



TALLER DE REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA

DOCUMENTO

**CONFERENCIA DE ELIA KAZAN
SOBRE LA DIRECCIÓN Y PUESTA EN ESCENA**

www.cinefilia.org.co

Acerca de aquello que hace un director

Texto Original de Elia Kazan



ELIA KAZAN

El siguiente texto corresponde a una charla que Elia Kazan sostuvo con los estudiantes de la Wesleyan University, en Middletown, Connecticut, al final de la retrospectiva que organizaron de su obra en otoño de 1973, acaso sin saberlo, el aclamado realizador de Nido de ratas (ver foto arriba) y Un tranvía llamado deseo plasmó en este texto un verdadero manifiesto sobre lo que significa la realización cinematográfica, contado desde adentro, y con la propiedad y la sabiduría de un verdadero maestro. Este texto, con todos los años que lleva escrito, no ha perdido un ápice de vigencia.

En perspectiva, fui suficientemente afortunado de haber dirigido las obras de los mejores dramaturgos de un par de las décadas que se han convertido actualmente en historia. Fui privilegiado de servir a Williams, a Miller, a William Inge, a Archibald MacLeish, a Samuel Behrman y a Robert Anderson y poner algunas de sus mejores obras en escena. Veo mi papel junto a estos hombres como el de un artesano que trató de realizar tan bien como le fue posible las intenciones del autor en el vocabulario del autor y dentro de su alcance, estilo y propósitos.

No he pensado de esa manera acerca de mi trabajo cinematográfico.

Algunos de ustedes han de haber oído acerca de la teoría del cine de autor. Ese concepto es en parte un juguete de los críticos. Algo por lo cual pelearse y utilizarlo para llenar una columna. Pero algo hay de eso, y ese algo es simplemente que el

director es el verdadero autor de la película. El director cuenta la película utilizando un vocabulario cuya parte más pequeña está constituida por un ordenamiento de las palabras.

El valor de un guión se debe medir menos por su lenguaje que por su arquitectura y por cómo ésta dramatiza el tema. Un guión, los directores lo aprendemos pronto, no es tanto una obra escrita, como una construcción. Aprendemos a buscar a tientas el esqueleto bajo la piel de las palabras.

Meyerhold, el gran director de escena ruso, decía que las palabras eran el decorado en las faldas de la acción. Él estaba hablando de teatro, pero siempre he pensado que sus observaciones pueden aplicarse más adecuadamente al cine.

Se me ocurrió, al considerar lo que tenía que decir aquí, que puesto que todos ustedes no ven directores —es raro para la Universidad Wesleyan el tener a un director en donde estoy, luego de una muestra de su trabajo, mientras tienen viviendo entre ustedes novelistas, historiadores, poetas y autores dedicados a diversos tipos de estudio—, que sería chistoso que yo tratase de listar para ustedes y mi propia diversión qué es aquello que necesita saber un director de cine en cuanto a aquellas características y atributos personales cuya posesión podría serle ventajosa.

¿Cómo debe educarse?

¿De qué habilidades está hecho su oficio?

Obviamente estoy hablando de un tema que requeriría de todo un libro para ser tratado. No se inquieten, no voy a leerles un libro esta noche. Meramente trataré de hacer una lista de los campos de conocimiento que le son necesarios al director, y después, de aquellas cualidades personales que sería bueno que tuviese, dichos a ustedes como encabezamientos de capítulos o secciones, como primeras frases de un párrafo sin elaboración.



Nataly Wood y Warren beatty en [Splendor in the grass](#), 1961

Empecemos.

La literatura. Desde luego. Todos los periodos, en todas las lenguas, todas las formas. Naturalmente, un director de cine está mejor equipado si es una persona bien leída. John Ford, quien se representaba a sí mismo con las palabras “Yo hago westerns” era un hombre extremadamente bien leído y en una enorme variedad de temas.

