

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Conversando con Bertrand Tavernier

Autor/es:
Galiere, Simon; Kronos

Citar como:
Galiere, S.; Kronos (2000). Conversando con Bertrand Tavernier. La madriguera.
(24):63-68.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41830>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



CONVERSANDO CON BERTRAND TAVERNIER

Por Simon Galiero y Kronos

Verdadero manifiesto social, estético y político, el film "Hoy empieza todo" se ha convertido en uno de los éxitos de la temporada. El cine de Tavernier, pegado a las personas, plantea con veracidad y lucidez los problemas que de verdad preocupan a la gente, con una sensibilidad, y sentido de la poesía y la belleza, que lo convierten en ejemplar.

—¿Qué opina usted de la difusión de ciertas películas "antiguas" y de la llegada del video y de los soportes digitales?

—En todo el mundo podemos encontrar videos y formatos digitales de una calidad excepcional. Desgraciadamente son los únicos soportes de que disponen algunas personas para ver ciertas películas; en cambio, para ver una película en una sala, basta con que 15 personas se reúnan para poder modificar la programación y lograr que cada mes o cada 15 días se programen sesiones especialmente para ellas. Siempre se puede influir en los países. Yo empecé así, con algunos compañeros. Creamos un cine club donde poder ver las películas que nunca se pasaban en las salas convencionales. Decidimos que queríamos ver esas películas y que utilizaríamos todos los medios para hacerlo. ¡Y lo logramos! En 5 o 6 años llegamos a pasar cerca de 600 películas en el Nickel-Odéon.

—De todas formas hoy parece más fácil poder acceder a ciertas películas...

—Sí, claro. Pero todavía hay vacíos. Persisten los problemas con los derechos de difusión y los derivados de la escasa voluntad de algunas compañías para reeditar ciertas películas. En Universal puede pasar un año sin que se pueda ver una determinada película. Fuera de ciertas corrientes que están de moda, como el cine de terror, persisten muchas lagunas. Una persona tiene que tener mucha suerte para averiguar dónde puede ver *L'Exposition de Fort King* de Budd Boetticher, mientras que antes, al menos, podía alquilar una copia en 16mm. Ahora esto es imposible.

—En los años 60 usted trabajó especialmente en los Cine clubs...

—Sí, éramos 4 o 5 compañeros y luchábamos para poder ver las películas que más costaba difundir: las americanas. Realmente no éramos conscientes de las dificultades que atravesaba el ci-

ne francés. En el Nickel-Odéon intentábamos pasar en VO las películas que sólo habíamos podido ver en versión francesa. Incluso pasamos películas que no habíamos visto nunca. Empezamos a centrarnos en el cine americano; ahora está mucho más difundido. Posteriormente, el cine francés e inglés se fueron convirtiendo en el principal centro de mi interés. El cine inglés es muy poco conocido, y existen ciertas producciones realmente difíciles de encontrar...

—Queda trabajo por hacer...

—Siempre habrá muchos obstáculos. Existe una lucha política en todo el tema del AMI, del ISANE, a causa de la digitalización de las obras. También existe una lucha contra la dictadura de las salas, que van muy retrasadas con respecto a las productoras. Y también existe una lucha por hacerse con ciertos cineastas. Por ejemplo, hubo una época en que era extraordinariamente sencillo ver películas del Quebec, porque estaban de moda; sin embargo, ahora, poder ver algún documental de Perrault o Brault es muy difícil. Ahora está de moda el cine asiático. Existen cientos de películas asiáticas en las salas. Y muchas son realmente malas. Por ejemplo, se proyectan todas las películas de John Woo. Creo que el cine asiático está sobrevalorado. Es como un globo demasiado hinchado que acabará estallando. El problema de las modas es que hace que cientos de cineastas desaparezcan del panorama cinematográfico. Seguramente Woo no desaparecerá. Es cierto que es un virtuoso; sin embargo, a menudo tengo la sensación de que su virtuosismo es gratuito.

—...Y bastante repetitivo.

