

• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Dirección y Diseño de vestuario

GUÍA PEDAGÓGICA



Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



● TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

⊕ Dirección y ○ Vestuario

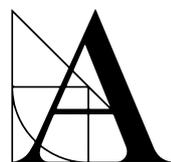
En el cine, un director o directora tiene muchas herramientas a su alcance para crear un personaje. Puede mostrar su oscuridad interna mediante un complejo juego de luces y sombras, acompañando sus aventuras con melodías sombrías o pidiéndole al intérprete que se mueva de forma inquietante. O, también, puede vestirle.

En las películas, nada se deja al azar. La manera en la que se viste un personaje le dice mucho al espectador sobre **quién es, quién no es y quién quiere parecer**. Igual que en la vida real. Dirección debe tenerlo muy en cuenta a la hora de diseñar el relato o estará dejando de lado una de sus herramientas más poderosas. Por eso se habla del cine como el **arte total**, porque en su interior laten los corazones de **mil disciplinas artísticas**, desde la escultura a la arquitectura, la pintura, la música y el teatro. Todas son **igual de importantes** y todas deben remar al unísono y en la misma dirección.

Sin embargo, algunas películas pueden no tener ni un solo acorde de música. Otras pueden estar rodadas en escenarios naturales que no han sido intervenidos de ninguna manera por un equipo de dirección artística. Pero, en el momento en el que aparezcan seres humanos, la ropa hará acto de presencia. **Vestirse es uno de los actos que definen a la especie humana**. Por tanto, el cine no puede ignorarlo, forma parte de la esencia humana. Como explicaba el diseñador Javier Artiñano, “nosotros hacemos la segunda piel del personaje”.

Y, aún así, el diseño de vestuario tiende a minusvalorarse, al menos cuando no se trata de cine histórico o fantástico. Como si construir personajes cercanos a los propios espectadores no supusiera ningún reto. Tratando de corregir ese prejuicio, la diseñadora Yvonne Blake decía que “es mucho más fácil hacer una película de época que una actual”. Porque el pasado y el futuro pueden entenderse como una fantasía en la que todo (más o menos) vale. Por el contrario, cuando dirección necesita que unas pocas prendas de ropa representen a personas que el público conoce y saluda por la calle, las posibilidades son más limitadas. El resultado, sin embargo, tiene que ser el mismo: vestuario y dirección deben ir de la mano para **desvelar al espectador lo que se esconde en el interior de los personajes**.

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Trascámara, el programa educativo de la **Academia de Cine** busca acercar a la juventud el cine como arte colectivo y despertar el interés por los oficios y las artes que intervienen en su creación, así como facilitar a la comunidad educativa un contacto directo con el talento de los **equipos técnicos y artísticos del cine español**.

Índice de contenidos

Pulsa sobre el título para acceder al capítulo correspondiente

Objetivos pedagógicos de la guía	4
Un faro en la niebla	5
No es una mirada, son muchas	7
Las claves de la dirección de cine	9
Visiones del oficio de dirección	10
Vestir para contar	11
Las claves del diseño de vestuario	13
Visiones del oficio de vestuario	14
<i>Libertad</i>	15
Ficha técnica	16
Una amistad de verano	17
Entrevistas	23
Propuesta de actividad previa al visionado	32
Propuesta de actividades posteriores	33
Bibliografía y referencias consultadas	41
Créditos	42

Objetivos pedagógicos de la guía

Esta **guía**, junto con la **proyección** y la **dinamización educativa en sala**, busca ofrecer a profesorado y estudiantes una herramienta para aproximarse a los oficios del cine entendidos como **profesión, creación colectiva y expresión artística**.

Objetivo 1

Explorar **los oficios de la dirección y el diseño de vestuario** a través de los ejemplos de una obra concreta, las declaraciones de sus creadores y varias actividades específicas.

Objetivo 2

Analizar formalmente una película desde la perspectiva de dos oficios del cine, sin perder de vista el conjunto y el resultado final.

Objetivo 3

Reflexionar sobre los múltiples factores, tanto técnicos como artísticos, que intervienen en **la toma de decisiones narrativas** de las y los profesionales del cine.

Objetivo 4

Descubrir cómo la dirección se asegura de que todos los integrantes de una producción cinematográfica trabajen en pos de **un objetivo común**, tanto a nivel artístico como industrial.

Objetivo 5

Indagar en el impacto que tiene el diseño de vestuario en **la manera en que se percibe a los personajes** y cómo esta disciplina es una pieza fundamental en **el estilo visual de la película**.

Anclaje curricular 1 (CCE1)

Disfrutar, reconocer y analizar con autonomía las especificidades e intencionalidades de las manifestaciones artísticas y culturales más destacadas del patrimonio, distinguiendo los medios y soportes, así como los lenguajes y elementos técnicos que las caracterizan.

Anclaje curricular 2 (CCE4)

Conocer, seleccionar y utilizar con creatividad diversos medios y soportes, así como técnicas plásticas, visuales, audiovisuales, sonoras o corporales, para la creación de productos artísticos y culturales, tanto de forma individual como colaborativa, identificando oportunidades de desarrollo personal, social y laboral, así como de emprendimiento.

Anclaje curricular 3 (CCL2)

Comprender, interpretar y valorar con actitud crítica textos orales, escritos, signados o multimodales de los ámbitos personal, social, educativo y profesional para participar en diferentes contextos de manera activa e informada y para construir conocimiento.

Currículo LOMLOE. Relaciones con las competencias clave y las competencias específicas de distintas materias recogidas en el Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.

Un faro en la niebla



El guion está listo. El equipo de producción ha asegurado la financiación. ¿Ahora qué? ¿Cómo se decide cuál es la forma, a la vez correcta y viable, de representar en imágenes las ideas que pueblan el texto? ¿Quién dice: “sigamos por este camino”?

El estadounidense Sidney Pollack, director de películas como *Memorias de África* o *Yakuza*, decía lo siguiente de su oficio: “Creo que fundamentalmente **hay dos tipos de cineastas**: los que saben y conocen **una verdad que quieren comunicar al mundo** y los que no están muy seguros de qué respuesta tiene algo y hacen la película como medio para **tratar de averiguarlo**”.

Con el guion en la mano, el apoyo de la productora y todo un equipo a su lado, las y los directores de cine se embarcan en un proceso que puede durar meses o incluso años: **supervisar cada una de las decisiones narrativas que se van a tomar en torno a una película durante la preproducción, el rodaje y la postproducción**. La dirección tendrá que valorar cada posible localización de rodaje, supervisar la elección de los actores, acordar el planteamiento cromático y lumínico de la película con el equipo de fotografía y dirección artística, ensayar con los intérpretes, dar el visto bueno al diseño sonoro... La persona que acepta el reto de dirigir una película **no tiene por qué saber hacer todas estas cosas** (aunque un conocimiento básico ayuda a comunicarse con el equipo), pero sí **debe estar preparada para tomar decisiones**. Muchas decisiones. Una tras otra, algunas más pequeñas, otras más grandes, sin saber a ciencia cierta qué efecto tendrán en el resultado final. Porque, y esto es muy importante, la narrativa cinematográfica, el arte de contar historias mediante imágenes y sonidos, no es una ciencia exacta. Tiene mucho de instinto, experimentación, opinión personal e incluso de fe.

Con el guion en la mano, el apoyo de la productora y todo un equipo a su lado, las y los directores de cine se embarcan en un proceso que puede durar meses o incluso años: supervisar cada una de las decisiones narrativas que se van a tomar en torno a una película durante la preproducción, el rodaje y la postproducción.



Tras seis semanas de preproducción y ocho de rodaje, **una directora está a punto de enfrentarse al rodaje de la escena cumbre de su película.** Se trata de un complejo movimiento de cámara que recoge el momento álgido del enfrentamiento entre la protagonista del relato y su madre. La directora ha leído el guion tantas veces como para sabérselo de memoria. El director de fotografía le ha propuesto una iluminación concreta para el plano; ella solo ha hecho un par de puntualizaciones porque el planteamiento general le parecía excelente. La directora de arte ha preparado el piso de la protagonista para que esté lleno de pequeños detalles que nos hablen de ella y, sutilmente, de su relación con la madre. Las dos actrices han ensayado lo suficiente como para sentirse cómodas, pero no tanto como para que su trabajo pierda espontaneidad. Una vez rueden el plano, la directora tendrá que supervisar cómo se monta y sonoriza, además de decidir junto a la compositora si lleva acompañamiento musical o no. **Todas estas decisiones, la directora las ha tomado partiendo de su experiencia profesional, pero también de su sabiduría personal:** su relación personal con su madre, así como otras relaciones materno filiales que ha podido observar, le han servido para encontrar un camino que tanto ella como su equipo pudieran transitar a la hora de convertir el texto del guion en imágenes y sonidos y, finalmente, en una película. Es lo que en ocasiones recibe el nombre de “mirada”, la marca de un creador: **la combinación de su conocimiento profesional y su experiencia vital.**

Esta mirada es la identidad de la película. Sin ella, la obra sería algo amorfo, imposible de recordar. Por eso, los mejores cineastas le dan tanto valor: una parte importante del éxito de la película depende de esa mirada. De ahí que el equipo haga todos los esfuerzos posibles para preservarla y hacerla realidad, porque se trata del gran criterio unificador, la brújula que todos los departamentos pueden usar para su particular travesía del desierto. Como han dicho muchos profesionales de la dirección a lo largo de la historia del cine, cuando se tiene un gran equipo que entiende perfectamente lo que está haciendo, lo mejor que se puede hacer es apartarse y dejar que los expertos hagan su trabajo. Solo necesitan a un director o directora que, de vez en cuando, les diga: **“Sí, este es el camino correcto, sigamos por ahí”.**

No es una mirada, son muchas



Dicen que el cine es un reflejo de la vida. Sin embargo, durante décadas, las películas han estado dirigidas mayoritariamente por hombres. ¿Es posible representar a toda la humanidad cuando solo habla la mitad del mundo?



Entre 1895, cuando aparece el cinematógrafo, y la muerte de Franco en 1975, **el número de directoras que ejercieron de manera profesional en la industria española se puede contar con los dedos de las manos**. Helena Cortesina, Elena Jordi, Rosario Pi, María Forteza, Margarita Alexandre, Ana Mariscal, Josefina Molina o Pilar Miró son algunos de los nombres que han sobrevivido al paso del tiempo. Probablemente, casi todos. Si hubo alguna más fue en aquellas primeras décadas de experimentación, cuando el cine aún era un territorio salvaje e inexplorado. Después, cuando resultó evidente que las películas podían ser **una espectacular fuente de ingresos**, las mujeres desaparecieron de la gran pantalla.



