

Entrevista a Clara Notari

Entrevistamos a Clara María Notari (Buenos Aires), uno de los perfiles más polifacéticos dentro de la actualidad del mundo del arte y el diseño en las artes escénicas y audiovisuales.

Arquitecta de formación y prolífica directora de arte teatral y cinematográfica, destaca en sus trabajos por su interiorización y sutileza heredada en gran medida del magisterio del arquitecto y escenógrafo Gastón Breyer. Discípula avanzada del teórico de la heurística del diseño, ha realizado desde 1987 importantes trabajos para teatro y cine, entre los que destaca su diseño de producción en *Relatos salvajes* (Szifron, 2014) o *Todos lo saben* (Farhadi, 2018), pasando por el departamento de arte de muchas de las películas de Pedro Almodóvar hasta la fecha, como de *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009) y la dirección de arte de *La voz humana* (Almodóvar, 2020) entre otros. Destaca en su trayectoria también, el tándem creativo entre ella y el diseñador de producción y director de arte Antxón Gómez, responsable de la escenografía de prácticamente toda la filmografía de Pedro Almodóvar desde *Carne trémula* (Almodóvar, 1997) hasta la fecha. Formó parte del equipo de arte de Gómez en la producción internacional de *Che, El argentino* (Soderbergh, 2008) y *Che, Guerrilla* (Soderbergh, 2008), cuya experiencia confiesa que fue decisiva en su trayectoria profesional.

Ha recibido premios como en 2001 a la Mejor dirección de arte de la Asociación de Críticos Cinematográficos Argentina por *Nueces para el amor* (Lecchi, 2000), en 2015 a la Mejor dirección de arte de los Platino del Cine Iberoamericano por *Relatos salvajes* (Szifron, 2014) y en 2021 Joseph Caudí de la Asociación Directores de Escena de España por *La trilogía de los Gondra* (Mestres, 2021).

Este año además, sus trabajos han brillado muy especialmente con el estreno y nominación a los Premios Goya de *En los*

márgenes (Botto, 2023) y la reciente llegada al cine del corto *Extraña forma de vida* (Almodóvar, 2023).

Ruth Barranco: A lo largo de estos años ha podido trabajar en muchos proyectos de importantes películas. ¿Por qué cree que existe tan poca visibilidad de la dirección de arte, frente a otras disciplinas cinematográficas?

Clara M. Notari: Yo creo que todo parte de que no hay una formación académica ad hoc, respecto a la dirección artística. Existen escuelas de cine donde se estudia la carrera y luego hay unas especializaciones, incluso hay unos masters, post doctorados en dirección de cine..., etc. Yo, por ejemplo, di clase en el master de la ESGAC. Se trataba de un *workshop* desde mi propia formación, porque me gusta mucho la docencia. Mi maestro (Gaston Breyer) me enseñó un método y yo lo aplico. A pesar de que mi formación escenográfica nace desde el teatro, yo lo aplico al cine. Lo que pasa es que en España no hay formación específica. A raíz de eso, tampoco tenemos asociación, hay poca divulgación y muy poca visibilidad de lo que es diseño de producción y la dirección de arte. La gente llega aquí desde diferentes estudios, bueno yo soy arquitecta, pero hay gente que viene desde las Bellas artes y Antxón Gómez es químico como bien sabrás, así que hay un poco de todo. Los orígenes del director de arte están ligados a las artes plásticas en general, pero no existe una formación académica como correspondería a estas alturas del partido.

R. B.: Todos los equipos cinematográficos trabajan para el director de una película, pero hay una creencia generalizada entre el público no especializado de que el trabajo de la dirección de arte y el diseño de producción, surge directa y casi completamente del realizador. Y eso no siempre ocurre así, ¿verdad?

C. M: N.: Efectivamente. No, no siempre y en general no ocurre. O sea, hay directores que tienen una visualidad muy marcada, o sea que imaginan sus escenas previamente, este es el caso de Pedro Almodóvar, por ejemplo. Pero otros directores dicen: "yo de esto no entiendo nada...", o "no se nada de esto". La mayoría es así. Lo que ocurre en este tema es que todo el mundo tiene una casa y vive en un sitio que ha decorado o que ha intervenido con los objetos cotidianos, así que creen tener una idea de lo que es lo histórico o adecuado. Esto los lleva a pensar que cualquiera puede opinar o que es muy fácil hacer escenografía. Realmente esto es una creencia popularizada que existe y, por el contrario, hay mucho trabajo detrás del sentido que se le da a la dirección artística que, aunque surge del guion evidentemente, sufre un proceso creativo. La mayor parte de la gente lo único que se plantea ante un guion es: "bueno necesitamos una farmacia y en cada esquina hay una", pero en una buena escenografía hay mucha reflexión detrás, ¿dónde está ubicada esa farmacia, en que contexto está y qué sentido tiene respecto a la historia de la película?, ¿estamos haciendo un policial (*thriller* policiaco)? o ¿estamos haciendo una comedia?, ¿es una película de algún género...? Busco esas claves en la que dar sentido a la escenografía porque, por ejemplo, las películas de género son las más realistas, al igual que ocurre con la pintura de género, por ejemplo. Es decir, en resumen, en general hay una creencia real de que la dirección de arte la puede hacer cualquiera.

R.B.: Parece una broma de antaño, ¿no? Que lo haga ummm... ¡qué lo haga "fulanito" que tiene mucho gusto!

C.M.N.: Sí, aunque cada vez menos, pero al no tener una referencia profesional, al no existir una asociación, hay mucha gente que empieza a hacer dirección de arte desde ese punto y bueno, bien es cierto que como tiene una parte muy grande oficio, vas aprendiendo con el tiempo. ¡Esto es un artesanado! Creo que nosotros no somos artistas, los artistas

trabajan para sí mismos y nosotros, como grandes artesanos, trabajamos para los que nos necesitan, para otros. En este sentido hay falta de rigurosidad muchas veces. Nosotros vamos haciendo y tratando de transmitir. Nos afectan mucho en este proceso los presupuestos de las películas, los tiempos que luego producción te da para poder hacer las cosas... La producción tiene siempre la creencia de que confeccionar las cosas pertenecientes a la dirección de arte es más fácil de lo que realmente es, en un mundo donde se vigilan mucho los presupuestos. Y no es que necesitamos más capital de la cuenta para hacer las cosas, es que lo que necesitamos es un buen diseño de producción previo. Hay guiones que son muy ambiciosos y no se corresponden con la disponibilidad presupuestaria concedida para realizarlos. En estos casos, es mejor empezar desde el principio y decir, bueno, no hagamos tanto, mejor construimos menos, pero lo que hagamos lo hacemos bien. Existe siempre esta lucha entre el presupuesto y cómo hacerlo para que se adapte. Y no olvidemos todo el tema de preparación, recopilación de datos que es muy trabajoso, toda la investigación, todo lo que te va dando la pauta de cómo se hacen las cosas bien hechas. Esta fase fundamental, no se considera importante porque muchas veces, según dicen, no hay tiempo para eso. Y, sin embargo, cuando todo eso está bien aceptado, es lo ideal y supone incluso un ahorro para la producción. ¡Estamos siempre lidiando esta batalla!

R.B.: Desde una perspectiva externa además, existe una falta de definición conceptual y de competencias, respecto al diseñador de producción y director de arte. En España en concreto, ambas denominaciones se han fundido a menudo, ¿no es así?

C.M.N.: Este tema viene de lejos. En cada parte del mundo la dirección de arte se denomina de una forma. Cuando yo empecé a trabajar en Buenos Aires hace más de 35 años, se hacía "escenografía". Incluso un director de arte era escenógrafo y

vestuarista a la vez en la industria argentina de donde yo vengo. Este tema siempre ha sido una curiosidad para mí: los italianos le siguen llamando “*scenografo*”, “*arkitekt*” los suecos..., hay muchísimas maneras. Pero como a la industria del cine global, le marca la tendencia la industria norteamericana debido a la cantidad de dinero que mueven sus producciones, son ellos los que han ido marcando una pauta para la nomenclatura. Son una gran industria, lo que no quiere decir que el producto final sea mejor, pero sí que tienen el poder de producir en serie con diversos mecanismos y tecnologías, que marcan las pautas. Sabrás, que a partir de *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939) se comenzó a llamar al director de arte: *production designer* (diseñador de producción), justamente porque es él realmente, el primero que empieza a hablar con el director. Existen tres patas para hacer una película: el director, el director de fotografía y el director de arte. Ese trípode es el básico, por ello nosotros en general, empezamos mucho antes a trabajar en un proyecto que el resto de los equipos. Por ejemplo y sin ir más lejos, porque hay que definir mucho las localizaciones. Y por ello siempre digo que la dirección de arte es la producción del sentido, es empezar a darle un sentido al contenido, a ese cuento que quiere narrar el director. Sin embargo, cuando surgió la nomenclatura de “diseñador de producción” en España, hubo mucha resistencia y fue cuestionado por muchos productores, algunos muy conocidos, porque decían: “¡No!, porque ‘diseño de producción’ se confunde con la ‘producción’... Bueno, pues de acuerdo, solo es nomenclatura. Al final con la definición “dirección de arte” hacemos lo mismo, juntarnos con el director y reflexionar: ¿Qué es lo importante de la historia?, ¿cuál es el afecto que quiere transmitir?, ¿cuál es el sentimiento?, o sea, ¿qué es lo que exuda el texto?, ¿qué emoción esconde o se expone en el texto? Y como director de arte trabajas sobre esto, porque en realidad, nuestro mayor logro es que el espectador salga de la sala del cine sabiendo como se sentía el protagonista o el resto de personajes. Nuestro trabajo ayuda y apoya esto, a través de espacios y

funciones, texturas, colores, direcciones... y eso es un tema que no todos los directores entienden cuando haces los planteamientos previos. Muchas veces hay que –como a los niños– camuflarlos o hay que explicarlos de diferentes modos, según el director, para que lo puedan asimilar. Así que la dirección de arte es un trabajo muy interesante, pero bastante arduo en este sentido.

R.B.: Quería preguntarle por sus comienzos, estaba estudiando arquitectura y entonces decidió estudiar con el arquitecto y escenógrafo Gastón Breyer. ¿Qué ocurrió?

C.M.N.: Bueno, yo estudiaba arquitectura y había empezado a estudiar teatro y a bailar también. Empecé a trabajar como arquitecta, desde el primer año de carrera y con más intensidad ya al graduarme, empecé a sentir que no me satisfacía la práctica arquitectónica, la lucha con los gremios, esta cosa del fontanero que no viene hasta la semana que viene y entonces hay que parar la obra..., etc. Sentía que era un tema que no fluía en mí y que me faltaba un poco de drama en la construcción de los espacios. Fue entonces cuando empecé a conocer a gente del cine y a través de ellos dije: ¡Ufff, que lindo esto!, ¡esto sí que me gusta mucho! Trabajé como ayudante en una película con el escenógrafo Abel Facello (*Venganza por honor*, Hessler, 1987) y a partir de ahí empecé a estudiar con Gastón Breyer. Dije, ¡yo tengo que estudiar esto!

R.B.: El tratado de Breyer *Heurística del diseño* (Breyer, 2007), es un libro algo engañoso porque, aunque chiquito, posee una carga conceptual muy intensa. Analiza las relaciones entre el individuo el espacio y el objeto. Esto es una constante en su trabajo: el tratamiento del objeto, objetos clave, las texturas, colores, ambientes...

C.M.N.: Sí, claro, bueno, ¡lo que aprendimos con él! En primer

lugar, Gastón era arquitecto, escenógrafo también en las primeras épocas del teatro argentino, El Teatro Independiente, y además era un gran teórico. Él era profesor en la universidad e impartía una cátedra de Diseño el último año, donde podían estudiar juntos desde una perspectiva heurística, tanto arquitectos, como diseñadores gráficos o diseñadores de vestuario de la Universidad de Buenos Aires. Gastón nunca tenía ganas de explicar todo, decía: "Está bien que quede alguna duda, porque esto os despierta y os abre otras puertas". Él era casi un filósofo, era como cuando lees a Adorno (Theodor W.), Marramao (Giacomo) o Foucault (Michel) que dices: ¡hay un punto donde no puedo seguir leyendo! Con Gastón te pasaba lo mismo en las clases, porque su cabeza era tan grande qué, ¡bufff!... Él empezaba a hablar de semántica o semiótica y entonces hacía relaciones como, por ejemplo, entre mesa y *tisch* (mesa en alemán), etc. Lo hacía además en diferentes idiomas. Iba haciendo un análisis del objeto desde el punto de vista lingüístico y también de las imágenes. Con Gastón había un antes y un después de ir a sus clases porque ibas a verlo y la cabeza te explotaba, te emocionaba todo. Te dabas cuenta de que cosas eran genuinas y de que cosas estaban cogidas con un hilo. Algo pasaba en tu psicología, que hacía que ya no fueras la misma persona. No lo digo yo, lo dicen un montón de alumnos que estudiaron con él. Esta experiencia me marcó mucho. Él había desarrollado básicamente, un método científico muy estricto de cómo atravesar un texto, de cómo pasar de la palabra al espacio, digamos. Yo realicé un documental sobre él que está en YouTube. Básicamente, en él se explica su método de trabajo y se muestra como éste, es un trabajo previo a hablar con el director, un trabajo que es para uno mismo como director de arte, es decir, este método es la comprensión profunda de la dramaturgia en última instancia. Por supuesto hay directores a los que esto ni se lo explicas, el listado de todas las paronimias que explica Dreyer o que son los opuestos. La realidad es que yo me planteo: ¿Qué te sugiere el texto del guion?, ¿es frío, es nocturno por ejemplo...? Bueno y entonces piensas en palabras contrarias, o

sea, opuestas: frío-calor, noche-día, oscuridad-claridad. Con ellas estás haciendo unos opuestos que después te ayudan un montón a manejar contrastes visuales, desde la elección de una ventana, la de un visillo, la elección sobre que un cristal sea absolutamente transparente o no... Gastón decía que esto, son elecciones de director de arte. En última estancia hay directores a los que no les interesa hablar de ello y otros como Pedro Almodóvar, con los que tienes que pactar hasta la última puntada que das en un cojín. En este último existe un nivel de obsesión notable sobre el control de la puesta en escena. En fin, por todo esto es muy interesante trabajar con un planteamiento teórico. Detrás de cada práctica debe haber una teoría y eso es indudable. Las personas que no tienen una base teórica, trabajan mucho más *in situ* la transcripción de los mensajes, de ese conocimiento.

R.B.: Usted trabaja en cine, televisión, teatro... Sin embargo, tradicionalmente existe la impresión de que esta disciplina está muy sectorizada. Parece que, si te dedicas como director de arte a uno de estos ámbitos, no pudieras encajar en otro. Y eso que actualmente, existe una tendencia a los intercambios entre cine y televisión. Usted es un poco rara avis al respecto, puesto que se mueve entre las tres. Resulta muy impactante su trabajo en la obra de teatro *Com els Grecs* (Mestres, 2018). La cerámica roja, el puf, junto con la interpretación de los actores, un todo que, incluso extrapolado parece una *performance* de arte contemporáneo.

C.M.N.: Sí, sí... Bueno, Steven Berkoff tiene ese modo satírico y hasta cómico, tragicómico de destrozar a sus personajes. Esto lo hice con Josep María Mestres que, en realidad, es con el único que colaboro en teatro porque es amigo y porque llevamos muchos años haciendo diferentes cosas y porque básicamente, mi formación es teatral. Es decir, ahí, en teatro, sí que meto el método Breyer en puro. Josep María se ríe, con él puedo compartir absolutamente todo y hablamos de

todo, de la "imagen 0", de la idea de fondo, de la carcasa, de todas las cosas... No todos los textos admiten el mismo tratamiento, pero la mayoría sí y en este caso, era esta historia griega de Edipo, llevada al mundo de Margaret Thatcher en la década de los 80 en Londres y bueno, hicimos una especie de síntesis entre las cerámicas victorianas de algunas de las estaciones de metro y los *burrow*: los salones comunitarios o de baile que pueden ser transformados y albergar diferentes cosas con una dinámica. Josep María es muy teatral, levanta obras a veces muy difíciles de levantar y las hace super dinámicas. A mí me resulto muy triste que no se representara en otros sitios, hay teatros donde no hacen giras como en este caso y esta obra era de gran calidad y contaba con unos actores impresionantes. Lamentablemente se vio solo en el Teatre Lliure de Gracia y ya no giró. Una cosa super interesante pero bueno, ahí quedó y me encanta que lo recuerdes.

R.B.: De alguna forma, ¿se encuentra más cómoda en un espacio que en otro, prefiere el teatral o el cinematográfico...?

C.M.N.: Son como diferentes sentimientos. A mí me encanta el cine, el cine-cine me gusta mucho, cuando digo el cine-cine me refiero al cine de autor, me gusta ese encuentro, esa posibilidad de construir, porque cada vez que haces una película es casi como hacer un edificio. Empiezas desde los cimientos y vas construyendo, construyendo... Es muy emocionante vivir esa especie de mancomunidad entre tantas personas tras de un ideal. Es muy bonito eso. En el teatro sientes otras cosas. Yo pienso que es volver a ser niños. Es como cuando jugábamos a las casitas o a lo que fuera con los objetos, construyendo escenarios, universos o lo que se te ocurra de tu propia realidad. En eso acompañas al director. Es como ponerte al lado del director y decir: ¿Qué quiere este tipo?, ¿cómo lo acompaño?, ¿cómo lo ayudo? Es volver a ser niños y sin embargo, cuando estas ensayando en el teatro las últimas

semanas, es como: ¡No! ¡Esa luz no, no, hay que cambiar ese color!, ¡no saquemos esa mesa! O sea, como volver a la infancia, es realmente muy hermoso. Son mundos diferentes la verdad.

R.B.: ¿Puede decirse entonces que el director de arte tiene más control sobre el resultado final en el teatro, que en el cine?

C.N.: Bueno, sí y no. ¿Te refieres desde el punto de vista de nuestro trabajo o lo que queda como producto de nuestra obra?

R.B.: Sí, me refiero al trabajo escenográfico en sí mismo, ya que en el teatro no depende de la parte de él que luego seleccione el departamento de fotografía o del estilo de montaje de la película, si no que este trabajo queda plasmado directamente a disposición del espectador.

C.M.N.: Bueno, más palpable si es. Hay cosas que no se controlan nunca del todo, porque tienen que ver con el espacio donde hay que hacer las cosas –que a lo mejor no es el ideal– o la gente que trabaja en cada teatro, los horarios de descanso que tienen, la cantidad de dinero que tienes para hacer determinadas cosas. Hay muchas variables en fin que uno no puede controlar. Pero sí, en el teatro vas haciendo una especie de tarta. Como en repostería, lo vas haciendo casi con tus manos y tienes el aliciente de estar en vivo: ahí está el actor plantificado y nosotros tratando de acompañarlo en todo lo que se pueda. Si puede ser que esta sensación de estar allí mismo, te dé la sensación de que tienes más control, pero al final el producto es una cosa que no es del todo controlable. Y bueno, por otro lado en el cine, quizás es una cosa más evidente, como dices tú, porque el producto final no es la imagen que el director de la película tenía en su cabeza, no es la imagen que el director de fotografía tenía en su cabeza

y no es la imagen que yo misma tenía en mi cabeza. Al final siempre es una tercera imagen, es un resultado que es externo a todo y al final es el producto de la comunión de todos estos saberes y opiniones diversas. Finalmente, la lucha en el set siempre es con el director de foto. Todavía sigue siendo el mago de la tribu que viene y dice: “¡Así lo hacemos!”. Y que siempre tengan la última palabra, es como una especie de costumbre en el ámbito cinematográfico. Hay algunos directores cinematográficos que ya incluyen la opinión de todos los equipos, pero hay una gran mayoría que se entregan mucho al director de foto, por fuerza, por no saber cómo hacer los planeamientos o por lo que sea. Y luego claro, también hay directores de fotografía más respetuosos que otros, más inclusivos. Nosotras tenemos además la otra batalla que es la de ser mujer, no lo olvidemos. Yo ya estoy en un punto de mi carrera en el que digo lo que pienso y lo que no me parece correcto, a mí ya me da igual. Pienso que el territorio de tu trabajo hay que saber defenderlo ¿no?, porque te estás esforzando en hacer lo mejor para la película y eso merece al menos discutir las decisiones. Es decir, si alguna parte de nuestro trabajo no te parece lo mejor como técnico de fotografía, ¡ok!, no lo hacemos así, pero siempre hay que facilitarse los trabajos mutuamente. Hay directores de fotografía que son un encanto y que trabajan realmente en equipo, lo que es la situación ideal. Pero hay otros que vienen de la vieja escuela y con los que es más difícil trabajar. Este asunto es un tema complicado y además en mi caso, hay que hacerlo desde el lugar de la mujer y que lo complica todavía más, es un hándicap.

R.B.: Es paradójico al respecto, dado el carácter librepensador del cine, que haya sido una de las industrias más jerarquizadas incluso respecto al género, al menos en España. De hecho, hemos tenido que esperar hasta 2021 para tener por fin, a la primera mujer premiada – Daniela Cajías–

en la categoría de Mejor Dirección de Fotografía en los Premios Goya, por su trabajo en la película *Las niñas* (Palomero, 2020). Resulta chocante porque presume de ser una industria liberal y de oportunidades.

C.M.N.: Sí, sí, llega tarde. Pero yo pienso que todos somos machistas porque estamos formados en este pensamiento. Nos han mentalizado desde la escuela, el instituto, la universidad, entonces hay que manejarlo lo mejor posible porque es algo que está ahí presente y es difícil de explicar incluso a gente que es bastante progre con ideas muy actualizadas. A veces se complica en esta parte.

R.B: Quizá hace falta también más difusión de los oficios del cine, más publicaciones, aparición de críticas sobre la dirección de arte cinematográfica y el diseño de producción, por ejemplo. Abres una revista especializada y salvo en muy contados casos, no es posible encontrar nada al respecto o aparece diluido como una puesta en escena general. Sin embargo, sí que se encuentran abundantes análisis y crítica de la fotografía y el montaje.

C.M.N.: Bueno, al menos veo algunos apartados más que antes sobre directoras de fotografía o mujeres en general, pero no, no se habla sobre la dirección artística generalmente.

R.B. Lo cierto es que no es fácil encontrar documentación al respecto ni siquiera en centros oficiales o archivos especializados, porque al no dársele valor a los datos sobre el diseño de producción y la dirección de arte, al contrario por cierto de lo que ocurre con los guiones sin ir más lejos, las productoras normalmente ni los conservan y mucho menos los ceden a consulta pública.

C.N.: Sí, así es, resulta muy difícil y la causa fundamental

es que la cultura a pesar de su importancia, no se considera un bien intangible. En el teatro pasa lo mismo. Hay cosas que no están suficientemente cuidadas desde un punto de vista institucional. De hecho, Pedro Almodóvar por ejemplo paga con su dinero sus obras, porque por suerte, si anuncia que va a hacer una película, la tiene vendida antes de ser filmada. Las ayudas, además, son cada vez menores. Pero este debate cambia, si entramos en otro ámbito como el de las series y las plataformas. Yo, por ejemplo, he trabajado en tres ocasiones en este terreno porque hice una parte muy chiquita de la serie de Netflix *La Casa de las Flores* (Caro, 2018). Conocí a Manolo Caro cuando vino a rodar parte de la misma aquí en Madrid y después hicimos otra serie, *Alguien tiene que morir* (Caro, 2020). El año pasado hicimos también *Érase una vez... pero ya no* (Manolo Caro, 2022) que es un musical. Pues bien, aquí he trabajado con bastante presupuesto porque si no, tampoco lo hacía. Es decir, en las plataformas la manera de trabajar es distinta. Con ellas se va a retroceder bastante porque no les importa mucho el detalle, ya que el aparato donde más se ven las series, es el móvil. En ese sentido, hay un retroceso muy grande en la industria audiovisual. Y esto hace más importante si cabe, el seguir peleando porque el estado se haga cargo de lo que es su patrimonio cultural con mayúscula.