—Sí, creo que tiene una manera de filmar muy brillante, pero desde el punto de vista del guión es muy mediocre. Hay cientos de



películas así, mediocres y vacías. No me apetece nada verlas.

—Volviendo a la lucha por difundir la obra de cineastas olvidados, el Instituto Lumière que usted dirige ha realizado grandes esfuerzos en este sentido...

—Sí, trabajamos mucho en el Instituto. Por ejemplo hemos publicado en francés las memorias de Michael Powell. Es un libro absolutamente fabuloso.

—Han publicado la primera parte, creo

—Sí, la segunda parte se está traduciendo. Esto nos tomará todavía uno o dos años. En el Instituto somos conscientes de que hay mucho trabajo que hacer para restablecer la verdad sobre gente como Robert Hamer, Launder y Gilliat... La carrera de Robert Hamer, que no debemos confundir con Hammer Films, es una carrera que se interrumpió después de 3 o 4 películas excelentes a causa del alcoholismo, la desilusión, la censura de Michael Van Com. Después de hacer cosas muy relevantes como *Il Pleut Toujours le Dimanche* o como *The Spider and the Fly*, *Pink String and Sealing Wax* o *Noblesse Oblige*, Hamer renunció al cine.

—Noblesse Oblige quizás ha dado lugar a un estilo Alec Guinness...

—Sí, y cuando volvemos a ver la película, vemos que tiene una parte muy mordiente, muy agresiva contra la clase dirigente inglesa. que aparece como una clase imbécil, loca, irresponsable... Hay una verdadera sátira social en *Noblesse Oblige*, oculta tras la interpretación de Guinness, detrás del humor negro; creo que en esta película debemos analizar el humor no sólo como un humor macabro sino como un humor dirigido contra las clases dirigentes. Ciertas películas de Monty Python se inspiran en esto y se nutren de este espíritu digamos... irreverente.

—Usted ha trabajado en numerosos proyectos del Instituto Lumière...

—Sí. Un problema que nos planteamos es el de la definición de "Cine independiente". Creo que, como todas las etiquetas, "Cine independiente" no significa nada. Hay numerosas películas independientes que dependen de la moda y que van a remolque de las tendencias más difundidas. En este sentido creo que su independencia se reduce a una mera independencia económica. Francamente, no creo que haya habido películas más independientes que las de John Ford o Billy Wilder.

—¿Cree que hoy en día aún existen directores como éstos en Hollywood?

—Sí, hay algunos... Estoy pensando en Altman, en John Sayles. Pero es cierto que hay menos que antes. Si lo analizamos en su

conjunto, no creo que el cine americano sea hoy demasiado excitante. También es cierto que no conozco todas las películas americanas que se están produciendo y es posible que haya buenas películas que no descubramos hasta dentro de unos años. Recuerdo que en *Positif* se criticó muy positivamente la película de Charles Sturridge *Vérités*; pero la mayoría de las películas me parecen excesivamente prefabricadas; parece que ya estén hechas antes de rodarse.

—Parecen hechas en serie.

—Ahora que dice esto, me gusta citar el ejemplo de la Fox, y de las películas de Hathaway, King, John Ford o Elia Kazan; son películas aparentemente similares pero, al contrario que ahora, al analizarlas más detenidamente aparecen como muy originales. Se realizaron el mismo año, con las mismas técnicas, los mismos guionistas, los mismos operadores, los mismos actores... y sin embargo son muy distintas. No sé... mientras que las diferencias entre Henry King y Henry Hathaway son evidentes, me cuesta mucho distinguir entre una película de John Mctiernan y otra de Harry Yulin. Incluso me es difícil observar una personalidad propia en sus obras. Es cierto que existe alguna originalidad en los efectos especiales, en el modo de poner la cámara... pero fuera de esto... No sé, la mayoría de directores americanos son unos auténticos desconocidos para mí. Cuando era un joven cinéfilo sentía esa personalidad en Michael Curtis, en Henry King... Podía confundirme de director, pero pocas veces.

—¿Qué piensa usted de los Oscar?

