también aparecido en *Cahiers du cinéma* (n.º 74, 1957), “Un western exemplaire: Sept hommes à abattre” (existe versión española de los tres textos en *André Bazin, ¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, págs. 395-421).
- 4 En una aguda lectura del “mito” de la mujer en el western, Bazin afirma que en este mundo las mujeres son buenas y el hombre es el malo, la caída de la primera es causa de la concupiscencia de los primeros. Jugosa inversión que no tiene otra razón que las necesidades que al puritanismo anglosajón le planteaban las contingencias históricas.
- 5 No me resisto a citar la comparación que Bazin pone sobre la mesa para calificar el logro fordiano: “*La diligencia* evoca la idea de una rueda tan perfecta que permanece en equilibrio sobre su eje en cualquier posición que se la coloque”.
- 6 La gran aportación de Harry Joe Brown (1908-1972) al arte cinematográfico se encuentra, tras haber trabajado como productor para Warner, Universal y Fox, en la colaboración que emprendió como productor independiente en colaboración con Randolph Scott a partir de 1947 y que dio lugar a innumerables westerns de serie B. Más en concreto en las cinco obras que reunieron a Scott y Brown con Budd Boetticher durante la década de los años cincuenta del pasado siglo.
- 7 A las que habría que añadir sus tres filmes taurinos y dos obras del género negro, rodadas inmediatamente antes y después del ciclo Ranown (*El asesino anda suelto/The Killer is Loose*, 1955 y *La ley del hampa/The Rise and Fall of Legs Diamond*, 1960).
- 8 Idea que Boetticher rechaza frontalmente: “Nunca hice westerns B. Costaban quizá lo que un western B, pero no lo eran porque trabajaba con gente como Lucien Ballard o Russell Mitty, técnicos de primer orden. Eran baratos porque sabíamos lo que hacíamos. Además no construíamos decorados. Empleábamos los que hizo Dios. Y luego estaba Randolph Scott”.
- 9 En los casos que nos ocupan las películas más largas (*The Tall T* y *Buchanan Rides Alone*) alcanzan los 78’ de duración. Las más breves no superan los 73’ (*Ride Lonesome* y *Comanche Station*).
- 10 Las películas Ranown serían distribuidas todas ellas por la Columbia Pictures, una de las mini-Majors americanas.
- 11 Título español -en su exhibición por televisión-: *El correo del oro*.
- 12 Título español -en su exhibición por televisión-: *Estación Comanche*.
- 13 Título español -en su exhibición por televisión-: *Los cautivos*.
- 14 Título español -en su exhibición por televisión-: *Decisión al atardecer*.
- 15 Título español: *Buchanan cabalga de nuevo/Buchanan, el solitario*.
- 16 Las tres basadas en relatos de James Warner Bellah, todas protagonizadas por John Wayne e incluyendo canciones de Stan Jones y las dos primeras escritas por Frank Nugent.
- 17 De la misma manera podríamos trazar una filiación entre la obra de Boetticher y los dos westerns que Monte Hellmann realizó en 1965 (*The Shooting*) y 1966 (*Ride in the Whirlwind*), ambos protagonizados por Millie Perkins y Jack Nicholson que, además, se responsabilizó del guion del segundo y fotografiados por Gregory Sandor. En palabras de Charles Tatum Jr, estas obras parten del trabajo de su predecesor sobre los arquetipos del cine del oeste para empujar los filmes aún más en dirección de una creciente abstracción muy en consonancia con determinado cine del momento.
- 18 “Me gustan los paisajes muy simples, el desierto, las rocas. Si encuentro un lugar despojado de todo en el que rodar en blanco y negro, allí lo haré”.
- 19 Las tres mejores películas del ciclo están fotografiadas por Charles Lawton, dos de ellas (*Ride Lonesome* y *Comanche Station* en un soberbio Cinemascope).
- 20 En 1964 Boetticher recordaba a Bertrand Tavernier que en *Seven Men from Now*, “nunca se veía a Randolph Scott disparando. Era una idea mía: tenía que aparecer como el más rápido en su duelo con Lee Marvin. (...) Lo único que podíamos hacer era mostrar a Marvin desenfundando visto por los ojos de Scott. Luego mostrábamos un plano de Scott; se oía un disparo, pero no había humo. Scott no había desenfundado, tenía ya el revolver en la mano. (...) La gente decía que había visto a Scott desenfundar”.
- 21 Boetticher: “Lo importante es lo que la heroína ha provocado, o bien, lo que representa. Es ella, mejor, el amor o el miedo que inspira al héroe, o incluso la percepción que le causa, lo que le hace actuar de una determinada manera. La mujer en cuanto tal, no tiene la menor importancia”.
- 22 No creo que sea una exageración señalar que los parajes de Lone Pine (California) donde están rodados estos filmes puedan denominarse el “Monument Valley de Budd Boetticher”.
- 23 William S. Hart (1864-1946) fue la primera estrella rutilante del western en su época muda, durante la que participó en innumerables filmes ejerciendo tareas no solo de actor sino también de productor, guionista y director.
- 24 Es imposible no recordar las palabras del actor que, con ironía, explicaba que “no soy un actor. He hecho más de cien filmes para demostrarlo”.

