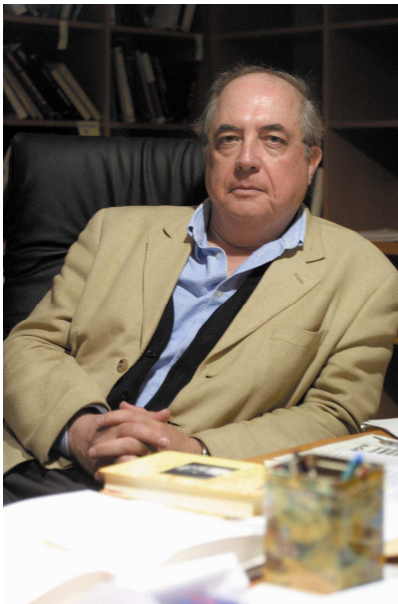


**A PERSONAL LOOK BACK ON CINEMA:
AN INTERVIEW WITH SPANISH FILMMAKER
RAFAEL GORDON**

Miguel Ángel Zárate Casanova
Texas A&M University



Spanish filmmaker Rafael Gordon has an extensive film production which encompasses four features and fifteen short films made in the last forty years. He is also a prolific dramatist, having written and produced several dramatic works in Spain. He has also worked as a film advisor for Spanish TV channel Antena-3, and he taught courses on filmmaking at the Universidad San Pablo Ceu in Madrid. As another aspect of his prolific career, he has worked as a radio commentator in Cade Cope in Spain. His latest film is *La Mirada de Ouka Lele*, a biographical documentary on the life and work of Spanish artist Bárbara Allende Gil de Biedma.

Miguel Ángel Zárate: La primera pregunta que quisiera hacerte Rafael es, ¿por qué te atrajo a ti la dirección? Empezaste como actor en la Escuela Superior de Arte Dramático, pero ¿cuándo surgió tu interés por ponerte detrás de la cámara?

Rafael Gordon: Yo quiero ser director antes de entrar en la Escuela. Es más, mis primeros trabajos en 8mm son anteriores a entrar en la Escuela. Primero intento entrar en la Escuela de Arte, pero no me dejan entrar como director, había que tener veintiún años, y para mí entonces llegar a los veintiún años era como estar jubilado. Entonces entré como actor en La Escuela de Arte Dramático, te dejaban entrar con dieciocho años. Pero mi idea del cine nace desde mi primer conocimiento de la existencia. Puedo contar una anécdota, hay una película referente que ha influido en generaciones y generaciones, que es la película *Bambi*, de Walt Disney, que yo debí de ver en el año 49 o 50. El tema de *Bambi*, aparte del contraste entre la realidad y el dibujo, es que yo no distinguía por tener cinco o seis años, si la vida estaba dentro del cine o estaba fuera. Pero además del tema de la grandeza de la película, su sentido dramático, estaba su banda sonora. Es alucinante cómo su banda sonora puede introducirse en el cerebro de un niño y quince años después, cuando yo vi de nuevo la película, podía recordar la banda sonora por completo. Entonces, aparte de la historia dramática: muerte de la madre, la lucha del niño por conocer al padre, hay un tema que es la nieve. Esa fisicalidad de la nieve yo no la conocía, pero lo curioso es que al salir del cine, ¡había nevado! Y cuando nieva en Madrid, nieva de verdad, y más en aquellos tiempos. Una vez leí que dentro del cine puedes encontrar la magia, evidentemente yo había leído aún sobre eso pero cuando yo salí del cine yo sufrí un shock muy duro, porque me tuvieron que llevar a casa en brazos. Y luego ya con catorce años aparte de ahí, yo sé que entrando en el cine existe la magia, existe lo inaprensible, lo que tú quieres, existen los trenes, los caballos, los océanos, la aventura. Existe la vida. No se puede equiparar un aula de colegio con entrar en un cine y encontrarte con el arranque del Cinemascope y tantas maravillas que el cine aporta. Aquellos directores sublimes, John Ford, Howard Hawks.