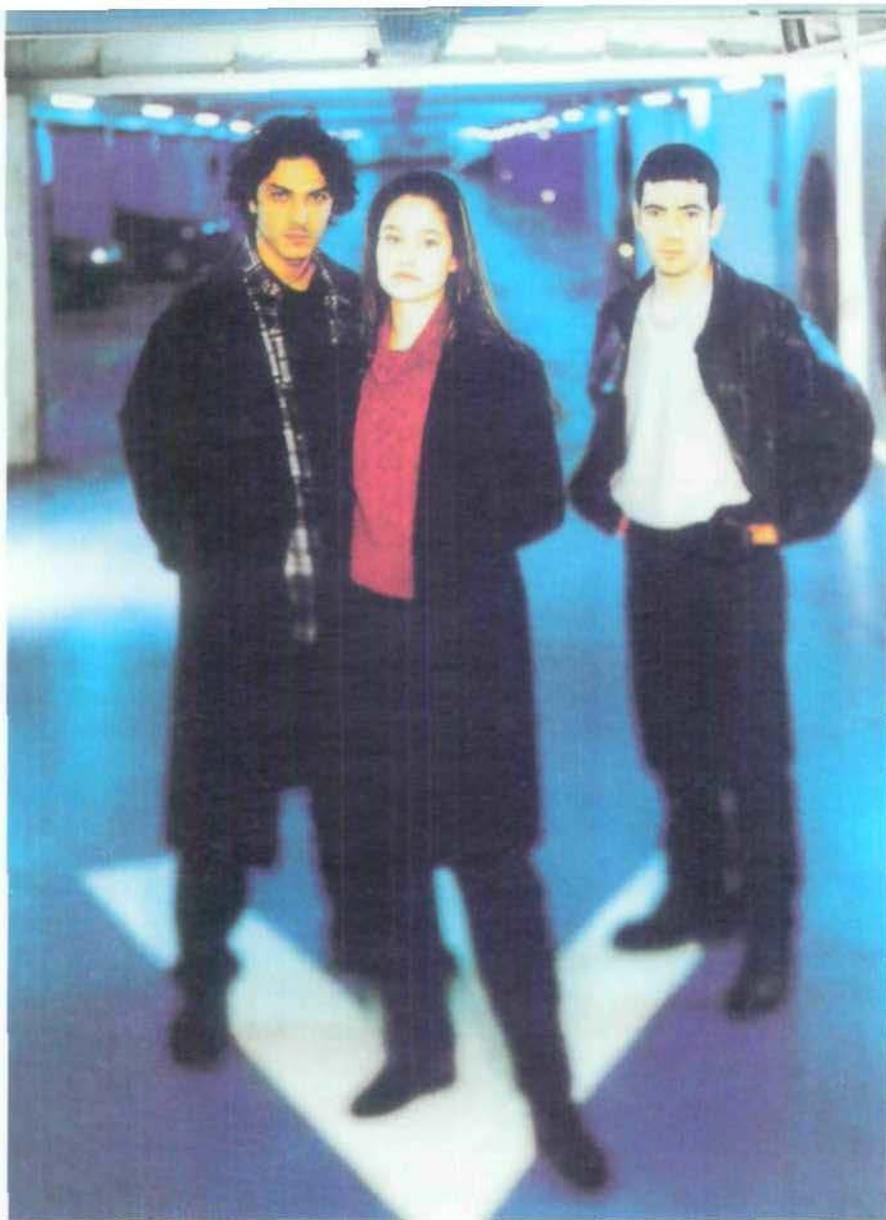
—La verdad es que no me interesan demasiado. Nueve de cada diez películas galardonadas son unos auténticos bodrios.

—Parece que los Cesar tienden a lo mismo.

—Bueno, al menos han galardonado a gente como Resnais. O incluso a mí. Los Cesar han dado alguna sorpresa agradable. Pienso en *Smoking No Smoking*, que está realmente bien. A los americanos en cambio les entusiasman las "good-movies", los papeles de alcohólicos o de enfermos... Además existen autores como Howard Hawks que nunca han conseguido un Oscar. Es cierto que la ceremonia de los Oscar está mejor realizada que la de los Cesar... ¡pero es realmente interminable! De todos modos, insisto en que no me interesan nada. Solo vi la ceremonia cuando estaba en la Warner y presentamos *Autour de Minuit*. Pero estaba obligado a asistir.