La literatura dramática. En primer lugar porque así el director de cine apreciará las diferencias entre éste y el teatro. Deberá estudiar también la literatura dramática clásica para aprender la construcción, la exposición del tema, los medios de caracterización de los personajes, la poesía dramática, los elementos de la unidad, especialmente la unidad creada al ir apuntando hacia un clímax, y después del clímax como la personificación esencial y final del tema.

El oficio de la dramaturgia cinematográfica. Todo director, aun en esos raros casos en que no trabaja con uno o dos escritores — Fellini trabaja con un escuadrón— debe hacerse responsable del guión. No sólo tiene que decidir qué se tiene que reescribir, sino eliminar aquello que es innecesario, prever errores, apreciar posibilidades no verbales, asegurarse de que la estructura sea la correcta, tener un sentido del tiempo en pantalla, cuánto transcurrirá, en qué lugares, para qué fines.

Las palabras de Robert Frost: “Di todo un poco más rápido”, se aplican a todas las partes expositivas. En las partes cinemáticas el tiempo realísticamente se alarga, “Se estrecha”, normalmente por close ups.

El director cinematográfico sabe que bajo la superficie de su guión hay un subtexto, un calendario de intenciones y sentimientos y sucesos interiores. Aquello que parece estar ocurriendo — pronto lo aprende — raramente es aquello que está ocurriendo. Este subtexto es una de las herramientas más valiosas del director. Es aquello que dirige. Uno raramente ve a un director veterano dirigir con un guión. O siquiera mirarlo. Los principiantes lo hacen. El objetivo de la mayoría de los directores de hoy es escribir sus propios guiones. Pero ésa es nuestra más vieja tradición. Chaplin escuchaba que el parque Griffith había sido inundado por una fuerte lluvia. Metía a sus técnicos y a sus actores secundarios y a su equipo en algunos coches, se apresuraba hacia allá, haciendo en el viaje la historia de la comedia de dos rollos de duración, dejando los detalles para el lugar mismo.

El director de cine debe conocer tanto la comedia como el drama. John Ford solía llamar “cómic” a la mayoría de los papeles. Se trataba, supongo, de un modo de mirar la gente sin falsos sentimientos, a través de una objetividad que desinflara los falsos gestos heroicos y socava el auto favoritismo y finalmente revelase un humor salvador en los momentos más tensos. La Comedia Humana, otro francés la llamó. El hecho de que Billy Wilder sea siempre divertido, no hace menos serias a sus películas.

Para decirlo de manera sencilla, el director debe saber, por su entrenamiento profesional o por instinto, cómo alimentar una broma y cómo fustigar con ella, cómo proteger y cómo anticiparse a las risas. Bien puede estudiar a Chaplin y a los grandes creadores de comedias de dos rollos en lo referente a lo que se llama bromas visuales, risas no verbales, diversión derivada del “negocio”, proezas físicas y movimientos, y simplemente por hacer caras chistosas y tener cuerpos extraños. Estos cimientos vulgares —la cáscara de plátano y el pastelazo— son básicos para nuestra profesión y contribuyen a su salud. Wyler y Stevens comenzaron haciendo comedias de dos rollos, y creo recordar que Capra lo hizo también.

Los directores estadounidenses harían bien en conocer nuestras tradiciones vodeviles. Así como Fellini adoraba los payasos, los artistas de la revista musical y los circos de su país, y una y otra vez les rindió homenaje en su obra, nuestros directores, harían bien en conocer la magia. Creo que algunos de los cortes maravillosos que ocurren en **El ciudadano Kane** provienen del hecho que Welles era un mago practicante y entendía así el drama de las apariciones súbitas e inesperadas y el sorprendente cambio producido. Piénsese también en Bergman, en qué tan a menudo utiliza magos y prestidigitación.

El director debe conocer la Opera, sus efectos y sus absurdos, un tema en el que Bernardo Bertolucci se educó. El director debe conocer la revista musical

estadounidense y su tradición, pero es aun más importante que conozca el gran cine musical estadounidense. No debe despreciar estas películas; las amamos por muy buenas razones.