MAZ: Veo que tienes grandes influencias del cine americano.

RG: Sí, sobre todo de Ford y Hawks. Lo que pasa es que a los catorce años entro en un cineclub y me encuentro con una película que se llama *El ladrón de bicicletas*, y ahí sufro otro shock, que es que el cine aparte de entretener, puede cambiar el mundo. Y se interrelaciona con lo humano, aquella mano del niño tomando la mano del padre me impactó tanto que cuando salgo del cine salgo corriendo y a partir de ahí, yo no sé si para bien o para mal, yo me hago un cineasta autor. No social, pero sí implicado en el sentido de la existencia y ahí entra más el cine europeo que el americano, porque como decís los académicos, el cine europeo es implícitamente, era más de autor. Entonces, tengo esa doble dualidad, que el cine americano me parece excepcional y que el cine europeo igualmente me parece excepcional.

MAZ: Entrando de lleno en tu producción cinematográfica, eres uno de los pocos directores de cine en España que hace un cine de época alejado de las convenciones del género, como es el caso de *La reina Isabel en persona*, con una Isabel Ordaz que ocupa la pantalla durante noventa minutos sin más apoyo que un monólogo. Y sin embargo, *La reina Isabel* es una película en la que fluye la acción sin notar el paso del tiempo, y a pesar de contar con una puesta en escena minimalista y una única actriz. Como director y guionista, ¿cuáles fueron tus motivaciones y retos a la hora de enfrentarte a un proyecto así?

RG: Bueno, no me gusta que se diga que existen implicaciones teatrales en mi cine, ya que no hay diferencia alguna entre el cine y el teatro, entre el ballet y la música, o la televisión, todo es emoción. Es necio decir que es una película teatral, como Bergman, es una necedad. Pero dejando eso a un lado, la verdad es que me he dado cuenta de que si en la pintura se había llegado a especialidades como Mondrian o Kandinski, el cine todavía había estado contando narrativamente a la manera de Dickens, es decir, por medio de causa y efecto. Luego me di cuenta también de que el teatro había llegado lejísimos en la expresión, también en la novela, se había llegado a la

síntesis prodigiosa. Pero notaba que en el cine histórico era más importante la puesta en escena, los obispos, los caballos, los castillos, y yo reconozco que eso me parece excepcionalmente creativo pero innecesario. Se puede llegar a una esencia de ir a cambiar el mundo, aunque la gente lo niegue, por medio de una expresión dramática y al margen de si esa expresión dramática tiene un entorno convencional y de gran puesta en escena.

MAZ: ¿Cómo respondiste a ese reto? En la película *Naúfrago* Tom Hanks tenía a un compañero imaginario, Wilson, pero ¿cómo respondes al reto de tener a una actriz que debe hablar durante noventa minutos para sí misma?

RG: En el fondo es muy sencillo. Yo no soy un director que pretenda ser *underground* ni hacer cine experimental. Lo que yo quiero es emocionar, como emocionan los numerosos autorretratos de Rembrandt. ¿Por qué la gente se puede extasiar ante la Gioconda de Leonardo? Yo lo pensé muchísimo, y pensé que es porque se entra en un universo propio. Entonces un momento yo me pregunté, ¿y por qué una película no puede ser en sí misma un universo si nos centramos en lo más grande de la creación que es el cerebro humano y luego lo más expresivo que es la fisonomía humana? Y lo vi fácil, es más, me gustaría seguir investigando a la manera de Rembrandt, que era por sus autorretratos, que pueden verse en minutos o ir más allá e investigar el alcance de sus pinceladas. Este tipo de películas tienen el problema de no ser habituales, lo que sucede es que a la gente, cuando tienen la opción de verlas, le gustan mucho. El sistema no te permite, aunque se estrene, gane cinco premios, o el Ministerio de Asuntos Exteriores de España la exhiba en más de veinte ciudades por todo el mundo. Es un cine que, como la música de cámara, el jazz, no es de discusión popular. Lo cual implica que tenga una enorme expresión dramática.