—De hecho tuvo un gran éxito.

—Sí, pero no el año en el que concursamos. Era el año en el que terminamos la película. Había sido invitado por la Warner y asistimos a la ceremonia. Fue realmente divertido. ¡Pero duró 5 horas! Recuerdo que fue el año de *Color púrpura*.



Rodaje de *La carnaza*

—Le gusta mucho Spielberg. ¿Ha visto *Salvar al soldado Ryan*?
 —Todavía no, pero quiero ir a verla. He leído una crítica muy violenta de Jonathan Rosenbal, en la que decía que no alcanzaba a comprender por qué el realismo detallado de las primeras secuencias se iba al traste por culpa de una dramaturgia excesivamente convencional. Le acusaba de que los personajes, e incluso los sentimientos, parecían de cartón piedra. En la misma línea, el canadiense Peter Stein escribió en *New Criterion* un artículo muy divertido sobre *Ryan*, tachándolo de realismo superficial.

—El guión de *Capitaine Conan* era todo lo contrario.
 —*Conan* desconcertó a mucha gente. Creo que porque no es una película convencional; es una película que busca borrar la intervención del guionista. En este sentido, el guión sigue a los personajes y refleja lo que les ocurre desde su propio punto de

vista. El guión no intenta dar explicaciones, que pueden parecer arbitrarias o falsas, puesto que ni los propios personajes son conscientes de lo que realmente ocurre a su alrededor. Rodé esa película como si yo fuese uno de los personajes. Así evité una construcción precisa y logré que la película avanzara al mismo tiempo que los personajes, paralelamente a sus emociones. Algunos críticos, como Kaufman en *The Nation*, nos acusaron de ir a la deriva... cuando yo sabía perfectamente el efecto que quería lograr con eso.

—Volvamos a Spielberg...

—Realmente, si digo la verdad, tengo serias dificultades para hablar de él. Tiene películas que me gustan mucho. Encuentro simpático su amor por el cine, la pasión que le lleva a donar miles de dólares para el cine americano y a producir tantas películas. En *50 Ans de Cinema Américain* defendí *La Lista de Schindler* de las críticas de Claude Lauzman. Exceptuando la escena imperdonable de las duchas de Auswitz, una escena de muy mal gusto que no encaja para nada en la película, o el monólogo

excesivamente pesado de Liam Neeson delante del coche, la película no está nada mal. Encuentro atractivo que al final aparezcan los verdaderos supervivientes. Es una buena película, muy personal.

Los Oscars no me interesan demasiado. Nueve de cada diez películas galardonadas son unos auténticos bodrios

—¿Personal en qué sentido?
 —Entiendo que Spielberg habla de sí mismo a través de Liam Neeson. Muestra al hombre de los grandes proyectos que finalmente se interesa por los seres humanos. Spielberg ha seguido la misma trayectoria, alejándose del "show business", de los megaproyectos. Por otro lado no entiendo que se critique a Spielberg el hecho de que todos sus personajes triunfen. En Spielberg, los personajes tienden a la victoria. No estoy seguro de que *Ryan* termine bien, pero seguro que existe una dosis de triunfalismo. Forma parte de la personalidad de Spielberg, de sus creencias más profundas.

—El mismo Spielberg ha triunfado en la vida.

—Absolutamente, ha triunfado en todo. De todos modos, y volviendo a la pregunta, me alegra que Spielberg haya hecho *Ryan* en lugar de *Parque Jurásico II*. Me aburrí profundamente. Al margen de los efectos especiales y de los monstruos, la película es soporífera.

—¿Ha visto usted *Kundun*, la última película de Martin Scorsese?