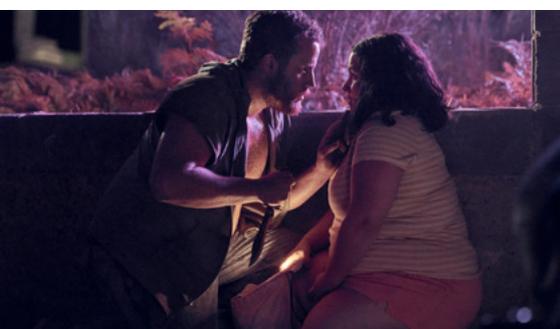
Según los datos recopilados por CIMA, la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, en 2015 el porcentaje de mujeres que habían dirigido un largometraje fue del 19 %. En 2024, la cifra había aumentado hasta el 29 %. La nueva ola del feminismo ha favorecido **un importante cambio en la industria**, que a su vez ha tenido un gran impacto en el tipo de historias que se estrenan en las salas. Éxitos populares como *Soy Nevenka* (Icíar Bollaín, 2024) o *La infiltrada* (Arantxa Echevarría, 2024), en los que la realidad cotidiana de las mujeres tiene un enorme peso en la trama y la construcción de los personajes, habrían sido rarezas hace solo dos décadas. Como explicaba la directora Celia Rico, nacida en 1982, **“me faltaron referentes femeninos”**.



La deseada paridad está aún muy lejos, pero resulta un poco más cercana ahora que las nuevas generaciones sí podrán contar con esos referentes. Pero, ¿cómo de diversos son? A lo largo de la historia del cine, las pocas directoras que han conseguido trabajar dentro de la industria han sido relegadas a contar lo que se consideraban **“películas para mujeres”**, principalmente melodramas románticos. Durante décadas, se las ha vetado de géneros como el terror, la acción, el western, el fantástico o el bélico. En los últimos años, según han ido debutando más mujeres cineastas, han aparecido voces críticas que las han acusado de **contar una y otra vez la misma historia**.

De arriba a abajo, *El gato montés* (Rosario Pi, 1936); *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre, 1955); y *El camino* (Ana Mariscal, 1963).

Las mujeres siguen siendo menos en la gran mayoría de departamentos, los proyectos encabezados por directoras siguen teniendo, de media, presupuestos menores y esas mismas directoras tienen mayores dificultades para pasar de su ópera prima a una carrera consolidada. Los logros conseguidos estos años son frágiles y pueden perderse con mucha facilidad.



Uno de los argumentos más habituales de esas críticas asegura que esa supuesta repetición tiene que ver con que muchas de las más recientes directoras han surgido de las canteras catalanas, más concretamente espacios como la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), la Universitat Autònoma de Barcelona o la Universitat Pompeu Fabra. Sin duda, las cineastas que se han formado juntas **comparten elementos culturales e inquietudes similares**, como es habitual en una comunidad. Sin embargo, al analizar la producción de cine de los últimos años se observa que es fundamentalmente falso que el cine español dirigido por mujeres sea tan uniforme como se ha pretendido.



En la producción cinematográfica de los últimos años, es posible encontrar películas de terror (*Cerdita*, de Carlota Pereda), relatos de viaje (*El sueño de la sultana*, de Isabel Herguera), falsos documentales (*My Mexican Bretzel*, de Nuria Giménez Lorang), dramas históricos (*La virgen roja*, de Paula Ortiz), comedias posmodernas (*Requisitos para ser una persona normal*, de Leticia Dolera) o fábulas medioambientales (*Sica*, de Carla Subirana), por mencionar solo **una pequeñísima selección**. Si algunos temas pueden llegar a repetirse, quizá sea porque hasta ahora no se habían tratado en absoluto y **están cubriendo una carencia**.



En los últimos años ha habido avances muy notables, pero conviene no celebrar aún la victoria de la igualdad. Las mujeres siguen **teniendo menos presencia** en la gran mayoría de departamentos, los proyectos encabezados por directoras siguen teniendo, de media, **presupuestos menores** y esas mismas directoras tienen **mayores dificultades** para pasar de su ópera prima a una carrera consolidada. Los logros conseguidos estos años son frágiles y pueden perderse con mucha facilidad: lo importante es no darlos por supuesto. De lo contrario, el cine volverá a contar solo la mitad de la realidad humana.

De arriba a abajo, *Cerdita* (Carlota Pereda, 2022); *My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez Lorang, 2019); y *Requisitos para ser una persona normal* (Leticia Dolera, 2015).

Las claves de la dirección de cine



La persona encargada de la dirección acompaña el proyecto desde su infancia hasta la madurez. Esta es su andadura.

- 1 Proyecto personal o encargo**

En algunos casos, **una productora encarga un guion y después contrata a alguien para que se ocupe de dirigirlo**. En otros, esa persona es la que busca a la productora para llevar a cabo el proyecto sobre un tema o idea que le interesan personalmente.
- 2 Reunir al equipo**

Una vez ya cuenta con el apoyo de una productora, el director o la directora empiezan a **congregar al equipo humano que les acompañará en el proyecto**, tratando de equilibrar decenas de complicadas agendas de trabajo.
- 3 Inicio de la preproducción**

Con al menos los jefes de departamento ya seleccionados, dirección, de la mano de producción, puede empezar a tomar **las primeras decisiones**. ¿Cuál va a ser el estilo visual de la película? ¿Dónde y cuándo se va a rodar? ¿Cuál va a ser el *casting*?
- 4 Ensayos**

Mientras dirección se reúne con cada departamento para resolver hasta el más mínimo detalle del guion, empieza también el proceso de **lecturas y ensayos con los intérpretes** para sentar las bases de los personajes.
- 5 Rodaje**

Finalmente, llega el momento de **seguir el plan diseñado durante la preproducción y empezar a rodar**. Dependiendo de la película, esta fase puede durar apenas tres semanas o alargarse durante años, como sucede a veces en los documentales.
- 6 Montaje**

Con el material ya rodado y listo para montar, dirección trabaja con montaje para **encontrar el armazón narrativo que mejor funcione**. Es el inicio de la postproducción.
- 7 Diseño sonoro, música y efectos**

Cuando ya se ha alcanzado un montaje satisfactorio de la película, esta pasa a manos de varios equipos: diseño sonoro, música, etalonaje, efectos especiales y digitales... Bajo la supervisión de dirección, trabajaran para darle a la obra su **forma final**.
- 8 Estreno**

Durante las semanas previas al estreno de la película, el director o directora se lanza a **promocionarla** siguiendo el plan diseñado por el departamento de marketing.

Visiones de la dirección



Tres de los principales y más premiados cineastas de nuestro país nos dan las claves de su oficio

Isaki Lacuesta



@ Papo Waisman
Cortesía de la Academia de Cine

Su nombre, fusión de Iñaki Lacuesta e Isa Campo, esconde uno de los equipos creativos más imparables de este país, capaz de reinventar una y otra vez los géneros y las formas cinematográficas.

“Lo que me interesa es que cada proceso no sea una ilustración de la anterior, que en cada etapa del proyecto puedas transformar la película por completo. Cada etapa tiene sus placeres”.

Estíbaliz Urresola



@ Papo Waisman
Cortesía de la Academia de Cine

El éxito crítico y popular de *20.000 especies de abejas* ha catapultado a esta cineasta vasca, pero sus primeros trabajos ya daban buena cuenta de su talento para el detalle y una construcción de personajes compleja y cargada de respeto.

“El cine puede ser un puente para conectar a las personas. En realidad lo que es universal son las emociones, es eso lo que nos une más allá del contexto concreto en el que se escenifica una historia”.

Icíar Bollain



@ Enrique Cidoncha
Cortesía de la Academia de Cine

Una de las cineastas con mayor trayectoria de la industria española, empezó su carrera como actriz para luego dar el salto a la dirección. Su obra muestra una profunda sensibilidad por los retratos femeninos y las desigualdades sociales

“Mi búsqueda es siempre contar algo que deje un poso en el espectador; que, además de darle dos horas de evasión, le haga reflexionar; que, de alguna manera, tenga un mensaje perdurable”.

Vestir para contar



La ropa no solo protege del frío y la lluvia, también es una parte determinante de la personalidad. Si el diseño de vestuario es una forma de conocer a un personaje, ¿es posible que al vestirles estén en cierto modo desnudándoles?

Un sombrero y una chaqueta marrones, una camisa blanca y un látigo colgado al cinto. Un vestido azul y blanco y unos zapatos de un rojo intenso. Un chaleco vaquero sin mangas y una camiseta negra de *heavy metal*. Un vestido negro de topes y cuello blancos. Un mono rojo con capucha y una máscara de Dalí. La simple mención de estos conjuntos o prendas puede invocar a un personaje de ficción, de forma tanto o más vívida que su propio nombre. Al fin y al cabo, los seres humanos **proyectan su identidad al mundo a través de su indumentaria**; las criaturas de ficción hacen exactamente lo mismo.

El diseño de vestuario, igual que la dirección de arte, tiene el objetivo de **construir personajes y mundos**. De la misma manera que el público comprende quién es la protagonista de la película viendo cómo es el lugar en el que vive, la manera en la que viste ofrece un sinfín de información sobre **sus gustos, su posición social y su actitud ante la vida**. Unos pantalones gastados y una camiseta arrugada pueden indicar que se trata de alguien que busca la comodidad por encima de todo o que es una persona a la que no le importa demasiado la opinión de los demás. Dependiendo del contexto, pueden ser también la señal de que la protagonista carece de medios económicos.

Igualmente, el vestuario **ubica a los espectadores en el tiempo y el espacio**. Los conjuntos enloquecidos de *Acción mutante* (Álex de la Iglesia, 1993) trasladan al público a un futuro distópico en el que la vida vale poco y la violencia está a la orden del día. El vestuario de *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998) evoca tanto la Alemania nazi como el concepto de la “españolada”, ese tipo de relato tan fascinado por los bandoleros, las gitanas y los amoríos imposibles.



El perro del hortelano (Pilar Miró, 1996)



Los santos inocentes (Mario Camus, 1984)

Pero eso no es todo, porque el diseño de vestuario también trabaja codo con codo con la dirección de fotografía y, de nuevo, la dirección artística, para **pintar cada fotograma de la película**. Cada prenda es una pincelada de color y textura que tiene que estar perfectamente coordinada con el resto de departamentos encargados de definir el estilo visual de la película. No es una cuestión de simple gusto: **el color, la luz y la textura son herramientas expresivas** que generan en el público muy diferentes estados de ánimo, muchas veces sin que este se de cuenta. El derroche de color de películas como *El perro del hortelano* o *La llamada* (Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2017) contagia en el espectador la pasión y el atrevimiento de sus tramas, mientras que los tonos apagados de títulos como *Los santos inocentes* le sumergen en la miseria de sus personajes. De todo eso, el diseño de vestuario es un responsable directo.

