

# ENTREVISTA A ANTXÓN GÓMEZ: LA HUELLA DE LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Ruth Barranco Raimundo

Universidad de Zaragoza

[ruthbarrancoraimundo@gmail.com](mailto:ruthbarrancoraimundo@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-9759-5167>

## RESUMEN

Antxón Gómez es un director artístico y diseñador de producción español, tanto de publicidad como de cine. Su comienzo en el ámbito publicitario data de 1978 y su primera colaboración cinematográfica fue con la película *Tres por cuatro* (Manuel Iborra, 1982), aunque su introducción definitiva en el medio como director artístico se produjo gracias al director y guionista de cine español Bigas Luna, con el que trabajó en *Huevos de oro* (1993). Su afición por las artes y el coleccionismo marcan sus proyectos y ha obtenido el reconocimiento del Barcelona Film Awards en 2006 por su trabajo en *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Hueriga, 2006), el Premio Goya a la Mejor dirección artística en 2009 por *Che, el argentino* (Steven Soderbergh, 2008) o el Premio de la Academia del Cine Europeo (EFA) al Mejor Diseño de Producción por su trabajo para *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019).

**PALABRAS CLAVE:** cine, dirección artística, diseño de producción, Antxón Gómez, Pedro Almodóvar.

INTERVIEW WITH ANTXÓN GÓMEZ:  
THE TRACE OF ARTISTIC DIRECTION

## ABSTRACT

Antxón Gómez is a Spanish artistic director and production designer, both for advertising and film. His beginning in the advertising field dates back to 1978 and his first cinematographic collaboration was with the film *Tres por cuatro* (Manuel Iborra, 1982), although his definitive introduction into the medium as an artistic director occurred thanks to the Spanish film director and screenwriter, Bigas Luna, with whom he worked in *Huevos de oro* (1993). His love for the arts and collecting marks his projects and he has obtained recognition from the Barcelona Film Awards in 2006 for his work in *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Hueriga, 2006), the Goya Award for Best Artistic Direction in 2009 for *Che: Part one* (Steven Soderbergh, 2008) or the European Film Academy (EFA) Award, for Best Production Design for his work for *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019).

**KEYWORDS:** cinema, artistic direction, production design, Antxón Gómez, Pedro Almodóvar.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.09>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 205-220; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



## INTRODUCCIÓN

Antxón Gómez es uno de nuestros directores artísticos más conocidos a nivel internacional. Posee una dilatada trayectoria cinematográfica que arranca en España a comienzos de los años ochenta, con su primera incursión en la película *Tres por cuatro* (Manuel Iborra, 1982) y se ha ido consolidando desde 1997, colaborando en todos los trabajos de Pedro Almodóvar hasta la fecha, a excepción de *Volver* (2006). Durante estos años, ha realizado además proyectos para directores nacionales e internacionales como Bigas Luna, Manuel Hueriga o Álex de la Iglesia y Steven Soderbergh u Oliver Stone. Por varios de estos trabajos ha sido premiado en numerosas ocasiones, de entre las que destacamos el Barcelona Film Awards en 2006 otorgado por *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Hueriga, 2006), el Premio Goya a la Mejor dirección artística en 2009 por *Che, el argentino* (Steven Soderbergh, 2008), el Premio de la Academia del Cine Europeo (EFA) al Mejor Diseño de Producción por su diseño para *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019) o en 2022, el Premio Platino a la Mejor Dirección de Arte por su trabajo en *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021).

Esta entrevista a Antxón Gómez se produjo de forma presencial en Barcelona, el 7 de junio de 2017, en uno de los lugares favoritos del director artístico: la Biblioteca Jaume Fuster (fig. 1). Se trata de la cuarta de las varias reuniones establecidas con el creador durante la investigación de campo para mi tesis doctoral, titulada *El proceso creativo de la dirección artística cinematográfica de Antxón Gómez: la verdad del objeto en el arte de la ficción* (Ruth María Barranco Raimundo, Universidad de Zaragoza, 2024). A lo largo de la misma, se abordan numerosos puntos clave para entender su trabajo y su metodología como su dualidad publicitaria y cinematográfica, las *intermedialidades* artísticas, el valor semántico del objeto y su sustancial naturaleza en la construcción de la imagen. Pero también supone una panorámica de la dirección artística cinematográfica como disciplina y sus retos en la actualidad. Antxón Gómez, en su trabajo como director artístico y diseñador de producción, concede al espacio privado un protagonismo fundamental. Las casas y los objetos que albergan son para él un soporte narrativo que trasciende el guion, para aportar valores de autenticidad y una plasticidad llegada desde su concepción interna de la narración. El tratamiento de las viviendas en sus proyectos las transforma en un objeto más, pero uno habitable, que acoge otros muchos que forman parte de la memoria y la herencia vital de sus personajes, e incluso de la suya propia, imprimiendo así la huella de su dirección artística.



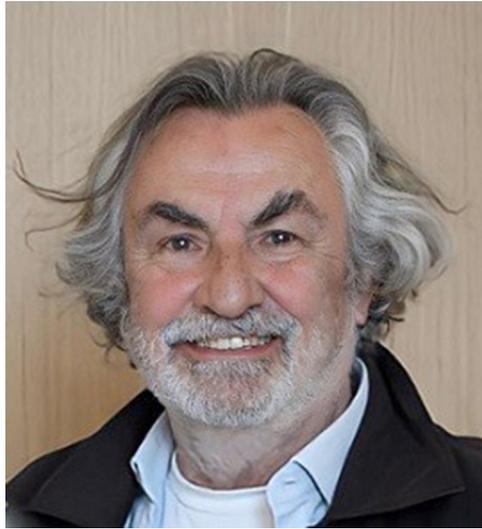


Fig. 1. Antxón Gómez, fuente: autora.

## ENTREVISTA

RUTH BARRANCO: Buenos días, Antxón. Es un placer poder conversar de nuevo con usted. Me resulta difícil seguirle la pista, realmente, como suele decirse, ¡no para! Últimamente he visto muchos trabajos suyos en publicidad, como por ejemplo el nuevo anuncio para Estrella Damm. En él, además de su dirección artística, realiza un cameo, ¿no es así? ¿Cómo ha sido esa experiencia?

ANTXÓN GÓMEZ: Muy buena. No me corta nada salir en cámara, de hecho, salgo en dos *spots* de Estrella Damm. Fue muy divertido.

R.B.: Aunque me temo que no sale correctamente citado en los títulos de crédito...

A.G.: Puede ser. Una vez me llamó una productora para ver cómo se llamaban los constructores de decorados... Hay una problemática brutal con las nomenclaturas. De todas formas, la expresión *Production Designer* me parece algo confusa, sobre todo para definir mis trabajos. Es un término que se puede confundir, además, con el departamento de producción, en fin, es un lío.

R.B.: Bueno, otro de los anuncios publicitarios recientes suyos que me han impactado es el de *Compromiso Atresmedia: Pieza a pieza construimos un todo* (Atresmedia, 2017). ¿Cómo se pudo hacer esa virguería, esa anamorfosis?

A.G.: Ufff... fue muy laborioso. Era una planta muy grande y había muchos objetos, pero muy pocos juntos. Encaja muy bien, funciona la volumetría, hay infinidad de elementos. Parece hecho en posproducción, ¿eh?, pero no, no. Alguien del equipo hizo un corazón en 2D, que se proyectó y luego se rellenó con los objetos. Según qué ángulo se coge con la cámara, se ve distinto. Los



objetos en realidad están colgados, del techo, de las vigas o los pilares... Lo que fue divertido, fue realizarlo con moquetas de colores, recortando trozos, como en un puzzle. Es muy bonito ver cómo absorbe la luz. Era como si hubiera un *patchwork* y esa fue una de las claves. Es decir, fue una de esas cosas técnicas que se te ocurren... A mí me llega la idea de repente y lo probamos. Yo soy *freelance* y en estas cosas se nota. Había que formar el corazón del logotipo con objetos que se refirieran a diferentes áreas: educación, tráfico, etc. Nosotros elegimos un sitio y fue un acierto por los pilares, que fueron un buen soporte. Este tipo de trabajos con tantos elementos hay que planificarlos muy bien, para no poner cosas en el suelo que te molesten después con las cámaras. El productor que es amigo, dijo: «esto es para ti, es un poco 'pollo' (lío), tiene aroma, es para ti».

R.B.: Tengo la impresión de que el mundo de la publicidad le ha supuesto un campo de experimentación controlada y de continuo aprendizaje, ¿no es así?

A.G.: Sí, ya lo creo. Me ha dado mucha práctica, para enfrentarme a los problemas del cine. Ha habido, en cualquier caso, feísmo últimamente en el cine, un falso naturalismo, como una impostura en los últimos tiempos. Y eso es una falsa lectura cinematográfica, las cosas son como son, pero no como se encuentran en un sitio, porque el cine es una realidad recogida, pero es una realidad trabajada. Así como te lo muestran es feo y no explica nada, pero como es real, ya vale porque es auténtico, y esto es un error. Yo vengo de una época de la publicidad donde había que crear mundos, había que construir mucho. Yo mismo tuve una empresa de construcción de decorados, con tres socios, se llamaba A Punt. Esto fue en torno al 1988 o 1989. Trabajamos muchísimo, sobre todo para publicidad a excepción de *Huevos de oro*, por ejemplo. Yo diseñaba cosas, era una locura, he llegado a hacer veinte trabajos en un mes. Trabajaba para TV3 o para Madrid y, claro, eso me ha permitido afrontar retos en el cine complicados. También me he acercado a una publicidad más cuidada y esmerada que la tradicional en España en ese momento. El diseño del espacio y el de los objetos entonces debía tener un poco de *glamour*. Enfrentarte a decorar un espacio y conocer qué tipo de sillas había que poner y qué tipo de mueble más fuera de lo habitual o más específico era un diferencial, esto me ha permitido acercarme un poco más al mundo del diseño y entender más.

R.B.: Y un día conoce a Pedro Almodóvar. ¿Cómo fue ese encuentro?

A.G.: Bueno, pues un día, al hilo de lo que comentaba antes, pregunté: «¿oye, pero a mí por qué me habéis llamado para Almodóvar?». Y me dijeron: «te ha recomendado Pedro Lazaga», que entonces era ayudante de producción y era conocido mío. Él le dijo a Pedro: «tienes que conocer a Antxón porque te vas a entender muy bien con él...», además es un tío que viene del campo de la publicidad», y con Pedro, que es más detallista respecto a las cosas que quiere y como las quiere de determinada forma..., en fin. Pedro Lazaga le dijo: «un tío de la publicidad te va a entender más que un tío del cine, que dice una silla es una silla». Mi perfil le ofrecía manejar muchos más objetos, presentaciones de atrezos..., y es que con Pedro no basta un objeto, tiene



que ser el objeto. Elegir un teléfono supone decir: «vale, ¿qué teléfono ponemos?». Es una producción más detallista y esmerada, Pedro quiere estar a la última, pero más pendiente de cómo son las cosas. Con él me podía permitir el lujo de colocar piezas de Santa y Cole, los conozco y son superamigos.

R.B.: Perdón, esto fue en 1997, pero me gustaría retroceder a la película *Huevos de oro* (Bigas Luna, 1993). ¿Cómo se desarrolló ese rodaje dirigido por un artista polifacético como Bigas Luna?

A.G.: Se realizó con mi empresa de construcción. Alquilamos una nave enorme en Benidorm. Allí construimos dos o tres decorados: la casa del personaje de Maribel Verdú, el despacho de Javier Bardem, etc. Fue muy chulo, muy inspirador.

R.B.: El periodista Jordi Sánchez Navas lo cita en su reportaje sobre Benidorm. ¿Lo ha visto? Había muchas fotos e incluso unas plantas de escenario realizadas a mano.