—Sí, la he visto. Me costó la primera media hora. Me sonaba a algo como "Conocimientos e imágenes del mundo" (risas). Más tarde encontré la película muy melancólica, con mucha fuerza... con escenas realmente sublimes. A partir de la llegada de los chinos, el clímax de la película no deja de aumentar. Francamente, encuentro que es muy interesante. Me irritó un poco el hecho de que los tibetanos hablasen en inglés. Pero en general me parece formidable: mejor que *Casino*. Es una película mucho más arriesgada, con momentos muy contemplativos. Algo poco usual en Scorsese. Está bien.

—Y de los jóvenes directores franceses. ¿qué opina?

—Los encuentro francamente excitantes. Pienso en películas que pasan inadvertidas como *Le Septième Ciel* de Benoit Jacquot o en el excelente documental de Hervé Leroux, *Reprise*: absolutamente fantástico. Hay otra película, realmente formidable, de Laetitia Masson, *A vendre*, que demuestra un enorme talento en la puesta en escena. Debo confesar que no alcancé a descubrir lo que intentaba transmitirme, pero me enganchó por su enorme sensibilidad. Tiene una manera de rodar muy moderna, muy intensa. Existen multitud de películas de mujeres muy interesantes. Me refiero a gente como Jeanne Labrune, Catherine Breillat, Claire Denis... Algunas no me convencen al cien por cien, pero las encuentro muy interesantes, incluso turbadoras. En todo caso quiero seguir viendo más películas de mujeres. Y esto es algo que no todos los directores están dispuestos a hacer. Algunos rechazan el eclecticismo de las películas de los jóvenes directores y se niegan a verlas.

—¿Por ejemplo?

—Estoy pensando en películas como *Seul Contre Tous*, de Gaspar Noé. Es una película impresionante. Y su primer corto *Carme* es excelente. Las dos piezas siguen un mismo estilo... entre Jean-Marie Le Pen y Jean Gabin (risas).

—¿Dónde se situaría usted en el panorama cinematográfico francés?

—Procuro no plantearme este tipo de cuestiones. Intento ser cada vez más libre en mi manera de escribir y evolucionar al margen de las modas. La verdad es que procuro centrarme en auto-

res de los que apenas se habla. Ahora me planteo hacer una serie de películas en las que la dramaturgia se base sólo en el trabajo. Ya lo hice en *Ley 627* y en *Hoy empieza todo*. Quiero evitar el intrusismo del guión. En esta película, el argumento central es la vida de un hombre que se enfrenta a su trabajo con sus dudas, sus enfados, sus avances, retrocesos... con sus errores. Se trata de un maestro contrario a pegar a los niños que en un momento dado abofetea al hijo de su compañera. No sé... intento que el trabajo transmita algo emocional, fuerte... que refleje el alma de un país. Aunque hagamos películas duras, impactantes, o incluso graciosas, pienso que no deben caer nunca en la contemplación, en la sumisión o en la pasividad. Se impone la necesidad de que aunque un personaje sea cálido, el movimiento de la película sea enérgico y transmita alguna cosa. Esta sensación la he tenido en ciertas películas de Ken Loach. A pesar de que el desarrollo sea trágico, la energía de la película no se percibe como un fracaso porque en algún lugar se manifiesta una reacción de cólera contra los acontecimientos.

—Con Ken Loach usted fue invitado de honor en el "Festival de Cine sobre la Resistencia".

—Sí. Fue muy interesante. Ken es alguien a quien admiro profundamente. Pero ocurre que habla poco de sus películas; solo habla de política. Personalmente prefiero hablar de cine. Ken me dijo algo muy interesante sobre *La Guerre Sans Nom*, película que trata de los soldados franceses en Argelia. Me dijo "mira Bertrand, es una de las mejores películas que he visto sobre los soldados británicos en Irlanda" (risas). Ahora estoy en esto, en hablar de gente de la que no se habla.

—Como en *Hoy empieza todo*.