El cine es un arte que se basa en contar con **imágenes y sonido**. Cualquier cosa que no pueda narrarse mediante esas dos herramientas no tiene lugar en una película. Por tanto, el cine no puede presentar un personaje como lo haría, por ejemplo, una novela; no puede simplemente decir que "Luis derrochaba seguridad en sí mismo, hasta el punto de llegar a ser agresivo". Por el contrario, el cine tiene que vestir a Luis de tal forma que la gran mayoría del público entienda que es una persona muy segura de sí misma, quizá un poco intimidante. Para ello, el diseño de vestuario tendrá que volver a trabajar en colaboración con otra especialidad cinematográfica, la de interpretación. El actor que interprete a Luis puede poner en juego todo su talento para rezumar confianza en sí mismo, pero **cualquier esfuerzo será inútil** si le visten de forma que no destaque entre la multitud o parezca que tiene miedo de llamar la atención. Por el contrario, vestido de la forma adecuada, ese intérprete lo tendrá muchísimo más fácil para convertirse en Luis y derrochar seguridad en sí mismo, hasta el punto de llegar a ser agresivo. Porque la ropa se ha vuelto tan fundamental en nuestro día a día que es, efectivamente, una segunda piel, y **ningún personaje de ficción es realmente memorable hasta que se muestra vestido**.

Las claves del diseño de vestuario



El equipo de diseño de vestuario hace el grueso de su trabajo en el periodo de preproducción, antes de que empiece el rodaje. Estos son sus procesos principales.

- 1** **Desglose de guion y análisis de personajes**
Con el guión en la mano, la persona al frente del diseño de vestuario estudia **cada personaje y las necesidades materiales de cada escena** de la película.
- 2** **Documentación**
En películas de época o en las que se retratan otras culturas, vestuario realiza **un proceso de investigación** a través de ensayos, pinturas, fotografías y revistas.
- 3** **Reuniones con fotografía y arte**
Las cabezas de los departamentos de dirección, fotografía, arte y vestuario se reúnen para marcar **la identidad visual de la película**, su estilo.
- 4** **Bocetos y diseños**
El análisis, la investigación y lo acordado con otros departamentos empieza a dar su fruto en **un dossier con referentes y bocetos de figurines** que tendrá que ser aprobado por dirección.
- 5** **Adquisiciones**
En muchos casos, **el vestuario se compra, se alquila o se consigue prestado** de toda una serie de fuentes externas, desde grandes almacenes hasta mercadillos y tiendas especializadas.
- 6** **Confección**
Cuando son necesarios **atuendos muy particulares**, como puede ser el caso del cine fantástico, se crean a propósito para la película, a veces en talleres especializados en cine, teatro y televisión.
- 7** **Pruebas de vestuario**
Una vez la ropa está lista, se hacen numerosas pruebas con cada intérprete para confirmar que el vestuario se ajusta a su cuerpo y consigue el efecto **visual y narrativo** deseado.
- 8** **Rodaje**
Una vez la película se está rodando, vestuario coordina que cada intérprete y la figuración tenga su indumentaria lista y **vigila la continuidad visual** relacionada con su departamento.

Visiones del diseño de vestuario



Tres primeras figuras del diseño de vestuario arrojan algo de luz sobre los misterios de esta especialidad.

Sonia Grande



@ Enrique Cidoncha
Cortesía de la Academia de Cine

Su nombre no solo está asociado a algunos de los títulos clave del cine español de las últimas décadas (*La lengua de las mariposas*, *Los otros*, *Los abrazos rotos*), también ha participado en producciones internacionales a las órdenes de Woody Allen o James Gray.

“Parte de nuestro trabajo consiste en sacar a la luz la personalidad que está escrita en papel. No se trata de crear un vestido o un traje, sino una nueva persona. Antes de que el actor hable, su vestuario ya está proporcionando información”.

Pedro Moreno



@ Enrique Cidoncha
Cortesía de la Academia de Cine

Aunque ha dedicado buena parte de su carrera a los escenarios, creando diseños icónicos para teatro, ópera y danza, ha brillado en la gran pantalla con títulos como *El perro del hortelano*, *Goya en Burdeos*, *El lobo* o *El autor*.

“A lo largo de mi carrera he constatado que cada actor hace de un mismo papel algo diferente. Por eso, hablo mucho con los intérpretes, no puedes estar nunca contra ellos. En todo caso, debes convencerles de que tu visión les ayuda”.

Clara Bilbao



@ Enrique Cidoncha
Cortesía de la Academia de Cine

Ganadora de tres premios Goya gracias a su trabajo junto a directores como Ramón Salazar (*La enfermedad del domingo*), Icíar Bollaín (*Maixabel*), José Luis Cuerda (*Tiempo después*) o Isabel Coixet (*Nadie quiere la noche*), se ha convertido en una de las diseñadoras más importantes de este país.

“Hay diferentes maneras de que el vestuario hable; a veces se impone al texto y, otras veces, queda por debajo de él, pero siempre reafirma a los personajes. Es una especie de subtítulo invisible sobre esas personas que estamos viendo”.



LIBERTAD

Los gemelos siempre aprenden a fumar más tarde.

NORA

¿Qué es "gomelo"?

LIBERTAD

Una niña bien, como usted.

NORA

Yo no soy una niña bien.

LIBERTAD

Nora, por favor... Mi mamá trabaja para ustedes.

NORA

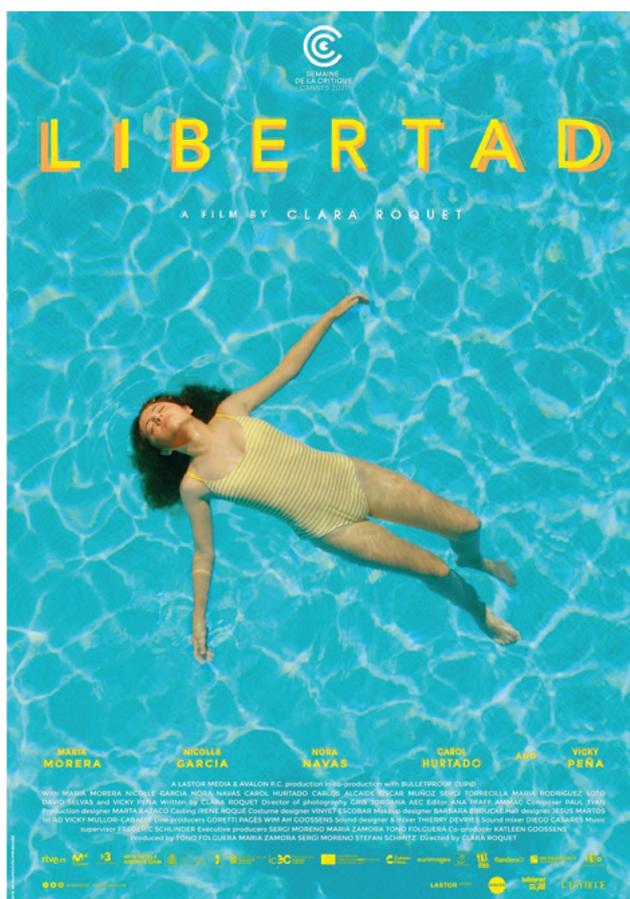
Ya, pero es como de la familia, ¿no?

LIBERTAD

Qué descaró... ¿Cómo que de la familia? Ella le limpia el culo a su abuela y el resto no lo hace.

Libertad

Después de mucho tiempo sin coincidir en su casa de verano, la familia Vidal pasa las últimas vacaciones con la abuela Ángela, que sufre alzheimer avanzado. Por primera vez en su vida, Nora, siente que no encuentra su lugar: los juegos de niños le parecen ridículos y las conversaciones de los adultos todavía le van grandes. Pero todo cambia con la llegada de Libertad, la hija de Rosana, la mujer colombiana que cuida a Ángela. Rebelde y magnética, Libertad se convierte en la puerta de entrada a un verano distinto para Nora y las dos niñas rápidamente forjan una amistad intensa y desigual. Juntas salen de la burbuja de protección y confort que supone la casa familiar y descubren un mundo nuevo en el que Nora se siente más libre que nunca.



Cartel: Jordi Trilla (diseño), Concha de la Rosa (fotografía)

Ficha técnica

País: España, Bélgica **Año:** 2021 **Duración:** 104 minutos **Dirección:** Clara Roquet
Guión: Clara Roquet **Producción:** María Zamora, Tono Folguera y Sergi Moreno
Dirección de fotografía: Gris Jordana **Montaje:** Ana Pfaff **Dirección artística:** Marta Bazaco
Sonido: Diego Casares y Thierry De Vriesc **Música:** Paul Tyan
Diseño de vestuario: Vinyet Escobar **Maquillaje y peluquería:** Bárbara Broucke y Jesús Martos
Reparto: María Morera (Nora), Nicolle García (Libertad), Nora Navas (Teresa), Carol Hurtado (Rosana), Vicky Peña (Ángela)

Una amistad de verano

Dos chicas se conocen durante un mes de verano en la Costa Brava. A pesar de las diferencias sociales, se hacen amigas. Pero, ¿por cuánto tiempo? Y, ¿a qué precio?



Libertad es una película en la que las telas y los tejidos tienen una enorme importancia. De hecho, tanta que la primera imagen es la de una cortina que impide ver, aunque no oír, a una mujer llorando. Esa mujer es Rosana y resulta fácil intuir que es empleada del hogar. No solo porque se la muestra retirando fundas de sofás y muebles, sino también porque su ropa, sencilla y barata, desentona con el amplio salón y el jardín que se intuye detrás. Además, porque no detiene su labor para secarse las lágrimas, sino que lo hace sobre la marcha usando las mangas de su camiseta. En el cine, cada aspecto es relevante, cada profesión aporta su granito de arena al relato. Pero, ¿por qué llora Rosana?

Esa pregunta queda suspendida en el aire cuando hacen acto de presencia Teresa y sus hijas, entre las que destaca la adolescente Nora. Por si el sonido de chicharras y la luz no lo habían dejado suficientemente claro, las maletas y la forma de vestir de esta madre y sus tres hijas evidencian que la película se desarrolla en verano. Una familia adinerada viaja hasta su residencia en la costa para pasar unas semanas de vacaciones. Nora se acerca al reloj de cuco y activa el mecanismo que



hace aparecer al pájaro, pero este se queda atascado. En verano, el tiempo se detiene.

El verano también puede ser aburrido. Para Nora, desde luego, lo es. Sentada junto a la cama, escucha por enésima vez a su abuela Ángela contar un relato sobre su abuelo. Para sus hermanas pequeñas, la historia sigue resultando fascinante. Para Nora, no. Mientras tanto, para Teresa lo importante es que su madre, enferma de alzheimer, recuerde su nombre. Cuando Ángela se inquieta y pide ayuda a Rosana en lugar de a su hija, esta se echa a llorar. **Libertad** se presenta ya desde los primeros minutos como un relato sobre relaciones familiares, y más concretamente sobre relaciones entre madres e hijas.

En esta situación de tedio veraniego, Nora se dedica a dejar pasar el tiempo y a observar. Le llama la atención, quizá de una forma diferente a otros años, el joven Manuel, que trabaja en el barco de la familia. También habla por teléfono con una amiga sobre monitores de campamento y besos. La aparición del deseo sexual es otra de las bases sobre las que se construye **Libertad**. De ahí que, para Nora, que viste con ropas holgadas y colores discretos que ocultan su cuerpo, la aparición de esa chica con la camiseta roja y los vaqueros cortos y ajustados tenga tanta importancia. Es Libertad, la hija de Rosana. Recién llegada de Colombia, supone una revolución para Nora,

que está acostumbrada a referentes como su madre, una mujer que también esconde su físico en vez de acentuarlo.