El director debe conocer la acrobacia, el arte de los malabares y las volteretas, el arte de las canciones irónicas. Me parece que las técnicas de la Comedi dell' Arte son utilizadas en una película Llamada **Un hombre de suerte** (Anderson, 1973). El maestro de Lindsay Anderson, Bertolt Brecht, adoraba el cabaret satírico berlinés de su tiempo y adaptó sus técnicas.

Vayamos más rápido porque la lista es interminable.

La pintura y la escultura, su historia, sus revoluciones y contrarrevoluciones. Los pintores del Renacimiento italiano utilizaron sus amantes como modelos para pintar a la Virgen, así que ¿cómo se puede culpar a un director por utilizar a su novia en un papel estelar —a menos que haga mal el trabajo? Muchos pintores han trabajado en el teatro. Bakst, Picasso, Aronson y Matisse me vienen a la mente. Muchos más vendrán. Aquí, en Estados Unidos, no hemos pasado de Disney.

Lo que nos lleva a la danza. En mi opinión puede ser algo valioso si el conocimiento del director no es sólo teórico, sino práctico y personal. La danza constituye una parte esencial de la educación del director de cine. Puede ser una gran ventaja para él si sabe “mover”. Le ayudará no únicamente a mover los actores, sino a mover la cámara. Idealmente el director de cine deberla ser tan capaz como un coreógrafo, literalmente. No estoy pensando tanto en el tango de **El Ultimo tango en Paris de Bertolucci** o el baile en el gimnasio de la escuela en **Locura de verano** (American Graffiti, George Lucas, 1973), como en las escenas de guerra en **El nacimiento de una nación** de D. W. Griffith, que son pura y muy bella coreografía. Piénsese de esa manera en las cargas de caballería de Ford. O en la danza de la muerte de James Cagney en los largos escalones de **Héroes olvidados** (The Roaring Twenties, Raoul Walsh, 1939). El director de cine debe conocer la música, la, así llamada, clásica —una palabra que cubre demasiado-. Digamos que de todos los periodos. Y, como en el caso de ha escultura y la pintura, debe saber de qué situaciones y corrientes sociales esa música surgió.

Debe estar desde luego metido en la música de su propio tiempo: rock ácido; rock latino; blues y jazz; música pop; música tin pan alley; música barbershop; corn; country; música tipo Chicago, Nueva Orleans, Nashville.

El director de cine debe conocer la historia del decorado escénico, su desarrollo desde el telón de fondo hasta la creación de un entorno, pasando a los escenarios en los

cuales es actuada una película. Nótese que subrayo en los cuales para hacer la diferencia con frente a los cuales. La construcción de decorados para cine fue tradicionalmente ha labor de arquitectos. El director de cine debe estudiar —a partir de ha vida, a partir de recodes de periódicos y a partir de sus propias fotografías- los entornos dramáticos y particularmente cómo éstos afectan la conducta.

Recomiendo a todo director joven que comience su propia colección de recortes y fotografías y, si tiene la capacidad de hacerlo, de sus propios dibujos.

El director de cine debe conocer el vestuario, su historia a través de todos los periodos, sus técnicos y aquello que puede ser en tanto expresión. Una vez más, la vida es uno fuente primaria. Aprendemos a estudiar, al entrar en cada lugar, en cada habitación, cómo los concurrentes escogieron presentarse. “Cómo salen a la calle”, decimos.

El vestuario en el cine es un medio tan expresivo que inevitablemente es la elección básica del director. Visconti aquí es brillante. Bergman también, en una vena más modesta. El mejor modo de estudiar esto es nuevamente el darse cuenta de cómo la gente se viste en tanto expresión de aquello que desean obtener en cada ocasión, de aquello que intentan. Hay que estudiar a su marido, hay que estudiar a su esposa, cómo su atuendo es una expresión del estado de ánimo y las esperanzas de cada día, sus días buenos, sus días en que se sienten poco seguros, cuando se sienten presionados, y cómo esto se muestra en su manera de vestir.