MAZ: ¿Por qué Isabel la Católica? ¿Qué te impulsa a escoger este personaje y llevarlo a la pantalla?

RG: A mí me da mucha envidia que los ingleses hagan cada tres o

cuatro años una película sobre la reina virgen, mucha envidia. Y yo creo que Isabel I de Inglaterra no tiene, aparte de los amores de su padre Enrique VIII y su romance con Essex, lo que yo encuentro en Isabel la Católica, que es un personaje universal e intemporal. He visto momentos en que [Isabel la Católica] está pasando una etapa de ostracismo debido a que injustamente durante los 40 años de Francisco Franco se utilizaron algunos de los símbolos de los RR.CC, el yugo y las flechas como símbolo de la unidad de España. Está en una etapa, como tantos personajes históricos, de absoluto ostracismo, es un personaje tabú. No quita que antes de Franco fuera un personaje de una enorme dimensión, porque yo creo que aunque no sea un personaje que me acompañe desde la infancia, yo me encuentro con él y me di cuenta que el personaje de su momento, y que el destino hace que tuviera una infancia de Dickens, una madurez de Gil Enil y luego una supuesta vejez de tragedia griega. Lo tiene todo el personaje, y no me extrañaría que en el futuro, de la misma manera que Isabel I de Inglaterra es un recurrente, éste personaje fuera versionado por diferentes directores que le dieran diferentes rostros.

MAZ: ¿Existe algún historiador o una obra histórica sobre Isabel la Católica que te haya servido de guía?

RG: Hay un tema muy curioso sobre Isabel la Católica. Yo tengo una obsesión por los documentos reales, lo que hice fue leer todos los documentos testimoniales y circunscritos a su época, sus proclamas, sus discursos, sus resoluciones, contemporáneos desde Cisneros, Torquemada, Nebrija, las memorias de Cristóbal Colón. En este sentido está muy bien asistida de información, hay cosas de la reina increíbles que sabemos a través de informes papales como que nunca estuvo en una ciudad durante más de un año.

MAZ: Es cierto, era la famosa corte itinerante de los Reyes Católicos.

RG: Exactamente. Entonces más que leer los textos de Marañón, que se dedicó prácticamente a hablar del hermano de Isabel, Enrique IV, o centrarme en tantos otros historiadores, me dediqué a la

exhaustiva documentación de su época y a visitar muchos de los lugares de su itinerario, siempre se centraba en sus itinerario en sus lugares. Es una mujer prodigio de la Edad Moderna, la colección de cuadros que dejó me permite traducir emociones de ella.

MAZ: Un aspecto general sobre las películas de época es que los personajes masculinos suelen centrar el relato de su pasado en grandes hazañas y acontecimientos, mientras la manera de las mujeres de contar la historia parece mostrarse a través de lo diario. Resulta interesante ver cómo este aspecto se aplica en la película de *La reina Isabel*. La protagonista se centra en capítulos de su vida diaria, o en lo íntimo, como cuando relata sus cinco partos a la cámara, o que no le guste el ajo. Es algo que no se acostumbra a ver en la biografía de personajes masculinos.

RG: Me alegro que me hagas ese comentario. Yo tengo una teoría, y que es que la mujer es un ser superior. Yo no sé si es un concepto literario o una proclamación de mi admiración, pero cuanto más indago el universo de la mujer, descubro que la mujer tiene las mismas potencialidades del hombre, coraje, decisión, lucha, pelea. Desde las numantinas hasta las mujeres que hicieron la conquista americana, pasando por Juana de Arco. Pero es que además tiene otras virtudes que el hombre no tiene, que es el sentido de la supervivencia inmediata a través del embarazo y manutención de la especie. Todas las religiones tienden a debilitarlas, el dios primigenio está por encima de la diosa primigenia, y eso que me encanta la épica de personajes masculinos, como Lincoln, un personaje que hubiera llenado el siglo XIX de no morir tan joven. Lo cual no quita que estuviera supeditado a emocionalidades inmediatas, en primer lugar encontrar una mujer. La mujer busca encontrar una familia. Es por eso que en el cine cuando una vez el hombre conquista a la mujer, y conquista el dinero, conquista el triunfo, por lo que la película debe de terminar. Pero cuando una mujer conquista al héroe, la película comienza para ella. Por ello si alguien quiere entender la historia, debe explicar que en *Lo que el viento se llevó*, Scarlata O'Hara es el motor de la historia y no Red Buttler.