—Sí. Si me apeteció hacer una película como ésta fue porque apenas se habla de la gente que trabaja con niños. De repente nos damos cuenta de que existen personas que realizan un trabajo extraordinario. Fue algo así como rendirles un homenaje. Creo que los políticos tienden a acaparar el interés público y no se habla de la gente que realmente trabaja. Cuando hice *De l'Autre Côté du Periph* me di cuenta de que si *La Cité des Grands-Pêcheurs* se sostenía no era gracias a los policías sino a una quincena de personas que viven allí y dedican su vida a ello. Creo que el primer compromiso de un alcalde es acercarse a estas personas, conocerlas... en vez de dedicarse a escribir cartas como las que envié a los cineastas. Eso me parece un despropósito. Su verdadero trabajo debe consistir en escuchar a estas personas que, en definitiva, son las responsables de que las contradicciones no estallen. Yo las admiro profundamente por su fe. Luchan, están siempre allí. Creo que por eso mis películas les gustan, porque tengo vínculos muy fuertes con ellos, con la gente de *Guerre Sans Nom*, con la mayoría de los policías que

participaron en *L627*, con la gente de *La Cité des Grands-Pêcheurs*. Por ejemplo, el otro día me llamó una chica para proponerme ser el padrino de su hijo. Y otro tipo que participó en la película y que trabaja ahora en la elaboración artesanal de botellas, vino a mi estudio para ofrecerme una de ellas y agradecerme el haber realizado la película. Me dijo que mi film había devuelto la fe a mucha gente de la *Cité*.

—En este sentido sus películas tienen una utilidad social.

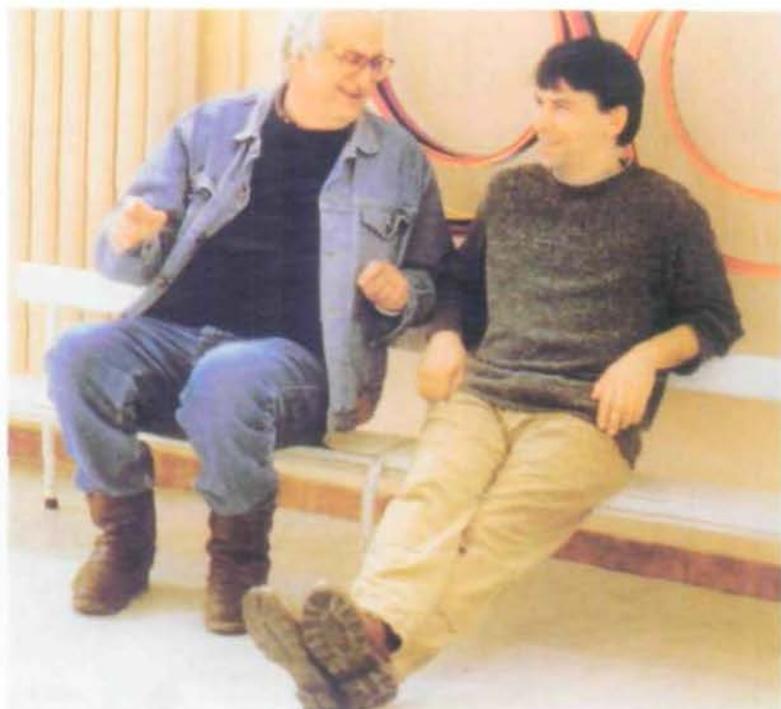
—Sí, creo que debemos intentar hacer un cine más útil. Después de rodar la película, el EDF ofreció 9 millones de francos para rehabilitar la *Cité* y varias personas lograron así un empleo. Personalmente intento actuar, pero al mismo tiempo evito ser militante. Yo sólo hago cine, con unos personajes que considero interesantes, emotivos, impactantes, que me afectan y me implican más que otros personajes del cine francés. Prefiero no citar títulos, pero hay una tendencia en las películas a ser vehículos de autoanálisis. Recuerdo haber asistido a la proyección de una película en la que una espectadora gritó: "¡Ves a la ANPE, gilipollas!".

—Hay excepciones a esta tendencia.