La iluminación. Desde luego. Los distintos efectos naturales, la luz oblicua de la mañana, la pesada luz, como de techo plano, del mediodía —hay que evitarla, excepto para un efecto—, la hora mágica, así llamada por los cinefotografos, del atardecer. ¿Cómo afectan el estado de ánimo? Es obvio. Lo sabemos en la vida real. ¿Cómo afectan la conducta? Hay que estudiar eso. Las cinco de la tarde constituye un tiempo de depresión, tomémonos un trago! Los directores exigen cierta hora del día para ciertas escenas, teniendo en mente estos valores expresivos. En esto el maestro es John Ford, quien planeaba sus tomas dentro de una secuencia de tal manera que esto le permitiese utilizar mejor ciertos efectos naturales que no podía crear, pero a los

cuales podía esperar muy ventajosamente.



Carroll Baker y Eli Wallach en **Baby Doll**, 1959

¿Los colores? Su efecto psicológico. Es tan obvio que no me extenderé en ello.

Colores favoritos. Colores deslavados. Los grises vivos. En **Muñeca de carne** (Baby Doll, Kazan, 1956) vemos a un gran maestro de la cámara -Boris Kaufman- haciendo un gran uso del blanco en blanco para ayudar a describir los blancos deslavados del Sur.

Y, desde luego, están los instrumentos que recogen todo y deben dramatizarlos; las herramientas a través de las que habla el director, la cámara y la grabadora. El director debe conocer la cámara y sus lentes, qué lentes crean cuál efecto, cuál miente, cuál dice la cruel verdad. Cuáles filtros pueden hacer resaltar las nubes. El director debe conocer las distintas velocidades a las que la cámara puede filmar, y especialmente los efectos debidos a pequeñas variaciones en la velocidad. Debe igualmente conocer los distintos aditamentos de una cámara, las grúas y los dollies y los posibles movimientos que puede hacer, las configuraciones en el espacio a través de las cuales puede pasar este instrumento. Debe conocer el zoom lo suficiente como para no utilizarlo, o casi nunca.

Debe estar íntimamente familiarizado con la grabadora. Andy Warhol llevaba una consigo a cualquier lado que fuese. Hay que practicar en uno mismo y en sus amigos el espionaje a través de grabadoras. Nótese qué tan a menudo se traslapa lo que hablamos.

El director de cine debe entender el clima, cómo se crea y dónde, cómo se mueve, sus señales de alarma, sus crisis, el tipo de nubes y lo que significan. Hay que recordar las nubes de **Shone, el desconocido**, (Shone, George Stevens, 1953). Debe conocer el clima como expresión dramática, mantenerse abierto para capitalizar los cambios en el clima como parte de los medios con que cuenta. Debe estudiar cómo el calor y el frío, la lluvia y la nieve, una suave brisa, un vendaval, afectan a la gente y Si es verdad que hay más expresiones de furia grupal durante un largo y cálido verano y por qué.

El director debe conocer la ciudad, antigua y moderna, pero especialmente su ciudad, la que ama, como De Sica amaba Napoles, Fellini amaba Rimini, Bergman su isla, Ray a Calcuta, Renoir la campiña Francesa, Chair la ciudad de Paris. Su ciudad, sus rasgos más sobresalientes, su modo de operar, su subestructura, sus escenarios detrás del escenario, sus funcionarios, su policía, sus bomberos, sus recolectores de basura, sus empleados de correo, quienes ha comunican con los alrededores, y aquello que manejan para hacer esa comunicación, sus catedrales y sus burdeles.