Fascinación y descubrimiento

Una noche, Nora se despierta por culpa del flujo menstrual (otro suceso que habla del fin de la infancia) y baja a lavarse la ropa. Mientras lo hace, escucha una discusión entre Libertad y Rosana. La forma en que la adolescente latinoamericana se enfrenta a su madre, cuestionando abiertamente sus decisiones, supone otro descubrimiento para Nora. Algo está, lentamente, cambiando.

Movida por la curiosidad, la joven catalana intenta acercarse a Libertad, primero en su piscina privada, después en la calle. En este segundo encuentro, tanto la construcción del plano como el planteamiento de vestuario hablan de lo que separa a ambas chicas. Las dos comparten el mismo encuadre, un plano general de la calle que conduce a la casa de verano, pero solo Libertad aparece enfocada, mientras que Nora está siempre algo desenfocada. A pesar de lo mucho que esta desea conocer a la recién llegada, comparten el mismo espacio pero no están juntas. La ropa comunica esa misma distancia: Libertad se viste con colores vibrantes y no tiene miedo de mostrar su piel, mientras la camiseta y los pantalones de Nora son de un azul apagado que casi parece buscar la invisibilidad. La ropa





de Nora parece haberla elegido su madre, la de Libertad es una forma de expresión personal. Sin embargo, ambas terminan yendo juntas al pueblo.

Su aventura podría terminar rápido, pero Libertad insiste en que se queden un rato por allí y hablen con algunos chicos. Uno de ellos es Manuel, el joven marinero. A Nora le impresiona ver en acción lo que ya había intuido de Libertad, lo que su apariencia ya expresaba: que vive sin miedo y toma decisiones sin importarle las consecuencias. Para Libertad, Nora supone una forma de sentirse menos extraña en esa casa, también una forma de alejarse de su madre, con la que no se siente cómoda nunca. Rápidamente, las dos empiezan a pasar mucho tiempo juntas. El tedio del verano da paso a la emoción y al descubrimiento de nuevas sensaciones.

Como si fuera de la familia

La amistad entre las dos chicas parece igualarlas, pero lo que viven las madres desmiente esto. Rosana aparece siempre trabajando, lo que dificulta que se acerque a su hija, que jamás le ha perdonado que se marchase cuando tenía cinco años y la dejase con la abuela. Además, cuanto más cómoda empieza a sentirse Libertad con la familia de Nora, más le molesta ver a su madre trabajar para ellos. Incluso cuando están comiendo las dos juntas, rodeadas de un silencio incomodísimo, Teresa puede llamarla para que vuelva al trabajo. No es casual que la única estancia en la que las ventanas están enrejadas sea la cocina, el espacio en que Rosana pasa más tiempo. También la falta de luz allí habla, precisamente, de ausencia de libertad. En esas condiciones, es muy complicado que la herida que separa a madre e hija se cure.

Teresa, mientras tanto, se mueve entre el dolor que le provoca ver cómo su madre se siente más próxima a Rosana que a su propia hija, el

miedo constante a que le pase algo a Nora y un tímido deseo de experimentar otra vida. De nuevo, la ropa se convierte en reflejo de esto. La madre de Nora se compra un vestido en el mercadillo del pueblo y se lo prueba frente a su hija, llena de dudas. Es, como ella misma dice una y otra vez, muy diferente a su estilo habitual, más alegre, quizá un poco más atrevido. Nora la anima a que se lo ponga, le gusta cómo le queda. Sin embargo, cualquier posibilidad de cambio se hace añicos cuando Rosana entra en la habitación con el mismo vestido puesto. A pesar de que su hija le insiste en que le queda bien, Teresa se lo quita y se pone otro más discreto. Le resulta implanteable salir a la calle con la misma ropa que la cuidadora de su madre. Por el contrario, para Nora, la diferencia de clase social no es importante. Una vez más, madre e hija se distancian.

Aunque la joven protagonista no sea consciente, la clase social sí es relevante. Solo así se explica que, cuando se están preparando para salir de fiesta, Nora y Libertad se intercambian la ropa. Ha quedado ya bien establecido que Nora desea parecerse un poco más a la hija de Rosana, pero, ¿por qué querría Libertad llevar la ropa de la hija de Teresa, tan contraria a su temperamento atrevido y directo? Porque a Libertad le gustaría pertenecer a la clase social de la familia de Nora, no tener que preocuparse por el tiempo y el dinero y, sobre todo, no tener que parecerse a su madre, siempre pendiente de lo que necesitan los demás. Otro de los aspectos centrales de **Libertad** es el deseo de escapar: es una historia de hijas que intentan por todos los medios no parecerse a sus madres, no heredar las cosas que detestan de ellas.

Una noche que lo cambia todo

La situación empieza a complicarse cuando Nora y Libertad se escabullen y salen de fiesta juntas. La noche, un mundo nuevo para Nora, se tiñe del mismo rojo que vestía Libertad al



principio de la película. Es excitante, pero también puede ser peligrosa. Cuando Libertad y Manuel empiezan a besarse, dejando a Nora sola con un amigo de Manuel, esta se siente abandonada y decide marcharse. Pero la verdadera ruptura llega cuando, al salir de la discoteca, ve a lo lejos a su madre con un hombre que no es su padre. El hombre para el que había comprado ese vestido algo más atrevido, con el que quería probar a ser una persona un poco diferente.

Tampoco Teresa y Rosana están contentas con lo que está sucediendo. Como anticipo de lo que está por ocurrir, la película muestra a Libertad y Nora jugando en la piscina. Las hermanas de esta están uniendo el pelo de ambas adolescentes en una sola trenza. Al verlo, las dos madres corren a deshacer el nudo que une a las dos adolescentes. Simbólicamente, parece que esa amistad tiene los días contados. Más aún cuando Nora se marcha con la pandilla de Manuel, a pesar de la prohibición de su madre. Sin embargo, frente a la oposición de Teresa y de Rosana, que trata de colocar a Libertad en su sitio ("¿Usted qué hace aquí?", le dice cuando se la encuentra durmiendo en la cama de Nora), la joven catalana sigue tratando de acercarse más y más a la adolescente colombiana, parecerse más a ella y menos a su madre.

De nuevo, un vestido forma parte de la siguiente escena en que la transformación de Nora resulta más evidente. En un momento en que está con la abuela Ángela, esta tiene un episodio de Alzheimer y confunde a su nieta con su hija. La oportunidad resulta demasiado tentadora para esta nueva Nora, que aprovecha para portarse mal. Cuando Ángela le dice que se ponga el vestido rosa porque están a punto de llegar unos invitados, Nora responde que no piensa hacerlo. Más aún, se atreve a contarle a su abuela que su madre está viendo a otro hombre. Confundida, Ángela piensa que su nieta (o sea, su hija) le está diciendo que es ella la que ha sido infiel a su marido y le suelta un bofetón a Nora. La joven se da cuenta en ese momento que su madre y su abuela se parecen aún más de lo que creía. Esa revelación se convierte en la gasolina que necesitaba para enfrentarse a su madre, como ha visto a Libertad hacer.

Del corto al largo (o no)

A lo largo de la historia del cine, multitud de directores y directoras han utilizado el cortometraje como espacio de experimentación y campo de entrenamiento para luego dar el salto al largometraje. El cortometraje, al tener habitualmente presupuestos mucho más reducidos, permite arriesgar más, lo que lo convierte en un forma ideal para poner a prueba ideas y aprender a narrar con imágenes y sonidos.

Sin ir más lejos, *Libertad* recupera muchas de las ideas ya planteadas en *El adiós*, un cortometraje que Clara Roquet dirigió en 2015 y con el que consiguió un importante éxito en festivales. La película de 2015 sigue a una trabajadora doméstica, Rosana, durante el día en que se va a enterrar a la mujer a la que ha estado cuidando durante años. Las conexiones con *Libertad* resultan evidentes.

No se trata, ni mucho menos, del único caso reciente en España. Por ejemplo, Rodrigo Sorogoyen recuperó su cortometraje *Madre* (2017) y lo convirtió en un largometraje de igual nombre en 2019. Lo mismo hizo Carlota Pereda con su celebrado corto *Cerdita* (2018).

Esto no significa, por supuesto, que el cortometraje sea solo un paso para llegar al largometraje. Muchos artistas prefieren formatos más cortos o han dado en el cortometraje sus mejores trabajos, pero sí es cierto que los condicionantes antes comentados hacen del formato una escuela idónea para aprender el lenguaje cinematográfico. Por eso, cada año, miles de jóvenes cineastas en todo el mundo se lanzan a producir sus propios cortometrajes, rodando con sus móviles, en sus casas y con amigos.



Porque te vas

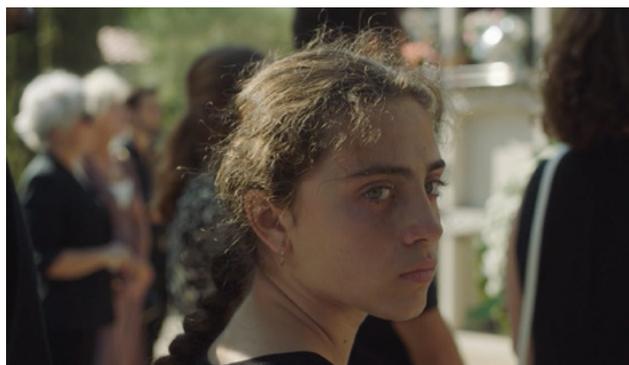
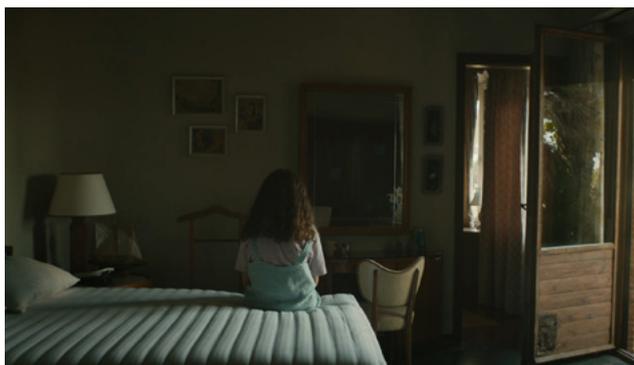
Cuando Nora se da cuenta de que Libertad pretende marcharse con Manuel, su amistad empieza a agrietarse y brotan los enfrentamientos y el dolor. Rosana, incapaz de romper el muro que se ha creado entre su hija y ella, llora mientras cuida de Ángela, una madre que está empezando a olvidar a su familia; la película retrata esta contraposición mediante un elaborado movimiento de cámara que conecta a la abuela y a la asistente con una serie de fotografías del pasado. Libertad descubre que su madre lleva su nombre tatuado en la espalda y vive un acercamiento a Ángela que le revela una parte más humana y cálida del trabajo de su madre. Nora, vestida con las mismas ropas que llevaba Libertad el día que fueron juntas al pueblo, discute con su madre, que quiere que deje de verse con la hija de Rosana; harta y endurecida por lo vivido, Nora se atreve a dejarle claro lo que opina de ella. Todo este torbellino de sentimientos hasta ahora reprimidos conduce al público hasta el clímax del relato.