—Sí, claro. Pienso en las películas de Delephine, Pascal Ferrant o Hervé Leroux. Ellos han sabido hablar del trabajo. Hacen películas muy emotivas, películas que te sacuden al hablar de la realidad social. No creo que sea casualidad que 66 cineastas hayan conseguido cambiar el curso de los acontecimientos; ni creo que sea casualidad que unos pocos cineastas franceses hayan logrado modificar la postura del gobierno sobre el AML. No han sido los sindicalistas, ni los políticos, han sido los cineastas. ¿Y por qué? Porque muchos cineastas viven en las ciudades donde ruedan sus películas y conocen perfectamente la realidad social. Encuentro esto formidable. No creo que el ministro Eric Raoult pueda darme ninguna lección sobre la pobreza. Cuando has rodado 5 meses en Rumania, cuando has rodado una película como *Ley 627*, acabas conociendo más cosas que los políticos. Y somos muchos los cineastas que nos encontramos en esta situación.

—¿Puede citarme algún nombre?

—Pienso, por ejemplo, en Claire Denis, que ha rodado en lugares realmente complicados. Estoy convencido de que los cineastas



Rodaje de *Hoy empieza todo*

conocemos la realidad mucho mejor que los políticos. Es lamentable, pero creo que los políticos han desertado, han abandonado estas áreas de la realidad y la han entregado a los expertos.

—¿Cree que falta interacción entre los políticos y la sociedad?

—Absolutamente. Por eso veo positiva la actitud de ciertos cineastas que han conseguido provocar una profunda reacción y han obligado a los políticos a volver la mirada sobre ciertas áreas, a implicarse más políticamente, y a defender la acción del estado frente a las empresas. Pero encuentro lamentable que seamos los cineastas los encargados de modificar la actitud del gobierno. Déjeme dar un ejemplo. Rodé un documental en el que reflejaba la situación de las personas que son víctimas del

doble castigo; me refiero a aquellas personas que, después de haber sufrido prisión en Francia, son deportadas a sus países de origen, países en los que no han estado en los últi-

mos 30 o 40 años. En este documental hablaba concretamente de 10 huelguistas de hambre que habían abandonado Argelia cuando tenían 2 o 3 años, que no hablaban árabe, que no conocían nada de ese mundo: les deportaban a un país que no era el suyo cuando ya habían cumplido la condena en prisión. Envié una cinta del documental a Lionel Jospin y logré así paliar un poco el tema cuando ya llevaban 40 días en huelga de hambre y nadie se dignaba a recibirlos.

—¿Y cómo valora esta estrategia?

Estoy convencido de que los cineastas conocemos la realidad mucho mejor que los políticos

-El problema ahora es el de saber si esta actitud de los cineastas durará. Creo que los políticos esperan que nos cansemos; de hecho no es nuestra función, no somos ni un sindicato ni un partido político. Simplemente somos conscientes de lo que ocurre a nuestro alrededor y nos avergonzamos de ciertas situaciones. No creo que se trate de convertir a los ciudadanos en delatores obligándoles a denunciar a los extranjeros. No creo que ese sea el papel de los ciudadanos.

-¿Qué temas le interesa tratar ahora?

-Siempre quiero arriesgarme, no caer en la rutina. No quiero llegar a un estudio y tener la sensación de que ya he rodado lo mismo cien veces. Quiero sentirme un principiante en todos los temas que me propongo. Antes lo planificaba todo meticulosamente, los movimientos de cámara... Ahora prefiero esperar, observar cómo se desarrollan las cosas... y luego intento adaptarme a ellas. No sé... tengo la impresión de saber cada vez menos.

-¿Quiere usted desaprender?

-Un poco sí. No me siento un técnico en absoluto. Digamos que coqueteo con mi trabajo, intento no preocuparme por los retoques. Pero tampoco quiero hacer una norma de esto, imponiéndome esta manera de trabajar. De hecho me fijo mucho en los retoques de los sentimientos, para que no parezcan falsos. Lo que realmente me interesa ahora es acertar en la narración de los sentimientos y las emociones. Esto me preocupa mucho más que lograr que una escena sea técnicamente impecable. Por ello mantengo unas tomas que no son perfectas... Y para ello intento integrar mis propios errores en la película, reflejar mis dudas, mis confusiones...

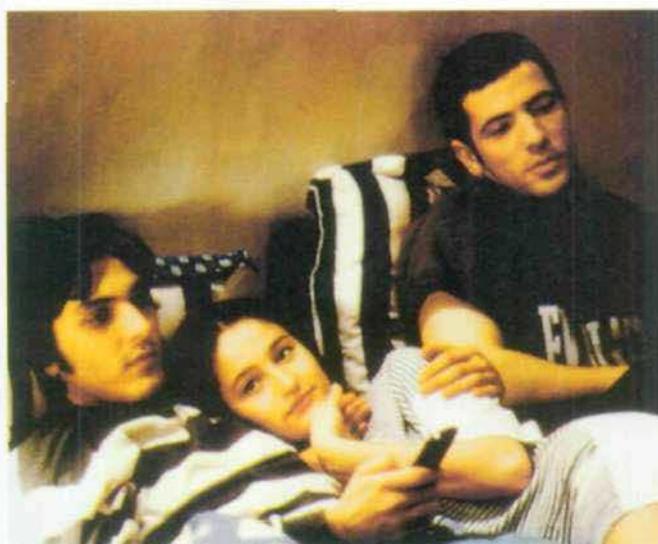
-En este sentido encaja muy bien con la actitud de Philippe Torreton.

-Absolutamente. Philippe está dispuesto a todo. Si hay incidentes en la realización de la película no los evita; los genera incluso, intenta utilizarlos. Piense que cuando ruedas con niños, los incidentes surgen constantemente. El comportamiento de los niños es, en cierta forma, imprevisible. Y Philippe aprovecha todo esto. Por ello creo que la película está excelentemente interpretada, al igual que *Capitán Conan* o *La carnaza*. Son películas llenas de revelaciones, sorpresas, de descubrimientos de actores

que están marginados del panorama cinematográfico. Personalmente, siento una gran curiosidad por este tipo de personajes.

-¿Y cómo los selecciona?

-Yo no trabajo con directores de casting, me encargo personalmente de la selección. Es cierto que existen directores de casting muy buenos, pero creo que facilitan demasiado las cosas a la hora de rodar. Yo prefiero estar al pie del cañón. Puedo estar viendo una obra de teatro de Malajov y descubrir que tal o cual actor es precisamente el que necesito para interpretar a alguno de mis personajes. Y en este proceso no existe el director de casting. Así encontré a Torreton, en la Comédie Française.



La carnaza

-Esto hace que sus películas sean tan cálidas.

-Al menos eso espero. Es lo que más me interesa: reflejar una sensación de cercanía, de complicidad, de comunión; intentar que el espectador se sienta integrado en la película, que se sienta como en medio de los personajes... entre los soldados de *Conan*, entre los soldados de *La vida y nada más*, entre los tres chicos de *La carnaza*... Recibí una carta maravillosa de André De Toth en la que me felicitaba; me decía "me he sentido entre esos chicos, me he involucrado en sus derivas inconscientes, he encendido el walkman para no oír ningún ruido, he compartido sandwiches con Nathalie, estaba con ella mientras miraba los clips... No hay nada de malo en mirar clips, salvo mirarlos mientras matamos a alguien." Me pareció formidable que un cineasta de 84 años sea capaz de sentir eso... y con un solo ojo. Como me decía alguien: "¡¡Cómo sería si tuviese dos!!" (Risas).

-Es curioso, pero hay varios realizadores tuertos.

-Sí, cuatro... y si añadimos a Tex Avery ya son cinco. Cinco tuertos. De todos sabemos cómo perdieron el ojo, salvo de De Toth, que se niega a decirlo. John Ford lo perdió durante la Guerra de Corea, Raoul Walsh por un accidente de coche, Fritz Lang a causa de una infección. De Toth simplemente ha dicho "miré por el agujero equivocado de la cerradura". No sé exactamente cómo interpretar esto

Traducción de Jordi Ballera