Marlon Brando y Jean Peters en [Viva Zapata](#), 1952

Los directores deben conocer el campo —no, es un término muy general—. Debe conocer las montañas y los llanos, los desiertos de nuestro gran suroeste, el pesado suelo de fondo aceitoso del Delta, las colinas de Nueva Inglaterra. Debe conocer el agua frente a las costas de Marblehead y de Old Orchard Beach, demasiado frías para

permanecer en ellas, y el agua frente a los Cayos de Florida, que invita a chapotear. Una vez más, éstos son medios de expresión con los que cuentan y entre los cuales debe escoger. Debe saber cómo la brisa de un ventilador puede animar un escenario que se ha muerto, al agitar una cortina.

Debe conocer el mar, de primera mano, arriesgarse a un naufragio para poder apreciar el poder de éste. Debe conocer el mar bajo su superficie; si lo hace, puede ocurrírsele filmar ahí una escena. Debe haber cruzado ríos y conocer la fuerza de su corriente, debe haber nadado en lagos y pescado en los arroyos. Debe pensarse que estoy exagerando. ¿Por qué el viejo Flaherty y su esposa pasaban por lo menos un año en un lugar antes de filmar un pie de negativo? Mientras son jóvenes, ustedes aspirantes a directores recorran en aventón el país!

Y la topografía, los distintos árboles, flores, lo que cubre los distintos suelos, los pastos. ¿Y lo que está bajo la superficie, la pizarra, la arena, la grava, el capo de subsuelo de Nueva Inglaterra, seis pies de lo que antiguamente fue el lecho de un río? ¿Qué tipo de hombre trabaja cada capa y cómo esto lo afecta?

Los animales también. Qué tanto se parecen a los seres humanos. Cómo dirigir a una gallina para que entre en el cuarto cuando se dé la señal. Alguna vez me enfrenté a ese problema y me dio vergüenza decirles cómo lo resolví. Qué puede significar un gato en una escena amorosa. El simbolismo de los caballos. La vida familiar del león, ¡qué tierna! La paciencia de la vaca.

El director de cine debe desde luego conocer de actuación, su historia y técnicas.

Mientras más sepa acerca de la actuación, se sentirá más a gusto con los actores. En un momento de su desarrollo debe forzarse a subir a un escenario o a ponerse frente a una cámara para poder así conocer también esto empíricamente. Algunos directores, y muy famosos, aun temen a los actores, en lugar de abrazarlos como camaradas en una tarea común. Pero, en contraste, existe el gran Jean Renoir, hay que verlo en **Las reglas del juego** (1939), y su seguidor y admirador, Truffaut, en **El niño salvaje** (1969) y después en **La noche americana** (1973).

El director debe saber cómo estimular y hasta inspirar al actor. Sobra decir que debe saber cómo hacer que un actor actúe sin que parezca hacerlo. Cómo hacerlo o hacerla sentir a gusto, cómo llevarlo a ese estado de relajamiento en que sus facultades creativas se liberan.

El director de cine debe conocer el instrumento conocido como voz. Debe conocer también el modo en que modulamos el lenguaje. Y que no son lo mismo, que son tan diferentes como la resonancia y el fraseo. Debe conocer también los distintos acentos regionales de su país y lo que dicen acerca del carácter.

Considerándolo todo, debe saber lo suficiente en todas estas áreas como para que

sus actores puedan confiar en él completamente. Esto a menudo se logra dando la impresión de que puede hacer cualquier trabajo que les pida, quizás aun mejor que ellos. Esto puede ser falso, pero no es una mala impresión la que se crea.



James Dean en [East of Eden](#), 1955

El director de cine obviamente debe estar al día en la psicología de la conducta, la “normal” y la anormal. Debe saber que están ligadas, que a menudo una es la extensión o intensificación de la otra y que bajo ciertas presiones, que el director creará dentro de una escena al ser ésta actuada, se puede ver cómo un tipo de conducta se convierte en otra. Y eso es drama.