Una fiesta es una excusa para transformarse, para comportarse, aunque sea por unas horas, de forma diferente, vestirse de forma diferente, sentir de forma diferente. A veces, sin embargo, la transformación no ocurre de la manera esperada. Nora, en su intento por evitar que Libertad se marche, ha saboteado su plan de

huida. Quiriendo convertirse en su amiga, ha terminado por parecerse más a su madre, llena de miedos y dispuesta a mentir para no ahogarse en ellos. Así, Nora abandona la ropa de Libertad para ir a la fiesta con un vestido que Ángela le arregló días atrás. Un vestido, muy probablemente, heredado de su madre o de su abuela. Inconscientemente, Nora acepta que no puede escapar de su destino.

Mientras tanto, por culpa del complot de Nora, Libertad fracasa en su intento de huir. Paradójicamente, este fracaso tiene algo de victoria: el encuentro entre Rosana y su hija, maleta en mano, permite a la madre preguntar "¿Cuándo me va a perdonar?". Al oír estas palabras, la máscara de independencia de Libertad se rompe y la joven llora. Se trata de la primera vez en toda la película en que uno de sus personajes no intenta evitar que se le vea llorar. Al hacerlo, Libertad también se transforma y consigue lo que secretamente deseaba: recuperar a su madre.

Solo un personaje consigue realmente huir de esa fiesta: Ángela. Luciendo un elegante vestido que la conecta con la mujer que era antes de la enfermedad, aprovecha un momento de confusión para abandonar la casa y partir hacia el mar, algo que lleva pidiendo desde el principio de la película y que su hija ha impedido una y otra vez. Así, con este acto de verdadera libertad, el verano se acaba.





Dune (David Lynch, 1984)

Los grandes tesoros del diseño de vestuario

A lo largo de la historia del cine, figurinistas de todo el mundo han creado innumerables diseños únicos, obras maestras que deslumbran incluso fuera de la película para la que fueron creadas. Este texto ofrece solo una selección mínima de lo que se podría mostrar, y se muestra, en museos y exposiciones de todo el mundo.

Uno de los ejemplos más espectaculares se puede encontrar en la Alemania de los años 20, más concretamente en el trabajo de la diseñadora Aenne Willkomm, que participó en tres de las películas más influyentes del periodo: las dos partes de *Los nibelungos* (1924) y *Metrópolis* (1927), ambas dirigidas por Fritz Lang.

Igual de impresionante e icónico, aunque en un registro totalmente distinto, es el trabajo del artista estadounidense conocido simplemente como Adrian. Entre sus muchas creaciones se encuentran los diseños de *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), que han permanecido en el imaginario popular durante casi un siglo.

La angloespañola Yvonne Blake recorrió todo el mundo entre los años 60 y 80, participando en algunos de los proyectos más influyentes del momento, para los que creó diseños que se han convertido en historia del arte. Algunos ejemplos son *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), *Superman* (Richard Donner, 1978) o *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1987).

Trabajando indistintamente en Japón y China, la diseñadora Emi Wada creó conjuntos inolvidables para películas de Zhang Yimou (*Hero, La casa de las dagas voladoras*), Akira Kurosawa (*Sueños, Ran*) o Nagisa Ōshima (*Gohatto*). Con su obra, Wada fue una de las responsables de popularizar el diseño japonés en todo el mundo.

En las últimas décadas, el cine ha continuado fascinando al público con diseños como los creados por Kym Barret para *Matrix* (Lilly y Lana Wachowski, 1999), Madeline Fontaine para *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), Ngila Dickinson y Richard Taylor para la trilogía de *El señor de los anillos* (Peter Jackson, 2002, 2003 y 2004) o Paco Delgado para *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012).

Entrevista Clara Roquet

Directora de *Libertad*



Fotografía: Cortesía de Clara Roquet

“Para mí, el estilo visual está ya muy presente en el guion, porque estás narrando con imágenes y lo tienes muy presente. La progresión de guion a dirección me resulta muy lógica”

Como guionista se ha convertido en uno de los nombres fundamentales de la industria española, pero además lleva ya una década demostrando su talento para la dirección. Hablamos con Clara Roquet sobre estilo, mirada y trabajo en equipo.

¿Cómo llegaste a la dirección de cine?

Yo era guionista, y quería seguir siendo guionista, pero tenía una historia muy personal para un cortometraje que se llamaba *El adiós*. Se la pase a una directora para que la dirigiese, pero todo el rato le estaba diciendo “Oye, esto tiene que ser más así o más...” Al final, ella me preguntó por qué no intentaba dirigir el corto yo. Me daba un poco de miedo, pero me rodeé de gente en quien podía confiar y a la que podía preguntar si me estaba equivocando o no. A partir de ahí empecé a sentirme un poco más cómoda, y de ese corto surgió la idea de *Libertad*.

¿Qué es lo que te atrae de esta disciplina?

Creo que, justamente, el trabajo en equipo. El poder pensar una misma historia desde distintos departamentos. También me gusta mucho el trabajo con los actores, es la parte más creativa de la dirección.

¿Qué es lo que hace que un proyecto te atraiga lo suficiente para que decidas dirigirlo?

Diferencio mucho entre lo que escribo para otras personas y lo que escribo para mí. Cuando escribo para otros directores, me pongo el sombrero de guionista y ni se me ocurre pensar en dirigir la historia, soy feliz así. Sin embargo, las historias que me atraen a mí tienen algo de personal. No es que sean autobiográficas, pero sí que me tocan de cerca. También me gusta que incomoden, que hagan preguntas.



El adiós (Clara Roquet, 2015)

Y, ¿en el caso de *Libertad*?

Mientras estaba preparando *El adiós*, entrevisté a bastantes mujeres migrantes que trabajaban como cuidadoras. Con frecuencia se repetía el mismo trauma: haber tenido que dejar atrás a sus hijos en su país de origen. Me pareció una gran metáfora de la diferencia de privilegios. Decidí que quería contar esa historia, pero desde mi propio privilegio. Desde el punto de vista de una niña que nunca ha tenido que enfrentarse a algo así y que se hace amiga de una chica que lo ha tenido mucho más difícil. Me interesaba el choque de estos dos mundos.

¿Cómo fue el proceso de investigación?

Hubo mucha investigación sobre el mundo de Libertad y su madre, porque eran los personajes más alejados de mí. Me fui a Colombia a hacer el casting, pero también a conocer un poco el entorno de donde podrían haber salido estos personajes. También hice muchas entrevistas a mujeres cuidadoras, la mayoría colombianas, pero también bolivianas, ecuatorianas... El entorno de la película sí que me resultaba conocido, porque yo veraneaba en la Costa Brava y la familia de mi abuelo viene de esa burguesía un poco ya en decadencia, así que no necesitaba ningún tipo de investigación. Esos eran mis veranos.

Uno de los cambios más importantes entre *El adiós* y *Libertad* es que se pasa de una familia casi aristocrática a otra mucho más moderna, ¿por qué tomaste esa decisión?

Por un lado, lo que pasó en *El adiós* es que yo me enamoré de una casa que tenía ese aire aristocrático, quería rodar allí. Además, cuando tienes menos experiencia, me parece que tiendes a llevarlo todo al extremo: los malos son más malos, los ricos son más ricos... Creo que, en el corto, fui en esa dirección por mostrar aún más la diferencia de clases. En *Libertad* creo que hay más madurez y me interesaba mostrar esta burguesía más moderna, de tratar bien a todos, en la que creo que se cuelean aún más contradicciones. Me parecía más interesante.



***Libertad* es la historia de dos mundos muy diferentes que conviven bajo un mismo techo. A nivel de cámara, ¿cómo planteaste esas diferencias?**

En la película hay dos lenguajes claros. Al inicio tenemos este lenguaje muy estático, con la cámara siempre en el trípode. Queríamos una sensación de mundo estancado y muy jerarquizado, como si la casa estuviera detenida en el tiempo. En cambio, *Libertad* trae un lenguaje distinto, más de cámara en mano, y su llegada va cambiando también la forma en que rodamos a Nora. A partir de ahí, la cámara se mueve mucho más, porque *Libertad* es como un chorro de aire fresco, viene a sacudir las cosas.

¿Cómo decides el estilo visual de una película?

Para mí, el estilo visual está ya muy presente en el guion, porque estás narrando con imágenes y lo tienes muy presente. La progresión de guion a dirección me resulta muy lógica en ese sentido. Aparte de eso, siempre es la historia la que te marca un punto de vista y una estética, y luego cada uno tiene una mirada y un gusto. En mi caso, quizá tiende más al naturalismo o al realismo.

A mí me gusta mucho que me hagan propuestas. En el caso del vestuario de *Libertad*, lo primero que hicimos fue hablar sobre el guion, eso es muy importante. Yo le contaba a Vinyet cómo era tal o cual personaje y ella me hacía preguntas. De ahí surgió una primera propuesta de vestuario, con referencias e ideas que me encantaron. A partir de ahí, pues fue un proceso de afinar, “un por más por aquí”, “quizá esto es demasiado”...



¿Alguna vez has sentido que, como directora, estabas traicionando lo que habías planteado como guionista?

Sin duda. La primera traición es cuando se hace el plan de rodaje y te das cuenta de que no vas a poder rodar todo lo que has escrito y tienes que recortar. Pero, además, los rodajes tienen esta cosa de la inmediatez, creo que tienes que adaptarte y tener cintura. A veces un actor interpreta la escena de una forma diferente a lo que habías pensado, o alguien te propone algo que mejora muchísimo lo que tenías en guion. Si tienes la cabeza solo en el texto, eso no lo ves. Hay que estar abierta a escuchar y entender que estás trabajando con gente de carne y hueso, que están vivos y sienten cosas, y tener la sensibilidad para aprovechar eso.

Eso debe ser difícil cuando también has escrito el guion, ¿no?

Sí, en *Libertad* me costó mucho porque iba muy pegada al guion. Pero hubo una escena, cuando Libertad se mete en la cama de Nora después de salir juntas de fiesta, que yo había pensado como una escena de pelea. Nora no quería que Libertad se metiera en su cama. Sin embargo, era tarde, todo el mundo estaba cansado, las actrices estaban muy cansadas y les dio la risa tonta. Se pusieron a reír y a reír y no había manera de hacer la escena en un tono dramático. Me di cuenta de que aquello era muy genuino, esa risa y esa conexión entre las dos. Así que dejamos de lado el guion y simplemente les dije "necesito que pase esto, haced lo que queráis". El resultado es mucho mejor que lo que yo había escrito. A

partir de ese momento me di cuenta de que hay momentos en los que tienes que apartar la vista del guion y aprovechar lo que está pasando delante tuya.