MAZ: Otro aspecto de tu película tiene que ver con la propia representación del pasado. El historiador Robert Rosenstone nos habla que películas de época reflejan tanto la época retratada como la época en la que se hacen. ¿Los zapatos de tenis Avia, las referencias a Hiroshima, etc. son un reconocimiento de ese hecho, o una licencia artística?

RG: Creo que las pasiones humanas acaban de aparecer en el universo, el hombre tiene solamente seis mil años de historia, y sus pasiones desde que se empezaron a contar en la Biblia no han cambiado. Entonces, independientemente del traje que pueda llevar, de tiene una peluca del siglo XVIII o pistolas del oeste o una espada romana, la muerte de Julio César es exactamente igual que la pasión de Marco Antonio o la muerte de Mussolini. Hay parámetros de sus muertes que son miméticamente idénticos. Yo creo que las pasiones son las mismas, y la iconografía que a mí no me interesa. Siento gran tristeza de la película de uno de mis directores favoritos, Stanley Kubrick, que cuenta la historia de un advenedizo, mezquino y necio, que es *Barry Lyndon*. Yo me preguntaba porque no habría filmado la historia de Newton o de Voltaire, y luego leía que Kubrick pretendía mostrar que la humanidad y la época eran unas advenedizas. A mí la iconografía de cómo se represente la época no me interesa para nada, es como si Picasso al hacer el *Guernica* pusiera los aviones de Heinkel y Messerschmitt y el color de las explosiones. Se tiene que esencializar el hecho, la pasión es la misma, por eso Shakespeare es universal e intemporal, porque cuando habla de la pasión de MacBeth es el hecho real y cotidiano de todo ser viviente.

MAZ: Pasemos a otra de tus películas, *Teresa Teresa*. ¿Qué es lo que te atrajo de la figura de Santa Teresa de Jesús para llevarla al cine?

RG: En principio lo que me atrajo de Teresa de Ávila fue la dualidad entre el cuerpo y el alma, que creo que es viaje del ser humano, la materia o el espíritu. Respecto a la materia, tenemos el problema de nuestra muerte que no tiene solución, lo que tenemos que hacer es darle al cuerpo un punto de dignidad porque nos obliga, y mucho

placer. Pero lo espiritual es normalmente dejado para otras sociedades extra occidentales, quizás porque hemos pasado de la muerte y el hambre a creer que controlamos la técnica, y con ello la materia.

MAZ: Es por ello que has realizado una película con dos personajes tan diferenciados. La frívola presentadora de televisión que puede simbolizar la materia, se encuentra enfrentada a su némesis, al espíritu representado por Santa Teresa. ¿Es por ello que escribes esta historia sobre un programa de televisión que crea avatares de personajes históricos por realidad virtual? La idea resulta cuanto menos singular y original dentro de la producción de cine histórico español...

RG: Reconozco que la dualidad es un hecho, se define por izquierda-derecha, progresismo-convervadorismo. Acabamos de salir de las ideologías más fundamentalistas, el fascismo, el nazismo, el comunismo, estamos entrando en el integrismo, en el consumismo salvaje, el antagonismo está enfrentado. Entonces, la pregunta es cómo visualizarlo, cómo expresarlo. ¿Cuál es el ágora de la expresión del gran hermano de George Orwell? La televisión. Cinco minutos de televisión deciden que cinco millones de votos se decidan a tu favor, que se vendan cinco millones de discos al día siguiente, que cinco millones de personas vayan al día siguiente a ver un espectáculo... La imagen del ágora nace hoy en día como decía Warhol, todo el mundo tiene derecho a cinco minutos de reconocimiento, cinco minutos hitlerianos de influir a las masas a través de ese medio. Los presentadores de televisión suelen ser iconos del materialismo más asumido, más cotidiano. Habitualmente el portavoz suele ser la belleza femenina, que es un tótem, al que no podemos acceder, como una vestal. Pero la vestal de hoy en día es parte de los medios de comunicación de masas. Y en la película aparece esta vestal absolutamente asumida en su poder material, que acepta que su verdad es efímera, de que va a morir y que la vida es materia, enfrentada a una persona que va trascender en la existencia, que es la mística, y que este viaje suyo en la vida corporal es simplemente una circunstancia efímera. Esto mismo a veces me

parece una realidad, y se puede traducir en que el mundo va a terminar, va a terminar la inteligencia de lo humano, que es lo espiritual. Chocará un satélite con nosotros, y se generará una pandemia general que terminará con nosotros de la misma manera que con los dinosaurios. Entonces, en esa dualidad que a mí me da unas posibilidades inmensas de expresión, y que creo que son lo que mueve las búsquedas de la física, de la química, existe la razón última que es enfrentarnos a lo intangible. Por eso me interesa tanto lo que es la espiritualidad, lo místico, todo lo que me aleja de la matemática puntual. Creo que para llegar a la matemática primero tienes que hacerte una propuesta insondable. Es decir, ¿qué hay más allá de la nada? Y a partir de ahí ya estás metiéndole las manos en los bolsillos a Dios, a ver qué encuentras. Es imprescindible trabajar siempre sobre parámetros. Lo que pasa es que se trabajaba antes sobre parámetros como que "la gente no tiene que pasar hambre", "tenemos que ocupar el país de al lado", y eran parámetros que tenían mucha fuerza, mucha fuerza. ¡La gente moría por ocupar otro país! Para mí el vademécum de mi mirada del mundo es la Guerra del 14. La Guerra del 14 la plantea la sociedad occidental más avanzada, nosotros somos unos analfabetos a su lado, esa sociedad estaba en un momento de evolución al que increíblemente no hemos llegado nosotros todavía. La Gran Guerra se plantea por unas millas de terreno. Comienza la guerra y empiezan a haber los primeros diez mil, treinta mil, cien mil muertos. Y la inteligencia europea no para esa guerra, uno cogía un teléfono y se comunicaban que en la batalla del Somme había habido ochenta mil muertos. Pero no detenían el conflicto, se decían que, perdóneme el exabrupto, que lo mejor que podía hacer uno era coger la sífilis y morir matando. En 1914 el 11% de la población francesa tenía la sífilis, aunque yo no sé los kilos de cocaína que consume la civilización occidental, que ya se podía preocupar de otros menesteres además de la mezquindad por culpa de la autosatisfacción física.

MAZ: Como algunos representantes de vanguardias europeas, que sintieron fascinación por la guerra, lo veían como algo muy atractivo, algo tan puro que les permitía distanciarse de disquisiciones artísticas y se lanzaron a ella impulsados por esa búsqueda del placer por el

98

placer.

RG: Exactamente, como el Futurismo representado por Marinetti que amaba la guerra.

MAZ: ¿Tienes algún plan para resucitar a alguna otra mujer en la pantalla?

RG: Evidentemente, después de *Teresa, Teresa*, y de *La reina Isabel* me encontré con la artista posiblemente más representativa europea y universal, Oukelele. En China ella es un fenómeno, yo he visto en una videoconferencia cómo compraban cuarenta obras suyas en China, con diez mil personas el día de su inauguración. Esta artista universal de cincuenta y dos años, con exposiciones nacionales cuando tenía apenas treinta años y reconocida por catálogos de arte en Nueva Cork. *Oukalele* es mi tercera película en la trilogía de la mujer. Y si *La Reina Isabel* es el poder material, y *Teresa, Teresa* ejemplifica el espíritu, *Oukalele* es la unificación de esas dos actitudes, el poder para mejorar el mundo, y la espiritualidad que la impulsa a cambiar el mundo con su trabajo, con su arte. Ouka Leele es cómo se llama Barbara Allende Gil, sobrina del poeta Gil de Biedma, hija de arquitecto y artista desde los cinco años...

MAZ: Y también hija de un auténtico video aficionado, veo que has utilizado mucho metraje familiar en la película.

RG: Esto es muy curioso, yo siempre he querido hacer 35mm, y cuando aparecieron las cámaras analógicas de los ochenta, yo sentía una repulsión hacia ellas, y hoy me arrepiento, porque cada época tiene una textura, porque Bárbara iba con veinte años y retrató a los famosos artistas de la movida. Reconozco ahora que cada época tiene una textura, el cine ruso por ejemplo necesita la textura de una película pancromática, pantalla normal, si ves *El Acorazado Potemkin* en pantalla panorámica no es lo mismo. Luego el sonoro tiende su grandeza aunque Chaplin se negara a hacerlo, pero tiene la grandeza de Candilejas. Luego aparecen los 35mm y podemos tener la grandeza de *Ben Hur*, o la modernidad y prestancia del sistema

Vistavision, con la película *North by Northwest* de Hitchcock. Entonces cada época tiene una textura y no hay que rechazarla, cuando vemos a Elvis Presley en el show de Ed Sullivan en los cincuenta y tantos vemos que está grabado en una pulgada, en el formato de televisión, pero él aparece ahí. Porque si le ves en sus películas de cine, está tan futurible, que ya no es Elvis Presley. Es como si fuera una manipulación en Photoshop de Elvis para los años ochenta, cuando la pulgada nos da la grandeza del chico de Memphis que grabó un disco para su madre. *La mirada de Ouka Leele* resume todos los formatos; nos da 8mm, pulgada televisiva, 16mm, vídeo analógico, vídeo digital, e incluso hay un poco de alta definición.

MAZ: Cambiando a un tema más general, después de concluida tu trilogía sobre la mujer, ¿podrías decirme cuáles son los retos a los que se enfrenta alguien que quiera hacer cine en España en este momento?

RG: Pues contestarse a la pregunta de si quiere hacer cine de consumo, cine de autoría, o cine de consumo con autoría. Si quiere hacer cine de consumo con autoría, tiene que tener el realismo de saber que los géneros que predominan son el terror, la comedia de adolescentes. Porque implicarse en una línea de cine de autor que cuente su época y su tiempo con realismo sin recurrir al género es un camino arduo y difícil que no yo sabría si aconsejar se buscara a un director mexicano tipo estrella que le apoyara en la película de autor, porque si no es un viaje complicado. Por otro lado hay otra vía, que creo que sería la que hay que seguir, que es la película de bajo presupuesto rodada en alta definición, en la espera de hacerte un gran director, de que un festival se fije en ti. Yo creo que el problema es que el 80% de los directores quieren vivir de su profesión. Entonces muchos hacen lo mismo, realizan sus estudios en la escuela de cine, después se integran en la televisión, luego de alguna manera pasan al cine más o menos convencional, esperando tener un éxito. Y ese tipo de cine estándar no me interesa, es una postproducción estándar. Y cuando digo postproducción podría decir *pre-producción*, porque la producción de cine actual se haya controlada por las multinacionales, supervisan y controlan el guión.

Y ya es la figura de un productor, o un director que mueve la película en un stand de guionistas y técnicos en un estudio. Ahora el vistazo al guión no se lo echan Steinbeck o Scott Fitzgerald, ahora el vistazo al guión lo echan personas que tienen que valorar el resultado final del producto. Entonces, sinceramente, yo les aconsejaría a los nuevos directores que, si no quieren ser animadores de feria o de parques de atracciones, se dediquen a otra profesión más creadora más creativa. Como la novela, el cuento, la pintura, la música, porque el cine se ha convertido en un producto de consumo inmediato: hoy se rueda un martes, se estrena un viernes, y a los dos meses ponte de nuevo a empezar. Yo creo que los grandes talentos de la literatura como Cervantes, Shakespeare o Víctor Hugo, se hubieran dedicado a hacer cine sólo en los arranques del sonoro a finales de los años 20. Hoy en día, ninguno de ellos se dedicaría a hacer cine. Alguien puede decir, está el dibujo, las tres dimensiones, pero yo no sé si eso tiene algo que ver con el cine. Me pasa igual, y termino, con la pintura y el diseño. Yo creo que Andy Warhol debería estar en un museo del diseño, yo no entiendo porque un cuadro de diseño debe estar al lado de un Renoir pintor, no entiendo cómo pueden llamarle a las dos cosas igual. Y eso que en el cine pasa igual, y eso que el cine de 3D es donde están los mejores talentos del cine, con las compañías Pixar y Dreamworks.

MAZ: El control de los productores es algo que Christopher Lee mencionaba en una entrevista en *El País* hace unos días, a lo que se refería como "la dictadura del productor", lo difícil que resulta a un director hacer una película porque se le exige un éxito inmediato en cartel. Según Lee, ya no existe un director que pueda aguantar en cartel unas semanas en espera de que funcione el boca a boca que traiga el éxito, ahora todo debe ser de un éxito inmediato.

RG: Yo encuentro la misma situación en España. Ahora nuestro sueño es la alfombra roja, el reconocimiento en Hollywood. Yo recuerdo una época en que España directores como Saura o Camús, Fons, querían ser competentes, querían cambiar el mundo. Era una ingenuidad. Ahora los directores quieren ser competitivos, Alex de la Iglesia, Del Toro, Amenábar, hacen unas películas vacías de

contenido por las prisas de equiparar su éxito a las películas americanas. Pueden ser grandes, pero no lo demuestran, porque se busca el éxito inmediato. Esa glorificación de la personalidad me hace gracia, porque me recuerda la frase "yo me enteré de que era un artista cuando tenía 70 años". Eso es algo que me da vergüenza ajena. Esas películas de 200 copias, que las ves y sólo encuentras mampostería. Yo soy cinéfilo, reconozco que veo mucho cine español y sufro terriblemente. Y luego tienes el cine mediano, que tiene otro problema, que es el resentimiento, sin realismo. Esas gritadas, canallescas, personajes llenos de ferocidad. Y tienen esa doctrina, Alex de la Iglesia lo explicaba muy bien el otro día sobre *Perdita Durango*. Cuando los dos criminales secuestran a los dos jóvenes americanos, él dice que las dos personas deben ser secuestradas, humilladas y matadas, porque son más repugnantes que los dos criminales. Esa es una postura celtibérica, cañí, y de Guerra Civil perenne. Es lo que llamo fascismo progresista. Si bien me puedo identificar con Kaurismäki o con Tarantino, no puedo identificarme en este momento con el cine español. Para mí Tarantino es un ejemplo del cineasta perfecto: convoca a las masas con un tráiler en el que sale Brad Pitt con un bate, y luego no sale Brad Pitt. Lo que te cuenta es una obra de teatro en la cual se accede al proceso creacional del cine, para mí eso es de un genio. Ese es el problema, que no hay genio.

MAZ: ¿Andamos pues faltos de talentos?

RG: Hubo una época en que los cineastas estaban trabajando con una materia desconocida, y aparecían milagros constantemente, como James Whale y su *Frankenstein*, o Fritz Lang. Tenían todo por descubrir. Ahora que está todo descubierto, se necesita el triple de talento para hacer algo genial.

MAZ: Rafael, dime alguna película que recomendarías a un buen cinéfilo.

RG: Sin duda, *Malditos Bastardos*, de Quentin Tarantino.



Miguel Ángel Zárate is a Fulbright grantee who is pursuing a doctorate in Hispanic Studies at Texas A & M University and in film history at the Universidad Autónoma de Madrid. With a focus on Film and History, his education has embraced several countries, including Spain, the United Kingdom, and within the U.S., Connecticut and Texas. His present research focuses on the portrayal of the Modern Era of Spanish History in Cinema. He has also filmed three short films, and he takes courses on filmmaking as well.