El director de cine debe estar preparado, por su conocimiento y preparación profesional, para manejar neuróticos. ¿Por qué? Porque la mayoría de los actores lo son. Quizá todos. Lo que lo hace doblemente interesante es que a menudo el director lo es. Stanley Kubrick jamás se sube a un avión —bueno, quizá ésta no es una conducta tan neurótica—. Pero todos estamos equilibrados de manera muy delicada ¿no es un modo agradable de decirlo?. Contéstenme esto: ¿cuánta gente interesante uno ha conocido que no sea neurótica —aunque sea un poco?

Obviamente trabajamos con la psicología del público. Sabemos que es diferente de la de cada miembro tomado individualmente. Al editar sus películas, grandes directores de comedias como Hawks y Preston Sturges dan espacio a las reacciones grupales que esperan de su público, cuentan con ellas. Hitchcock hizo de eso su arte.

El director de cine debe estar versado en las artes eróticas. La experiencia personal es aquí la mejor guía. Pero hay también aquí una historia, una técnica artística. No se menosprecia a la pornografía. El director de cine debe admitir que tiene un interés natural en saber cómo lo hace la demás gente. Aburrimiento, crueldad, banalidad, son los únicos pecados. El director puede, por ejemplo, estudiar los grabados chinos o las

escenas pintadas en las vasijas griegas de la Época Dorada y que los curadores de los museos esconden.

El director de cine debe desde luego ser una autoridad, hasta un experto, en las diferentes actitudes al hacer el amor, las posturas y el entrelazamiento de las partes del cuerpo, los partes expresivas y aquellas inconsciente para conseguir sus fines.

Un poeta de la cámara, capaz tanto de capturar el momento decisivo a lo Cartier Bresson, como de esperar todo el día, como Paul Strand, para hacer una sola toma con una voluminosa cámara fijada en un trípode.

Un jardinero de béisbol, por sus piernas. El director permanece de pie gran parte del día, no puede permitirse el cansarse, así que tiene piernas fuertes. Piensen y recuerden cómo se dramatizaban a sí mismos los viejos directores: con polainas hasta la rodilla, correcto.

La astucia de un comerciante en un bazar de Bagdad.

La firmeza de un entrenador de animales. Obviamente, de tigres.

Un gran anfitrión. A una señal suya aparecen buena comida y tragos que calienten el corazón.

La bondad de una madre al viejo estilo, que perdona todo.

La autoridad y la severidad de su esposo, el padre, que nada perdona, espero obediencia sin cuestionamientos, no soporta tonterías.

Ambos alternativamente.

El carácter engañoso de un ladrón de joyas- sin explicaciones, acepten mi palabra.

La zalamería de un agente de relaciones públicas, especialmente cuando el director se encuentra en una locación extraña y hostil, como muchas veces estuve.

Una piel muy dura.

Un alma muy sensitiva.

Simultáneamente.

La paciencia, la persistencia, la fortaleza de un santo, la apreciación del dolor, un gusto por el autosacrificio, todo sea por la causa.

Alegría, bromas, jugueteo, alternando con severidad, una firmeza indoblegable.
Terquedad pura.

Un inquebrantable rechazo a obtener menos de lo que cree que puede obtener de una escena, de un actor, de un colaborador, de un miembro de su personal, de sí mismo. La dirección, finalmente, es el ejercer nuestra voluntad sobre otra gente, disfrácese, désele un tono más gentil, pero ésa es la cruda verdad.

Sobre todo, valor. El valor, decía Winston Churchill, es la más grande de las virtudes; hace posibles a todas las demás.

Una última cosa. La capacidad de decir "estoy equivocado" o "estaba equivocado". No es tan fácil como parece. Pero en ciertas ocasiones estas dos palabras, dichos honestamente, salvarán el día. Son las palabras que, muy a menudo, los actores, tratando de dar al director lo que quiere, están más necesitados de escuchar. Esas palabras: "estaba equivocado, vamos a intentarlo de otra manera", la capacidad de decir las, puede ser un salvavidas.