BIBLIOGRAFÍA

Textos sobre Budd Boetticher:

Respuestas al cuestionario "American Report", *Cabiers du cinéma*, n.º 150-151, dic. 1963-enero 1964, págs. 26-32.

When in Disgrace, Santa Barbara (CA), Neville Pub. Inc., 1989

"Un royaume pour mon cheval" (fragmento del guión de *A Horse for Mr. Barnum*), *Cabiers du cinéma*, n.º 157, 1964, págs. 20-21.

"Un gentleman" (obituario sobre Randolph Scott recogido por Bill Krohn), *Cabiers du cinéma*, n.º 394 (Petit Journal, pág. XV), 1987.

Libros y capítulos de libros sobre Budd Boetticher:

KITSES, J., "Budd Boetticher: The Rules of the Game", en *Horizon West*, Londres, Thames and Hudson, 1969 (parcialmente traducido en Budd Boetticher, Filmoteca Española, 1982)

AA. VV., *Budd Boetticher*, Filmoteca Española, 1982.

BELLIDO LÓPEZ, A. y NÚÑEZ SABÍN, P., *Budd Boetticher. Un caminante solitario*, Valencia, Ediciones Filmoteca, 1995.

Entrevistas con Budd Boetticher:

CIMENT, M., COHN, B., SEGUIN, L. y TAVERNIER, B., "Entretien avec Budd Boetticher", *Positif*, n.º 110, 1969 (parcialmente traducida en Budd Boetticher, 1982, págs. 21-36).

TAVERNIER, B., "Entretien transocéanique avec Budd Boetticher", *Cabiers du cinéma*, n.º 157, 1964, págs. 1-18 (parcialmente traducida en Budd Boetticher, 1982, págs. 9-19).

DELAHAYE, M., "Rencontre avec Budd Boetticher", *Cabiers du cinéma*, n.º 212, 1969, págs. 7-12 (Petit Journal).

CIOMPI, V., GUTIÉRREZ SOLANA, I., MARÍAS, M., MARINERO, M. y VEGA, F., "Entrevista con Budd Boetticher", *Casablanca*, n.º 24, 1982, págs. 39-48.

CASAS, Q. e Iglesias, J., "Parar, templar y mandar. Entrevista con Budd Boetticher", *Contracampo*, n.º 32, 1983, págs. 52-64.

ASSAYAS, O. y KROHN, B., "Voyage chez Budd Boetticher", *Cabiers du cinéma*, n.º 334-335, 1982, págs. 67-73 (traducida en Budd Boetticher, 1982, págs. 37-47).

TAVERNIER, B., "Entretien: À la recherche de Budd Boetticher", *Positif*, n.º 365-366, 1991, págs. 53-58.

CASTRO, A. y WEINRICHTER, A., "Entrevista con Budd Boetticher", *Dirigido por*, n.º 213, 1993, págs. 64-71.

Libros sobre "Ride Lonesome":

TATUM JR., Ch., *Ride Lonesome de Budd Boetticher*, Crisnée (Bélgica), Yellow Now, 1989.

Textos sobre los westerns de Budd Boetticher:

GUARNER, J. L., "Bienvenido Mr. Boetticher", *Film Ideal*, n.º 171, 1965, págs. 450-452.

TAVERNIER, B., "Lettre de Bruxelles" (acerca de *Ride Lonesome*), *Cabiers du cinéma*, n.º 132, 1962, págs. 14-16.

ROULET, S., "Hors la loi" (Comanche Station, *Ride Lonesome*), *Cabiers du cinéma*, n.º 211, 1969, págs. 57-58.

SEGUIN, L., "Deux westerns d'Oscar 'Budd' Boetticher", *Positif*, n.º 110, 1969.

MARÍAS, M., "Los westerns de Budd Boetticher", *Dirigido por*, n.º 72, 1980, págs. 31-36.

MARINERO, M., "Cabalgando en solitario", *Casablanca*, n.º 24, 1982, págs. 39.

AMO, Á., "Boetticher como dolencia", *Contracampo*, n.º 32, 1983, págs. 45-54.

11.04.21

Historias de cine (II)

11.04.21

Historias de cine (II)