A.G.: Sí, sí. Yo le envié las fotos y me lo agradeció mucho. Bueno, yo dibujo bastante mejor que esto (ríe). Yo sé explicarme sin problema con los alzados y con dibujo técnico. Ummm..., en algún sitio tendré los negativos, ¡yo no tiro nada! En Miami, el último día, nos fuimos a comprar Bigas, Javier y yo... Todos lo pasamos muy bien. Yo ya conocía a Bigas, lo conocía de vida, de sitios, gente y de la publicidad. En fin, yo hice un trabajo para la película *Tres por cuatro* y entré a participar en la producción Ovideo, que era la empresa de publicidad que hizo las Olimpiadas. La dirigía en su parte artística Pepu (Pepo Sol), que era el tío de mi mujer. Era muy fan mío: «tío, haces unos decorados que tienen algo, que no parecen decorados». Él quería que yo fuera realizador, pero a mí eso no me interesa, se gana más dinero, pero yo soy más *freekie*. Pepo se enteró del proyecto de Bigas y me propuso. Nos presentó oficialmente y fue todo muy bien. Bueno, la verdad es que al principio la mayor parte del equipo me esperaba con cierta expectación, pero hoy somos muy amigos todos. Al acabar la película, a Bigas le ofrecieron una superproducción en Francia. Me llamó para decirme: «¡Antxón, tengo un problema de la h\*\*\*\*a! Me han dicho de la productora que la mitad del equipo debe ser francés y que debo sacrificar a alguien del mío». Y que por esto debía elegir entre Alcaine (José Luis) y yo. «Estoy muy contento contigo, pero...», dijo, y se decantó por Alcaine (ríe). Luego yo ya empecé con Pedro Almodóvar y a Bigas le seguí viendo mucho, por la vida. Él tenía un concepto de Pedro, como que se repetía. Ummm..., yo creo que existía una cierta rivalidad creativa. Bueno, de hecho hay ciertos directores que, si te especializas con uno, ellos ya no te quieren. Por ejemplo, me pasó con Isabel Coixet algo así. Bigas era un personaje muy suyo, muy a su rollo, muy especial, muy él. Mi mujer trabajaba en su despacho, mis hijos han ido a cumpleaños del suyo.

R.B.: Entonces, ¿de alguna manera trabajar con directores con estilo de autor marca en el cine y limita a un director artístico en su trayectoria?

A.G.: A ver. A mí en el fondo trabajar con Pedro Almodóvar me ha venido muy bien, también yo sé que con sus trabajos a mí me han catalogado, me han encasillado, un poco rollo... Por eso, a mí cuando me dieron el Goya por el *Che*



dije: «¡qué bien!»; sin embargo, nunca se lo han dado a ninguna película de Pedro, curiosamente. Y esto es para mí inexplicable, ¡nunca se lo han dado! Tanto con la cosa del estilo de arte, el estilo *almodovariano*, etc. En fin, porque no sé, es muy difícil de definir, además es que yo creo, y creo que en eso tengo que ver yo también, que el estilo de Pedro ha ido variando muchísimo.

R.B.: Sí, existe una evolución muy clara.

A.G.: Existe una evolución clarísima, la gente interpreta todo el estilo de Almodóvar como si fuera siempre lo mismo, y, sin embargo, es un estilo donde todo el mundo sabe que la parte de arte tiene mucho que ver con la narrativa, su narrativa. Es un universo, el arte es un protagonista más de las historias y sin embargo nunca le han dado el premio. No lo entiendo.

R.B.: Por cierto, respecto a la Academia del Cine, es usted miembro de la Junta, si no me equivoco, ¿no?

A.G.: No, ya no. Dimítí porque la Junta está en Madrid y yo resido en Barcelona. Y cuando voy a una reunión pierdo todo el día de trabajo, tengo que hacer un esfuerzo brutal. No hubo del todo entendimiento en este aspecto. Bueno, Edmond (Roch) también es de Barcelona, él es productor y es importante que haya gente de Barcelona en la Junta.

R.B.: Otro de los trabajos sobre los que me gustaría conocer su opinión es *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Huerga, 2006).

A.G.: Cuando no trabajo con Pedro, busco lo más distinto a su universo y así fue con *Salvador*. Es mi trabajo más personal. En él fui completamente libre... El director era Manel (Huerga) que es muy amigo, es de los que llega y te da un abrazo. Un día me encontré a Javier Bardem y me dijo: «¡menudo pelicolón vi el otro día!». Era *Salvador*, también es fan de la película. La verdad es que tiene un rollo..., ese tratamiento de la imagen, no sé, yo le llamo un poco la atmósfera. Y, ¡fíjate!, no fue ni nominada a los Goya... No sé. Me encantó hacerla. A ver, la historia de la película, la historia de *Salvador* es brutal, es para todo el mundo. Es una historia universal, como las de las madres de Argelès-sur-Mer... Personalmente, estoy supersatisfecho de haberla hecho, aunque hacerla me costó un disgusto con mi abogado y esa pausa con Almodóvar, aunque después tuvieron que llamarme de urgencia.

R.B.: Tengo una duda con este asunto de que el diseño de vestuario debe ser supervisado por el director artístico o, si lo hay, por el diseñador de producción. ¿Cómo funciona esta relación?

A.G.: Bueno, en general hablamos un poco sobre la paleta que vamos a utilizar o yo le digo por ejemplo al responsable: «mira este papel (pintado)». ¡... Bah! Ese es el deseo que tenemos todos, supervisar hasta el vestuario, pero en la realidad es un departamento muy independiente.

R.B.: Usted utiliza mucho papel pintado sobre todo con Pedro Almodóvar, ¿verdad?

A.G.: Tengo en mi almacén un montón de papeles, se los enseñé a Pedro y elige. Él hace muchas pruebas. Vamos viendo y me dice: «el que más me gusta es este...». El último sale en *Julieta*, y además ese papel lo puse en un local (Entrepanes Díaz) y fue el que eligió Pedro (fig. 2).





Fig. 2. Antxón Gómez mostrando uno de los rollos de papel pintado de su colección personal, fuente: autora.

R.B.: ¿El papel pintado del baño del bar Entrepánes Díaz es el mismo que el de la película *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016)?

A.G.: Sí, está colocado desde antes de la película. He hecho su decoración, pero no con el rollo del Café Torino, no. La idea era que pareciera un bar de toda la vida, pusimos un mosaico antiguo de verdad e incluso la carpintería de diseño en la fachada. Kim Díaz, su dueño, es amigo. El Mut y el Mutis no los hice yo. El Mut ahora lo ha cerrado el Ayuntamiento. El Mut se llamaba Bar Luis y hace tiempo lo visité con unos amigos, porque buscaba montar un bar de tapas, yo que era el eje del proyecto, al final no me he dedicado a la hostelería, aunque he montado muchos bares. Por ejemplo, del Otto Zutz fui socio fundador, pero no lo decoré.

R.B.: Pero sí el Zig Zag, que era anterior, ¿verdad? Su diseño ganó un Premio FAD.

A.G.: Sí. El Zig Zag era un *bareto*, yo iba mucho por allí y me llamó el dueño para hacer una reforma, formé un equipo con otra gente, por ejemplo, con Alicia (Núñez), que era mi cuñada, con Ramón y Guillermo; en fin, nos juntamos gente y yo ya hacía publicidad y montamos el local. Alicia había trabajado en anuncios con Bigas Luna. Ufff... De ese equipo solo quedamos Alicia y yo... (apesadumbrado).





R.B.: Bueno, retomando la investigación de tesis, quería decirle que voy a titularla *El proceso creativo de la dirección artística cinematográfica de Antxón Gómez: la verdad del objeto en el arte de la ficción*. Creo que reúne todas las palabras clave de su trabajo.

A.G.: Mira, efectivamente mi formación ha sido totalmente autodidacta y además no, mi trayectoria no se resume a mis trabajos con Almodóvar. Es decir, tu planteamiento sintetiza muy bien, para mí el objeto es básico. El diseño de producción se queda en la volumetría. Gil Parrondo se dedicaba a la construcción y se olvidaba de todo, a mí me preocupa más el detalle. Es mi forma de trabajar. Con el tiempo además soy más cínico, tengo una opinión y es la que tengo, no miras tanto el cómo va a caer, es una opinión sosegada y tranquila. No creo que ofenda, porque no va contra nadie.

R.B.: Y en estos momentos, ¿qué tipo de proyecto le emociona más?

A.G.: Hay una cosa que me gusta mucho de lo que he hecho últimamente. Es un diseño para exposiciones. Lo que yo he hecho o hemos hecho es en un espacio que es una pasada de bonito, y hemos diseñado unos volúmenes, para que todo ese espacio quepa dentro. En él, cabe un mercado de fotografía, de poesía, de ilustración. Un espacio efímero dentro de uno definitivo. De lo que estoy más contento es de que se trata una cosa filantrópica, no hemos cobrado nada. Nos juntamos unos amigos *designers*, ex-Ovideos, ya sabes, la productora Ovideo, que fue absorbida por Mediapro. Así que el local lo han cogido un par de esos amigos. Buscamos cosas que nos diviertan, porque no hay dinero. La idea era montar el mercado con el mínimo dinero posible. El espacio estaba tapado, yo lo conocía, es un espacio maravilloso con claraboyas y casi 450 m<sup>2</sup>. Nuestro objetivo es montar un espacio donde el artista exponga su obra y la venda directamente. Esto es muy de Barcelona: una sinergia que al final queda bien. He diseñado unos cubos, cuarenta y seis paradas, que ocupan lo que ocupa la barra y un kit que se guarda uno dentro de otro y no ocupa nada. Me ha salido bien... Había hecho otras exposiciones, pero no eran itinerantes, no de ese pelaje. En el año 1992 hice una exposición, cómo se llamaba, ummm..., *¿Hermana tierra...?* Me parece que fue un trabajo bonito de cine, con olores, de esos trabajos que dices está bien, porque son ingeniosos.

R.B.: ¿También exposiciones! ¿Alguna vez se ha realizado un *curriculum vitae* con todas sus intervenciones?

A.G.: Yo no me hecho nunca uno en serio. Me voy acordando de cosas, hace poco me preguntó Jaime (Roures): «oye, ¿tú no tienes una bovina de trabajo?». Pues no, ¿qué lío, no sabría ni cómo empezar...! El otro día estaba con Raúl Arévalo y me dice: «oye, ¿tú cuántos años llevas en publi?». Y yo le contesté: «pues no sé, yo el primer *spot* que hice fue un día yendo hacia mi casa» (ríe) Y él lo encontró en Internet, ¡era Cinzano Rosé en el año 1978...!

R.B.: Pero entonces, ¿cómo fue ese primer contacto con la publicidad?

A.G.: En 1978 estaba dando clases en Barcelona de física, química y matemáticas, en una academia. Yo vivía con Isabel (Núñez), una escritora famosa que ya ha muerto y que era hermana de Alicia. Vivíamos en un pisito, nos ayu-

daba también su padre. Estábamos muy enamorados. Con nosotros vivía también Darín, del PSUC, el partido comunista catalán. Isabel y yo nos dedicábamos a buscar chorradas en Los Encantes y hacíamos colecciones de botones, yo qué sé, buscábamos objetos, era divertido. También cuando viajábamos, encontramos unos botones de cristal, teníamos muchas cosas... Éramos fans de Tintín y había hecho Guillermo una vitrina. Teníamos una casa con bastante rollo... Se había roto la relación con mi familia a nivel económico, porque, entre otras cosas, yo había dejado la carrera. Un día llegué a casa a cenar y estaba Luis (Calvo), un amigo de José María de Madrid, y había venido a hacer unos *spots* desde Madrid con Pepe, tenían una persona para ayudar en Barcelona, pero se había tomado un ácido y estaba fuera de juego, así que había pensado en nosotros, porque teníamos muchas cosas. Lo convencí con una tortilla francesa con hierbas provenzales. Además, me asqueaba el director de la academia en la que trabajaba, un portugués perverso, que pretendía aprovecharse de su situación de poder. Así que, cuando me dijo Luis que lo que ganaba en la academia lo ganaría en tres días, me decidí. Aquello fue mi liberación, me dije «me tiro a la piscina con este» (ríe), ni avisé al de la academia. Así que me acuerdo de que en ese primer *spot* había una orquesta con unos señores de raza negra, vestidos con esmóquines rosas. Hicimos el anuncio. Recuerdo una vela rosa..., no tuve consciencia, siempre he sido muy lanzado... (ríe).

R.B.: Sí, un auténtico salto sin red, un poco como con el proyecto de Steven Soderbergh, ¿no?

A.G.: ¡Uy!, eso también fue un salto a la piscina. Yo no sé hablar inglés. Tenía a una persona para ayudarme. Me dijeron: «él te echará una mano, dibuja, habla inglés, él te ayudará» y yo me fui a localizar. Para esto llamé a Laia (Colet), que es otra kamikaze... ¡Me gasté 3000 euros en llamadas! El caso es que la persona que debía ayudarme empezó a dudar y pensé «esto va a ser un infierno». Le dije que no iba a contar con él. Yo tenía que presentar mi proyecto en 10 días en México, así que la productora me puso en contacto con Clara (Notari), una argentina, directora de arte de *Relatos salvajes* (Damián Sziffrón, 2014) y a partir de ahí, todo se fue armando. Yo creo en la sinergia del buen rollo, de trabajar. Siempre hay momentos de dudas, pero tú decides. No soy de acotar las ideas al principio, pero hay que saber cuándo cerrar las puertas y decir por aquí, este es el bueno y este es el camino que vamos a seguir. Debes conseguir que todo el equipo haga la misma peli, el mismo proyecto, hay que tener la autoridad, entre comillas, para convencer al equipo de hacer todos el mismo proyecto a la vez. Aunque parezca una perogrullada, a veces no es tan fácil, cuando todos son creativos. El mismo proyecto, además, siempre para el director...

R.B.: Claro, al final es al que hay que tener contento. ¿Cómo es la relación entre el realizador y el director artístico?

A.G.: Sí. Yo siempre trabajo en esa dirección, hay que dejar que el director se sienta tranquilo y cómodo. A lo mejor tú lo harías de otra forma, pero eso no importa. Por ejemplo, yo hice hace poco el anuncio de Estrella Damm,



hemos construido decorados y pregunté: «se ve el suelo cuando canta Peter (Dinklage), ¿no?». Yo creía haber tenido una idea buena. El anuncio era un poco difícil de contextualizar: el «mediterráneamente» (eslogan anterior de Estrella Damm) estaba un poco pasado, un chiringuito con el mar de muerte tampoco... Ha sido laboroso de hacer. En fin, yo creo que lo habíamos llevado a un terreno bueno. Resulta que Peter es un personaje que canta y que lleva a los personajes en el tiempo adelante y atrás. Buscábamos un sitio donde hacer una escena final con música, una orquesta, pero no terminábamos de contextualizar. Yo pensé que se debía tratar de un sitio mágico y se me ocurrió dibujar un reloj de sol en el suelo, pero no sale al final en pantalla. Hubiera bastado con colocar una plataforma, para mí era importante narrativamente, pero... El caso es que creamos un reloj de mármol viejo, que se ha quedado el Ayuntamiento (ríe). Para mí era el símbolo de ese personaje, que va adelante y atrás...

R.B.: Ha hecho miles de anuncios, un montón de películas... ¿y series para televisión, plataformas?

A.G.: Estoy metido en varios proyectos, están desarrollando un proyecto en Movistar, pero sus experiencias no han sido buenas. Es un proyecto que me va a gustar, el ideador de la serie es un chico de Barcelona, que me vino a buscar. Ahora está en Madrid desarrollando el guion y me dijo: «eres un *designer*, me gusta tu trabajo y además eres vasco». Yo he vivido la época que narra la historia y tiene que ver con gente que he conocido. La serie habla de la creación de ETA, de su formación ideológica y va a pararse justo cuando la banda se pone a matar. Cuenta cómo se les escapó de las manos a los que lo crearon, cuando entró la facción dura. Yo conocí a Pertur. Yo creo que ETA lo mató, porque se dio cuenta de que había que dejar las armas, que ya había pasado el momento armado. En fin, es una historia que me interesa mucho, porque es parte de mi rollo de la infancia. Yo soy de allí, me apetece muchísimo, aunque me temo que, si se pone en marcha, puede volver a coincidir con un trabajo de Almodóvar. No sé, ya hicimos un dossier, toda la parte de trabajos visuales en 3D. Habrá mucho trabajo de posproducción, un gran tratamiento visual. Creo que hay que pasar página, también a un amigo mío lo mató ETA, pero igualmente tengo tres amigos míos también muertos por la policía (dictadura). Uno en una manifestación, Jesús María Garcerri y el otro en un control, que venía con el padre de un amigo. Ha sido muy duro, como ocurrió en Irlanda. Ha sido una etapa durísima y mala. Yo viví la Transición, todos pasamos página, pero la policía de entonces siguió como si nada al principio. Aquí no se cierra nada. Yo he vivido como tiraban a amigos por la ventana, cómo tocaban a miembros de mi familia y torturaban a otro amigo. En la Transición hemos sido generosos... Bueno, tengo otro proyecto que va del Madrid canalla de los años veinte y treinta. Una historia con un cabaret, es una época muy desconocida, el franquismo lo borró, había un *mondo* brutal de tolerancia. Y fíjate, la película que más me apetecería del mundo hacer sería la de la historia de las madres de Argelès-sur-Mer. Ahora Silvia Quer ha hecho una cosa, de la memoria histórica.



Esto trata de algo que el 90% de los españoles desconocen, es el exilio a los republicanos cuando Franco ganó la guerra. De todo lo que pasó después y es brutal, ¡déjate de *La lista de Schindler...*!, casi 500 000 personas pasaron la frontera tanto por Euskadi como por Cataluña. Francia no sabía qué hacer con ellas y las dejaron en las playas, ¡en febrero del 39! Se formó en diferentes playas una estancia vergonzosa. Hubo varios fotógrafos en estos campos, yo lloro cuando veo las fotos, Portbou, Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien..., niños, mujeres y hombres que llegaron andando con lo puesto y a dormir. La gente enterraba a los niños en la arena por el frío, pero morían de la humedad, era como un campo de concentración. Algunos iban desnudos. Uno de los campos era de 50 000 personas. Para controlarlos pusieron a africanos de una colonia francesa y fue alucinante. Este era el eje de la película que íbamos a hacer, teníamos cantidad de material. Pertenecía a Elisabeht Gender Berger, que era una enfermera voluntaria que se unió al ejército nacional en Valencia y después marchó a Austria, pero conoció los campos y dijo que no podía irse. Buscó dinero y alquiló una casa para montar allí la maternidad de Elna y consiguió que las parturientas, a partir del sexto mes, pudieran ir a allí. Esto salvó a miles de niños. Es una vergüenza, porque luego estos republicanos fueron los que formaron la resistencia francesa para luchar contra los nazis y después los llevaron a campos otra vez, como el de Mauthausen. Son los eternos olvidados y después están enterrados en cunetas. Hay que saber lo que pasó. Allí acabó saliendo al cabo de año y medio lo peor, prostitución, violación, abusos a menores. Tengo documentación de todo, 6000 fotos, de bombarderos, niños con fusiles, etc., y hay una constante que se repite, me llama la atención poderosamente, cómo hay señores desnudos al lado de gente totalmente vestida. Te juro que no lo entiendo. Este proyecto me llegó justo después del *Che*. Preparé mucho con Laia, pero era una película muy cara, el productor dijo: «Yo para hacer esta película quiero un buen *casting*». Nosotros preparamos un dossier, pero no se consiguió levantar ese *casting*. Dos años después, me llamaron de la productora porque lo iba a hacer Coixet, rehaciendo el guion, pero... Y hace poco, me volvieron a llamar para decirme que se movía otra vez y que estaban buscando un director internacional, este proyecto está parado y me parece una película brutal. Hace poco, en México, encontraron una maleta de Robert Kappa con fotos de los campos de Argelès-sur-Mer, incluso encontraron material filmado. Allí se ve cómo luego hicieron casetas de madera, letrinas..., lo tengo hablado con Manel, lo tengo muy trabajado.

R.B.: Su dirección artística está poblada de objetos, ¿pero tiene alguno favorito?

A.G.: Miro lámparas y objetos de todo el mundo. Me fijo y me fijo tanto, que el otro día me dicen: «¡tío, estás loco!», y es que estaba viendo un *spot* del Banco Sabadell y digo: «mira, hay cuatro lámparas: una de Gae Aulenti, la Tronconi, la Frankfurt de Ramón Bigas y una de Franco Albini». ¡Es una manía que tengo! Digo: «pero ¿quién ha hecho ese anuncio? Es buenísimo. ¿Quién ha hecho el arte o quién te las ha puesto?, porque estas lámparas estaban en algún sitio y porque estas lámparas son brutales. El que ha hecho esto sabe



que la Tronconi es muy difícil de conseguir». Yo la puse en una película, la tengo rota, y en el *spot* está entera.

R.B.: Bueno, y sobre este tema del atrezzo, ¿cómo son estas colaboraciones con firmas de mobiliario españolas como Sancal? En *Julieta* (Almodóvar, 2016) es protagonista uno de sus modelos de butaca.

A.G.: Nosotros nos pusimos en contacto con ellos. Yo soy amigo del Quim Larrea y me dio las gracias por contar con su pieza Boomerang. Andábamos buscando modelos, intentamos buscar fidelidad. Miras en catálogos lo que tienen. Yo elijo la pieza con Pedro, porque hay un estilo que buscas y luego retapizamos, siempre buscando lo que pega con esto. El escritorio de *Julieta*, sin embargo, son unas patas de madera y un sobre de cristal, las patas son de Fede (Federico G.<sup>a</sup> Cambero), que es mi ayudante, con un sobre de cristal, buscando la idea del vacío, por la fragilidad... Cuando vive con Antia tiene el papel de pared, allí el *hall* es como un blanco azulado. La nueva, con la pintura de Freud, es un poco más despersonalizada, Hay un verde, verde, es un verde además currado, con muchas texturas.

R.B.: ¿Qué tal la experiencia fotográfica con Jean Claude Larrieu en *Julieta*?

A.G.: Es lo último que he hecho en cine. Jean Claude Larrieu pasó algo de tensión, creo yo. Alcaine no estaba disponible. Mi experiencia fue buena, le decía: «a ver, Jean Claude, ¿cómo vamos a iluminar?». Las localizaciones venían dadas. Sobre Fanlo, que es un lugar precioso, el marido de Lola (García) y la secretaria personal de Pedro, que es de por allí, tenían una casa, Pedro había ido y dijo: «pues lo situaremos allí, como un sitio solitario y espiritual». Entonces no localicé en este caso, los sitios vinieron dados. En lo alto de aquello había un bar, que desmontamos, todo un tinglado que no nos gustaba nada. Hicimos como una especie de intervención, para dejarlo más exento. Había una especie de cubierta y lo desmontamos entero, bastante «pollo» (lío). Plantamos hierba como un jardín artificial. El sitio estaba claro con aquellas montañas de fondo... ¡Ah! Y la cerámica de Sargadelos es un clásico de Pedro. Nos han dejado piezas muchas veces, lo he utilizado en muchas ocasiones.

R.B.: Hablaba hace un rato de un trabajo de texturas en *Julieta*. Estas son muy características en su filmografía. ¿Por qué eran tan importantes en esta película?

A.G.: Bueno. Como la casa era muy grande, probamos metro y medio en las paredes de diferentes papeles pintados, cuatro o cinco, para ver y para probar con las actrices, cómo quedaban. Para decidir... Las texturas son muy importantes para mí, está la textura verde, buff..., la casa verde de *Julieta* en la fase dos, es esa textura buff...

R.B.: Sí, lo que yo denomino verde trémulo, pues aparece por primera vez en *Carne trémula* (Almodóvar, 1997), ¿no es así?

A.G.: Sí, eso es. Tuvimos una pintora que hizo pruebas y ahí decidimos: «ponemos el verde que nos gusta, ¿verdad, Pedro?». Sí, eso es, el verde de *Carne trémula*, la primera vez que lo utilizamos fue allí. Tenemos una pintora maravillosa que se llama Tania (Walhbeck) y que se pasó ahí dándole a las veladuras, ¡una currada! Sobre todo, pido que tenga texturas que se note que ha pasado





el tiempo, que se noten las huellas de los cuadros que se han quitado, que tenga la marca de ese paso. Tania se pasó dos semanas trabajando las paredes. Sé que se ve suave, no se ve muy bestia, pero ves que hay algo que no es un verde plano. ¿Sabes lo que pasa?, pues es que aquí hay una contradicción entre Pedro y la realidad, eso es el cine: cuando tú en el cine haces algo muy sutil, la luz, la cámara lo limpia, el cine limpia mucho y tienes que exagerarlo, pero si a Pedro se lo exageras al ojo, ¡ufff...!, no le gusta. O sea, a Pedro las texturas le cuestan, salvo las muy exageradas, como una humedad brutal, entonces vale. Por ejemplo, eso Gorostiza me lo dijo: «hay un momento en que ella está rota de dolor y tiene una grieta detrás, en el campo de baloncesto». Esta grieta está pintada, cuando fuimos a localizar, Pedro dijo: «¡esta grieta me encanta!», pero luego no correspondía con la situación del campo y se montó esta grieta. Estos detalles siempre cuentan en Pedro, se pintó como reflejo de persona rota. Por otro lado, en *Julietta* hicimos en estudio algo, pero buscamos una localización en una casa real. Cogimos dos pisos en el mismo edificio, allí es donde hicimos las casas, el portal, pintar la escalera, barnizar toda la escalera de madera, pintar toda la casa, etc. La casa de Xoan en Redes (Galicia), el exterior y todo el interior está rodado en estudio, y parte de la fachada también es de estudio. El tren es parte real y parte de estudio. Tenía que ser desmontable, con paredes móviles. Cogimos un tren abandonado gracias a la Asociación de Amigos del Ferrocarril y tuvimos que hacer el convoy entero. Y también el vagón de restaurante y el vagón de ellos, montarlos también. Además, tuvimos que llevar el tren a una estación, para rodar en Toledo. Rodamos en Madrid, Toledo, Sevilla, Galicia, Pirineo, miramos también casa en Huelva, en fin. Forramos toda una piscina con una madera traída de Portugal porque parecía cemento y para que pareciera una alberca. Cuando vas a localizar con Pedro, luego rueda y luego no ve eso, o se ve un trocito. Improvisamos un poco con Pedro, porque los decorados los hacemos antes del rodaje. Lo que sí que es muy bonito son unos azulejos en la cocina de Xoan. Cuando fui a Brasil a rodar lo de Claudio Coelho, fui a un edificio que había hecho Le Corbusier y le hice unas fotos porque me encantaron, se las enseñé a Pedro y le dije: «¡mira qué maravilla!». Con mi foto hicimos un *transfer* en vinilo mate y lo colocamos sobre los azulejos blancos son falsos, se trata de un dibujo de un pintor brasileño llamado Claudio Portinari. Otra película donde las texturas son muy importantes es en *Salvador*, las paredes de los pisos con vidas anteriores e incluso en la cárcel, la idea de huella de alguien más e incluso algunas inscripciones de que alguien más ha estado allí.

R.B.: ¿Qué tal si hablamos de *Não Pare na Pista - A Melhor História de Paulo Coelho* (Daniel Augusto, 2014)?

A.G.: ¿La has visto? Aquí no se ha visto, en España, pero tenía unos decorados muy chulos, como el del edificio Arpoador, que hice con moquetas de colores, como de los años setenta. Hice franjas con ese material.

R.B.: Bueno, este es un material llegado desde el interiorismo, ¿no?

A.G.: Sí, pero es que yo soy muy interiorista. Aquí hay un interiorismo maravilloso, el otro día estuve cenando en un sitio de los años setenta, que se conserva

igual. Es un proyecto de Correa y Milá, Il Giardinetto, Premio FAD de interiorismo en 1974. Da la sensación de ver árboles recortados con moqueta, es un recurso muy táctil y es muy bonito contemplar cómo absorbe la luz, es un mate brutal. Como en muchos tejidos, el color hace que la luz se meta dentro y lo convierta en una masa de un tono que es difícilísimo conseguir en pintura. La moqueta me gusta mucho, es un material que suelo utilizar mucho, como en el *spot* de Atresmedia. Tengo el punto de utilizarlo con Pedro, a la que tenga oportunidad. Yo esto de las líneas de colores ya se lo he sugerido muchas veces, pero...

R.B.: Si usted hiciera su película, ¿cómo sería?