¿Cómo fue la experiencia de trabajar con cinco actrices con niveles de experiencia tan diferentes?

Lo más complejo fue para Nicolle García, porque no tenía ninguna experiencia. Trabajé con ella de una forma muy intuitiva, porque se sentía cerca del personaje y podía partir de experiencias personales. Además, es muy magnética y le salía muy natural, pero sí que es verdad que había cosas que se complicaban un poco más. Me ayudó mucho el resto del reparto, porque una actriz como Nora Navas es capaz de adaptarse a todo y te ayuda a dirigir la escena desde dentro. Le puedes proponer cosas mucho más complejas. Hubo una implicación enorme por parte de las actrices con más experiencia para buscar un estilo común y por adaptarse. Además, creo que ese esfuerzo aportó algo muy del momento, muy espontáneo, a su interpretación.

Por último, ¿qué le recomendarías a alguien que quiera dedicarse a la dirección de cine?

Pues que lea y que vea películas. Que observe y tome notas. Pero, sobre todo, que vea muchas películas, porque al final es la forma en que vas absorbiendo los referentes y la cultura cinematográfica.

Entrevista Vinyet Escobar

Diseñadora de vestuario
en *Libertad*

Fotografía: ©Papo Waisman. Cortesía de la Academia de Cine



“Me di cuenta de que, con el vestuario, también ayudas a contar la historia. A través de la ropa ubicas al actor en un carácter, en una clase social, en un momento emocional concreto...”

Ha ganado el Goya a Mejor Diseño de Vestuario, trabajado para Celia Rico, Carlos Marqués-Marcet o Paco Plaza y vestido a Ana Torrent, Geraldine Chaplin, Anna Castillo, Luis Tosar o Lola Dueñas. Ahora nos cuenta algunos de los secretos de su profesión.

¿Cómo llegaste al diseño de vestuario?

Fue una cosa muy poco premeditada. Estudié Comunicación Audiovisual, como Clara [Roquet]. Allí haces muchas cosas muy diferentes, pero con poca profundidad, y de vestuario ni se habla. Tenía un grupo de amigos que eran como los motivados de la uni, estaban siempre haciendo cortos, videoclips, todo el rato haciendo cosas. Como no tenían a nadie que les hiciera la dirección de arte y el diseño de vestuario, pues me llamaban a mí, y en esos mini proyectos empecé a darme cuenta de que me lo pasaba muy bien. Entonces, al terminar la carrera, como no me podía pagar un máster en dirección de arte, decidí aprender trabajando.

Tenía la suerte de vivir en Barcelona y en casa de mis padres, así que pude hacer muchos trabajos sin cobrar, en pilotos de series, en videoclips, en cortos... Esto compensa durante un tiempo, porque aprendes mucho, pero cuando llevaba año y medio haciéndolo mientras trabajaba de camarera o de monitor en campamentos empecé a pensar que no estaba consiguiendo nada. Hasta que, de repente, cuando estaba ya a punto de tirar la toalla, me llamaron para hacer un trabajo remunerado. De ahí me salieron otros, y así hasta que entré como meritoria de vestuario en *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010). Ahí entré en un equipo de vestuario y fui subiendo de cargo hasta hoy, que tengo la suerte de poder hacer yo el diseño de las pelis.

¿Qué es lo que te atrajo del diseño de vestuario?

La construcción de personajes, ver lo importante que es y el carácter que aporta a un actor o a un físico el ir vestido de un modo u otro. Me di cuenta de que, con el vestuario, también estabas ayudando a contar la historia. A través de la ropa ubicas al actor en un carácter, en una clase social, en un momento emocional concreto... También es un proceso creativo menos solitario que otros, más de poner ideas en común con el director y los actores.



Extracto del dossier de referencias de vestuario para el personaje de Teresa en *Libertad* (Cortesía de Vinyet Escobar)

¿Sueles trabajar mano a mano con los intérpretes?

Sí, para mí es muy importante que estén cómodos, que si hay algo que no se creen, que me lo digan. Si el actor no está cómodo, el vestuario no está bien. Por eso siempre me reúno con ellos previamente para enseñarles las influencias que estoy manejando y cuáles son las intenciones, para que puedan opinar y aportar. Cuando se hablan las cosas salen mejores ideas.

Y, con dirección de fotografía y dirección artística, ¿haces mucho trabajo previo?

Siempre hay una reunión en la que hablamos principalmente de colores y texturas, que al final es lo que nos afecta a los tres departamentos, y se marca una línea común. Y también hay que hablar con otros departamentos. Por ejemplo, en *Libertad* tuve que trabajar mucho con sonido, porque había muchísimo bañador y no había manera de esconder los micrófonos, así que hubo que hacer bastante ingeniería, con unos bolsillitos ocultos en la ropa para poder meter las petacas [en sonido, se llama petaca al aparato emisor que llevan los intérpretes encima]. Maquillaje y peluquería también es muy importante, suelen entrar en la producción más tarde que vestuario, pero marcan mucho el aspecto del personaje.

¿Cuál es tu proceso de trabajo?

Primero me leo el guion intentando entrar en la historia como una espectadora, disfrutándola y viendo qué me sugiere.



Referencias para el personaje de Libertad



Referencias para el personaje de Nora

Después hago una lectura más técnica, en la que me voy fijando en detalles de vestuario concretos: cuántos personajes hay, cuántos días transcurren en la ficción, cuántos cambios de vestuario tiene cada personaje en esos días, si hay lluvia y la ropa se moja, si hay disparos... Con toda esta información, ya puedo negociar con producción sobre el presupuesto y el equipo que necesito.

Luego siempre me reúno con dirección y, a partir de esas conversaciones, preparo un dossier con referencias y, si hacen falta, figurines. Es un momento que me gusta mucho, de trabajo más solitario buscando fuentes. Si es una peli actual, puedes mirar revistas, Instagram, Pinterest, pero si estás trabajando en una película de los 70, tienes que buscar en hemerotecas, en fotografías de época, incluso en fotografías familiares.

A partir de ahí se incorpora más gente al equipo y empezamos a comprar o alquilar, en tiendas normales o de segunda mano. O, si hay que confeccionar, pues empiezas a hacer los bocetos y a buscar las telas. Y también, si compras, pues preparar la ropa, porque una cosa que odio es ver una película en la que el personaje aparece con unas zapatillas que brillan de nuevas, esas cosas sacan mucho de la historia.

Y de ahí se pasa a las pruebas de vestuario y después a rodaje, ¿no? ¿Qué hace el equipo de vestuario en rodaje?

Esa es otra dimensión del trabajo, porque desafortunadamente no se rueda de forma cronológica, un día ruedas una escena al principio de la historia y al día siguiente otra que puede estar al final. Por eso yo hago siempre un documento en el que desgloso el vestuario que lleva cada personaje en cada secuencia. Con ese documento, que es la biblia de vestuario,

la sastra vigila la continuidad en rodaje: se asegura de que el actor lleva todo lo que le hace falta y que todo está como se dejó en los planos anteriores. Por ejemplo, si al principio de la secuencia el actor se quitó la chaqueta, pues luego tiene que seguir con la chaqueta quitada. O si se dobló las mangas o se abrió dos botones. Todos esos detalles. Es un trabajo muy complicado, hay que estar muy pendiente de muchas cosas, porque además son cosas que si te equivocas no tienen solución. Si la actriz no lleva los pendientes que tenía que llevar, vas a tener un problema en montaje.

Hablando ya concretamente de *Libertad*, ¿qué ideas principales te marcó Clara Roquet al empezar a trabajar en la película?

Que íbamos a retratar dos mundos, el de Nora y su familia y el de Libertad y su madre. Con el vestuario queríamos representar que, aunque están conviviendo todos en una misma casa, son realidades que están muy alejadas la una de la otra. Ahí nace una amistad que, a medida que va creciendo, teníamos que acompañar con el vestuario. Al principio, a Nora la infantilizamos un poco: camisetas de cuello más cerrado, perlitas en las orejas, colores pastel... Y Libertad llega con esa camiseta roja, pantalones muy cortos, el pelo teñido de azul... Aunque son de la misma edad, no tienen nada que ver, pero el verano las junta y se acaban haciendo amigas.

La primera noche que salen juntas de fiesta se intercambian la ropa y, a partir de ahí, Nora empieza a transformarse. Siempre usando cosas que tendría ella, pero pasa de las camisetas de cuello cerrado a camisetas de tirantes y cambia las perlitas por unos aros dorados como los de Libertad. Esto era muy importante para Clara, había que ir acercando a los dos personajes.



Uno de los aspectos centrales de la película son las diferencias de clase entre los personajes. ¿Cómo las trabajasteis a nivel de vestuario?

Pues pensando dónde compraría cada personaje la ropa. Por ejemplo, para Rosana, nos acercamos a mercadillos y también permitimos que repitiera ropa. Esto también es una manera de hablar de clases, porque si tienes poca ropa tienes que volver a ponértela más a menudo. Por el contrario, Teresa, la madre de Nora, lleva casi un *look* de verano en cada secuencia. Además, con cada conjunto se cambia los pendientes, tiene más tiempo y más dinero para cuidar esos detalles.

Y, ¿las diferencias generacionales?

Teníamos claro que no queríamos que Ángela fuera una abuelita de bastoncito y pañuelito. Son la familia que son y queríamos mostrar su elegancia, que son una familia bien. Como tiene a alguien que la cuide, puede ir impecablemente vestida cada día, con pendientes, peinada. Las pocas veces que la vemos con camisión es cuando se ha escapado.