El director debe aceptar la culpa de todo. Si el guión es pésimo, él debió haber trabajado más con los escritores a consigo mismo antes de filmar. Si el actor falla, el director falló o se equivocó al escogerlo. Si el trabajo de cámara es pobre, ¿de quien fue la idea de contratar a ese fotógrafo? ¿O de escoger estas locaciones? Aun de un vestido ¿después de todo el director lo observó -. Los decorados. La música, aun los asistentes: si no los quiere, ¿por qué no les grita más fuerte? ¿El director estaba ahí, no? ¡Sí, estaba ahí! ¡Siempre está ahí!

Es por eso que se lleva todo ese dinero, por estar ahí, sobre ese montículo, desprotegido, dejando que todos le disparen y desviando el fuego mortal dirigido a todos los demás que trabajan con él.

El resto de la gente que trabaja en una película puede esconderse.

Tiene al director para esconderse detrás suyo.

Y la gente niega la teoría del autor!

Después de escucharme tan pacientemente, tienen todo el derecho de preguntar: "vamos! ¿No está usted exagerando porque quiere demostrarnos algo?"

Sólo un poco exagerando.

El hecho es que un director, desde el momento en que una llamada en la mañana lo saca de la cama ("Hay lluvia hoy. ¿Que escena quiere filmar?"), hasta el momento en que se escabulle en la oscuridad luego de la filmación, enfrenta, solo, los problemas de los siguientes días, pues se le exige que resuelva una incesante cadena de

cuestiones, para llamar decisión tras decisión en las áreas que listé. Eso es lo que es un director: el hombre con las respuestas.



Escena de La noche americana (La nuit américaine) en la que el director Truffaut se interpreta a sí mismo.

Obsérvese a Truffaut actuándose a sí mismo en **La noche americana**, obsérvese en tanto contesta preguntas con paciencia, con cuidado, algunas veces pensativamente, otras con rapidez. Verán mejor de lo que yo puedo decir cómo estas respuestas van llevando la película. Truffaut captó perfectamente nuestra vida en el set.

¿Se hacen las cosas más fácilmente y más simplemente en tanto uno envejece y ha acumulado parte de este saber o todo él?

De ninguna manera. Más bien lo opuesto. Mientras más sabe un director, más está consciente de los muchos modos que hay para hacer cada película, cada escena.

Y en mayor medida tiene que enfrentar esa final y terrible limitación, no de conocimiento sino de carácter. ¿Cuál es? La limitación final y las más terrible son las limitaciones de su propio talento. Uno se da cuenta, por ejemplo, que uno realmente tiene las fallas de sus virtudes. Y uno no puede hacer mucho acerca de esa limitación.

Aun cuando se tenga el tiempo.

Una última posdata. El director, ese pobre hijo de puta, la mitad de las veces hoy en día tiene que salir y promover los dólares y las libras, limosnear liras, francos y marcos, empeñar la casa familiar, las joyas de su esposa y su propio futuro para poder hacer su película. Este proceso de allegarse los recursos lleva inevitablemente de diez a cien veces más tiempo que la hechura de la misma película. Pero el director la hace porque tiene que hacerlo, ¿quién más lo va hacer? ¿Quién más ama tanto la película?

Así, amigos míos, han visto lo que tienen que saber y qué tipo de desgraciado tienen que ser. Qué tan duro tienen que autoeducarse y de qué modos tan diferentes. Todo eso hice. Nunca he dejado de esforzarme por educarme profesionalmente y por mejorar.

Así que clávenme ahora contra la pared —es su última oportunidad—. Pregúntenme ahora cómo, con todo ese conocimiento y toda esa sabiduría, y toda esa educación profesional y todas esas facultades, incluyendo las fuertes piernas de un jardinero de béisbol de ligas mayores, ¿cómo le hice para echar a perder algunas de las películas que hice tan mal? ¡Pero es parte del encanto de todo eso!