A.G.: Siempre pienso que, bueno, tendría que ver presupuestos, me gustaría hacer una peli de personajes raros. Personajes un poco turbios, un poco como en las películas americanas. De esos personajes que están un poco colgados en el tiempo, que tienen universos personales propios. De esos personajes que tienen una casa extraña, pero extraña por todo. Me gustaría jugar con eso, con el papel de pared, la moqueta, con objetos que tengo y que son tan especiales... ¡H\*\*\*\*a!, es que me lo estoy imaginando: este cenicero con este jarrón, y de repente... ¡esta silla!, este aplique de pared... ¡Tengo una cantidad de cosas en la cabeza! Es lo que yo llamo habitaciones imaginarias, es lo que yo hago, es una excusa mía para comprar algo. Me digo: «¡jolin!, esta pieza cómo me molaría para esto», entonces imagino a un tío con un diente de oro que fuma muy extraño, que vive en un sitio, pero con mucho rollo. Esta es una película que me digo que voy a hacer, pero luego surge algo extraño. Esta mesa, esta silla, es una excusa que tengo yo para comprar, de repente, unas oclusiones de resina. Yo tengo una buenísima colección de objetos raros. El otro día me compré una jarra que era un pez con seis jarritas de peces para *snaps*, en el mercadillo de una señora alemana, a ocho euros. Y guardo y guardo.... Tengo una colección de cuadritos de los años sesenta pintados en cristal con dibujos de negritas y flores. Y luego tengo una colección hecha con fieltro, todos vienen del mismo sitio. Tengo un gallo que tiene pelos que se pueden peinar, limones que son una currada. También me gustan las joyas, la bisutería extraña, cuando veo un objeto que me llama la atención no lo puedo dejar, me digo: «¡tú, se va perder!». Es apasionante, es una idea en mi cabeza, es mi excusa. *Ficcionalas* una historia. Por eso me interesa mucho el arte conceptual, me interesa mucho, porque es como un diálogo entre los objetos y eso me gusta mucho. Yo soy su amigo, Carlos Pazos hace lo que haría yo, aunque nunca me ha dado por hacerlo. Entiendo muy bien ese mundo, es un universo que sé leer. Es como un *collage* para mí, un *collage* es como un diálogo y me siento cómodo ahí. Tiene que ver conmigo, lo sé leer, lo sé interpretar, tiene dobles vidas. Una cosa es lo que ves, pero cuando ese objeto lo ha hecho otro, viene de otro lado. El objeto tiene algo de poético. Cuando es de diseño, está claro su valor expresivo, pero cuando el objeto no tiene ese valor concreto, tiene una lectura especial, tiene como más valor para mí, porque ahí hay algo que me interesa. A mí me gusta eso, me siento cómodo y además es que me sale de



una manera natural, es como mi casa del Empordà. Tengo varias cosas en ella: tengo un cuadro que ni fu ni fa, pero veo algo ahí y resulta que fuera tengo colocado lo mismo, o sea, tengo un cuadro que luego está fuera cambiado, un vaso con una botella, que es igual, pero en otro orden y luego tengo un cuadro que tiene una raja de melón y se repite fuera en alabastro. Es como un juego espontáneo que me apetece, ahora me ha dado por las conchas, llevo un mes que no me puedo creer lo que me estoy encontrando. ¡Qué pasada! Es una especie de almeja gigante negra, una concha de Santiago, otras grandes blancas, de momento tengo unas cuatrocientas, el caso es que las encuentras, ¡no las buscas!

R.B.: Muy poético, parecen tener relación con lo eterno o incluso el continuo retorno.

A.G.: Bueno, la vida, la muerte. Mi hermana está obsesionada ahora con la embolia, yo antes visitaba hospitales, pero desde que tuve un hijo se me pasó, me quedé tranquilo con la transmisión (ríe).

R.B.: No quiero dejar de preguntarle por *Bruc, el desafío* (Benmayor, 2010). Noto influjos goyescos en algunas partes de su puesta en escena.

A.G.: Bien. No nos fijamos de manera consciente en los grabados de Goya, pero en el imaginario colectivo tienes eso ahí. Yo tenía mucha documentación e investigué mucho de armas; de hecho, recreé una bola de petanca francesa como arma. Nos ceñimos a la idea del Bruc. Fue la primera batalla que perdió Napoleón, pero hay mucha ficción sobre esto. Se habla de desfileros, pero en Montserrat no hay casi. Es verdad que iban hacia Manresa, para cargarse una fábrica de pólvora: fabricaban pólvora con salitre de las cacas de murciélago.

R.B.: Y lo mismo recrea una leyenda popular histórica que un bar popular legendario como el Jamboree para la película *Tuya siempre* (Manuel Lombardero 2007)...

A.G.: Los bares me gustan, el de *Tuya siempre* era en realidad una tienda de lámparas. Sin embargo, me aburren las cocinas, en publicidad he hecho tantas... No me gustan nada las cocinas, ni los lavabos. Tengo fotos de cómo se construía en publicidad hace tiempo, probablemente soy el que más ha hecho publicidad en España de la época de la Transición. Empecé en 1978 y casi todo se hacía desde Barcelona. El *spot* más gordo que recuerdo fue el del año 1983 para Freixenet, en un avión con Shirley MacLaine y Miguel Bosé, pero también he hecho el de Penélope Cruz y Trueba cuando se ganó el Oscar...

R.B.: Mirando atrás, ¿es usted consciente de la extensión e intensidad de su trayectoria audiovisual?

A.G.: No, no me doy cuenta. No tengo perspectiva de la extensión de mi carrera porque no es fruto de una decisión consciente. Aún no me creo que esté en esto, no lo interiorizo. En el fondo, yo decidí ser químico y a mí me gusta mucho la química. A mí me encanta la arquitectura y la filosofía. Me encantaba ver en San Sebastián un cruce de carreteras, me hubiera gustado también esto y se lo dije a mi padre: «quiero ser ingeniero de caminos y hacer autopistas», y empecé a estudiar. Hice el primer curso de carrera, pero luego topé con el dibujo técnico, que es aburridísimo, y pensé: «yo no me veo haciendo esto». Luego me interese por la geología, que a mi padre le encan-



taba. Tenía una colección de minerales con él, mano a mano, pero seguí con la química porque mi abuelo era industrial y tenía una empresa. Luego empecé con Químicas y me convalidaron. Me interesa mucho la historia y la literatura y la filosofía pura, pero me da mucha pereza estudiar ahora. A mí me gusta coleccionar y déjame de estudiar. Yo me voy al Empordà a arreglar mis lámparas, me meto en mi taller y me olvido. La cosa es que me interesa todo. Pero yo una profesión que admiro es la de escritor, porque un escritor te lleva a su terreno y te conmueve.

Barcelona, 7 de junio de 2017