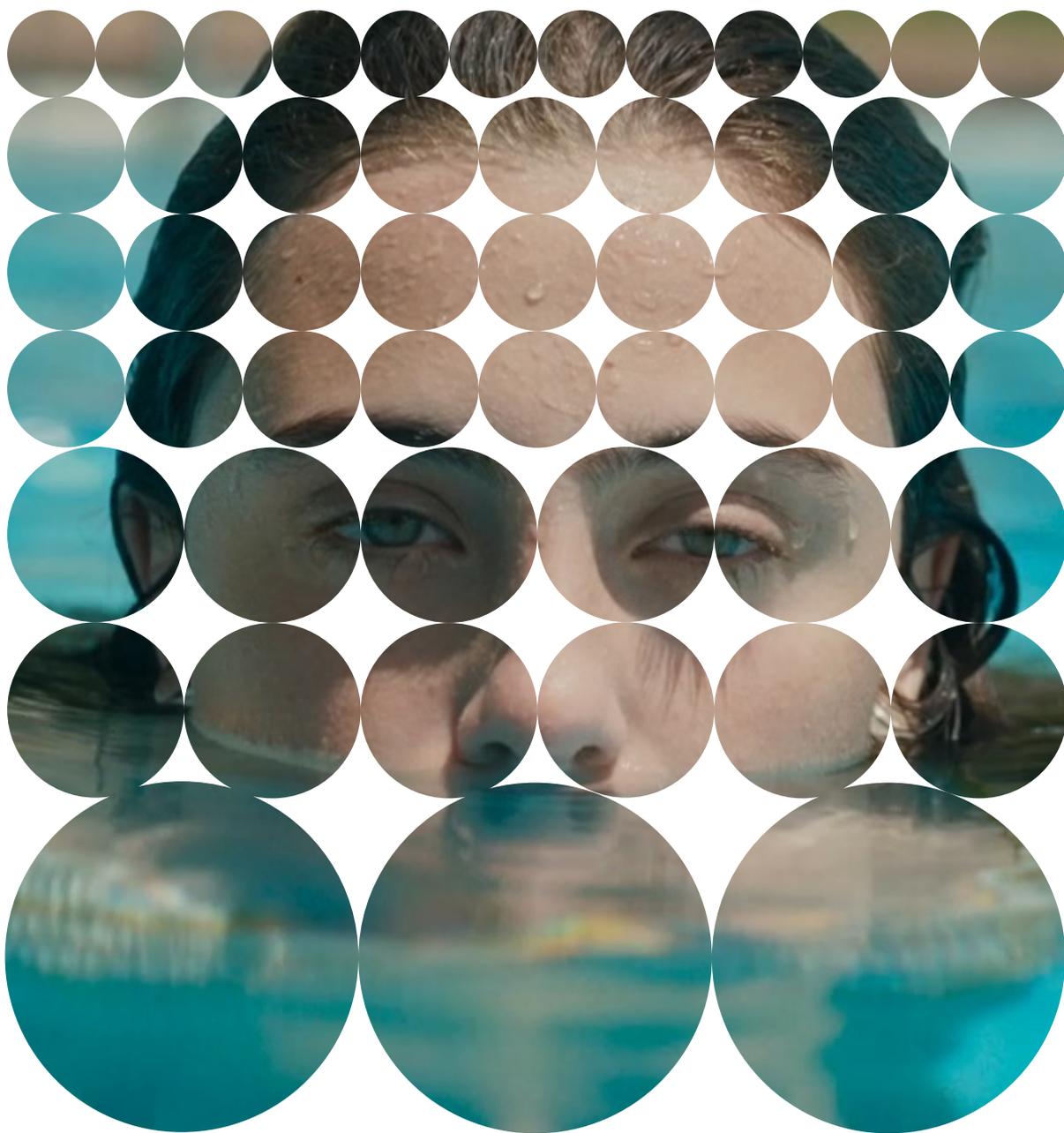
Por último, ¿qué le recomendarías a alguien que quiera dedicarse al diseño de vestuario?

Que mire mucho cine. Yo no aprendí nada de vestuario en Comunicación Audiovisual, pero sí miramos pelis hasta la saciedad. Creo que cuando ves mucho cine eso te da luego herramientas para hacer cine, porque te fijas en muchas cosas, te surgen muchas ideas y aparecen muchos referentes que de otra forma no tendrías. Tener un imaginario cinematográfico te ayuda mucho a trabajar. También es muy interesante saber de historia de la moda o de confección de tejidos.

Lo que no hay es una educación reglada para el diseño de vestuario, y creo que tiene que ver con que en España no se respeta realmente la profesión. Eso se nota a nivel de presupuestos y sueldos. A veces te dicen que el vestuario lo va a hacer la novia del director, pero nunca te dicen que la fotografía la va a hacer la novia del director. Como todo el mundo se viste por la mañana, parece que no es un trabajo. El diseño de vestuario está empezando a revalorizarse ahora, pero queda muchísimo camino por recorrer.

TRASCÁMARA

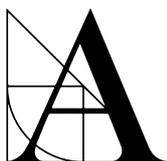
Programa educativo
de la Academia de Cine



dirección • vestuario

Propuesta de actividades

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



Somos como vestimos



Objetivo:

Analizar el vestuario de diferentes personajes de la historia del cine y la forma en que les define.

Temporización:

50 minutos

1. Preparativos previos

Antes de empezar, descargad las imágenes de personajes icónicos de la historia del cine que podéis encontrar en este [enlace](#). Ahora, repartíos en grupos de tres o cuatro personas y adjudicad al azar una de las imágenes a cada grupo.

2. ¿La ropa nos define?

Trabajando en grupo, escribid, por un lado, una lista de cinco palabras que definan al personaje que os ha tocado, y por otro, un breve texto que sirva como presentación del personaje. Este texto debe explicar a qué se dedica y cómo es su personalidad.

3. No he visto lo que habéis visto

Haced una puesta en común de los personajes que os han tocado y los textos de presentación que ha escrito cada grupo. Aprovechad la oportunidad para preguntar a cada grupo qué les ha llevado a presentar así a su personaje y plantearles otras posibles interpretaciones que veáis.

4. Ningún personaje es totalmente único

Por último, intercambiad entre los grupos vuestras listas de palabras, de forma que siempre tengáis una lista diferente a la que habéis escrito. Una vez asignados los listados, tendréis que hacer el mismo trabajo a la inversa: cada grupo buscará un personaje de la ficción audiovisual (películas, series o videojuegos) que se ajuste a las cinco palabras que os hayan tocado. Por último, poned de nuevo en común el proceso mostrando el personaje original, la lista y el nuevo personaje que habéis encontrado.

Tras la película y el coloquio, es el momento de trabajar en clase algunos conceptos relacionados con la dirección y el vestuario de *Libertad*.

Buscando los referentes

Objetivo:

Experimentar con el diseño de vestuario y comprobar cómo un mismo personaje se puede construir de mil formas diferentes, pero siempre partiendo de creaciones previas.

Temporización:

100 minutos (2 sesiones)

1. Un océano de referencias

En esta actividad os vais a convertir en diseñadoras y diseñadores de vestuario para crear un dossier de referencias similar a los de Vinyet Escobar. Repartidos en grupos de 3 personas, cada grupo escogerá una descripción de personaje de las disponibles en [este documento](#) y buscará online fotografías, dibujos, pinturas y cualquier otro tipo de imagen que quiera usar como referencia para el personaje. Podéis utilizar una IA generativa como inspiración si queréis, pero las imágenes generadas por IA no se pueden usar directamente en el dossier. El objetivo es reunir 8 imágenes que representen cómo os imagináis el diseño de vestuario del personaje que habéis elegido.



Extracto del dossier de referencias de vestuario para el personaje de Manuel en *Libertad* (Cortesía de Vinyet Escobar)

Buscando los referentes

Objetivo:

Experimentar con el diseño de vestuario y comprobar cómo un mismo personaje se puede construir de mil formas diferentes, pero siempre partiendo de creaciones previas.

Temporización:

100 minutos (2 sesiones)

2. Detalles que construyen identidades

Una vez hayáis encontrado vuestras referencias, preparad una presentación de tres minutos explicando por qué habéis escogido esas ocho referencias, entrando en detalle sobre lo que estáis intentando contar con los colores, las telas y los patrones que habéis seleccionado.

3. Tres personajes vistos de mil formas

Por último, presentad vuestros dosieres al resto de la clase, aprovechando la puesta en común para debatir sobre vuestras elecciones y las diferencias y similitudes que haya en los diseños de un mismo personaje.

Componer para narrar



Objetivo:

Interpretar una serie de imágenes de *Libertad* para reflexionar sobre la forma en que dirección usa la composición del plano para narrar.

Temporización:

50 minutos

1. Algunas ideas previas

El director o directora tiene múltiples herramientas a su disposición para contar la historia, pero algunas resultan más fáciles de identificar que otras. Por ejemplo, cuando se acompaña una persecución de coches con una melodía de ritmo rápido y constante, es muy probable que la intención sea que el espectador sienta lo que sienten los personajes, la velocidad y la tensión. En otros casos, sin embargo, el uso de una herramienta puede ser mucho más sutil o susceptible de interpretación, de forma que tenga diferentes significados para diferentes espectadores. Eso sucede con mucha frecuencia en el caso de la composición de los planos.

El concepto de composición de un plano se refiere a la forma en que se ordenan los elementos que componen la imagen. Por ejemplo, si el guion indica que un personaje come, la cámara se puede situar delante del personaje, detrás, lateralmente, por encima de los ojos del personaje, por debajo, más cerca, más lejos, mostrar el plato, ocultarlo... Cada una de estas opciones tiene un impacto en la manera en que el espectador percibe la acción. Este ejercicio pretende reflexionar sobre ese impacto, que es una de las herramientas más importantes a la hora de crear un relato cinematográfico.

2. Un ejemplo de interpretación de un plano

A continuación, vamos a ofrecer una posible interpretación de las intenciones narrativas de un plano de *Libertad*, centrándonos en la composición del plano. Es importante tener en cuenta que se trata de una interpretación, por lo que tiene mucho de subjetivo. Otras personas pueden ver algo sutilmente o totalmente diferente: todas las interpretaciones son válidas mientras se puedan argumentar.

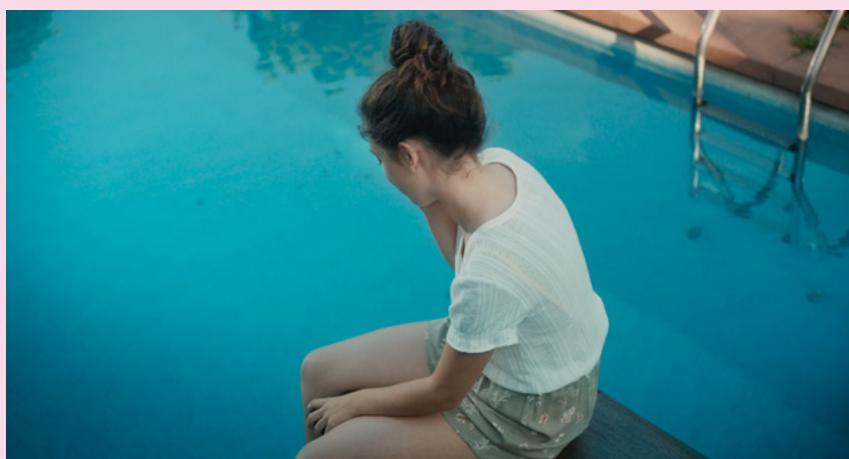
Componer para narrar

Objetivo:

Interpretar una serie de imágenes de *Libertad* para reflexionar sobre la forma en que dirección usa la composición del plano para narrar.

Temporización:

50 minutos



En este plano, Nora está hablando con una amiga por teléfono, fingiendo que fue ella la que se besó con Manuel la noche anterior y que Libertad es una amiga de la urbanización. La directora ha ubicado a la actriz al borde del trampolín de la piscina y ha recogido el momento colocando la cámara a su espalda y muy por encima de ella, de forma que se ve principalmente el agua. ¿Por qué ha hecho eso? Una posible interpretación es que Nora está mintiendo y, para que el espectador sienta algo parecido al vértigo que ella siente al hacerlo, ha colocado la cámara muy arriba y de tal forma que parece que la protagonista está a punto de caerse al agua.

