

**UNIVERSITAT
JAUME·I**

Universitat Jaume I de Castelló
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO FINAL DE GRADO

**El vestuario de Catherine Martin en la filmografía de Baz Luhrmann:
La creación de un universo de extravagancias.**

Catherine Martin's costumes in Baz Luhrmann's filmography:
Creating a universe of extravagance.

MODALIDAD A. Iniciación a la investigación

Autora: María Sánchez Piqueras

Tutora: Teresa Sorolla Romero

Fecha de presentación: 2 de julio de 2021



Resumen

El trabajo que se desarrolla a continuación es la investigación de la función narrativa que tiene el vestuario de Catherine Martin en las películas *Moulin Rouge!*, *Australia* y *Great Gatsby*, y como su interpretación contribuye a la creación de un estilo propio. Durante el desarrollo del estudio se abordan cuestiones históricas que afectan al mundo de la moda, también se analiza el uso del vestuario para reflejar la psique de los personajes y cómo actúan según esta. Por último, se analizan las escenas que tienen importancia en la narrativa completa y que sin el uso del vestuario carecerían de significado.

Con este trabajo se busca la justa valoración del departamento artístico de vestuario, reivindicando su papel fundamental en la narración global de las historias cinematográficas. Este estudio también tiene como objetivo incentivar a otros autores para el estudio de directores de vestuario.

Abstract

This Final Project assesses the narrative function of Catherine Martin's costumes in *Moulin Rouge!*, *Australia* and *Great Gatsby*, and how their interpretation contributes to create her own style. Throughout the study, historical fashion issues are addressed, as well as the use of costume to reflect the psyche of the characters and how they act accordingly. Moreover, it is analysed the importance of costumes as connectors to link the scene. The aim of this work is to give a fair valuation to the artistic department of costume design, vindicating its fundamental role in the global narration of cinematographic stories. This study has the vision of encouraging other authors to study other costume directors.

Palabras clave

Vestuario parrealista, diseño, *Moulin Rouge!*, *Australia*, *Great Gatsby*, Catherine Martin y Baz Luhrmann.

Key words

Parrealistic costume, design, *Moulin Rouge!*, *Australia*, *Great Gatsby*, Catherine Martin and Baz Luhrmann.



INDICE	
Resumen	2
Palabras clave	2
Indice	3
Hipótesis	5
Objetivos	5
Introducción	5-7
Marco teórico	
a. El vestuario en el mundo cinematográfico	9-11
b. La obra de Baz Luhrmann y la moda	13-17
c. El diseño de vestuario de Catherine Martin	22-23
d. Trabajo conjunto de Baz Luhrmann y Catherine Martin	
d.1 Moulin Rouge	24-38
d.2 Australia	38-46
d.3 Great Gatsby	46-64
Conclusiones	64-67
Bibliografía	70-71



INDEX	
Abstract	2
Key Words	2
Index	4
Hypothesis	5
Objectives	5
Introduction	7-9
Theoretical framework	
a. Costume in the world of film.	9-11
b. The work of Baz Luhrmann and fashion	18-22
c. Catherine Martin's costume design	23-24
d. Baz Luhrmann and Catherine Martin Working together	
d.1 Moulin Rouge!	24-38
d.2 Australia	38-46
d.3 Great Gatsby	46-64
Conclusions	67-70
Bibliography	70-71



Hipótesis

El diseño de vestuario pararealista de Catherine Martin constituye un elemento significativo de la puesta en escena del cine de Baz Luhrmann, que contribuye a la creación de su estilo y discurso.

Hyphotesis

Catherine Martin's pararealist costume design is a significant element of Baz Luhrmann's, mise-en-scène that contributes to the creation of his style.

Objetivos

1. Analizar el papel formal y narrativo del vestuario en las películas de Catherine Martin.
2. Demostrar la carga simbólica de la indumentaria en las películas *Moulin Rouge!*, *Australia* y *Great Gatsby*.
3. Reivindicar la función visual que ocupa el vestuario en el mundo cinematográfico.

Objectives

1. Analyze the formal and narrative role of costumes in Catherine Martin's films.
2. Demonstrate the symbolic charge of costume in the films *Moulin Rouge!*, *Australia* and *Great Gatsby*.
3. Claim the visual function of costume in the cinematographic world.

Introducción

Este trabajo tiene como finalidad analizar y demostrar la importancia del vestuario en el mundo cinematográfico, concretamente el trabajo de la diseñadora Catherine Martin en la filmografía de Baz Luhrmann. También se abordará la reciprocidad de influencia que tiene el cine como medio de masas y la industria de la moda. Para defenderlo se someterán a análisis de vestuario las películas *Moulin Rouge!*, *Australia* y *The Great Gatsby*. Este análisis no solo defenderá la importancia del contexto histórico para confeccionar el vestuario, sino, como a través del mismo, se realiza una análisis de la psique de los personajes. Por otro lado, el uso del vestuario también afecta al significado global de la narración.



Para llevar a cabo el análisis se ha seguido el siguiente proceso:

En primer lugar se ha estudiado el papel del vestuario en la historia del cine, su desarrollo y cómo ha influido en la sociedad y en sus hábitos de consumo. Por otra parte, también se ha expuesto la totalidad de premios otorgados a esta categoría. A continuación, se ha investigado la trayectoria artística de Baz Luhrmann y de Catherine Martin; en ambas se realiza un eje cronológico por su filmografía y sus cuestiones estilísticas que aportan un valor autoral a sus películas. Seguidamente, se ha dado paso al análisis de las películas *Moulin Rouge!*, *Australia* y *The Great Gatsby*. El orden escogido ha sido a través de la fecha de estreno y no en la que se ubica el argumento, yendo de más antigua a más reciente.

En lo respecta a las películas, la primera es *Moulin Rouge!* El primer punto a tratar es la ubicación histórica del argumento de la película, a continuación, se procede a un análisis histórico y estilístico de la época ya que aporta información de la adaptación cinematográfica. Tras el contexto se procede al análisis global de vestuario de la obra y su significado en la narración. Para ejemplificar, se analizará la primera entrada al cabaret y el papel que ocupa el vestuario en dicha escena. Como puente, se procederá a analizar el significado del guante de Satine y por último, el papel del vestuario en la obra *Espectacular, espectacular!* y su influencia del mundo bollywoodiense.

La segunda película a analizar será *Australia*. En el análisis se ubicará la historia y se procederá a analizar el momento histórico en el que se ambienta la película. Tras éste, se analizará una de las primeras escenas de cuando Lady Sarah llega al continente australiano. A raíz de esa escena se investigará el vestuario de Lady Sarah. Seguidamente, se examinará la connotación del vestuario vaquero en la película, prosiguiendo con el vestuario de los nativos y la escena final del filme.

Por último, se analizará *The Great Gatsby*. Primero, se procederá a una ubicación histórica de la película y su relación con la novela. A posteriori, se hará un análisis estilístico de la época. Antes de abordar las escenas, se realizará un análisis del vestuario de los personajes Nick Carraway, Jay Gatsby y Daisy Buchanan, este es imprescindible porque es de gran valor para la construcción del personaje. Una vez finalizado este apartado, se continuarán



analizando las escenas de peso en cuanto a vestuario. La primera es el encuentro que tienen Gatsby, Daisy y Nick en la mansión de Gatsby. Tras esta se procederá al análisis del vestuario de las fiestas, entre ellas la fiesta en el apartamento de los amantes, la primera celebración en la mansión de Gatsby y el club clandestino. Todas ellas a partir del eje del vestuario. Por último, se realizará una comparativa con las películas predecesoras.

Este análisis filmográfico busca defender el mérito que le corresponde al vestuario en la narración y cómo es imprescindible para el desarrollo de la misma. En la filmografía de los autores (Baz Luhrmann y Catherine Martin) prima la importancia del vestuario y aparte, otorgan un especial valor narrativo a escenas cuyo eje central es la ropa. Escasos son los estudios publicados a raíz del análisis del vestuario cinematográfico, y del mismo modo que otros departamentos, requiere de una investigación para conocer en profundidad la labor de los diseñadores y los artistas textiles en el cine. “El vestuario en el gran mecanismo de producción de sentido que es el cine, representa un ulterior instrumento significativo cuyos signos se convierten en rasgos distintivos y funcionan como unidades lingüísticas parecidas a la lengua hablada o la columna sonora y con frecuencia son aún más importantes” (Calefato, 1999: 9-10).

Este trabajo tiene una extensión de setenta y dos páginas gracias a los fotogramas incrustados, para una mejor interpretación del texto. Cuenta con un total de diecisiete mil dieciocho palabras.

Introduction

This paper aims to analyse and test the importance of costumes in cinema, specifically the work of designer Catherine Martin in the filmography of Baz Luhrmann. It will also address the reciprocal influence of cinema as a mass medium and the fashion industry. In the light of above, the films *Moulin Rouge!*, *Australia* and *The Great Gatsby* will be subjected to wardrobe analysis. It will not only defend the importance of the historical context (in making the costumes), but also how an analysis of the psyche of the characters is carried out through them. However, the use of costume also affects the overall meaning of the narrative. The following process was followed to approach the analysis:



1- The role of costume in the cinema, its development and how it has influenced society through consumption habits. Besides, all the prizes awarded in this category were also presented.

2- The artistic career of Baz Luhrmann and Catherine Martin has been investigated. In both cases, a chronological axis was followed through their filmography and their personal stylistic issues, giving their films an outstanding value. This is conducted by a reflection on the films *Moulin Rouge!*, *Australia* and *Great Gatsby*. The order chosen was based on the premise of their release, going from oldest to most recent. This order has been chosen rather than chronologically, as it is considered that the premise of budget and the development of the designers weighs more heavily.

As far as the films are concerned, *Moulin Rouge!* is the first. The first point to be discussed is the historical location of the film, followed by a historical and stylistic analysis of the period as it informs the film adaptation. After the context, we proceed to the global analysis of the work's costumes and their significance in the narrative. As an example, the first entrance to the cabaret and the role of the costumes in this scene will be analysed. As a bridge, we will proceed to analyse the meaning of Satine's glove and finally the role of costume in the play *Spectacular, spectacular!* and its influence of the Bollywodian world. Next will be the survey of the film *Australia*. This will include the location of the story and an analysis of the historical moment in which the film is set. This will be conducted by one of the first scenes when Lady Sarah arrives on the Australian mainland. Following this scene, Lady Sarah's wardrobe will be investigated. The connotation of cowboy costume in the film will then be examined, followed by the costumes of the natives and the final scene of the film.

Finally, it is the turn of *Great Gatsby*. First, a historical location of the film and its relation to the novel will be given. This will be followed by a historical contextualisation of the historical and stylistic context of the period. Before dealing with the scenes, an analysis will be made of the costumes of the characters Nick Carraway, Jay Gatsby and Daisy Buchanan, which is essential because it is of great value for the construction of the character. Once this section has been completed, we will continue to analyse the most important scenes in terms of costume. The first is the meeting between Gatsby, Daisy and



Nick in Gatsby's mansion. This is followed by an analysis of the costumes for the parties, including the party at the lovers flat, the first party at Gatsby's mansion and the clandestine club. All of them will be based on the theme of costume. Finally, a comparison will be made with the predecessor films.

This filmographic analysis seeks to defend the merit of costume in the narrative and how it is indispensable. In the filmography of the authors (Baz Luhrmann and Catherine Martin), the importance of costume is paramount, and apart from this, they give special narrative value to scenes whose central axis is clothing. Few studies have been published on the analysis of film costume, and in the same way as other departments, it requires research to gain an in-depth knowledge of the work of designers and textile artists in film.

"Costumes, in the great mechanism for the production of meaning that is cinema, represent a further significant instrument whose signs become distinctive features and function as linguistic units similar to the spoken language or the sound column and are often even more important" (Calefato, 1999: 9-10).

This work is seventy-four pages long, thanks to the embedded photograms, for a better interpretation of the text. It has a total of seventeen thousand one hundred words.

El vestuario en el mundo cinematográfico

En infinidad de ocasiones se han visto las artes reflejadas en la gran pantalla: intertextualidad entre planos y pinturas, bandas sonoras compuestas por movimientos de emblemáticos compositores e incluso diálogos sacados de las páginas de los clásicos literarios más reconocidos mundialmente. Todas ellas son admiradas y reconocidas, pero, en algunas ocasiones, dejamos de lado cuestiones que no solo pertenecen al campo de las artes, sino que también son generadores de sentido, marcas enunciativas y que llevan el concepto de escritura del cuerpo a su significante más evidente: vestirse.

Desde los inicios de los estudios de Hollywood los departamentos artísticos han tenido un papel muy relevante en los productos cinematográficos, entre ellos el vestuario. "El vestuario es la ropa con que los intérpretes aparecen en la pantalla. Es un elemento de incuestionable valía para caracterizar a los



personajes en lo que a estrato sociocultural y profesión se refiere, así como para contextualizar la acción en una época histórica o periodo estacional concreto” (Gómez Tarín & Marzal, 2015: 386). La construcción por parte del diseñador de vestuario era doble: “siguiendo los dictados del guion y las particularidades físicas y su personalidad, delineaban al personaje requerido, interviniendo en la función de realizador” (Mercado, 2016: 40).

Diseñadores como Adrian Adolph Greenburg, artífice del misterio de la figura de Rita Hayworth; William Travilla, reponsable de crear la sensualidad de Marilyn Monroe; Jacqueline Durran y el vestido verde de Keira Knightly en *Expiación* (Joe Wright, 2007); o la misma Edith Head, galardonada con ocho premios Oscars¹, han confeccionado el lugar que ocupa el vestuario en la propia narración, en palabras de la emblemática Bette Davis “Los actores podemos ensayar nuestros textos, movimientos y gestos, pero hasta que no nos ponemos la ropa no nos convertimos en los personajes”.(Mercado, 2016). Por ello, el vestuario construye el puente para que el espectador reciba el imaginario y no solamente al intérprete.

A medida que los años transcurren y el sistema cambia, el vestuario ha pasado a formar una parte imprescindible en la construcción atmosférica de la película, incluso como vamos a tratar a continuación, el acto de vestir es un lenguaje que siempre “narra” algo. De esta forma, la propia ropa adquiere la categoría de texto, ya que se superpone al principal texto que es el cuerpo. Ese texto crea tal simbiosis, que a través del mismo enunciario (espectador) relaciona la imagen corpórea de la pantalla con su propia identidad.



Imagen 1. Audrey Hepburn en *Sabrina*.
Fuente: Película *Sabrina*

¹ Premiada con el Oscar a mejor vestuario de las películas: *La heredera* (William Wyler, 1950), *Eva al desnudo* de Joseph L. Mankiewicz y *Sansón y Dalila* de Cecil B. DeMille en 1951, *Un lugar en el sol* de George Stevens en 1952, *Vacaciones en Roma* de William Wyler en 1954, *Sabrina* Billy Wilder en 1955 y *La rosa tatuada* de Daniel Mann en 1956.

Latente se puede apreciar en los casos en los que el vestuario ha traspasado la pantalla para tomar las calles, por ejemplo gracias a *Sabrina* (Billy Wilder, 1954) las mujeres empezaron a vestir pantalones pitillos (imagen 1), jersey que resaltaba la figura y bailarinas. O por ejemplo, *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) dispuso a las mujeres el *look masculino*, compuesto por trajes de tres piezas, chalecos, camisas, bolsos grandes...

A decir verdad, el vestuario que ha tenido reconocimiento sobre todo en los certámenes de premios internacionales ha sido el vestuario de época. Durante todo el recorrido de los premios Oscars en la categoría de vestuario, han sido 63 las películas con vestuario de época que han conseguido este deseado premio. Esto demuestra que el vestuario se valora por su estudio histórico, por lo impresionante que resulta en cuadro, pero en ocasiones no se valora por el significado que ocupa en la narración.

Costumes in the world of film

On countless occasions we have seen the arts reflected on the big screen: intertextuality between shots and paintings, soundtracks composed by movements of emblematic composers, and even dialogue taken from the pages of the world's best-known literary classics. All of them are admired and recognised, but sometimes we leave aside issues that not only belong to the field of the arts, but are also generators of meaning, enunciative marks and take the concept of body writing to its most obvious signifier: dressing up. Since the beginnings of Hollywood studios, the artistic departments have played a very relevant role in film products, among them the wardrobe. "The wardrobe is the clothing in which the performers appear on screen. It is an element of unquestionable value to characterise the characters in terms of socio-cultural stratum and profession, as well as to contextualise the action in a specific historical period or seasonal period" (Gómez Tarín & Marzal, 2015, p.386). The construction on the part of the costume designer was twofold "following the dictates of the script and the physical particularities and personality, they delineated the required character, intervening in the function of director" (Mercado, 2016).



Designers such as Adrian Adolph Greenburg, creator of the mystery of Rita Hayworth's figure; William Travilla, responsible for creating the sensuality of Marilyn Monroe; Jacqueline Durran and Keira Knightly's green dress in *Atonement* (Joe Wright, 2007), or Edith Head herself, winner of eight Oscars; all of them have made up the place of costume in the narrative itself, in the words of the emblematic Bette Davis "We actors can rehearse our texts, movements and gestures, but until we put on the clothes we don't become the characters";. That is why the costume builds the bridge so that the spectator receives the imaginary and not the performer.

As the years go by and the system changes, the costume has become an essential part of the atmospheric construction of the film, even as we will discuss below, the act of dressing is a language that always "narrates"; something. In this way, the clothes themselves acquire the category of text, as they are superimposed on the main text, which is the body.

This text creates such a symbiosis that, through the enunciator (spectator) himself, he relates the corporeal image on the screen to his own identity. Latent can be seen in the cases in which the wardrobe has gone beyond the screen to take to the streets, for example thanks to *Sabrina* (Billy Wilder, 1954) women began to wear skinny trousers (image 1), a jersey that highlighted. To tell the truth, the wardrobe that has been recognised above all in international award shows has been period costumes. Throughout the Oscars in the costume category, 63 films with period costumes have won this coveted award. This shows that costumes are valued for their historical study and how impressive they look in the frame, but sometimes they are not valued for the meaning they occupy in the narrative.



Image 1. Audrey Hepburn in *Sabrina*.
Font: *Sabrina's* Film

Obra de Baz Luhrmann

La última década del siglo XX sufrió algunos de los cambios que se venían aconteciendo en décadas anteriores. Fujimori fue elegido como presidente de Perú, Nelson Mandela fue elegido como presidente de Sudáfrica, la reunificación de Alemania, el ataque terrorista en el World Trade Center, el fin de la Guerra Fría, el ataque con gas sarín en el metro de Tokio, Dolly la oveja clonada, el juicio político de Bill Clinton, la primera publicación de Harry Potter, la muerte de la princesa de Diana de Gales, la viagra sale al mercado, el nacimiento del euro, los avances con Internet, los dispositivos digitales y la construcción del túnel que cruza la Mancha, la guerra de los Balcanes... Un sinfín de acontecimientos que presagiaban el nuevo milenio que se aproximaba. Un mundo demasiado disperso, centrado en los avances tecnológicos.

En cuanto al cine, los noventa se consideran como el nacimiento del nuevo mundo. El primer acontecimiento fue la pujanza del mercado de las VHS y de los videojuegos. La inclusión de esta nueva tecnología hizo posible el nacimiento del cine digital. La posibilidad de efectos especiales digitales permitió la creación de un cine enfocado al deslumbramiento visual, y no tan al contenido argumental.

Durante la legislatura de Bill Clinton hubo un gran crecimiento económico, este crecimiento se extrapola a todas las esferas, incluida la del mundo cinematográfico. La diversidad de ocio incentivó el abandono por parte de los adultos y la acogida por parte de los jóvenes. El cine se convirtió en un mero espectáculo de luces, donde una historia impactante y una amalgama de colores se convertían en el protagonista. Los jóvenes que nacieron en los años 60 empezaron a filmar sus primeras películas en los 90, directores que buscaban representar sus películas de forma alejada de la convencional como Wes Anderson, Richard Linklater, Sofia Coppola, Frank Darabont, Robert Zemeckis, Roberto Benigni, David Fincher, Danny Boyle, James Cameron, Tim Burton, Quentin Tarantino y el propio Baz Luhrmann.

Mark Anthony Luhrmann nació el 17 de septiembre de 1962 en New South Wales, Australia. Siendo su padre dueño de la única gasolinera del pueblo, Luhrmann tuvo suficiente dinero para crear su pequeña sala de cine. Este



contacto tan reciente con la gran pantalla le permitió descubrir el séptimo arte en profundidad. Durante su infancia asistió a la Saint Joseph's Hasting Regional School y en el periodo de 1975 a 1978 a la Por Macquire. En esta escuela es donde comenzó su carrera como director. Más tarde, recibió los estudios en la Narrabeen High School, allí decidió que quería estudiar la carrera de producción de cine y televisión. Con esta predisposición y habiendo terminado su formación, Baz Luhrmann estuvo trabajando en un estudio hasta llegar a su primera película *Strictly Ballroom*.

El director Baz Luhrmann (imagen 2) es un cineasta con visión teatral. "In his understanding film a specific version, a direct continuation of theatre poetics, and its development" (Malíčková & Malíček, 2020: 210). En su actual carrera, todavía no demasiado extensa, se aprecia que sus películas poseen una narración alejada de la sencillez. El estudio de la teatralidad del lenguaje de Luhrmann (Malíčková y Malíček, 2020) señala que su trilogía del telón Rojo compuesta por las películas *Strictly Ballroom* (1993), *Romeo + Julieta* (1996) y *Moulin Rouge!* (2001), retoma las técnicas clásicas del teatro y las adapta a la gran pantalla para crear imágenes de otros mundos que desborden al espectador con colores y texturas. Todo ello aderezado con bailes y canciones para completar la puesta en escena.

La primera película de esta trilogía es *Strictly Ballroom*, en ella se relata la historia de Scott Hastings (Paul Mercurio), un bailarín de una importante organización de baile bastante estricta. Su carrera y la de su acompañante se ven en peligro ya que él decide improvisar unos pasos de baile, por lo que ella decide abandonarlo. Ese abandono permite que otra bailarina, llamada Fran (Tara Morice) y él puedan ofrecer un espectáculo nunca visto. La segunda película (*Romeo + Julieta*) es un remake de la inmortal obra de teatro *Romeo y*

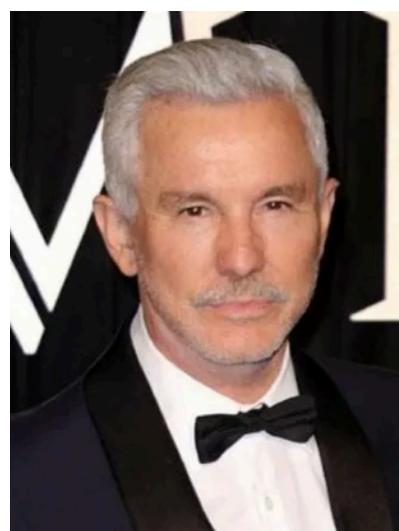


Imagen 2. Baz Luhrmann. Fuente: Telemetro



Julieta, de William Shakespeare. El argumento² se desarrolla en Verona Beach, donde dos familias (los Montesco y los Capuleto) buscan hacerse con el control de la ciudad. Los dos descendientes de las familias se enamoran en una fiesta y el amor que se profesan llevará a ambos a cometer locuras y concederá la paz a las dos familias. Esta película cuenta con los premios BAFTA a mejor director, mejor guion adaptado (Craig Pearce y Baz Luhrmann) y mejor diseño de producción (Catherine Martin). La última película es *Moulin Rouge!*, basada en *La Bohème* de Giacomo Puccini y *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas. Una fatídica historia de amor entre una cortesana y un joven escritor, que tiene que luchar por el amor de la joven contra un duque. Todo ello ambientado en el París de principios del siglo XX y con un final melodramático. Esta película cuenta con el Oscar a mejor vestuario (Catherine Martin y Angus Strathie) y a mejor dirección de arte (Catherine Martin y Brigitte Broch); los Globos de Oro de mejor película, mejor actriz (Nicole Kidman) y mejor banda sonora (Craig Armstrong) y los premios BAFTA a mejor actor de reparto (Jim Broadbent), mejor música original (Craig Armstrong y Marius DeVries), mejor sonido (Anna Behlmer, Andy Nelson, Roger Savage Guntis Sics, Gareth Vanderhope y Antony Gray). Las tres películas ponen de manifiesto diferentes valores que se aprecian en el teatro: la danza, la música y la historia. Es por ello que, Baz Luhrmann está considerado como un director de cine teatral. Aparte, el diseño de decorados, la interpretación, la banda sonora y el vestuario funcional para la danza crean un valor que recae directamente en la puesta en escena. Gracias a esta trilogía, el autor australiano empezó en la industria norteamericana y comenzó a ganar renombre. *Stictly Ballroom* tuvo una recaudación de 80 millones de dólares, *Romeo + Julieta* recaudó 151,8 millones de dólares y *Moulin Rouge!* unos 179,2 millones de dólares. La saga del telón rojo tuvo una recaudación de 411 millones de dólares.

² Las obras de Shakespeare siguen estando presentes en el panorama audiovisual: “My study traces the Shakespearean legacy in an aesthetic phenomenon that has recently gained as much popular as scholarly attention: in TV series that are characterised by long narrative arcs; large budgets; high production standards; a cinematographic look; elaborate scripts written by teams of prestigious authors, many of whom are known for their previous film work; casts that include well-known actors; and, above all, narrative complexity and self-reflexivity.” (Wald, 2020. pag.3)



Alejándose de la dinámica que seguía, apostó por un equipo de producción más reducido, en *Australia* invirtió 130 millones de dólares. En el año 1939, una aristócrata inglesa debe dejar su país natal para mudarse a Australia ya que sospechaba que su marido le era infiel allí. Al llegar al continente y encontrarse viuda, ella descubre un problema de robo de sus tierras y de sus reses. Decide quedarse y hacer frente a todos los obstáculos que se le presentan incluyendo, el bombardeo de la ciudad de Darwin. Durante todo ese camino conoce a un ganadero que cambia su idea sobre el amor. Todo el proyecto en sí está compuesto mayoritariamente por nativos australianos, tanto el equipo técnico como el elenco de actores. Por ello, está considerada como una reivindicación de su país, ya que la naturalidad de los paisajes que aparecen en la película, el argumento con base histórica y el aprecio cultural, marcaron un antes y un después en la filmografía del autor. Pese a esta intención de producción, la película no tuvo mucho éxito en taquilla las primeras semanas, pero logró recaudar 211 millones de dólares. Aunque, como declaró el director en una entrevista a *El País* (2008): “Como australiano siento que debo comprometerme para traer trabajo aquí y abrir así nuestra industria al mercado global”. La película cuenta con los Premios AACTA a mejor diseño de producción (Catherine Martin, Ian Grace, Karen Murphy y Beverly Dunn) y mejor diseño de vestuario (Catherine Martin y Eliza Godman).

Tras este “desastre”, en taquilla el director volvió a apostar por una producción teatral, la novela del célebre escritor F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*. Fue un largometraje que tuvo la inspiración completa en la novela. Gracias a la actuación del reparto compuesto por Leonardo DiCaprio, Carey Mulligan y Tobey Maguire la película del 2013 tuvo independencia total de las anteriores adaptaciones del relato dirigidas por Herbert Brenon (1926), Elliot Nugent (1949), Jack Clayton (1974) y Robert Markowitz (2000). Esta película cuenta con los premios Oscar a mejor diseño de vestuario (Catherine Martin) y mejor diseño de producción (Catherine Martin y Beverley Dunn).

La confección de los locos años 20 a través de una fuerte puesta en escena, deja en segundo lugar el argumento romántico. De nuevo, la puesta en escena ocupa un lugar imprescindible en el cuerpo general de la película.



Baz Luhrmann también ha dirigido importantes campañas publicitarias como la estrenada en 2012 para Chanel y el nuevo anuncio del mítico perfume Chanel nº5. En un claro intertexto con *Moulin Rouge!*, el anuncio tuvo a Nicole Kidman como protagonista y contó con un presupuesto de 10 millones de dólares. Dos años después, volvió a filmar otro anuncio con la gran multinacional y el mismo producto. También realizó en 2017 la campaña de H&M Y ERDEM. Los tres anuncios comparten un estilo cinematográfico y poseen una carga melodramática comparable a las obras cinematográficas del director. Hay una relación mutua: sus películas también tienen algo rítmico de videoclip, o de publicitario, siempre; en especial, las escenas festivas con mucha gente. La relación que mantiene el director con el mundo de la moda es muy estrecha, y esta le ha permitido absorber los conocimientos en cuanto a patronaje y la composición de las texturas de las telas para reflejarlas en sus películas. Esta relación también ha facilitado la aparición de grandes casas de costura en sus obras.

En 2017 se estrenó la serie en Netflix *"The get down"* (con un presupuesto de 120 millones de dólares), creación del director junto a Stephen Adly Guirgis. Una historia sobre una banda del Bronx de 1977 que intenta hacerse oír a través de bailes y juegos de palabras. La crítica la valoró ingratamente. El vestuario de esta serie fue diseñado por la artista Jeriana San Juan, que en la misma refleja el estilismo de las subculturas musicales de Nueva York de los años 70. Este producto tuvo un estudio de diez años para crear la atmósfera deseada. De modo que: "Es notable, porque me entregaron (Baz Luhrmann y Catherine Martin) esta increíble colección de información acerca de un millón de cosas distintas, desde cómo era el panorama político y la situación económica, hasta qué barrios eran los más ricos." (San Juan, 2016).

Llegamos a día de hoy y con un proyecto entre sus manos, un *biopic* sobre el cantante Elvis Presley. El filme muestra la vida del apodado rey del rock y de toda la gente que le rodeó. Esta película se iba a estrenar el 5 de noviembre de 2021 pero debido a la pandemia se ha tenido que retrasar hasta el 3 de junio de 2022.



Films by Baz Luhrmann

The last decade of the 20th century saw some of the changes that had been taking place decades before. Fujimori was elected president of Peru, Nelson Mandela was elected president of South Africa, the reunification of Germany, terrorist attack on the World Trade Center, “the end of the Cold War”, sarin gas attack on the Tokyo underground, Dolly the cloned sheep, the impeachment of Bill Clinton, the first publication of Harry Potter, the death of Princess Diana of Wales, Viagra comes on the market, the birth of the Euro and the construction of the Channel Tunnel.... A myriad of events that presaged the new millennium that was approaching. A world that was too dispersed, focused on technological advances.

As far as cinema is concerned, the nineties are considered to be the birth of the new

world. The first event was the rise of the VHS and video game market. The inclusion of this new technology made possible new ways of storytelling, they started to create films whose plots were influenced by novels, television and comics. The inclusion of this new technology made possible the birth of digital cinema. The possibility of digital special effects allowed the creation of a cinema focused on visual dazzle, and not so much on plot content.

In the Bill Clinton era there was a huge economic growth which was extrapolated to all spheres, including the cinema. The diversity of entertainment was a further incentive for adults to leave the cinemas and only young people to fill them. The cinema became a mere light show in which a powerful story and an amalgam of colours became the spotlight. Young people who were born in the 1960s began to make their first films in the 1990s, directors who sought to represent their films in a non-conventional way such as Wes Anderson, Richard Linklater, Sofia Coppola, Frank Darabont, Robert Zemeckis, Roberto Benigni, David Fincher, Danny Boyle, James Cameron, Tim Burton, Quentin Tarantino and Baz Luhrmann himself.

Mark Anthony Luhrmann was born on 17 September 1962 in New South Wales, Australia. With his father owning the only petrol station in the town, Luhrmann had the enough money to build a small cinema. This very recent contact with the big screen allowed him to discover the seventh art in depth. He attended



Saint Joseph's Hasting Regional School during his childhood and Por Macquire from 1975 to 1978. It was here where he began his career as a director. He later attended Narrabeen High School, where he decided to pursue his career in film and television production. With this predisposition and having finished his studies, Baz Luhrmann worked in a studio until he made his first film *Strictly Ballroom*.

Director Baz Luhrmann (image 2) is a filmmaker with a theatrical vision. "In his understanding film a specific version, a direct continuation of theatre poetics, and its development"; (Malíčková& Malíček, 2020, p 210). In his current career, which is not yet very extensive, it is noticeable that his films have a narrative far removed from simplicity.

The study of the theatricality of Luhrmann's language (Malíčková & Malíček, 2020) points out that his Red Curtain trilogy comprising the films *Strictly Ballroom* (1993), *Romeo + Juliet* (1996) and *Moulin Rouge!* (2001) takes classic theatre techniques and adapts them to the big screen to create otherworldly images that overwhelm the viewer with colour and texture. All of this is spiced up with dances and songs to complete the mise-en-scène. The first film in this trilogy is *Strictly Ballroom*, which tells the story of Scott Hastings (Paul Mercurio), a dancer in a rather strict dance organisation. His career and that of his partner are put in jeopardy when he decides to improvise some dance steps, so she decides to leave him. That abandonment allows him and another dancer named Fran (Tara Morice) to put on a show never seen before. The second film (*Romeo + Juliet*) is a modern-day (1990s) remake of William Shakespeare's immortal play *Romeo and Juliet*. The plot is set in Verona Beach, where two families (the Montague and the Capulet) seek to take control of the town. The two descendants of the families fall in love at a party and their love for each other will lead them both to commit follies and bring peace to the two families. This film won the Bafta awards for

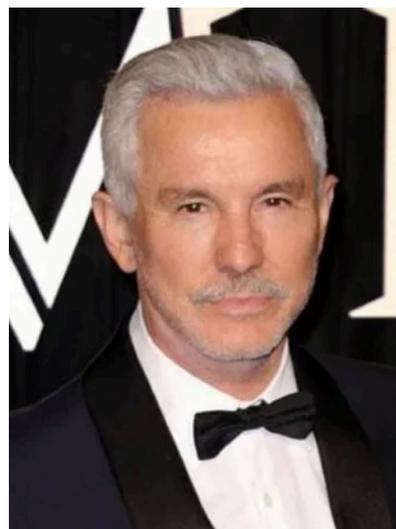


Image 2. Baz Luhrmann. Font: Telemetro



Best Director, Best Adapted Screenplay (Craig Pearce and Baz Luhrmann) and Best Production Design (Catherine Martin).

The latest film is *Moulin Rouge*, an adaptation of Giacomo Puccini's *La Bohème* and Alexandre Duma's; *The Lady of the Camellias*. A fateful love story between a courtesan and a young writer who has to fight for her love against a duke. All set in Paris at the beginning of the 20th century and with a desolate ending. The film won the Oscars for Best Costume Design (Catherine Martin and Angus Strathie) and Best Art Direction (Catherine Martin and Briggitte Broch); the Golden Globes for Best Picture, Best Actress (Nicole Kidman) and Best Score (Craig Armstrong); and the BAFTA Awards for Best Supporting Actor (Jim Broadbent), Best Original Score (Craig Armstrong and Marius DeVries), Best Sound (Anna Behlmer, Andy Nelson, Roger Savage Guntis Sics, Gareth Vanderhope and Antony Gray). The three films highlight different values that are appreciated in theatre: dance, music and story. This is why Baz Luhrmann is considered a theatrical film director.

Apart from the set design, acting, soundtrack and functional costumes for dance, they create a value that lies directly in the *mise-en-scène*. Thanks to this trilogy, the Australian author started in the American industry and began to make a name for himself. *Strictly Ballroom* grossed \$80 million, *Romeo + Juliet* grossed \$151.8 million and *Moulin Rouge!* grossed \$179.2 million. The Red Curtain Saga grossed \$411 million. In a departure from the dynamic he was following, he opted for a more intimate production team, Australia, with a budget of \$130 million. In 1939, an English aristocrat has to leave her native country to move to Australia because she suspects her husband is unfaithful.

Arriving there and finding herself a widow, she discovers the problem of the theft of her land and cattle. She decides to stay and face all the difficulties that come her way, including the bombing of Pearl Harbor. Along the way she meets a cattle rancher who changes her idea of love. The whole project itself is mostly made up of native Australians, both the technical team and the cast. For this reason, it is considered a vindication of his country, as the naturalness of the landscapes that appear in the film, the historically based plot and the cultural appreciation marked a before and after in the author's filmography.



Despite this production intention, the film was not very successful at the box office in its first few weeks, but it managed to gross 211 million dollars. Although, as the director stated in an interview with *El País* (2008): “As an Australian I feel I have to commit myself to bringing work here to open up our industry to the global market”;. The film won the AACTA Awards for Best Production Design (Catherine Martin, Ian Grace, Karen Murphy and Beverly Dunn) and Best Costume Design (Catherine Martin and Eliza Godman).

After this “disaster”; at the box office, the director returned to a theatrical production, the novel by the famous writer F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*. It was a feature film that was entirely inspired by the novel. Thanks to the performance of the cast composed of Leonardo DiCaprio, Carey Mulligan and Tobey Maguire; the 2013 film had total independence from the previous adaptations of the story directed by Herbert Brenon (1926), Elliot Nugent (1949), Jay Clayton (1974) and Robert Markowitz (2000). The film won Oscars for Best Costume Design (Catherine Martin) and Best Production Design (Catherine Martin and Beverley Dunn).

The confection of the Roaring Twenties through a strong mise-en-scène leaves the romantic storyline in second place. Once again the mise-en-scène occupies an indispensable place in the overall body of the film.

Baz Luhrmann has also directed important advertising campaigns such as the one released in 2012 for Chanel and the new advert for the legendary Chanel No. 5 perfume.

In a clear intercept with *Moulin Rouge!*, the ad starred Nicole Kidman and had a budget of 10 million dollars. Two years later, he filmed another advert with the big multinational and the same product. In 2017, he also made the campaign for H&M and ERDEM. All three ads share a cinematic style and have a melodramatic charge comparable to the director’s cinematic works. There is a mutual relationship: his films also have something of a music video, or advertising, about them. Especially the festive scenes with lots of people. The director's relationship with the world of fashion is very close, and this has allowed him to absorb the knowledge of pattern making and the composition of fabric textures to reflect them in his films. This relationship has also facilitated the appearance of major couture houses in his work.



In 2017, the series “*The Get Down*” was released (with a budget of 120 million dollars), created by the director together with Stephen Adly Guirgis. A story about a 1977 Bronx gang that tries to make itself heard through dance and wordplay. The critics rated it ungratefully. The costumes for this series were designed by artist Jeriana San Juan, reflecting the style of the musical subcultures of 1970s New York. This product took a 10 year study to create the desired atmosphere “It’s remarkable, because they (Baz Luhrmann and Catherine Martin) gave me this incredible collection of information about a million different things, from what the political landscape was like and the economic situation, to which neighbourhoods were the wealthiest.” (San Juan, 2016) We come to today and with a project on his hands, a biopic about singer Elvis Presley. The film shows the life of the nicknamed king of rock and all the people who surrounded him. This film was to be released on 5 November 2021 but due to the pandemic it has had to be delayed until 3 June 2022.

Obra de Catherine Martin



Imagen 3. Catherine Martin.
Fuente: IMDB

La carrera de Catherine Martin ha sido bastante extensa pero no muy conocida. Entre sus oficios resaltan el de productora y diseñadora de vestuario. En 2013 se estrenó *Une jeune fille*, su primera obra como directora y guionista. Este largometraje de 85 minutos relata la pérdida materna de Chantal. Ésta decide volver al lugar con el que su madre soñaba regresar y allí conoce a Serge. Ambos realizan un viaje que les acercará a sí mismos gracias al contacto con la naturaleza.

En películas como *Australia* (2008), *The Great Gatsby* (2013) y *Elvis Presley* (2022) realiza el papel de productora, diseñadora de vestuario y jefa de decorados. A las anteriores se le suma *Moulin Rouge!* (2001) y *Romeo + Julieta* (1996) como jefa de decorados.

El trabajo de esta profesional no ha sido estudiado en profundidad, pero en los múltiples estudios que se han realizado del trabajo de su compañero Baz



Luhrmann, resaltan la convergencia de la dirección de Luhrmann y la manera con lo que transporta la realidad Martin, dando lugar a atmósferas únicas: “The aesthetics of film image in Baz Luhrmann’s movies is the result of complex cooperation with the costume designer Catherine Martin. It ’s the example of symbiosis between the theatrically stylised mise-en-scène, and the visual qualities of the film” (Malíčková & Malíček, 2020: 226).

Las películas, en las que ha participado Catherine Martin como productora, han gozado grandes presupuestos, por ejemplo, *Moulin Rouge!* que tuvo un presupuesto de 52 millones y medio de dólares, *Australia* con un presupuesto de 130 millones dólares y *The Great Gatsby* con un presupuesto de 105 millones de dólares. Este colchón económico hace posible la creación de mundos inverosímiles y la confección de vestuarios pararelistas.³

Su trabajo en la creación de escenarios de proyectos anteriores ha ayudado a construir un diálogo entre el decorado y el vestuario. Gracias a la inversión de la productora en el atrezzo y en el vestuario; Catherine Martin consigue un ambiente lleno de detalles y de una variedad fantástica. Por ello, en la trilogía del telón rojo, concretamente *Moulin Rouge!*, el decorado teatral, las luces centelleantes, y los escenarios encuentran un hilo conductor con el vestuario de cabaret, los corsés, y los tejidos estrambóticos.

Films by Catherine Martin



Image 3. Catherine Martin.
Font: IMDB

Catherine Martin’s career has been quite extensive but not well known. She has worked as a producer and costume designer. In 2013 she released *Une jeune fille*, her first work as a director and screenwriter. This 85-minute feature film tells the story of Chantal’s maternal loss. She decides to return to the place her mother dreamed of returning to, where she meets Serge. They embark on a journey that will bring them closer to themselves through contact with nature.

³ Es el vestuario que se ajusta a la realidad histórica pero estilizada según el criterio propio de los diseñadores de vestuario. Puede ser a partir de pequeños detalles o pueden ser cambios más estridentes como el característico vestuario de Tim Burton.



In films such as *Australia* (2008), *The Great Gatsby* (2013) and *Elvis Presley* (2022) she plays the role of producer, costume designer and set designer. In addition to the aforementioned films, she also starred in *Moulin Rouge!* (2001) and *Romeo + Juliet* (1996) as head of sets. The work of this professional has not been studied in depth, but in the many studies that have been made of the work of her partner Baz Luhrmann, they highlight the convergence of Luhrmann's direction and the way in which he transports them to the Martin reality, giving rise to unique atmospheres. "The aesthetics of film image in Baz Luhrmann's films is the result of complex cooperation with the costume designer Catherine Martin's the example of symbiosis between the theatrically stylised mise-en-scène, and the visual qualities of the film"(Malíčková& Malíček, 2020, p 226).

The films, in which Catherine Martin has been involved as a producer, have had large budgets, for example, *Moulin Rouge!* which had a budget of 52.5 million dollars, *Australia* with a budget of 130 million dollars and *The Great Gatsby* with a budget of 105 million dollars. This economic cushion makes it possible to create improbable worlds and to create paranormal costumes. His work in the creation of sets for previous projects has helped to build a dialogue between the set and the costumes. Thanks to the production company's investment in props and costumes, Catherine Martin achieves an atmosphere full of detail and chimerical variety. Thus in the red curtain trilogy, namely *Moulin Rouge*, the theatrical set, the twinkling lights, and the sets find a common thread with the cabaret costumes, the corsets, and the outlandish fabrics.

Vestuario de Moulin Rouge

Aparece un escenario y una orquesta que llena toda la parte inferior del cuadro, con una melodía de trompetas y, con gran expectación se abre el telón y aparecen las main title shot del *Moulin Rouge!* De esta forma el narrador⁴ comunica al espectador lo que está a punto de experimentar, un espectáculo.

⁴ "Instancia que relata una serie de sucesos, con una cronología determinada y ofreciendo un punto de vista desde el que recibir su relato. Dentro de cada posible discurso podemos encontrar distintas instancias que median y modifican las relaciones entre punto de vista y anunciador y espectador implícito, según los diferentes niveles narrativos" (Gómez Tarín & Marzal, 2015: 233)



Una trágica historia de amor, inspirada en la *Dama de las camelias*, el drama decimonónico de Alejandro Dumas. En ese periodo de tiempo la música, los bailes y las interpretaciones exuberantes ocupan la mayoría del relato.

La película está ambientada en el París de finales del siglo XIX. Época de cambios en las estructuras económicas, políticas y sociales en toda Europa. Periodo marcado por la independencia de las colonias europeas en América, así como por el ocaso de las monarquías absolutas frente al nacimiento de las democracias censatarias. La expansión de las ideas republicanas y liberales ponen de manifiesto la igualdad ante la ley de todos los ciudadanos. Existe un avance de la industrialización ligado a la intensificación del comercio y el progreso técnico dando lugar a la Segunda Revolución Industrial. Los artistas comenzaron a reflexionar en sus distintas disciplinas y crearon movimientos más dinámicos como el romanticismo o el realismo. El movimiento que compartió finales del XIX y principios del siglo XX fue el impresionismo, con Monet, Renoir o Morisot como algunos de sus propulsores. Este movimiento consiste en una nueva manera de representación de la realidad y que marca un hito en el arte de la época. También se experimentó el desarrollo de la fotografía y el nacimiento del cine. Las corrientes artísticas plásticas y las nuevas artes (cine y fotografía) coinciden en su eje principal; el experimentar con la luz: “son numerosos los estudios que buscan la huella de la pintura en el cine (por ejemplo, Aumont, 1997; Ortiz & Piqueras, 1995). Ésta vibra en las imágenes del film de Luhrmann como *Moulin Rouge!* o *The Great Gatsby*”

En cuanto al campo de la moda cabe resaltar que, a principios del siglo XIX, en París, existía infinidad de casas de costura pero ninguna tenía gran renombre. A mitad del siglo, el inglés, Charles Frederic Worth (1825-1895), abre un taller de costura en la capital gala. Gracias a los vestidos que confeccionaba para su mujer, impuso su criterio de elegancia a una clientela indecisa. Worth fue el fundador de la Alta Costura e innovó en el campo de los tejidos sustituyendo la crinolina por el polizón, inspirándose en el mito de las lavanderas que se recogían la falda. Unos años más tarde y con la apertura del nuevo siglo, aparece el diseñador Paul Poiret, creador de la nueva figura femenina. Las protestas estilísticas de Worth cada vez se alejaban más del ideal femenino que las mujeres de aquella época necesitaban. Atendiendo al cambio de



atmósfera, Poiret abrió su casa de costura en el 1904, donde las prendas con nuevas confecciones empezaban a vestir de alta costura a Paris. El frunce debajo de los senos en los vestidos y la ropa sin corsé (inspirada en los trajes orientales)⁵ comenzaba a incorporarse a las vestimentas, pero adaptándolas. Por ejemplo el corsé, se dejó de utilizar pero en sustitución se empleaban las ballenas. Con estos cambios se redujo el peso del vestuario femenino de 3 kilogramos a 900 gramos. Aunque esta figura es posterior al contexto cultural, se debe indicar que fue un periodo muy corto donde las modas cambiaron rápidamente, pudiéndolo comprobar en algunos fragmentos de la película como en la representación final de la obra *Espectacular, espectacular!* El vestuario tiene símiles con la cultura oriental y con todo el misticismo que la envuelve. Este fue el panorama histórico donde se ambienta la película de *Moulin Rouge!* Ya sea por la diversidad de posibilidad o porque así lo decidieron los creadores, el vestuario que más se desarrolla es el femenino. Bien por el protagonismo que tiene el cancan en la ubicación histórico-social, o por Satine (Nicole Kidman), el núcleo de la historia. El vestuario masculino, se conforma a partir del traje negro, siendo este menos llamativo que el femenino pero con una carga simbólica: “el traje negro, sin duda expresaba la identidad de hombres profesionales de clase media” (Nead, 2013). Esta película es un musical y ello conlleva que el vestuario ocupe un lugar primordial, siendo este llamativo, con movimiento y luz propia. Es por ello que recae principalmente en los personajes femeninos la función del vestuario, y estos se pueden diferenciar en dos: las bailarinas del Moulin Rouge y Satine. Esta distinción se debe a que durante el desarrollo del film, las bailarinas no tienen ninguna evolución, en cambio Satine sí que la tiene y se ve a través de la ropa. Satine tiene unos 18 cambios de vestuario durante todo el film. De esos 18 cambios, 7 son vestidos para espectáculos, 6 batines o ropa interior y 5 ropa de calle. Un detalle de la obra es que la mayoría del vestuario está destinado a los momentos de las canciones y/o espectáculos. El vestuario que aparece en la película se puede definir como pararealista ya que tiene una interpretación de la diseñadora de vestuario para ambientarlo en la época que aparece en la narración. Esto

⁵ Véase en *La moda y las nuevas identidades en los cambios de siglo* de Kovadloff (2019)



queda patente en esta lámina (imagen 5) de Lautrec⁶, donde retrata a una auténtica bailarina de cabaret de la época. Hay una escena muy esclarecedora, la primera donde aparecen las chicas del Moulin Rouge, aquí se ven cancanes con todo tipo de colores y sobre todo, colores bastante estridentes con mucha intensidad y brillo.



Imagen 4 : bailarinas de Moulin Rouge!. Fuente: Captura propia. Imagen 5. Jame Avril bailando. Fuente Alamy

Como se aprecia en la ilustración (imagen 5), el vestuario de las bailarinas era más “sencillo” compuesto por un cancan blanco, con falda y el corpiño de colores, pero no muy vibrantes. Por otra parte, también se debe resaltar el papel del sombrero ya que en la película, exceptuando una bailarina que viste como una colegiala, ninguna de ellas porta sombrero.

Otro pormenor al que prestar atención es la inspiración de la obra anterior *Moulin Rouge* del inmortal John Huston (1952) que han tenido de los creadores del *Moulin Rouge!* a la hora de confeccionar los vestidos. Por ejemplo, al principio de la obra hay una mujer que viste un corpiño con el tradicional estampado del traje de sevillana (imagen 6 y 7), pues bien en el *Moulin Rouge!* de Luhrmann también está el mismo caso, pero reinventado.

⁶ Henri de Toulouse-Lautrec fue un pintor, ilustrador y cartelista del siglo XIX-XX que conocía de primera mano el mundo de los cabarets y burdeles parisinos de fin de siglo.



Imagen 6: Fotograma extraído *Moulin Rouge*. Fuente: Captura propia. Imagen 7: Fotogramas extraídos de *Moulin Rouge!* Fuente: Captura propia

También cuenta con la influencia de la obra del cineasta Max Ophüls en el *Moulin Rouge!*, sobre todo de la película *Lola Montès* (1955). Dicha película relata la historia de una hermosa cortesana que trabajaba en el circo y amante de Franz Liszt o Luis I de Baviera. La construcción del personaje de Satine es relativamente parecida⁷. Por otra parte, Luhrmann también se inspiró en la escalaridad de planos y el uso de la iluminación para mostrar a Satine (imagen 8 y 9).

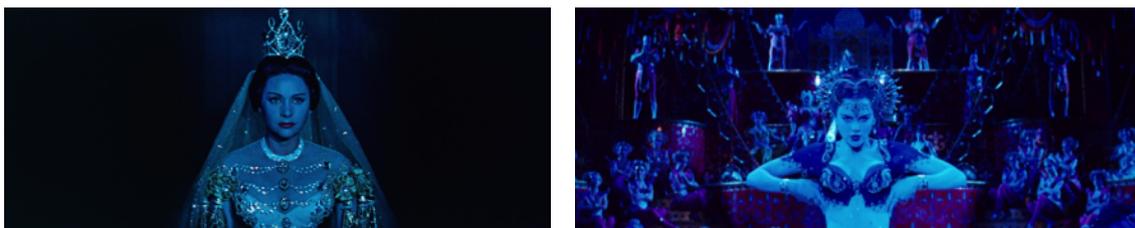


Imagen 8: Fotograma extraído *Lola Montès*. Fuente: Captura propia. Imagen 9: Fotograma extraído de *Moulin Rouge!* Fuente: Captura propia

Otro rasgo significativo es la ropa interior (imagen 10) que llevan las bailarinas en el *Moulin Rouge*, el diseño es totalmente contemporáneo (el body es mucho más reducido) cuando en realidad llevaban unos calzones (imagen 11). Esta adaptación es importante ya que Catherine Martin erotizó a las bailarinas según la visión contemporánea y no la visión del siglo XIX.

⁷ El final tanto de Satine como de Lola es desolador.



Imagen 10: Fotografía de las bailarinas de 1898. Fuente: BBC. Imagen 11: Fotograma extraído de *Moulin Rouge!*. Fuente: captura propia

La escena de la primera entrada al cabaret por parte de Christian (Ewan McGregor) es una de las primeras donde se pone en valor el vestuario en la narración de la película. El personaje encuentra un cabaret a rebozar de gente y en plena función de baile. Resulta imposible contabilizar cuántos bailarines y cuántos figurinistas forman la escena pero lo que no pasa desapercibido es el ritmo de las imágenes junto a la música. El estilo visual apabullante, los planos inundados de colores y el montaje acelerado; todo ello forma parte de la *red curtain brand*. Estos componentes también guardan un mensaje reivindicativo del propio Luhrmann para destacar un estilo único y distintivo dentro del género musical, de esta forma el director presenta su intención de “*crear nuevos códigos para nuevos tiempos*”. La creación de ese estilo postmoderno se basa en un conjunto de referentes musicales anteriores, con la base de los musicales predecesores a su tiempo, él lleva el producto a una síntesis barroca. El uso de movimientos de cámara circulares y rápidos, fundidos, secuencias de planos de diferentes escalas en poco tiempo,...; todo ello conforma el montaje de *Moulin Rouge!* al estilo videoclip.

Es muy notorio el uso de la música y el ritmo de la canción junto al tratamiento que se realiza en postproducción (imágenes 12-15) ya que emplea en ocasiones la cámara rápida o la aceleración de la imagen, por supuesto estos recursos de postproducción resaltan como huellas enunciativas.

Esta escena es un gran ejemplo de la musicalidad y comercialización que tiene Baz Luhrmann en su obra.



Imagen 12-15: Fotograma extraído de *Moulin Rouge!*. Fuente: captura propia

Para la escena de presentación del Moulin Rouge, Luhrmann emplea una paleta de colores tan extensa que puede incluso cansar a la vista por recibir tantísimos estímulos. Por ello los cancanes y sus colores, las mezclas de los primarios con sus opuestos, los estampados y las texturas; no permiten apreciar todos los detalles que muestran en estos 3 minutos. En el montaje de esta escena es fundamental el uso de los colores junto al movimiento de las faldas ya que crean un ritmo rápido, busca una sensación de locura y diversión en el espectador. Realmente crea un tipo de adicción al espectador similar al frenesí. Por otra parte, que los colores primarios y llamativos se centren en las partes que suelen estar más ocultas (como la ropa interior) conduce a resaltar el mensaje de una “adicción a lo prohibido” por aquello que se nos priva en primera instancia. Esta escena no causaría el impacto que posee sino fuese por la música que le acompaña. El *Lady Marmalade* de Pink, Christina Aguilera, Lil Kim & Mýa comienza a sonar cuando los cancanes empiezan a moverse. Gracias a la reiventada versión creada por Craig Armstrong, Anu Malik y Marius de Vries, la fotografía repleta de colores, el vestuario aportando un movimiento pocas veces visto y la canción envolviendo la escena, obtienen como resultado un espectáculo comparable a un videoclip.

En el transcurso de la película se aprecian escenas donde el colorido en cuadro y vestuario aportan dramatismo. Concretamente se habla del color rojo. Dicho color está asociado en la cultura popular al amor y la pasión, no obstante, también al peligro y al dolor. A través de estos términos se describe la

película con cierta reflexión. En todas las escenas, el departamento artístico⁸ formado por: decorado, maquillaje, iluminación y vestuario, aparece compuesto por el color rojo. Por ejemplo, cuando Satine deslumbra con el flamante vestido de cola rojo pasión en el elefante interpretando los temas “I Will always love you” de Whitney Houston, “All you need is love” de The Beatles y “Your song” de Elton John; en dicho momento es cuando realmente sabe que está enamorada de Christian.

Aunque la película se compone de referencias musicales no se deben pasar por alto las referencias cinematográficas y una de ellas la realiza a través del vestuario. Collares, sombreros, medias, ... Una infinidad de complementos que normalmente solo acompañan a un conjunto, pero que en esta película tienen un protagonismo único, como por ejemplo, la escena de la primera actuación de Satine (imagen 16) donde aparece rodeada de hombres con chaqué y sombreros de copa. A través del plano cenital de Satine en volandas de los miles de hombres se crea un mar negro de chisteras.



Imagen 16 Fotograma extraído de *Moulin Rouge!*. Fuente: captura propia

Realza la metáfora de algo tan precioso como un diamante (Satine) en manos de los hombres pasándose los unos a los otros. Por ello, las copas de los

⁸“El director artístico es la persona encargada de crear la escenografía del film, diseña o elige cada uno de los elementos plásticos que aparece en plano, realiza bocetos de ñas decorados y contribuye a la designación de localizaciones y vestimenta o atrezzo para la película. Colabora en el diseño de la apariencia estética del film a partir de la lectura del guion. Él es el responsable de coordinar todas estas áreas y diseñar todo o necesario para que, en el entorno y el ambiente de la película, el guion se interprete de un modo efectivo.” (Gómez Tarín & Marzal, 2015, P.103)

sombreros, aparte de crear un fondo uniforme, son una personificación del hombre.

Si el sombrero es la metáfora del hombre, el guante es la de la mujer. Y, en concreto, el papel que realiza el guante en dos escenas es primordial. Primero, y no menos importante, no debemos pasar por alto el significado que hereda el guante de otras películas como el caso de la actriz Rita Hayworth en la famosa película de *Gilda* de Charles Vidor (1946).



Imagen17 Fotografía de Rita Hayworth en la película *Gilda*. Fuente:Zeleb. Imagen 18 y 19:Fotogramas extraídos de *Moulin Rouge!*. Fuente: captura propia

Del mismo modo que en *Gilda* (imagen 17), en el *Moulin Rouge!*, Satine utiliza el significado del gesto del guante a su favor. Hay dos momentos de la película donde aparece el gesto del guante, pero los significados son diferentes. El primero (imagen 18) es cuando Satine realiza el primer número. En el plano medio exhibe el guante con soltura, con picardía, de una forma más infantil y juguetona. Solamente lo muestra para que el público lo observe. Símil de cuál es el papel de ella en el cabaret, una mujer florero y deseada por el resto. Ella es consciente de ello y lo aprovecha para aumentar el favor del público.

Por otro lado, está la escena (imagen 19) de Satine con el Duque (Richard Roxburgh) en la Torre Gótica. Dicha escena viene precedida del famoso *Tango de Roxanne*, interpretada por el Argentino. Esta interpretación destruye el ambiente romántico que envolvía toda la obra, con ello ensombrece el relato y cambia a un color más trágico. En esta escena es muy importante el uso de la

luz, ésta es la que permite el cambio de entonación con la predecesora. Por otra parte, el ritmo del montaje también ocupa una carga simbólica ya que sigue el ritmo del tango, siendo este un 4/4. Existe una relación entre el baile porteño que se interpreta en el Moulin Rouge y lo que está aconteciendo en la torre. En cuanto al vestuario, aparece de nuevo un elemento con bastante carga simbólica, el guante. Respecto al tratamiento que hace Satine del guante es diferente ya que ahora se lo quita más suavemente, con tranquilidad, sosteniendo la mirada del Duque.

Realmente lo que quiere Satine es crear ese deseo, un deseo mucho más pausado. Son dos escenas que tienen como hilo conductor el guante, pero es una herramienta que se usa de maneras diferentes para un fin común, tener a los hombres en su poder. Aunque se proponga la idea de que Satine tiene el poder sobre ellos, la realidad, es que son los hombres quienes tienen el poder ya que pueden comprarla.

De nuevo, el vestuario permite mostrar un significado que apoya la narración. Con estos ejemplos se afirma que el vestuario, junto a otros elementos del departamento artístico, crean una atmósfera que no solo ambienta y presenta una interpretación propia de la historia; sino que también permite que los tejidos y las formas tengan voz propia.

Mención aparte requiere la escena final de la representación *Espectacular, espectacular!* Lo primero que debemos resaltar es la influencia que recibe el autor del género bollywoodiense y cómo los musicales del mismo configuran una base imprescindible en el *Moulin Rouge!* Aparte de dedicar la última media hora a toda la representación de la obra, Luhrmann realiza un homenaje a los musicales hindúes con la canción “Chamma Chamma”, una de las canciones perteneciente a la película *China Gate* (Rajkumar Santoshi, 1998). Si bien se aprecia una inspiración clara, el director establece distancia con el cine hindú. El cine Bollywoodiense emplea las bandas sonoras⁹ con una intención reflexiva de la sensualidad y la moralidad; en contraposición, Luhrmann emplea las canciones con una intención narrativa, ayudando a construir el relato y creando

⁹ “Conjunto de sonidos que acompañan a las imágenes: voces (diálogos), efectos sonoros (ruidos, sonido ambiente) y música, a los que habría que añadir el silencio. Erróneamente se ha popularizado el uso del término (en su versión anglofóna, soundtrack) para referirse tan solo a la música a raíz de su comercialización.” (Gómez Tarín & Marzal, 2015, p. 33)



un musical integrado, demostrando que “el terreno del vídeo musical es el más idóneo para la creatividad y experimentación audiovisual, puesto que, al no depender de una estructura ofrece la posibilidad de desplegar en él los más vanguardistas recursos cinematográficos.” (Gubern, 1995: 292-293).

Otra de las inspiraciones que tiene el autor en cuanto al cine hindú es el tema tratado. La elección de un argumento amoroso melodramático es característico del cine bollywoodiense. Una mujer que tiene que ganarse la vida vendiendo su cuerpo a los hombres poderosos, cuando en realidad al que ama es al humilde lacayo. En *Espectacular, Espectacular!* la cortesana debe casarse con el malvado maharajá mientras que quiere en secreto al tañedor del sitar. Por supuesto, y de forma muy evidente, es una metáfora de la historia amorosa entre el duque, Christian y Satine. Por otra parte, la puesta en escena de toda la película configura una atmósfera del mundo hindú. Un espacio principal con la inspiración mencionada es el elefante (aposentos de Satine). En este peculiar espacio ocurren las principales subtramas de la película: la primera representación de *Espectacular, espectacular!* (la representación improvisada y el uso excelso del metalenguaje), el primer encuentro del duque con Satine, la enfermedad de Satine y por supuesto la primera declaración de amor de los protagonistas. La música, el escenario y la trama; todo ello es una inspiración de ese mundo místico hindú, pero el más llamativo y el que se procede a analizar es el vestuario de las últimas escenas de la película. Lo primero a mencionar de esta parte son los movimientos de la cámara que realiza para entrar por última vez al Moulin Rouge.

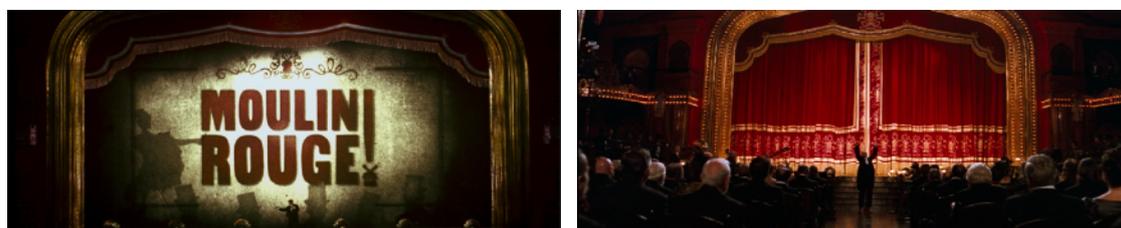


imagen 20 y 21: Fotogramas extraídos de Moulin Rouge!. Fuente: captura propia

Los movimientos tan pronunciados y poco estáticos son las huellas enunciativas que Luhrmann emplea. Y una vez dentro vemos un plano muy parecido al del principio de la película (imagen 20). El director de orquesta se



encuentra de cara a la cámara para iniciar el espectáculo, pero a diferencia de la primera donde el narrador deja clara su intención, esta vez (imagen 21) anuncia un espectáculo que poco se asemeja con una historia divertida y romántica. El recurso utilizado es una *mise en abîme*: “Vemos, por tanto, que la *mise en abîme* en *Moulin Rouge!* es un elemento que cumple la función de estructurar y articular el film marcando su principio y su final y, lo más significativo, es que sirve como un indicio, un referente externo a la película que provoca, desde su comienzo, una predisposición del espectador de ver un espectáculo dentro de otro, en este caso, de carácter cinematográfico.” (González. 2007: 418). Jugando con la primera escena y la mencionada anteriormente y con la canción *Diamonds are a girl's best friend*, el narrador vuelve a dejar su huella creando una antítesis entre ellas.



Imagen 22: Fotograma extraído de *Moulin Rouge!*. Fuente: captura propia

Nada más abrirse el telón aparece la imagen de Harold Zidler (Jim Broadbent) declarando abiertamente: *It' mine!* Este grito de posesión es el eje en torno al que gira toda la historia: la eterna disputa de si Satine es del Duque (para su goce), de Zidler (para salvar al cabaret), de Christian (para alcanzar el ideal del amor, base del revolucionario moderno) o de la propia Satine (para salir de ese lugar y perseguir su sueño de ser cantante, ver el mundo y ser libre).

Tras este depredador mensaje aparece (imagen 22) una amalgama de colores, personas, brillos y texturas a las espaldas del director del Moulin Rouge.

El análisis de este plano sería imposible de realizar sin detenernos a apreciar con detenimiento el cuadro. A través de un plano general se aprecia que el

telón superpuesto con colgantes y motivos dorados compone una figura parecida a una flor. Esta composición pretende simular el efecto de algunas flores. En lo que se refiere al centro de la imagen se ve cómo convergen todos los artistas creando un corazón. En el centro aparecen bailarinas con los trajes típicos de las bailarinas de la danza del vientre. La aparición de estas bailarinas también aporta significado global ya que todo lo que las envuelve es misterioso y nocturno. Después de un plano para mostrar todo el espectáculo, pasa a un primer plano de la cara Zidler y con un trasfoco al Duque. Otra comparativa de Marajá y el Duque. A medida que la escena se desarrolla se ve todo el elenco de artistas que durante la obra han actuado.

Hay que resaltar la escena (imagen 23) en que aparecen todas las bailarinas, en ella se aprecia la interpretación propia de la diseñadora de vestuario a la hora de confeccionar los trajes. En primer lugar, añade un elemento al traje de las bailarinas, una especie de falda, esta no es usual en el vestuario de las bailarinas, del mismo modo que las hombreras también son interpretación propia de Catherine Martin. Por otra parte, y algo revolucionario, es que los hombres que aparecen bailando también llevan trajes femeninos. Es más, en el conjunto de la escena las mujeres aparecen en pantalones y los hombres con una especie de falda. De nuevo, son detalles muy sutiles pero que perfilan constante intención de la diseñadora de romper estereotipos de género.



Imagen 23:Fotograma extraídos de *Moulin Rouge!* Fuente: captura propia

Tras la presentación del contexto aparece la gran estrella, Satine. La iluminación empleada para su presentación es muy reveladora. De la misma

forma que en la Torre Gótica, las frías luces crean un ambiente nocturno/mortecino. Un foco la ilumina a ella exclusivamente creando un conglomerado de colores rojos y morados en su cuerpo. La iluminación, junto al vestuario, logran que los colores tengan otra intensidad, los brillos otras direcciones y por tanto, el significado cambie totalmente. Con un plano contrapicado y una iluminación tan pasional, muestra la última actuación de semejante deseado ser. Cuando su enfermedad se manifiesta, la luz cambia a ese azul nocturno, dejando atrás todos los dorados para convertirlos en un plateado.

Al final de esta escena, Satine es elevada en forma de cruz (imagen 24) aludiendo a la figura Jesucristo, siendo crucificado, y la finaliza vistiendo ese collar que en su día Satine destruyó. Este collar simboliza la posesión del Duque hacia ella, llevándola a la muerte del alma y, más tarde de su cuerpo.



Imagen 24: Fotograma extraídos de *Moulin Rouge!* Fuente: captura propia

Como resultado, este análisis permite extraer la idea de que la creación del mundo de Moulin Rouge carecería de simbolismo sino fuese por el vestuario. Este vestuario se ve enfatizado muchas veces por los planos generales que ayudan a la oxigenación de la acción y permiten la apreciación del movimiento de las prendas.

Por otra parte, es necesario resaltar la influencia que tienen en la película los espectáculos teatrales y de la importancia del cine hindú, sobre todo en lo referido al vestuario.

Gracias al estudio realizado y al trabajo, la película recibió la cantidad de 39 premios, entre ellos el Oscar a mejor diseño de producción y de vestuario.

Esta película ha podido servir como influencia a producciones posteriores como la película *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012) en el desarrollo de la película como una coreografía y la importancia del escenario en la narración. Por otra parte la película *Chicago* (Rob Marshall, 2002) también incorpora las técnicas teatrales del vestuario en la puesta en escena y fundamental para los bailes. Por último, la película *The Greatest Showman* (Michael Gracey, 2017) recupera la vida decadente del espectáculo, los números musical y la historia de un amor imposible.

Vestuario Australia

Alejándose un poco del mundo del espectáculo, está la obra *Australia*, para muchos considerada una oda de amor de los australianos a su país y a su historia. Durante el transcurso del film ocurre la Segunda Guerra Mundial pero también aparecen los problemas sociales, como el abuso hacia los nativos y el racismo. La situación en la que se encontraba el mundo, concretamente Europa, era devastadora. La época de los años 30 estuvo marcada por hambrunas, la caída económica y el auge de los extremismos. En Italia, Alemania y España nacían los fascismos que movilizaban a las masas.

En lo que se refiere al contexto político australiano, las decisiones fueron tomadas por Reino Unido. Cuando este entró en la II GM, Australia envió tropas para ayudar al bando de los Aliados hasta que comenzó la Guerra en el Pacífico, que redujo el número de soldados para hacerle frente a este nuevo enemigo. Desde 1942 hasta 1944, los australianos jugaron un papel fundamental contra los japoneses hasta el bombardeo de Darwin.

Tras el abandono de Gran Bretaña a su colonia, EEUU ayudó a los australianos a hacer frente a los japoneses y evitar la colonización.

A pesar de que la película no tiene un eje central en la política exterior, sí que hay una presencia de conflictos políticos internos.

En cuanto al campo de la moda, este quedó desolado por el conflicto. La falta de suministros y la gran crisis económica, obligaron a los diseñadores a cerrar sus casas de costura y a enfocar sus esfuerzos en ayudar a sus respectivos países. Por otra parte, el papel de la mujer cambia totalmente, ya que para que la economía no parase, ellas entraron abruptamente en el mundo laboral



previamente ocupado por los hombres. Ese papel social de la mujer les obligó a dejar de lado las vestimentas más ostentosas y femeninas y vestir de una forma más sencilla y masculina. Primando la comodidad y la versatilidad a la feminidad y el lujo. Fue en esta época cuando las mujeres comienzan a vestir faldas más cortas y pantalones.

En lo que se refiere *Australia*, la narración es de un ritmo lento y hace uso de planos generales en los que se aprecia la belleza del paraje. Luhrmann busca homenajear las *screwball comedy* y los melodramas clásicos, ya que en los primeros minutos, la película tiene toques de humor y sobre todo la actuación de Lady Sarah (Nicole Kidman) es muy alocada y animada, rasgos que se inspiran en películas como *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1940). También hace honor a las películas de la época, por ejemplo *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) por la tipografía que utiliza en los créditos y los gráficos de mapa mundi (imagen 25 y 26). En varios momentos de la película se nombra también *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), un hito de la historia del cine musical, entre otras cuestiones, por su temprano uso del Technicolor.



Imagen 25: Fotograma extraído de la película *Casablanca*. Fuente: captura propia. Imagen-26: Fotograma extraído de *Australia*. Fuente: captura propia

En cuanto al vestuario, Catherine Martin no buscaba el mismo efecto de deslumbrar al espectador como en otras películas, sino un vestuario mucho más realista, pero con significados presentes. Se debe recalcar que en la película convergen varios tipos de vestuario, el típico británico de la aristocracia, el vestuario de los colonos de Australia (vestuario de los *westerns* de 1940) y la indumentaria de las tribus nativas del país. Es por ello que hay un

estudio muy minucioso de la historia del continente y de la construcción del mundo de aquella época.



Imagen 27-30: Fotogramas extraídos de *Australia*. Fuente: captura propia

La primera escena (imagen 27-30) donde el vestuario posee un significado en la narración es en el primer contacto que tiene Lady Sarah con Australia. Ella, nada más bajar del barco, va en busca de Drover (Hugh Jackman), un amigo de su marido, que le guiará hasta su rancho en Faraway Downs.

Lady Sarah es una aristócrata inglesa y Drover un vaquero rudo y salvaje. Él se encuentra en una pelea mientras Sarah lo busca. En un momento de la encrucijada, él hace uso del equipaje de ella para defenderse y utilizarlo como arma; todo ello desemboca en maletas rotas y con la ropa sucia y desgarrada.

A través del plano general y de una angulación contrapicada, se aprecia como la mayoría de los ropajes son combinaciones, sujetadores etc. Todas ellas quedan rotas y sucias. Esta escena prefigura lo que le pasará a Sarah en Australia, que dejará de lado la compostura y las ropas delicadas para cumplir sus objetivos. También hay una comparativa entre planos ya que asemeja el comportamiento de los hombres (imagen 28) con el del perro (imagen 29), desgarrando la ropa sin ninguna finura.

Con lo que respecta al resto del departamento de arte, la luz que se utiliza en toda la película es una luz muy natural, del continente. Por ejemplo, al ser mayoritariamente desierto, la temperatura está en clave alta. En la imagen se aprecia como un toque rojizo en los colores. En cuanto a los tipos de cuadro

elegidos, se corresponden a planos cerrados cuando hay diálogo, planos detalle para la ropa y planos generales para el paisaje (también muy presentes en los *westerns*).

Por otra parte, también es importante resaltar la paleta cromática de los colores que componen cada personaje. Mientras que los habitantes colonos visten ropas de colores terracotas y rojos, ella desentona bastante porque, sobre todo al principio de la película, viste colores azulados. Por no hablar de que al principio (imagen 31) Sarah aparece vistiendo conjuntos con cuellos muy cerrados, americanas e incluso corbatas. Por ejemplo, en la imagen 32 ella viste un camión de satén azulado e impoluto, mientras que sus compañeros llevan prendas robustas y sucias; ello crea una distancia que separa los dos mundos. Se debe resaltar que es un vestuario muy sobrio y masculino, una interpretación de Catherine Martin de la masculina forma de vestir (imagen 33 y 34) de las mujeres en tiempos bélicos.



Imagen 31-34: Fotogramas extraídos de *Australia*. Fuente: captura propia

A medida que la película transcurre, el vestuario de Sarah cambia y se orienta a esos tonos tierra que juegan con el paraje de la película, aunque manteniendo colores azulados que incitan a la idea del agua, contrastando con



la aridez del lugar. Esta idea del azul está muy presente en la película, porque Nullah (Brandon Walters) nombra en varias ocasiones la idea de que Lady Sarah es la serpiente Arcoíris, un dios mitológico del país que significaba periodo de aguas.

Para terminar con el vestuario de la señorita Sarah hay dos vestidos (imagen 35 y 36) bastante llamativos y que realmente aportan información de la psique del personaje. Son los dos vestidos orientales que aparecen hacia la mitad de la película.



Imagen 35 y 36: Fotogramas extraídos de *Australia*. Fuente: captura propia

Con estos estilos realmente demuestra la apertura de mente que ha tenido el personaje tras la aventura experimentada con el ganado. Vivir los riesgos y casi la muerte la llevan a una liberación que queda reflejada en el vestuario, no obstante, mantiene la elegancia y el porte característico de la aristocracia inglesa. Tal es su influencia y su desarrollo personal que incluso las invitadas de la fiesta la critican por llevar “semejante vestuario”.

En cuanto al vestuario masculino, su composición es bastante homogénea y es verosímil con respecto a las prendas típicas de los vaqueros australianos.





Imagen 37: Fotograma extraído de *Australia*. Fuente: captura propia

Lo único que se debe recalcar son las dos apariciones de las botas del vaquero Neil Fletcher (David Wenham) (imagen 37), responsable de las cabezas de ganado de los Ashley.

El director aporta varios planos detalle, con iluminación cálida casi abrasadora, solo para ver las botas de cocodrilo; con ello juega con el significado del cocodrilo como animal despiadado, sigiloso y mortal. Es más, cuando Neil Fletcher dice que su suegro ha muerto, culpa a un cocodrilo y oculta el verdadero asesino, él mismo. Catherine Martin juega con el vestuario y el argumento de la película.

Por otra parte, el acto de que en la mayoría de los casos, antes de aparecer este personaje aparezcan las botas de cocodrilo, también refuerza este significado.

En cuanto a los trajes de los aborígenes de Australia, todos ellos están sujetos a un fuerte significado religioso; siendo imposible separar la connotación de las prendas de los complementos como collares o lanzas y por supuesto del maquillaje. El vestuario de ellos lo podemos dividir en dos: el occidental y el original. El occidental es el que utilizan los personajes de Daisy (Ursula Yovich) y de Bandy Legs (Lilliam Combrie). Ambas llevan ropas con colores muy llamativos (imagen 38 y 39) que las diferencian de las señoras de clase alta, siendo ropajes con patrones occidentales y dejando al descubierto los brazos.

Esta acción las distingue de las mujeres de una posición alta, ya que en aquella época se evitaba el moreno. También contamos con los tatuajes que lleva el personaje de Daisy en los pechos. Pese a que la aparición de este personaje

es breve y no permite profundizar en su papel de la narración, se puede afirmar que su papel en la película consiste en proteger a Nullah.



Imágenes 38 y 39: Fotogramas extraídos de *Australia*. Fuente: captura propia

A ella le aportan la importancia de la figura materna, que se sacrifica por su hijo para salvarlo. De ahí el maquillaje que rodea sus senos, fuente de alimento de su hijo. Por otra parte, están los ropajes típicos de las tribus australianas que se plasman en la película, en el personaje de King George (David Gulpilil) con el mismo nombre del contemporáneo rey de Inglaterra.



Imágenes 40-41: Fotogramas extraídos de *Australia*. Fuente: captura propia

Ambos de gran importancia en sus respectivos territorios, el vestuario (imagen 40) de él es el tradicional-religioso de los “brujos” de las tribus australianas.

Algunas de las principales tribus son la Anagu, Arunta y Koori. Si bien cada una tenía su atuendo y sus costumbres, todas compartieron una característica que, tras la colonización, empezaron a vestir taparrabos y a adornarse con pinturas (imagen 41) y joyas. En el caso del Rey George, su vestuario durante toda la película está compuesto por taparrabos y complementos como collares, anillos y bandas. En el caso de la última escena de la película, el chamán aparece con un taparrabos, una especie de saco que lleva colgado del cuello y las bandas para sus instrumentos. Este es muy característico y durante el film, se ve acompañado de maquillajes que utilizaban para realizar sus conjuros y sus rituales. Este tipo de vestuario tiene una carga más fuerte en el maquillaje ya que los ropajes únicamente cumplían la función de ocultar genitales y los accesorios para sus herramientas. Hay una escena en que Lady Sarah y compañía están transportando el ganado hasta Darwin, durante el camino hay tramos donde no tienen agua potable y están a punto de desfallecer. En ese momento aparece el Rey George pintado con una especie de pintura blanca y polvo. En varios fragmentos de la película se nombran las habilidades mágicas de Gulapan, el hechicero, y su ritual para invocar a la lluvia y a otros fenómenos atmosféricos. Por ello, es imprescindible nombrar el maquillaje como vestuario en este caso, por su importancia para realizar los hechizos y en la narración global.

Por último, cabe comentar la última escena (imagen 42) donde el Rey George va en busca de su nieto para hacer la travesía y pasarle el legado que tiene por herencia.

En esa escena se encuentran Lady Sarah y Drover junto al pequeño Nullah en una hoguera. Se muestra a través de un gran plano general uno de los parajes más bonitos que hasta el momento se habían visto en la película. En lo que se refiere a la luz, se compone por tonos cálidos, pero también azulados, creando una composición muy agradable y nostálgica.

En un momento aparece su abuelo, el rey George, e invita a Nullah a irse con él. Él tras despedirse de Lady Sarah y de lanzar una mirada de complicidad a Drover se despoja de su ropa, ropa de la civilización occidental.





Imagen 42: Fotogramas extraídos de *Australia*. Fuente: captura propia

Con ello hace una declaración de intenciones de dejar atrás el mundo que Lady Sarah le había inculcado, esa colonización occidental y, volver realmente a lo que es y a su cultura.

Por otra parte, también crea un hilo conductor el hecho de relacionar el despojo de ropa de Nullah con la primera escena de Lady Sarah, siendo contrarias pero a la vez conectadas.

Aunque está película no ha recibido tantos premios como la anterior, ni el papel del vestuario es tan llamativo; se afirma que el vestuario vuelve a ocupar un papel fundamental, tanto en la ambientación como en la creación global del mensaje.

Vestuario *The Great Gatsby*

Volviendo un poco al aire festivo está la última producción estrenada de la pareja de australianos. Esta obra está inspirada en la novela del autor F. Scott Fitzgerald, cuya historia se desarrolla en los años 20 en Long Island.

Los años veinte del siglo XX en Estados Unidos son conocidos como una época de prosperidad, desarrollo cultural y un auge de las burbujas sociales dentro de las clases. Este ambiente apoya el desarrollo y entendimiento de la historia, así como de los personajes de este relato. Es la época del Art Decó, del jazz, de las primeras grandes luchas por la liberación femenina, la consolidación del socialismo y del fascismo... Esta época entre guerras se distinguió por una serie de invenciones de importancia duradera, un crecimiento industrial sin precedentes y por las inmensas demandas y

aspiraciones de consumo que se aceleraron sin freno, así como los grandes cambios en el estilo de vida. Estados Unidos pasó a ser la locomotora de la economía mundial. El estilo de vida estadounidense llegó a ser objeto de admiración por los europeos, el llamado *American Way of Life*, cimentado por el consumo de automóviles, teléfonos y electrodomésticos, impulsados por la publicidad y sostenido por el crédito fácil. Los espectáculos de masas, el interés por la alta costura y las nuevas corrientes musicales se convirtieron en objetos de consumo alimentando a una industria insignificante hasta el momento.

Así pues, en el caso de la industria cinematográfica aparece una gran producción durante todos esos años, dando lugar a verdaderas estrellas de la pantalla. Charles Chaplin o Rodolfo Valentino fueron algunas de las caras más reconocidas en la pantalla por los espectadores.

Otra disciplina que tuvo un salto hacia adelante fue la música, nuevas corrientes como el jazz, el blues y el charlestón inundaron los hogares y los centros de diversión para las nuevas generaciones. Con un panorama tan amplio, las tribus de la época podían asistir a fiestas multitudinarias con alcohol ilegal o a salones donde recitar buena poesía o escuchar jazz negro.

Para terminar con el campo de las artes se debe señalar el boom que sufrió el mundo de la alta costura. Tras unos años tan pesimistas, no solo las grandes damas podían acceder a diseños de calidad sino las mujeres de la clase media. Las jóvenes de los años locos estaban deseosas de huir de esa jaula de cristal que significaba el mundo de la alta costura. Las chicas de la época empezaron a adoptar el estilo *garçonne*¹⁰. Este estilo tenía la peculiaridad de tener un matiz provocativo que desafiaba directamente al hombre. La apertura a una vida mucho más pública, incentivó a las mujeres a practicar deportes y a dejar hábitos tan antiguos como mantener la tez blanca. La introducción en el deporte también desarrolló la moda deportiva femenina, un campo muy importante. Todos estos cambios se pueden resumir en el punto más revelador

¹⁰ Es el término que se le atribuye a las mujeres que reivindicaban los derechos de la mujer y la igualdad de género adoptando una apariencia física andrógina. Por ello se alejaban de los estereotipos ligados a la feminidad y simulaban figuras masculinas donde las curvas (pechos y caderas) pasaran desapercibidas y peinados masculinos como el Bob cut. Este término nació en el 1920 en París.



estilísticamente hasta el momento; la exhibición de las piernas. Las faldas pasaron a llevarse por la rodilla (incluso algunas por encima), mostrando unas piernas envueltas en medias color carne. Las prendas como las camisas interiores fueron sustituidas por combinaciones de seda. Ropajes que combinaban la elegancia, la modernidad y la comodidad fueron incorporados a los armarios de las jóvenes de los 20. Este periodo es conocido como la edad de oro de la moda parisina. El campo de la moda sufrió muchos cambios en muy poco tiempo y esto es debido a la velocidad de los acontecimientos de la época: “Cuanto más nerviosa es una época tanto más velozmente cambian sus modas (ya que cada uno de sus sostenes especiales, la sed de excitantes siempre nuevos, marcha mano a mano con la depresión de las energías nerviosas” (Simmel,1997: 44).

También es conocido como el final del corsé. Todos los cambios en cuanto a vestuario ayudaron al desarrollo de la mujer como individuo independiente y con ideas propias (imagen 43). En



Imagen 43: Mujeres de los años 20. Fuente: Interferencia

palabras del historiador Max Kaplan (1960): “Liberadas de las

restricciones de corsés apretados y de los vestidos largos que habían caracterizado la era victoriana, una nueva generación de bailarinas se balanceaban a los nuevos ritmos de la música.”

Algunas de las promesas del mundo de la moda también tuvieron un gran desarrollo en esta época como Gabrielle Chanel, Madeleine Vionnet, Jean Patou, Edward Molineux o Jeanne Lanvin. Todo el panorama se mantuvo en una utopía hasta la llegada de octubre de 1929, conocido por la caída de la bolsa de Nueva York. Tras ese derrumbe bursátil, el espíritu optimista cambió por un pesimismo atroz dejando atrás esos felices años veinte.



Después de esta ubicación en el contexto de la época, se retoma la cuestión de la película *The Great Gatsby* señalando que la preproducción de esta película se llevó a cabo casi durante dos años, en los que gracias a la novela y un estudio minucioso de la época pudieron construir el universo que el narrador exponía en las páginas del libro: “Luhrmann produces spectacles Jans has never shied away from hiperbolice symbolims, so he must have rejoiced to find his central motín readymade in Scott Fitzgerald’s” (Chibnall, 2014: 96). La acción de *The Great Gatsby* se desarrolla en la primavera del 1922 cuando el joven Nick Carraway se muda Nueva York para perseguir el sueño americano. Como vecino tiene a Jay Gatsby, un misterioso joven millonario que había mantenido una relación en el pasado con la prima de Nick, Daisy Buchanan. La novela posee una infinidad de descripciones que permitió a Catherine Martin recrear el vestuario con todo lujo de detalles. Del mismo modo que en el *Moulin Rouge!*, la interpretación que realiza la diseñadora es mediante un vestuario pararealista, mantiene fidelidad con el vestuario de época (plumas, vestidos rectos y joyas elaboradas) pero con una interpretación propia. Por ejemplo, los vestidos debían de ser rectos; (imagen 44) por aquel entonces se buscaba el disimulo de las curvas, para ello el talle bajo en las prendas era la solución idónea. En cambio, Catherine Martin reinventa el patronaje, consigue que la cintura quede más elevada. Otra reinterpretación a apreciar es el uso de los



Imagen 44: Diseños de 1920. Fuente: Sutori. Imagen 45: la actriz Isla Fisher en el rodaje *The Great Gatsby*. Fuente: Snapper

tacones, (imagen 45), que en algunos casos, como el del personaje de Myrtle (Isla Fisher) utiliza tacones de aguja y descubiertos; cuando en aquella época, eran tacones más bajos y totalmente cerrados.

El primer contacto con el vestuario se presenta en la primera aparición de Nick Carraway (Toby Maguire) donde luce una camisa descuidada, una corbata aflojada y un traje gris oscuro, este vestuario quiere recalcar la gran depresión que sufría Nick tras la muerte de su amigo y la pérdida de esperanza en la humanidad.

Hay un contraste entre este vestuario y el que aparece en la siguiente escena con un chaleco marrón, pajarita y la camisa perfectamente cerrada. Durante la película hay una evolución en su vestuario. Desde un Nick más inocente, ataviado con un traje impoluto de tres piezas y color marrón, pajarita granate y sombrero de paja cannotier, pasando por (imagen 46) el traje azul marino con pajarita granate y otro sombrero de paja en la fiesta, cuando conoce a Jay Gatsby, hasta cuando luce un traje gris con corbata de estampado de rombos tonos rojizos y boina, una camisa azul con pajarita de nuevo con tonos rojizos y una chaqueta de punto verde botella (imagen 47) e incluso un chaqué en otra fiesta de Gatsby.

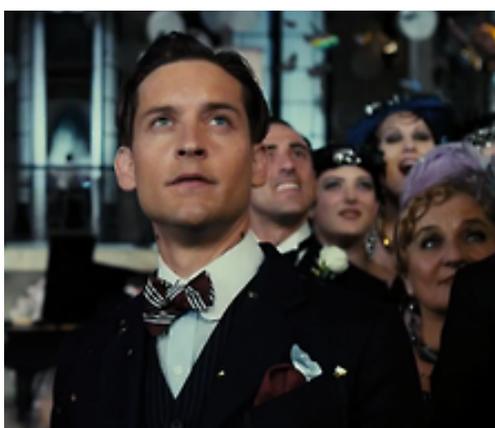


Imagen 46: fotograma de Nick Carraway. Fuente: Captura propia. Imagen 47: Diseño de vestuario de Nick Carraway. Fuente: Retales de un idilio

Se puede afirmar que el vestuario de Nick se encamina hacia un estilo más sofisticado, influenciado por Gatsby, a medida que la trama avanza.



Siguiendo con la línea del vestuario masculino, otro personaje que desarrolla mucho el mismo es el personaje de Jay Gatsby. Nuestro Gatsby, interpretado por Leonardo DiCaprio. En la mayoría de ocasiones aparece con traje de tres piezas (chaqueta, chaleco y pantalón) y una pulcritud asombrosa, creando un reflejo del imaginario que tiene Gatsby de sí mismo. Este personaje cuenta con un total de seis conjuntos, con la característica de compartir la gama cromática que lleva Daisy (Carey Mulligan). Un acto importante por parte de la directora de vestuario es el hecho de vestir a Gatsby utilizando colores como el rosa palo en un traje completo o el traje blanco crudo con corbata naranja y camisa azul satén; la imagen 48 se corresponde con la primera vez que Gatsby y Daisy se reencuentran, la imagen 49 es cuando Gatsby muere.



Imágenes 48 y 49 Fotogramas extraídos de *The Great Gatsby*. Fuente: captura propia

Con ello Gatsby refleja ese amor tan puro y romántico que siente por Daisy, proponiendo la idea del amor hasta la muerte.

Es muy importante resaltar que la única vez que vemos a Gatsby con colores más “usuales” para su posición es la imagen 50 y su última en vida (imagen 51). A través de este mecanismo, Catherine Martin crea un círculo perfecto de la evolución del personaje, también empleando el significado que tiene el negro en la cultura occidental como color de luto.





imagen 50 y 51: Fotogramas extraídos de The Great Gatsby. Fuente: captura propia

Todos los trajes fueron confeccionados por la casa Brook Brother, milenaria marca que ha vestido desde 1818 a los presidentes americanos. Catherine Martin enfatizó la elegancia de Gatsby a través del vestuario, por ejemplo, en el uso de alfileres para sujetar el cuello de la camisa, las corbatas de rayas y el anillo de su meñique. Al personaje de Gatsby le envuelve una atmósfera de misterio entorno a su procedencia y a su fuente de fortuna. Gracias al vestuario, él aparenta una clase económica que no ocupa.

Por último, en cuanto a personajes a analizar, está el vestuario de Daisy. Este está compuesto por vestidos de la época con colores crudos y pasteles, con detalles que provocan cierta similitud con las flores o a las aves (imagen 52), gracias a los tejidos empleados como el tul y las plumas.



Imágenes 52 y53: Diseño de vestuario de Daisy Buchanan. Fuente: Retales de un idilio

La elección de vestidos tan etéreos corresponde a una fiel adaptación de la narración del propio Fitzgerald. El autor, en una de sus páginas de su novela,

definía el vestuario de Daisy como “sus vestidos ondeaban y aleteaban como recién llegados de un vuelo fugaz alrededor de la casa” (Fitzgerald, 1925). La directora de vestuario tuvo en cuenta las descripciones del autor para la confección del vestuario. Por supuesto, resaltar que su vestuario se compone también gracias a las joyas que Tiffany’s diseñó para la obra. A pesar de ser joyas bastante ostentosas y demasiado llamativas, la convergencia que realiza junto a los vestidos permite crear el imaginario de una chica joven, acomodada e inalcanzable.

Por ejemplo, el vestido que vemos en la imagen 53 es una fiel representación de la descripción de la novela pero lo diferencia el sombrero de tejido de crin, este sombrero no es contemporáneo a los años 20.



Imagen 54: Fotograma extraído de *The Great Gatsby*. Fuente: captura propia

El vestuario de Daisy realmente recrea un ideal romántico- infantil, que eleva su figura a lo angelical. Aunque mantiene esa delicadeza, también representa a una mujer de una clase social adinerada gracias a las joyas y a su vestuario tan refinado. Esa clase se la aporta su marido al ser un miembro de las familias más ricas del EEUU del momento.

Como contraste a los anteriores vestidos está el tipo de batín que viste cuando Nick y ella van a visitar la mansión de Gatsby. A diferencia de todos los looks que ha llevado hasta hora, este es negro y con un pañuelo con estampado de motivos rectilíneos, que crea un puente con el geometrismo art decó. Es bastante significativo para la narración ya que solamente lo viste en casa de

Gatsby y en un círculo muy íntimo, lejos de las miradas de los demás y con la libertad de no ser tan perfecta (imagen 54).

Este análisis del vestuario de estos tres personajes ha sido imprescindible para comentar una de las escenas en las que la importancia del vestuario cobra realmente sentido.

Se trata de la escena (imagen 55) que ocupa el lugar en el 1:01:55. La escena comienza entrando Gatsby, Nick y Daisy en la habitación de Gatsby, en sintonía con todo el mundo que le rodea, es una habitación ostentosa, decorada con muebles de caoba y con la cama en el medio del habitáculo.

Un plano medio muestra a Gatsby lanzando a Daisy todo tipo de prendas: sombreros, pañuelos y camisas. A medida que las arroja, nombra los tejidos y su procedencia, desde un plano picado se ve a Daisy abajo intentando cogerlas todas al vuelo. Toda la escena queda vestida por los tejidos, los colores y el vuelo de la ropa que simula las nubes. Cada vez lanza más y más, hasta que Daisy acaba tirada en la cama rodeada de esas prendas que cuando caen, pierden su brillo.



Imagen 55: Fotograma extraído de *The Great Gatsby*. Fuente: captura propia

Sobre esta escena se han llevado a cabo varias lecturas. La primera es una metáfora de todo el mundo de Gatsby, un mundo que gracias a las mentiras que él crea, se ve maravilloso y onírico. Pero una vez que termina su vuelo ese sueño deja de tener esa atmósfera y pasamos a verlo como la realidad, ropas en el suelo.

Por otra parte, también tiene la lectura de la relación que tiene Daisy con Gatsby, una relación en la que constantemente él intenta extasiarla a través de

sus lujos y de sus detalles románticos, mientras ella solo mantiene el ideal de amor de tiempo pasados.

Por supuesto, el plano cenital, bastante recurrente en la filmografía de Luhrmann, muestra esa visión del narrador como un ente divino.

Tras esta escena ella se ve emocionada, con las lágrimas corriendo por sus mejillas, y cuando intenta explicarle el verdadero porqué de su estado, solo puede decir que nunca había visto unas camisas tan bonitas.

A través del comentario de las camisas, Daisy deja latente la idea de que nunca va a poder estar con él y que, como el vuelo de las camisas, la gravedad o la razón dejan las cosas en su sitio.

A pesar de que sobre esta escena recae el mayor peso en cuanto a vestuario de la película se refiere, es indispensable nombrar el vestuario elaborado alrededor del tema festivo. La primera, por orden cronológico, sería la fiesta que se celebra en la casa de Tom Buchanan (Joel Edgerton) y Myrtle Wilson. Esta fiesta es la primera que se celebra en un piso y no en una mansión y los asistentes de la misma son personajes de clases más modestas, en comparación con las que realiza el señor Gatsby, por lo que su vestuario no es tan elegante como el de los otros personajes. Nada más entrar en el espacio donde se va a desarrollar la velada, una amalgama de la paleta de magentas envuelve el cuadro. La labor del director de arte, en este momento, cobra sentido total ya que permite la convergencia del vestuario de Myrtle y de su hermana Catherine con el atrezzo. Todo el piso tiene una estética totalmente barroca y hortera para la época, de una clase muy baja en comparación con la mansión de la señora Buchanan. La combinación de motivos verdes con los rojos es muy violenta a la vista, siendo estos dos tonos opuestos. Por otra parte, también hay láminas que inspiran a obras pictóricas de grandes autores. De nuevo refuerza el significado de las personas que querían ascender a unas clases más poderosas cuando en verdad no podían.

Recuperando el hecho de contraponer los dos colores podemos extrapolarlo al vestuario de las hermanas, que también es el opuesto.





Imagen 56 y 57 Fotogramas extraídos de *The Great Gatsby*. Fuente: captura propia

Catherine (imagen 56) lleva un vestido apropiado a la época, pero con demasiados colores, sin realzar sus curvas, mientras que Myrtle (imagen 57) lleva un vestido rojo con un vuelo muy grande ceñido a la cintura y con un escote pronunciado y voluminoso; Myrtle refleja la pasión y la fogosidad sexual. La cuestión es que aunque las dos se alejan de esa elegancia que refleja Daisy, Myrtle sí que crea el opuesto siendo una mujer que enseña sus curvas y se enorgullece de ellas.

Por supuesto, el maquillaje también acompaña al mensaje de las dos hermanas. Mientras que Catherine lleva unas sombras verdes que simulan unos ojos depresivos y adictos a las drogas, pero festivos, Myrtle se caracteriza por unos labios rojos muy potentes y una cara más llamativa. Incluso en el peinado vemos como la primera hermana lleva un sombrero de la época con un corte liso y varonil y la amante de Buchanan viste un peinado de lo más femenino y pomposo. La dirección llega a tal punto que incluso cuando se muestra en pantalla el mensaje (imagen 58) del narrador de toda la fiesta, aparece la palabra *afternoon* en letras muy femeninas con un estampado floral en el interior. Toda la escena queda envuelta con la música de *Love is the drug*, de Byran Ferry.

Una música que construye lo que realmente pasa aquella tarde, una sesión desenfadada con drogas y alcohol, literalmente el nombre de la canción “es el amor es una droga.”



Imagen 58: Fotograma extraído de *The Great Gatsby*. Fuente: captura propia

La siguiente fiesta que figura es la celebrada en la mansión Gatsby. Es imposible contabilizar cuántos actores componen esta escena ya que realmente aparenta a una fiesta desenfadada. Aunque cuenta con miles de piezas de vestuario, Catherine Martin logra posar el foco de atención en los personajes más ilustres de la velada, como las bailarinas, el director de orquesta, los gánsters y sobre todo, los protagonistas.



Imágenes 59-62: Fotogramas extraídos de *The Great Gatsby*. Fuente: captura propia



Dicha escena comienza con la cámara siguiendo a un coche conducido de forma temeraria. Gracias a este recorrido consigue adentrarnos en la mansión de Gatsby. Un plano general muy abierto muestra una bulliciosa muchedumbre llenando los jardines de la mansión y de la entrada. Durante todo este recorrido la imagen es acompañada por la voz del narrador viviendo el momento. Este recurso refuerza la pretensión de hacer presente la narración propia. Durante ese recorrido, el narrador describe a los personajes que vio esa noche, sobre todo a los artistas, estrellas de cines y grandes modelos. A dicha enumeración se le suman imágenes, imágenes que cuentan con un valor estilístico muy predominante.

En los planos podemos ver a las mujeres con imponentes trajes. Todos ellos inverosímiles en su época. Escotes muy pronunciados, con patrones, como el vestido de una manga (imagen 59), demasiados modernos para la época. Complementando el conjunto, las invitadas llevan unos maquillajes con bastantes contrastes, ojos con ahumados muy oscuros, labios de las mismas tonalidad y caras con base blancas para crear contrastes (imagen 60-62).

Se puede afirmar que la directora de vestuario está haciendo un guiño al estilo expresionista contemporáneo de la época. Por otra parte, cabe resaltar, que la confección de este vestuario corrió a cargo de la casa italiana de costura Prada. La casa de costura aportó 40 diseños de sus pasadas colecciones para algunos de los asistentes a la fiesta. También la sombrerera Rosie Boylan confeccionó alrededor de 250 tocados para vestir a las invitadas y bailarinas. Una fuente de inspiración de la modista fue el ilustrador Erté¹¹.

Un detalle muy importante a resaltar de la película es que nada más entrar el protagonista, unos jóvenes le quitan el sombrero. Esta gamberrada, realmente está buscando restarle inocencia y credulidad. Arrastrado por la marabunta, Nicky acaba en las puertas del gran salón a punto de descubrir un nuevo mundo.

A su alrededor se hallan cientos de personas con sus respectivos atuendos y maquillajes.

¹¹ Romain de Ritoff o más conocido como Erté fue un diseñador, pintor, escenógrafo y modisto ruso perteneciente al estilo art decó.



Todos ellos únicos y originales que incluso simulan la diversidad, como es el caso del fez¹² que lleva uno de los invitados a la fiesta (imagen 63). Nada más entrar en el gran salón, se ve en el fondo del plano una figura de una mujer con dos grandes abanicos de coloridas plumas. La dama de las plumas y su movimiento sirven para hacer una transición



Imagen 63: Fotograma extraídos de *The Great Gatsby*.
Fuente: captura propia

a lo que podría ser un mundo celestial. Tras esta transición entra en imagen una mezcla de planos de la fiesta, desde el pianista tocando el órgano, bailarinas contoneando su cuerpo exageradamente hasta gente bailando desenfrenadamente. Nick está extasiado por las luces, los colores, la gente y la música; el director de orquesta...

La sucesión de imágenes de los asistentes de la fiesta, los cortes entre imagen e imagen de bailarines, de gente bebiendo, junto a la banda sonora actual con un ritmo frenético; la convergencia de estos componentes obtienen como resultado un montaje parecido al utilizado en los videoclips¹³. Este tipo de montaje es muy característico del director australiano ya que lo podemos ver también en el *Moulin Rouge!*, frames muy cortos junto a una música actual con un ritmo muy rápido.

Un detalle a comentar sobre los trajes es que pocos carecen de lentejuelas (imagen 64), todas las piezas que conforman el vestuario de esta escena están compuestas por lentejuelas, plumas, flecos y brillantes vestidos que muchas veces van adornados con joyas.

¹² El fez o tarbush es un tocado masculino extendido desde el siglo XIX por varios países, especialmente Turquía y el Norte de África. El nombre proviene de la ciudad de Fez (Marruecos), donde se elaboró el tinte, hecho de bayas de color carmesí, que se utilizaba para teñir la gorra.

¹³ Véase más información en *Carraway, Kanye and 'Dubious Descendants of Beethoven* de Mc Glynn.



Imagen 64: Fotograma extraído de *The Great Gatsby*. Fuente: captura propia

Toda la labor de crear tantos trajes con tantos detalles, justifica el gasto de presupuesto que habría en este departamento.

En lo que se refiere al vestuario masculino, si que es más contemporáneo a la época, trajes complementados con pajaritas blancas y negras o con sombreros *canotier*¹⁴ visten a los asistentes de la fiesta. El único traje que podría llamar más la atención sería el de Nick, ya que viste uno azul marino.

Mientras la fiesta se desarrolla y suenan frases de asistentes a la celebración, lo único que aparece de la fiesta del anfitrión son pequeños detalles de él. El primero es su anillo. Un anillo que siempre llevaba en el dedo meñique, en este lugar para intentar aparentar elegancia y poder. Un juego muy importante es el que se hace a partir de la música *Bang Bang* de Willi.i.am, cómo los flecos y las lentejuelas brillan al bailar y moverse, o cómo introduce a los personajes en escena; como en el caso de Jordan Baker y su fabuloso vestido con cuello inspiración halter repleto de pedrería (imagen 65). Durante toda la acción la iluminación, la música, el atrezzo, el vestuario y el maquillaje están perfectamente compenetrados para crear un mosaico festivo.

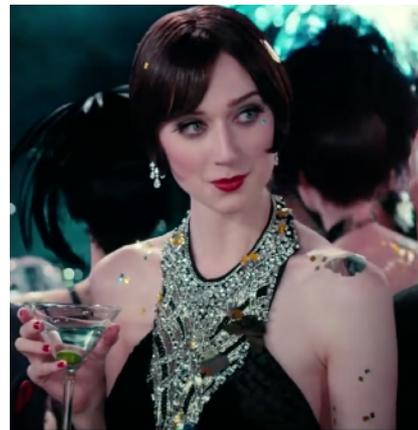


Imagen 65: Fotogramas extraídos de *The Great Gatsby*. Fuente:

Los flecos, y las lentejuelas crean símiles con el de los confetis y los fuegos artificiales. La luz reflejada en los flamantes vestidos y en sus joyas y la música acompañada del movimiento de las

¹⁴ Es el nombre del sombrero creado por John B. Betson que alcanzó la fama en las películas de los vaqueros.

prendas; todo lo que compone la imagen incita a un estado de euforia y desenfreno.

Otro momento de la película donde el vestuario tiene un significado por sí solo es el momento (imagen 66) en que Nick y Gatsby asisten a un club clandestino donde pueden beber alcohol. Nada más entrar al club, se hace un plano general de la diminuta sala y se pasa a un plano entero.



Imagen 66: Fotogramas extraídos de *The Great Gatsby*. Fuente: captura propia

Un plano americano ligeramente contrapicado, compuesto por bailarinas negras con provocadores conjuntos estampados con lentejuelas y plumas.

A diferencia de la anterior, el uso de las prendas trata de acentuar la silueta femenina. Al estar compuestos los trajes de tejidos con mucho movimiento, los pasos de las bailarinas quedan mucho más sensuales y con una connotación sexual. Esta es una de las pocas escenas compuestas por gente negra, creando así la concepción de que en aquella época solo había gente negra en sitios prohibidos y ganándose la vida siendo bailarinas o camareros. Alejando a la gente negra de las clases altas. Un reflejo de la desigualdad de la época y del racismo.

Toda la película tiene un estudio muy profundo en cuanto al vestuario, gracias a este la construcción ambiental de la película la convierte en un prodigio en cuanto al diseño. Pese a la buena labor de la artista, también hay varios rasgos que hacen parrealista el vestuario. Esto se debe a la interpretación que tiene Catherine Martin de la obra y su recreación en un vestuario más moderno y provocativo que el de los años 20.



A diferencia de *Moulin Rouge!* o *Australia*, la película de Luhrmann, *The Great Gatsby* ha tenido 4 hermanas anteriores. El hecho de que existan las otras películas hace imposible la acción de no compararlas.

La primera película (imagen 67) de 1926 se encuentra perdida a día de hoy y solo se conservan algunos fotogramas. Lo conocido de esta película aparte de su ausencia de sonido¹⁵, es la premura con la que se adaptó la versión cinematográfica. Siendo que la



Imagen 67:: Fotograma de la película (1926). Fuente: captura propia

novela fue publicada en 1925 y la película un año después. Esta fue dirigida por Herbert Brenan. La reinterpretación de la novela no dejó un buen sabor de boca en los espectadores de la época. Aunque una cosa sí que se ha de admitir, y es que el vestuario que tiene es el más realista ya que era contemporáneo.

La siguiente fue la película (imagen 68) de 1949, al principio la trayectoria de la novela no había alcanzado un apogeo considerable, es más Fitzgerald solo



Imagen 68: Fotograma de la película (1949). Fuente: captura propia

había vendido algunos de los ejemplares. No fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando la novela comenzó a ascender en la lista de lecturas. A medida que la novela crecía en popularidad, se contempló la posibilidad de otra adaptación cinematográfica. La película dirigida esta vez por Elliott Nugent tuvo una reinterpretación por parte del director. Así pues, la creación del

personaje Gatsby es mucho más profunda en esta película. Aparte la película coincidió con la época donde las mafias en EEUU estaban en esplendor, por ello esta película tiene tintes del cine negro.

En 1974 llegó la obra de Jay Clayton. Este sí se puede considerar como el primer Gatsby, de la mano de Robert Redford (imagen 69) y con el primer éxito cinematográfico adaptación de la novela. El guionista Francis Ford Coppola

¹⁵ El sonido comenzó en el cine con la película *El cantor de Jazz* de Alan Crosland, en 1927.

realizó la misma labor que con *El Padrino*. Colocar las páginas del libro en las paredes y realizar anotaciones estilísticas. La película tuvo una gran acogida entre el público y recopiló una buena cantidad de críticas positivas por la interpretación de Redford. De todas formas, en esta película resalta la falta de química entre los amantes de la historia y lo poco “locos” que eran los años 20 de este film. Un apéndice que se debe resaltar es que



Imagen 69: Fotograma de la película (1974). Fuente: captura propia

en esta película ya se presta más atención a los detalles que conforman el vestuario. Se ciñen a los trajes descritos por Fitzgerald (el traje blanco con la camisa azul y la corbata naranja, el traje rosa o el anillo en el dedo meñique del magnate). Todos los trajes fueron diseñados por el diseñador americano Ralph Lauren, que realizó un estudio en cuanto a la estructura de los trajes (anchura de las solapas, largo de las mangas, patrones de las corbatas, tejidos, etc.). En el vestuario de Daisy también hay un estudio más profundo y se crea un ser angelical y con una elegancia innegable, parecida a la interpretación de

Luhrmann.



Imagen 70: Fotograma de la película (2000). Fuente: captura propia

Por último, aparece la película (imagen 70) de 2000, dirigida por Robert Markowitz. Esta película fue un fracaso empezando por la elección de reparto, hasta la persecución de la finalidad de que fuese una película televisiva. Sin olvidar el presupuesto que fue demasiado pobre para poder recrear las grandes fiestas de Gatsby. En cuanto a la trama se centra sobre todo en la obsesión que tiene Jay Gatsby por Daisy Buchanan.

Con todo este recorrido llegó Luhrmann a la suya. Tras un breve vistazo por cada una de ellas, se puede afirmar que el mayor referente del director australiano fue la versión de Jay Clayton y la novela en sí.



El detalle con el que confecciona la directora de vestuario todo el mundo de la película permitió alzarse con los premios Oscar, Bafta, AACTA, Critics Choice y Movie Award.

Aunque la película actualmente es conocida como la única *The Great Gatsby*, o al menos en las jóvenes generaciones, se debe apuntar la importancia de sus predecesoras y sobre todo como para distanciarse o alejarse, el vestuario ha servido para los creadores. Por otra parte, también es importante resaltar la labor de Fitzgerald a la hora de escribir la novela, ya que gracias a sus innumerables descripciones de todo y sobre todo, del vestuario permitieron una escenificación fiel al libro pero con alma propia.

Conclusiones

Para finalizar el estudio se apuntan varias premisas que se han quedado demostradas a través del desarrollo del mismo. En lo que se refiere al papel que ocupa el vestuario en la narrativa global es fundamental y de gran simbología. El departamento artístico y sus componentes permiten la creación de universos inmersos en la narrativa. El vestuario, siendo parte de este departamento, permite contextualizar histórica, económica y socialmente. También ayuda a la creación de la psique del personaje, y el reflejo del estado de ánimo en su vestimenta.

En primer lugar, cabe recalcar que el vestuario de *Moulin Rouge!* y *The Great Gatsby* son pararelistas. Como se ha expuesto con anterioridad, este es una interpretación del vestuario de la época por parte del director de vestuario. Mientras que en *Australia* es un vestuario realista para la época. Es por ello que en el *Moulin Rouge!* al ser un musical el vestuario destaca mucho. Por ejemplo, en los bailes y los movimientos la ropa enfatiza los pasos y puede crear ilusiones ópticas. Gracias a los planos, en su mayoría, generales, la obra cuenta con una puesta en escena muy amplia, diversa y dinámica. Como se ha expuesto anteriormente, el momento histórico en el que se desarrolla *Moulin Rouge!* es un momento histórico de grandes cambios. La idea de la libertad, contemporánea a la época, que se defiende en varios momentos de la película también se refleja en el vestuario como se ha señalado con anterioridad. Es por ello que a través del vestuario se refuerzan las ideas liberales de la época.



Igualmente, también se aprecia en el vestuario de las películas el desarrollo de la figura femenina en el campo de la moda. Influencias de diferentes lugares y de sus culturas, como la hindú, también afectan al vestuario de la época y de la película. Es una muestra de la apertura de mente que experimentaba Europa por aquel entonces. Con todo ello, el vestuario es imprescindible para la comprensión del musical.

Por otra parte, la película obtiene inspiración del famoso director Max Ophüls y de su filmografía, como por ejemplo *Lola Montès* (1955). El tratamiento que se realiza respecto a este personaje es casi idéntico de Satine en el *Moulin Rouge!*

Moulin Rouge! también ha servido de inspiración para obras posteriores como *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012), *Chicago* (Rob Marshall, 2002) o *Greatest Showman* (Michael Gracey, 2017).

En cuanto a *Australia* encontramos que una vez más Catherine Martin realizó un estudio social e histórico perfecto para confeccionar los trajes de la época y sus clases sociales. Así mismo, incorporó la nueva situación del vestuario femenino en la época, un vestuario más austero y masculino.

El uso del vestuario en esta película tiene un objetivo social, en otras palabras, sirve para diferenciar entre culturas y clases sociales. En varios momentos aparecen las maletas de Lady Sarah con vestimentas delicadas y de calidad, mientras que de los australianos no se aprecia ningún detalle de su posible equipaje. El hecho de remarcar tanto la cantidad y la calidad del vestuario no solo diferencia a Lady Sarah de las aborígenes (por ejemplo lady Sarah tiene un traje para montar, mientras que Daisy y Dandy les visten sus humildes ropajes para todas los momentos) sino que también los diferencia de los australianos, remarcando la aristocracia inglesa a la que ella pertenece. El vestuario es utilizado para crear un choque cultural. Del mismo modo que ella muestra su posición aristócrata a través de la ropa, también es una metáfora de la presión que ejerce la sociedad aristócrata. Lady Sarah lleva una falda de tubo que no le deja agacharse para consolar a Nullah tras perder a su madre. Esta falda es una metáfora de cómo la aristocracia inglesa encorseta a los pertenecientes de la misma. Se reduce a formalismos y pura apariencia, sin dejar sentir a las personas.



Relacionando *Australia* con *Moulin Rouge!* se puede ver la violencia que sufren las mujeres a través del vestuario. Por ejemplo, en la fiesta que celebran en *Australia* ella viste un vestido rojo despampanante que causa la crítica de las mujeres y la admiración de los hombres. Del mismo modo que en el *Moulin Rouge!*, la mujer pasa a ser un premio para los hombres, ya que el más poderoso se deja una fortuna por un baile con la protagonista. Por otra parte, también queda latente la investigación de los hábitos de los nativos del continente, sobre todo el vestuario de King George. Su vestuario y maquillaje poseen una gran carga simbólica religiosa. Por último, resaltar el comienzo y el final de la obra con el desprenderse de las prendas. El desprenderse de las prendas que nos impone una civilización también es un mensaje por recuperar el significado que tiene el cuerpo como texto.

Del mismo modo que en el caso de *Moulin Rouge!*, esta película tiene influencia de anteriores, como de las *screwball comedy* o diferentes aspectos del cine clásico del 1940 (tipografía y el uso de los gráficos).

Los detalles estilísticos de Fitzgerald son la base de la construcción de dicho vestuario. Con toda la participación de grandes diseñadores y grandes casas (Prada y la de Brooks Brothers) se otorgó una escena en la que se le hiciese justicia a sus diseños fidedignos. Es un grato ejemplo de cómo el cine y la moda, en infinidad de ocasiones, se retroalimentan estéticamente. La mayoría de los diseños que aparecen son diseños actuales y no de la época. En este caso, el trabajo de Catherine Martin es adaptarlo de tal forma que sea una convergencia de 1920 y de 2010.

Por supuesto, existe una intertextualidad positiva de las anteriores *Gatsby* en la película de Luhrmann.

Todas las influencias presentes que recibe Luhrmann es una honra a diferentes películas como *Lola Montès*, *Moulin Rouge* en el *Moulin Rouge!*; *La Ronda*, *Australia*, *La fiera de mi niña*, y una de las más directas es *El Mago de Oz* o al género *Screwball Comedy* en *Australia*. No solo adquiere inspiración de estas obras sino que, en ocasiones, les rinde homenaje componiendo escenas que riman con las anteriores.

Otra cuestión que afecta, en parte al vestuario, es el estilo de montaje de Luhrmann. Este estilo postmoderno se define por emplear la mezcla de



géneros (como el melodrama), de la apropiación de la historia de la moda (la moda de los cabarets y de los años 20), de la música (música contemporánea con estilo de las épocas que representa) y del cine para convertirlo en una obra, en ocasiones, cercana al pastiche. Su montaje es de un ritmo rápido, con mucho corte y una música contemporánea. Todos ellos convergen en un montaje con un estilo de videoclip que permite crear un movimiento coreográfico en el que las prendas tienen protagonismo.

El vestuario ocupa un importante lugar en la narración de las películas, siendo una herramienta tanto para la contextualización histórica como para el discurso de los filmes, como se ha podido ver en todo el trabajo. Finalmente, también se afirma que existe una relación muy íntima entre el vestuario cinematográfico y el mundo de la moda, como hemos visto en el caso del anuncio de Chanel nº5 con el *Moulin Rouge!* y el caso de la aparición de las casas de alta costura en la película *Great Gatsby*

Parte importante de la autoría de Luhrmann tiene una base fundamental en el vestuario, el director le dedica gran importancia a cuidar este recurso de la puesta en escena.

Conclusions

To conclude the study, we point out several premises that have been developed throughout the study. The role of costumes in the whole narrative is paramount and of great symbolism. The artistic department allows the creation of universes immersed in the narrative. The wardrobe, as a part of this department, plays a vital role as a tool to contextualize historically, economically and socially. It also helps in the creation of the character's psyche, and the reflection of the character's mood in his or her clothing.

It is worth noting that the costumes of *Moulin Rouge!* and *The Great Gatsby* are pararealist. As previously stated, this is an interpretation of the costumes of the period by the costume director. In contrast, in Australia it is a realistic costume for the period. That is why in *Moulin Rouge!*, being a musical, the costumes stand out a lot. For example, in the dances and movements the clothes emphasize the steps and also create optical illusions. Thanks to the mostly general shots, the play has a very wide, diverse and dynamic staging. As stated above, the framework in which *Moulin Rouge!* takes place was a historical



moment of great change. The thought of freedom, contemporary to the time, which is defended in several moments of the film is also reflected in the costumes. That is why they reinforce the liberal ideas of the time. Likewise, the development of the female figure in the field of fashion can also be seen in the film's costumes. Influences from different places and their cultures, such as Hinduism, also take places. It is a sign of European open-mindedness. Therefore, the outfit is essential for the understanding of the musical.

On the other hand, the film draws inspiration from the famous director Max Ophüls and his filmography, such as *Lola Montès* (1955). The treatment of this character is almost identical to ~~that of~~ Satine in *Moulin Rouge!*

Moulin Rouge!!! has also served as inspiration for later works such as *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012), *Chicago* (Rob Marshall, 2002) or *Greatest Showman* (Michael Gracey, 2017).

For Australia we find that once again Catherine Martin made a perfect social and historical study to make the costumes. Likewise, she introduced the new situation of women's costumes at the time, a more austere and masculine wardrobe.

The use of costumes in this film has a social objective, in other words, it works as a tool of cultural and social sorting. In several moments, Lady Sarah's suitcases appear with delicate and quality clothes, while the Australians do not show any detail to their possible luggage. The fact of emphasizing both (quantity and quality of the costumes) not only differentiates her from the Aborigines (for example she has a riding suit, while Daisy and Dandy wear their humble clothes for all the moments) but also separates them from the Australians, emphasizing the English aristocracy where she belongs. The costumes are used to create a cultural clash. Just as she shows her aristocratic position through her clothes, it is also a metaphor for the pressure of aristocratic society. Lady Sarah wears a tube skirt that does not allow her to bend down in order to comfort Nullah after losing his mother. It is reduced to formalisms and pure appearance, without letting people feel.

Relating *Australia* to *Moulin Rouge!* the violence suffered by women can be seen through the costumes. For example, at the party in *Australia* she wears a stunning red dress that suddenly made her the spotlight to be gossiped. In the



same way that in ~~the~~ *Moulin Rouge!*, the woman becomes a prize ~~for the men~~ as the most powerful one leaves a fortune for a dance with the protagonist.

Catherine Martin's costumes and make-up have a great religious symbolic charge. The shedding of the clothes that a civilization imposes on us is also a message to recover the meaning of the body as a text.

As in the case of *Moulin Rouge*, *The Great Gatsby* is influenced by earlier films, such as screwball comedy or different aspects of classic 1940's cinema (typography and the use of graphics). Fitzgerald's stylistic details are the basis for the construction of the costumes. With the engagement of great designers and great houses (Prada and Brooks Brothers) a scene was given in which justice was done to their authentic designs. It is an excellent example of how film and fashion, on countless occasions, feedback aesthetically. Most of the designs showed are current designs and not of the period. In this case, Catherine Martin's job is to adapt it in such a way that it is a convergence of 1920 and 2010.

Of course, there is a positive intertextuality from the earlier *Gatsby*'s in Luhrmann's film.

All the influences that Luhrmann receives is an honoring of different films such as *Lola Montès*, *Moulin Rouge* at the *Moulin Rouge!*; *The Ronda*, *Australia*, *Bringing Up Baby*, and above all *The Wizard of Oz* or the Screwball Comedy genre in *Australia*. He not only draws inspiration from these works but, on occasion, pays homage to them by composing scenes that rhyme with the previous ones.

Another issue that affects the costumes is Luhrmann's editing style. This postmodern mainstream is defined by employing the mixing of genres (such as melodrama), the appropriation of fashion history (cabaret and 1920s fashion), music (contemporary music styled after the eras it represents) and film to turn it into a work, at times, close to pastiche. Its staging is fast-paced, with lots of cutting and contemporary music. All of them converge in a montage with a videoclip style creating a choreographic movement in which the garments have a leading role.

The costumes play a paramount role in the narrative of the films, being a tool both for the historical contextualization and for the discourse of the films, as we



have been able to see throughout the work. Finally, it is also argued that there is a very intimate relationship between film costume and the world of fashion (e.g., Chanel No. 5 ad with the *Moulin Rouge!* and the case of the appearance of the couture houses in the film *Great Gatsby*).

An important part of Luhrmann's authorship has a fundamental base in the wardrobe, the director devotes great importance to take care of this resource of the staging.

Bibliografía

Ayuso, R. (2008) Hollywood se va al otro extremo. El País. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/12/28/eps/1230449211_850215.html

Amont, J. (1997). *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós.

Calefato, P. (ed). (2002) [1999]. *Moda y cine*. Valencia: engloba. ISBN: 8493263044

Chibnall, S. (2014). If You build It, She will come: an appreciation of Baz Luhrmann's *The Great Gatsby* (2013). Oxford Academic, Adaptation Vol 7, nº1, pp 94-97.

Fitzgerald, F (2015) [1925]. *The Great Gatsby*. Madrid: Ediciones Akal. ISBN: 9788446042235

González, C. (2007) *Simbología en el discurso fílmico: la "mise en abîme" en Moulin Rouge*. En Marzal Felici, J., & Javier, Francisco. (Eds.). *Metodologías de análisis del film*. Madrid. Edipo. ISBN: 9788488365200.

Gubern, R. (1995): "El cine después del cine", en AA.VV.: *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual*. Vol. XII, Madrid, Cátedra, págs. 292-293

Gómez, F. & Marzal, J. (coords). (2015) *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra. ISBN: 9788437633862



KAPLA, M. (1960). *Leisure in America: A social Inquiry*. New York, John Wiley and Sons, p.156.

Kovadlof, J. (2019). *La moda y las nuevas identidades en los cambios de siglo*. XIII Jornadas de Sociología. Argentina: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, pp1-13.

Malíčková, M., & Malíček, J. (2020). Theatricality of film language in Baz Luhrmann's films. *The Slovak Theatre*, volumen 68, Issue 3, pp 209-228.

Mc Glynn, J. (2020). *Carraway, Kanye and 'Dubious Descendants of Beethoven': Rearrangement in Luhrmann's The Great Gatsby*. Recuperado de <https://www.jamesmcglynn.com/research-videos>. Consultado el 8 de mayo.

Mercado, G. (2016) Vestuario: entre el cine y la moda. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Cuaderno 57, pp 39-45.

Nead, L. (2013) *'Le Habit Noir': Men in Black*. Gresham College Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EfpHZFYTJMI>. Consultado el 15 de mayo.

Ongley, H. (2016) Hablamos con la diseñadora de vestuario de 'the get down'. I-D MAGAZINE Recuperado de <https://i-d.vice.com/es/article/e7/moncler-ss21-chicco>. Consultado el 5 de junio.

Ortiz, Á, & Piqueras, MJ. (1995). *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós.

Simmel, G. (1923) *Filosofía de la moda*. Revista de Occidente, Año I, no. 1, 1923, pp.44-47

Wald, C. (2020). *Shakespeare' send returns in complex tv*. University of Konstanz. Germany. ISSN 2730-9304





María Sánchez Piqueras

EMPLOYMENT HISTORY

ESTUDIANTE DE 4º DE
COMUNICACIÓN
AUDIOVISUAL EN LA
UJI

PERSONAL PROFILE

Soy una chica trabajadora y extrovertida. Tengo iniciativa y aprendo con facilidad y rapidez.

CONTACT INFORMATION

Nacimiento: 14/07/1999
tlf: 663918549
Mail: masanchezpiqueras@gmail.com
Dirección: C/San José de Calasanz.
46008
Valencia
España

AREAS OF EXPERTISE

- Microsoft Word
- Microsoft Excel
- Microsoft Power Point
- Adobe Photoshop
- Adobe Lightroom
- Adobe Illustrator
- Adobe Premier

-Periodista en la revista Tendencias y Valencia City

ELCA CONTENIDOS
VALENCIA, ESPAÑA.

Abril 2021 - Julio 2019

Redactora de artículos, maquetadora de revista, montadora de video, editora de foto y creadora de contenido

-Azafata en la Feria de Muestras

FERIA VALENCIA
VALENCIA, ESPAÑA.

Enero 2019- Febrero 2020

Azafata encargada de la atención al público en la Feria de Muestras

-Dependiente en THE-ARE

THE-ARE
VALENCIA, ESPAÑA.

Febrero 2019- Mayo 2019

Dependiente de Fin de Semana y Festivos a jornada completa. Encargada de la venta, logística, inventario y creación de contenido para redes sociales.

TITLES

- MONITORA DE ACTIVIDADES DE TIEMPO LIBRE**
- BATCHILLERATO HUMANÍSTICO**

LANGUAGE

- Inglés B2**
- Francés B1**
- ValenciaNO B2**