3. Interpretando libremente una imagen de cine

Ahora es el momento de que cada estudiante intente hacer su propia interpretación de un plano de *Libertad*. Para ello, trabajando individualmente, escoged una de las tres imágenes que podéis encontrar en [este enlace](#) y escribid vuestra interpretación siguiendo el formato planteado en el ejemplo: primero, describid qué sucede argumentalmente en ese momento de la película; segundo, describid cómo se ha colocado la cámara para capturar la acción; tercero, explicad por qué os parece que se ha colocado la cámara así, qué está intentando la película que sintáis o penséis.

Componer para narrar



Objetivo:

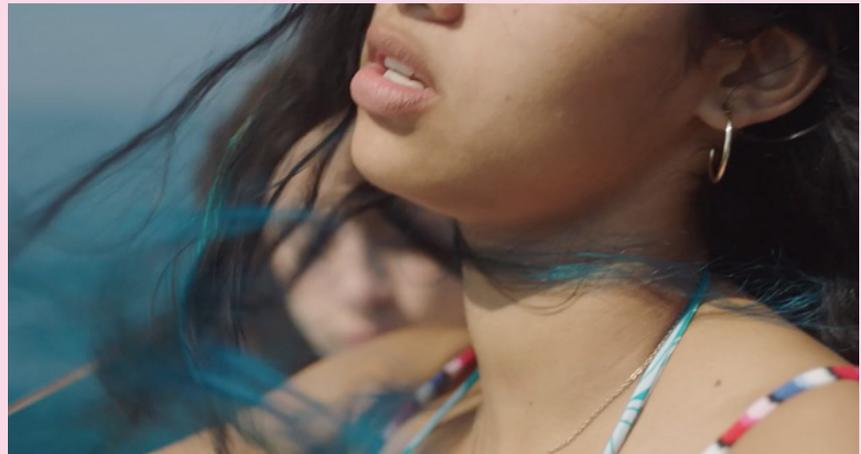
Interpretar una serie de imágenes de *Libertad* para reflexionar sobre la forma en que dirección usa la composición del plano para narrar.

Temporización:

50 minutos

4. Compartir la interpretación

Por último, escoged al azar una persona que haya interpretado cada uno de los tres planos disponibles. Esas tres personas tienen que explicar a la clase su propia lectura, abriendo la posibilidad de debatir otras propuestas. ¡Recordad que el arte no es una ciencia exacta, una misma imagen se puede leer de muchas maneras!



Vestir una historia

Objetivo:

Poner en práctica lo aprendido sobre dirección y diseño de vestuario recreando fotográficamente una escena inventada con los personajes principales de *Libertad*.

Temporización:

4 - 8 horas

1. Personajes conocidos, un nuevo momento

En esta actividad os proponemos recrear un momento en la vida de las protagonistas de la película, Nora y Libertad. Para ello, tendréis que diseñar un vestuario para cada una y luego contar lo que sucede con fotografías en las que la composición del plano tenga un impacto narrativo. Para empezar, dividíos en grupos de 5 personas; es importante que en cada grupo haya al menos dos chicas que puedan hacer los personajes de Libertad y Nora en la recreación.

2. Un momento en el futuro

Imaginad que Libertad y Nora se vuelven a encontrar pasado mucho tiempo, cuando las dos tienen 25 años. Libertad decide buscar a Nora en redes sociales y, aprovechando que está en Barcelona de viaje, le pide que se encuentren para hablar en una cafetería de la ciudad. Esta es la premisa básica de la situación que tenéis que recrear.

Antes de nada, cada grupo tiene que decidir qué sucede durante ese encuentro. Podéis inventar libremente, pero aquí tenéis algunas posibles opciones:

- Se llevan muy bien y se ponen al día, recuperando su amistad.
- Las dos se echan en cara las mentiras y errores del pasado.
- Descubren que ya no tienen nada en común y se sienten incómodas.
- Se descubre que una de las dos tiene una gran revelación que hacer o está metida en un problema y necesita ayuda.

Una vez tengáis claro qué sucede durante la reunión de los dos personajes y cómo termina la situación, podéis avanzar al siguiente paso.

Vestir una historia

Objetivo:

Poner en práctica lo aprendido sobre dirección y diseño de vestuario recreando fotográficamente una escena inventada con los personajes principales de *Libertad*.

Temporización:

4 - 8 horas

3. Un conjunto para cada personaje

Es el momento de diseñar el vestuario de Nora y Libertad para esta escena. Para ello debéis tener en cuenta el trabajo de Vinyet Escobar para *Libertad*, pero también que los personajes son diez años mayores y pueden haber cambiado bastante en su forma de vestir y de comportarse. Imaginad qué les puede haber ocurrido en esos diez años y en qué clase de personas se han convertido.

A la hora de diseñar el vestuario, no olvidéis que vais a tener que recrearlo con vuestra propia ropa, así que es importante alcanzar un equilibrio entre lo que mejor funciona para el personaje y lo que tenéis a vuestro alcance. ¡La historia del cine está llena de profesionales que han hecho milagros con recursos mínimos!

4. Seis imágenes valen más que mil palabras

Ahora que ya tenéis el desarrollo de la escena y el vestuario diseñado, es el momento de pensar cómo vais a capturar la escena al completo, porque no podéis hacerlo de cualquier forma: tenéis que contar todo lo que sucede usando una secuencia de fotografías, y solo podéis usar entre 6 y 8 fotografías, ni una más ni una menos.

Dividid vuestra escena en los momentos clave, los que sean fundamentales para entender lo que sucede de principio a fin, y pensad cómo capturar cada momento en una sola imagen. Tened muy en cuenta a qué distancia de los personajes vais a poner la cámara, si están juntos en el encuadre o no, si uno está más cerca de la cámara que el otro, si le dan la espalda al espectador o no... Cada una de estas opciones genera una emoción o una idea en el público, preguntaros qué queréis contar con cada una de las imágenes.

Si necesitáis inspiración, una buena fuente puede ser la pintura clásica, por ejemplo la del Museo del Prado, que tiene buena parte de su colección digitalizada y disponible en [su web](#). Cada obra allí disponible se ha creado partiendo de la misma pregunta: ¿cuál es la mejor composición para generar la emoción o la idea que estoy buscando?

Vestir una historia

Objetivo:

Poner en práctica lo aprendido sobre dirección y diseño de vestuario recreando fotográficamente una escena inventada con los personajes principales de *Libertad*.

Temporización:

4 - 8 horas



5. La escena

Ya tenéis todo lo necesario para recrear la escena. Buscad un espacio libre en el que podáis tener una mesa y dos sillas, como si fuera la cafetería de la escena, y haced las fotos. Recordad, solo tenéis entre 6 y 8 fotos para contar la historia.

6. La exposición

Por último, exponed vuestras secuencias de fotografías en clase. Fijaros en cómo han solucionado el resto de grupos cada situación y cómo han construido los personajes a través del vestuario. ¡Enhorabuena!

Bibliografía y referencias consultadas

Academia de Cine. *Memoria colectiva del cine español*. <https://www.academiadecine.com/memoria/>

Álvarez, M.; Binimelis-Adell, M.; Oroz, E.; Scholz, A. (eds.). (2021). *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*. Editorial Peter Lang.

Alvares, R. (8 de marzo de 2016). *Pedro Moreno. Riaza, Segovia, 1942. Figurinista*. Centro de Documentación Teatral. <https://www.teatro.es/contenidos/figuras/pedro-moreno/>

Cuenca, S. (2016). *Informe anual CIMA 2015*. CIMA. https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2023/01/15_INFORME_ANUAL_CIMA.pdf

Cuenca, S. (Junio 2024). *Informe anual CIMA 2023. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español*. CIMA. <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2024/06/INFORME-CIMA-2023.pdf>

FlixOlé. (25 de septiembre de 2023). *Entrevista completa a Estibaliz Urresola, directora de 20.000 especies de abejas* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/3dJTsPeqp9c?feature=shared>

Flügel, J.C. (2 de marzo de 2015). *Psicología del vestido*. Editorial Melusina.

Garrido Pizarroso, S. (5 de julio de 2013). *“Nosotros hacemos la segunda piel de un personaje”*. AISGE. <https://www.aisge.es/javier-artinano>

Llop, J. (2014). *Entrevista con Yvonne Blake, Oscar de Hollywood*. Filmhistoria Online, XXIV. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/download/14189/33556/83450>

Monjas, C. (21 de mayo de 2024). *Isaki Lacuesta: “El cine me ha permitido vivir experiencias a las que no estaba predestinado”*. Academia de Cine <https://www.academiadecine.com/2024/05/21/isaki-lacuesta-el-cine-me-ha-permitido-vivir-experiencias-a-las-que-no-estaba-predestinado/>

Monjas, C. (11 de julio de 2017). *Sonia Grande: «La lealtad es fundamental en nuestro trabajo»*. Academia de Cine <https://www.academiadecine.com/2017/07/11/sonia-grande-la-lealtad-es-fundamental-en-nuestro-trabajo/>

Ramis, M. (19 de julio de 2024). *Clara Bilbao: “El vestuario es una lengua que habla por sí sola y en el cine es una herramienta imprescindible”*. Makma, revista de artes visuales y cultura contemporánea. <https://www.makma.net/clara-bilbao-premio-fashion-cinema-alicante/>

Ruiz, A. (8 de febrero de 2021). *¿En qué consiste el diseño de vestuario en cine? Todo lo que debes saber*. Escuela Superior de Diseño de Barcelona. <https://www.esdesignbarcelona.com/actualidad/disenomoda/en-que-consiste-el-diseno-de-vestuario-en-cine-todo-lo-que-debes-saber>

Sánchez, P. (26 de diciembre de 2021). *Iciar Bollaín: “Mi búsqueda es siempre la misma: contar algo que deje un poso en el espectador”*. Vanity Fair. <https://www.revistavanityfair.es/articulos/iciar-bollain-directora-maixabel-entrevista#:~:text=A%20lo%20que%20a%C3%Blade%3A%20%E2%80%9CMi,%2C%20tenga%20un%20mensaje%20perdurable%E2%80%9D>

• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

+ Dirección y ○ Vestuario

Créditos

Material didáctico publicado por TRASCÁMARA, el Programa educativo de la Academia de Cine, desarrollado en conjunto con Aulafilm (Las Espigadoras).

Los textos son propiedad de la Academia de Cine.

Las imágenes de *Libertad* son propiedad de Avalon, Lastor Media y Bulletproof Cupid.

Todas las imágenes de esta guía son propiedad de sus debidos autores y aparecen aquí como complemento al cuerpo teórico del texto y para situarlo en su contexto correspondiente. Se ha tratado de contactar y acreditar debidamente todas ellas, en caso de error u omisión por favor diríjanse a la dirección de contacto para su subsanación inmediata.

Coordinación editorial: Helena Fernández.

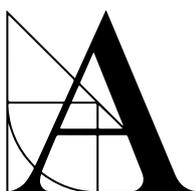
Redacción: Pablo López.

Diseño y maquetación: Jabi Medina.

Noviembre, 2024

Contacto: info@aulafilm.com

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



+dirección * vestuario * casting * interpretación * diseño sonoro * música @ montaje

• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:

