

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Trabajo Fin de Grado (TFG) de Historia del Arte



Título del trabajo fin de grado (TFG):
“Edith Head: La función del diseñador de vestuario cinematográfico y su importancia
en la industria de Hollywood”

Autor: David Jiménez Rodríguez

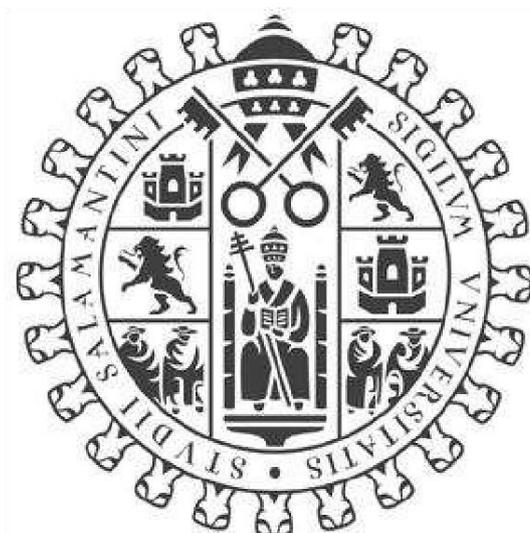
Tutora: Sara Núñez Izquierdo

Curso 2017-2018

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Grado Universitario en Historia del Arte
Curso 2017-2018



Título del trabajo fin de grado (TFG):
“Edith Head: La función del diseñador de vestuario cinematográfico y su importancia en la industria de Hollywood”

Firma autor:

Firma tutora:

NUÑEZ
IZQUIERDO
SARA -
70863412K

Firmado digitalmente por NUÑEZ
IZQUIERDO SARA - 70863412K
Nombre de reconocimiento (DN):
c=ES,
serialNumber=IDCES-70863412K,
givenName=SARA, sn=NUÑEZ
IZQUIERDO, cn=NUÑEZ
IZQUIERDO SARA - 70863412K
Fecha: 2018.06.22 20:10:05 +02'00'



Fredrick X. Lee

La función del diseñador de vestuario
cinematográfico y su importancia en la industria
de Hollywood

Portada: Autorretrato y firma de Edith Head. Fotografía de Romuald Leblond y Jessica Vaillat. The red list.

Como autor del documento me gustaría expresar desde aquí mi más sincero y profundo agradecimiento a la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas por posibilitarme el acceso a sus fondos documentales, y especialmente al coleccionista de vestuario cinematográfico Nicholas Inglis y a la autora, dibujante y guionista Gloria Porta por contribuir de manera altruista con mi proyecto, facilitándome información fruto de sus respectivos trabajos a la que no habría tenido acceso de ningún otro modo y sin la que el presente documento no habría podido realizarse.

David Jiménez Rodríguez.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	0
INTRODUCCIÓN.....	1
EDITH HEAD	5
1. AÑOS PREVIOS AL INICIO DE SU CARRERA (1897-1929)	5
2. EL ORIGEN DE LA LEYENDA (1930-1939).....	10
3. THE DRESS DOCTOR, APOGEO Y MADUREZ (1940-1959) ..	14
4. UN CREPÚSCULO EN PARALELO (1960-1981).....	21
CONCLUSIÓN.....	24
BIBLIOGRAFÍA.....	27

RESUMEN

Edith Head, una mujer que se forjó un nombre en la meca del cine, un campo dominado por los hombres donde participando en la realización de más de mil películas consiguió confeccionar una de las carreras más prolíficas, largas y estables de toda la industria, tan inestable y convulsa como lo fue su propia época. Hoy en día los imbatibles éxitos de su trayectoria la sitúan aún como la mujer con más premios Oscar recogidos y la quinta persona con más nominaciones hasta la fecha. No fue directora ni actriz, pero supo adaptarse a los cambios y mantenerse en la cresta de la ola cuando estos sucumbieron, tampoco fue modista de alta costura y sin embargo consiguió vestir a más estrellas que ninguno de ellos.

PALABRAS CLAVE

Edith Head, Diseño de Vestuario, Cine, Hollywood, Oscar, Moda, *Star-system*.

(...)

SUMMARY

Edith Head, a woman who made her name in the movie mecca, a field dominated by men where she participated in the making of more than a thousand films, managed to make one of the most prolific, long and stable careers in the industry, so unstable and convulsed as it was his own time. Nowadays the unbeatable successes of her career place her as still as the woman with the most Oscar awards and the fifth person with the most nominations to date. She was not a director or an actress, but she knew how to adapt to changes and stay on the crest of the wave when they succumbed, she was not a haute couture dressmaker and yet she managed to dress more stars than any of them.

KEYWORDS

Edith Head, Costume Design, Cinema, Hollywood, Oscar, Fashion, *Star-system*.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende analizar y revisar el papel desempeñado por el diseñador de vestuario fílmico en la industria de Hollywood y la transferencia que se produce entre sus aportaciones al cine, como medio de masas, y el eco que de este se hace la moda comercial. Para abordar este tema, no solo como uno de los principales factores que sustenta la producción artística de una película, sino también, como crucial en la construcción de los personajes y la narración diegética, se tomará como eje estructurador la vida y obra de la figurinista Edith Head, una de las principales representantes del sector.

Teniendo en cuenta la frenética evolución del séptimo arte a lo largo del siglo XX, y para poder analizarla con la justa perspectiva histórica, la estructuración del contenido se ha llevado a cabo en diferentes bloques ordenados cronológicamente. Ya que además la laureada y extensa trayectoria de la diseñadora es directamente paralela a la evolución del campo cinematográfico norteamericano, entre la gran depresión de 1929 y la segunda crisis del petróleo de 1979, asistiendo con actividad protagonista a sucesos como: la transición hacia el cine sonoro, el origen de la Academia de los Oscars, la conformación del *Star-system*, el surgimiento de los principales estudios de producción y la consecuente industrialización y departamentalización del sector, la época dorada de Hollywood, la incorporación del marketing- como arma de comercialización-, el traslado del predominio artístico de París a Nueva York, la asimilación de nuevos lenguajes como el neorrealismo italiano o la nueva ola francesa, la aparición del formato televisivo, así como al punto álgido de la alta costura europea y la irrupción de la moda Prêt-à-porter, o sucesos de ámbito social como la reafirmación del sistema capitalista de consumo o la segunda ola feminista- de liberación de la mujer.

A pesar de tratarse de una biografía intrínsecamente ligada al efecto Hollywood y con ello fundamental en la asimilación de la imagen de la sociedad actual, regida por los parámetros de la americanización cultural, cuenta con un grado de análisis difuso, escueto y a menudo poco revisado, en gran medida debido a los deméritos con los que han sido tratados maquillaje y vestuario, entre otros, por parte de la historiografía cinematográfica. Como elemento artístico que es, el cine, hasta la fecha, ha sido mayoritariamente objeto de revisiones que presentan concepciones y perjuicios patriarcales que como en no pocos ejemplos ha terminado por relegar a segundo plano los aspectos que más se han querido relacionar con lo “femenino”, y más aún si las líneas de estas páginas van firmadas con nombre de mujer.

De tal manera, la base de la que parte la realización del ensayo se fundamenta en los temas que contextualizan, completan y contrastan la línea central, Edith Head. Algunos de los títulos utilizados en este sentido, son: *Enciclopedia de los Oscar: La historia no oficial de los premios de la academia de Hollywood*, *Moda. Toda la Historia*, *Cuando la moda es un arte*, *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara* o *El cine clásico de Hollywood*, entre otros. Pero, aunque numerosas, las publicaciones que toman la moda o el cine, o al menos algunos aspectos o episodios concretos de estos, como objeto de su estudio, no alcanzan sino a circunvalar el núcleo del presente y por lo tanto el ejercicio que se pretende de establecer la relación apropiada entre las disciplinas del cine, sus elementos, la moda y la sociedad a través de la figura de Edith Head, encuentra sus principales dificultades en lo concerniente a la bibliografía sobre la diseñadora, pues en añadido, la amplitud de su obra ha supuesto un hándicap a la hora de formular un estudio profundizado y completo.

Paralelamente, a pesar de que su biografía se ha tratado en diversas monografías publicadas por Jay Jorgensen, David Chierichetti o Paddy Calistro, estas, además de en ediciones no demasiado numerosas, se encentraran exclusivamente publicadas en inglés y el acceso que se puede tener a ellas de manera informática dispone de recursos escasos, fragmentados y parciales a partes iguales. Esto mismo sucede con las publicaciones de la propia Edith Head, que al igual que la mayoría de los documentos de las bases de datos de la organización de los Oscars y de la asociada Biblioteca Margaret Herrick, siendo muchos de ellos inéditos, no se encuentran digitalizados y por lo tanto no disponibles ni siquiera para sus usuarios.

Con todo ello se genera un alto nivel de restricción informativa que dificulta la tarea de reunir el asentamiento teórico y documental necesario a la hora de esbozar cualquier estudio, suponiendo que la recopilación, aunque se cuente con un elevado dominio de inglés, solo se pueda llevar a cabo a base de numerosos ejercicios de búsqueda, investigación, traducción e interpretación, síntesis y relación de los escasos y recónditos artículos dispersados por la red, además de evitar la confusión de estos con los, si, muy abundantes comentarios particulares realizados en blogs amateurs o páginas webs sin ningún rigor académico, que parecen pretender solventar el aparente vacío que deja la historiografía oficial.

Afortunadamente, en los últimos años se están recodificando los valores de la Historia del Arte, asistiendo a la revisión constante de los escritos que ha generado hasta el momento. Estas nuevas lecturas enfocadas a, entre otros propósitos, eliminar el escalón establecido en función del género, están revitalizando tanto los trabajos sobre mujeres como los realizados por ellas, la ampliación de los campos de intervención y su reajuste.

Ensamblado a los nuevos horizontes, la perpetuidad de Hollywood y la estandarización, o democratización, de la moda como elemento cultural, dan por resultado cierto incremento del interés por el vestuario cinematográfico, como pone de manifiesto la tesis doctoral presentada el pasado año por la doctora María José Flores Martínez, en la Universidad de Córdoba, *Diálogo entre el cine y la fotografía de moda. La representación de la figura del fotógrafo de moda en películas de ficción*, así como, aún más en sintonía, la exposición *Hollywood Costume* coproducida por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y May Co. en Los Ángeles en 2014 o la recientemente concluida de la australiana Bendigo Art Gallery que recogía algunos de los diseños más importantes de Edith Head para la gran pantalla.

“Edith Head: La función del diseñador de vestuario cinematográfico y su importancia en la industria de Hollywood”

EDITH HEAD

1. AÑOS PREVIOS AL INICIO DE SU CARRERA (1897-1929)

El carácter tímido y enigmático de Edith provocó que, a lo largo de su vida, inmersa en aquel mundo donde primaba el lujo y la apariencia, no revelase demasiados datos acerca de su infancia y los años previos a convertirse en el personaje mediático que fue. Tan solo su amigo y biógrafo David Chierichetti logra arrojar algo de luz sobre el origen del mito en su publicación *Edith Head: The Life and Times of Hollywood's Celebrated Costume Designer*, gracias a las declaraciones que la propia diseñadora le hiciese personalmente¹.

Edith Claire Posenor, nacida el 28 de octubre de 1897 en San Bernardino, California, de una familia inmigrante judeo-europea, pasó los primeros años viviendo en distintas ciudades del sur de California². Su madre, junto con ella y su nueva pareja fijan su residencia en México donde aprenderá español y pasará la mayor parte de su infancia con un profundo anhelo por alcanzar una vida social más amplia. Con una modesta estabilidad económica Edith termina sus estudios primarios en 1911 en la ciudad de Redding, California, y es entonces cuando su madre decidió mudarse con su mejor amiga, Mittie Morgan al centro de los Ángeles con el fin de que su hija ingrese allí en la escuela secundaria. Hay que tener en cuenta que en este periodo la ciudad está experimentando un gran índice de migración debido al auge de la industria aeronáutica, petrolera y cinematográfica que estaba empezando a forjarse y aunque en 1917 Estados Unidos declara la guerra a Alemania, este hecho no repercute demasiado al sur de California. Así pues, se graduará en Los Ángeles High School y ya en 1919 obtendrá su titulación en letras, con mención en francés, por la Universidad de Berkeley, California. Su formación académica se completa en 1920 con la maestría otorgada por la Universidad de Standford en lenguas romances.

Gracias a la fe católica que adquiere de su padrastro y de la que se sentirá muy orgullosa a lo largo de toda su vía, Edith regresará a California para trabajar como profesora de francés en el Bishop School de la Jolla, desde el que dará el salto en 1921 hacia la escuela de Hollywood para niñas donde, además de impartir clases de francés pretende ganarse un sobre sueldo y encargarse de la asignatura de arte.

¹ Chierichetti, D. (2002). *Edith Head. The life and times of Hollywood's celebrated costume designer*. Estados Unidos: Harper Collins Publishers. Trabajada y comentada junto con Calistro, P. (1983). *Edith Head's Hollywood*. Nueva York: Dutton. por Gloria Porta en su artículo: Porta, G. (2014). *Edith Head. «Una biografía extensa, bien estructurada, documentada y puesta al día»*. Originalmente publicado en la página web Tanyible.

² Sus padres, Max Posenor, llegado en 1876 a Estados Unidos desde Prusia, y Anna E. Levy, nacida en 1874 en St. Louis, Missouri, pero de igual procedencia europea. Los únicos datos jurídicos que se conservan sitúan a Anna Levy casada en 1901 con Frank Spare, quien adoptaría a Edith como hija propia.

Para mejorar sus capacidades innatas de dibujo y poder prepararse las lecciones, se matriculará en las clases nocturnas del Otis Art Institute y en el Chouvinar Art College, dando comienzo con ello a su breve formación artística.

El fin de la Primera Guerra Mundial supone un viraje en la concepción vital por la mayor parte de la sociedad, que además estaba asistiendo a un proceso de metamorfosis constante, con la aparición de nuevas tecnologías, el movimiento jazz, la imposición de la ley seca y sobre todo una nueva generación de mujeres que, animadas por los movimientos sufragistas de años anteriores, no solo transformarán su imagen, sino que además reclamarán cierta independencia y poder sobre su vida laboral, social, económica y capacidad de decisión. En este sentido la influencia del cine en las nuevas corrientes sociales encuentra su exponente en *The Flapper*, que protagonizada por Olive Thomas contribuyó determinadamente al cambio de apariencia y actitud, una nueva mujer que decide soltarse el pelo, llegando incluso a optar por la estética *garçon*, y acortar el largo de sus faldas por encima de la rodilla (*imagen.1*).

Edith Head, como toda joven americana, imbuida por este nuevo contexto decide tomar las riendas de la deficiente situación económica en la que se encuentra su reciente matrimonio³. De tal manera dedicará las horas libres que le deje su doble cargo de maestra, a trabajar como modista, hasta que ya, diese el salto a la industria que la consagró, siguiendo el anuncio publicado por Famous Players-Lasky en *Los Ángeles Times* el verano de 1924, en el que se solicitaba un nuevo dibujante para trabajar bajo las órdenes de Howard Greer, jefe de del departamento de vestuario y por lo tanto el encargado de vestir a las principales estrellas del momento⁴.



Imagen.1 Retrato de Edith Head cerca de 1923, con un estilismo puramente “Flapper-Girl”, a modo de actrices del cine mudo como Colleen Moore. Foto extraída de Jorgensen, J., y Powell, S. (2010). *Edith Head: The Fifty-Year Career of Hollywood's Greatest Costume Designer*. Philadelphia: Running Press. p.17

³ Se casó con el viajante Charles Head, hermano de una de sus compañeras de clase, en 1923, del que recibirá su apellido profesional a pesar de que el matrimonio se divorcie en 1938. Motivo de ello fue el alto índice de alcoholismo que desarrolló su marido poco después de casarse y que le empujó a malgastar gran parte de sus ingresos en los desorbitantes precios que adquirió la bebida clandestina durante la ley seca.

⁴ Edith declaró que su vocación por crear vestuario escénico apareció en su adolescencia cuando vio un espectáculo del bailarín Lindsay Kemp, aunque desde niña ya demostraba cierto gusto por la costura, la moda comercial y la alta costura nunca le atrajeron los suficientes para abandonar la ropa escenográfica. Alston, I., y Dixon, K. (2014). *Edith Head*. Charlotte, Carolina del Norte, Estados Unidos: TAJ Books International LLC.

Por aquel entonces, el equipo del que Edith entró a formar parte estaba inmerso en la producción de la película *The ten Commandments* dirigida por Cecil B. DeMille⁵. El la contratará de manera personal, a pesar de que para la entrevista laboral Head presentase una serie de dibujos prestados por sus compañeros de estudios, y será quien le inculque su manera de diseñar, maquetar y presentar los distintos figurines a los clientes, aspecto definitivo en sus trabajos personales posteriores.

Por otro lado, Frank Richardson supervisor del estudio, desde 1924 hasta 1974, será el que le enseñe a leer un guion, interpretarlo y realizar el correspondiente diagrama de vestuario en el que, una vez realizado los bocetos, se describe el vestuario, se enumeran los personajes, las secuencias, los complementos. Todos estos procesos debían ser aprobados por el equipo, después por los directores y productores, y en función del proyecto, lógicamente, variaba el grupo de trabajo. Lo cierto es que, en estos primeros años previos a la sindicalización de la cinematografía el papel de Head fue más bien anecdótico, una especie de chica para todo que gracias a su formación en idiomas podía servir estratégicamente como mediador con el equipo de costureras y sobre todo para lidiar con las estrellas extranjeras que muy habitualmente estaban en los estudios rodando un importante número de versiones.

El germen de la departamentalización del vestuario habría venido años antes con la película *Intolerance* de Griffith, que para cuya realización contó con tal número de extras que el director se vio obligado a crear una estructura más organizada y enfocada a la investigación, diseño y confección de los figurines. Este proceso terminó por consolidarse a comienzos de los años veinte y en gran medida contribuyó a la inauguración de la edad de oro de las estrellas⁶. Aunque el nuevo *Star-System* otorgaba poder total a la idea del icono y por lo tanto a todo lo que contribuyese a la construcción de su imagen, lejos de contribuir con reconocimiento de los diseñadores, los eclipsó y condenó como uno más dentro del equipo artístico de producción.

En los felices años veinte el vestuario comenzaría a considerarse algo más que el elemento artístico que atraía al público femenino, en gran medida gracias a nombres como Whachner, Clare West o Ethel P. Chaffin, que había sido jefa de vestuario de la Famous Players-Lasky antes que Greer. En 1923 el periodista Jack Jungmeyer diría sobre ellas y el vestuario:

⁵ En su autobiografía *Designing Male*, publicada en 1951, H. Greer recoge el sueldo de Head, unos 40.00\$ semanales y como se delegaban en ella los encargos de menor importancia, figurantes, actores de segundo orden o en el mejor de los casos actores principales para los que no encontraban hueco en sus saturadas agendas.

⁶ La primera ceremonia de los Premios Óscar, por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, tuvo lugar el 16 de mayo de 1929, durante una cena privada en el Hollywood Roosevelt Hotel de Los Ángeles, California, otorgando el premio a las mejores películas de 1927 y 1929. Carmona, L. (2008). *Enciclopedia de los Oscar: La historia no oficial de los premios de la academia de Hollywood (1927 - 2007)*. T&B Editores.

“Estas mujeres lo han elevado a la categoría de arte (...) demuestran la importancia que los estudios conceden a sus talentos (...). El vestuario es hoy uno de los factores más importantes y caros en la creación de una película”⁷.



Imagen.2 Betty Blythe en *The Queen of Sheba*, dirigida por J. Gordon Edwards en 1921. Fotografía de Romuald Leblond y Jessica Vaillat. The red list.

El aperturismo de la época se manifestaría en la gran pantalla a través de ambiciosos atuendos que buscaban resultados exóticos y fantasiosos más que prácticos y a menudo el lujo de sus complementos, telas e incrustaciones llegaba a ser fácilmente calificado como extravagante, al igual las transparencias y cortes que utilizaban el pretexto de temas bíblicos o históricos, en recreaciones no demasiado rigurosas, para desplegar todo un arranque de provocación en los personajes femeninos a modo de Odaliscas, mientras que la estética *dandy* se imponía en los masculinos (imagen.2).

En este contexto se produjo la contratación de Travis Banton, en 1924, para que realizase íntegramente el vestuario de la película *The Dressmaker from Paris* y a partir de entonces pasaría a formar parte de la dirección del departamento junto con Greer, hasta que este último rompiera en 1927 su contrato con el estudio y decidiese abrir su propia firma de alta costura, que mantuvo en activo hasta su retirada a principios de los sesenta. Entonces el recién llegado pasaría a ocupar el puesto vacante y se convertiría en mentor de Edith Head un momento álgido donde los presupuestos destinados a su departamento podrían alcanzar los 150 000\$ por actriz y dando lugar a colecciones que superaban los 50 000 trajes por estudio.

Sería a finales de los años veinte, cuando el cine mudo comenzaba a dejar paso al cine sonoro, cuando se produjo el que quizás fue el cambio más radical en la historia de la imagen en movimiento. Provocó una necesaria reestructuración productiva y por ende la concentración empresarial que daría fin a la era de los directores para dar paso a la era de los productores y de los estudios, pues había entrado en juego el factor económico. La figura del productor pasaría a ser la encargada de operar y dinamizar las relaciones entre los departamentos financieros, técnicos, industriales, comerciales y también artísticos.

⁷ Cita extraída del capítulo dedicado a Ethel Painter Chaffin en Jorgensen, J., y Scoggins, D. (2015). *Creating the Illusion*. Philadelphia: Running Press. West, además, sería la primera persona en alcanzar cierto estatus de celebridad como diseñador, cuando los artistas eran quienes salían en la pantallas y artífices todos lo que quedaban detrás de ella.

La especialización y la subordinación serán los nuevos parámetros de trabajo para el sector, un retroceso parcial y temporal en la independencia creativa que pasaba a quedar únicamente regida y controlada por los distintos estudios que ahora ya operaban con contratos exclusivos que afectaban tanto a actores como al resto de trabajadores. En el caso de los diseñadores se les impedía la vinculación de su nombre a ningún tipo de producto comercial.

La realidad que exponían las nuevas salas de cine con la intervención del sonido hizo virar los temas hacia una corriente más actual, donde fue necesario abandonar la recargada estética del cine mudo en pro de una modernización y estilización plasmada en prendas elegantes y creíbles sin precedentes en la industria fílmica.

2. EL ORIGEN DE LA LEYENDA (1930-1939)

Con el crac bursátil de 1929, que originó la gran depresión, los cineastas sufrieron serios problemas económicos para mantenerse a flote y muchas fueron las productoras o estudios que sucumbieron con las acciones, como fue el caso de Famous Players-Lasky, que presionado por las altas deudas optó por vender sus derechos y paso a formar parte de una de las grandes *majors*, The Paramount Pictures⁸.

A pesar de que Edith trabajase por primera vez en *The Wonderer*, 1925, y tan solo dos años después se le encargase íntegramente todo el repertorio que Clara Bow luciría en *Wings*, no sería hasta el año 1933 cuando su nombre apareciese por primera vez en los créditos una película, *She Done Him Wrong*, en la que fue encargada de realizar todo el vestuario de Mae West, su primer gran éxito (*imagen. 3*).

A lo largo de toda su vida siempre reconoció lo trascendental que fue para ella su relación con West, pues en el momento en que la actriz le dijo: “Quiero un vestido lo suficientemente ceñido como para demostrar que soy una mujer y lo suficientemente holgado para demostrar que soy una dama”. Edith asimilaba su manera de entender su profesión, en aquella estrecha línea entre el carisma del actor, su imagen personal, consecuente con los límites de popularidad para contribuir con el proceso de estelarización y al mismo tiempo contentar a directores y producciones con un trabajo correcto que pudiera servir en la construcción del personaje del guion. Una vez llegada a este punto empieza a abrirse paso con un creciente número de encargos de los que se haría responsable en primera persona, aunque continuara bajo las órdenes de Banton.



Imagen. 3 La famosa actriz Mae West, una de las principales figuras del panorama cinematográfico de la época, con uno de los vestidos de *She Done Him Wrong*, 1933. Fotografía de Paramount. Getty Images.

⁸Las “Big Six Majors”, fueron los seis principales estudios, conglomerados de producción, dirección y distribución cinematográfica, que dominaron desde el inicio del sistema de estudios. A principios de los años 30 «época dorada» ya se encuentran 20th Century Fox, Warner Bros. y Paramount, controlando cerca del 90% de la cuota de mercado estadounidense gracias a la diversificación y distribución de sus cadenas de producción en sectores. Después se unirían, Columbia, Walt Disney y Universal Studios. Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K., Iriarte, E., y Cerdán, J. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

No obstante, empezó a tener libertad en el proceso creativo y comenzó a producir con algunos rasgos que le caracterizaron y definieron a lo largo de toda su carrera; lo denominó *The Three C's system*: cover-up, cancel and camouflage. Para ello además de la creación de los figurines habitualmente en contacto directo con director e intérprete, recurría al *mouflage* durante las pruebas de vestuario y conseguía con ello un resultado impecable en función de las variadas exigencias impuestas y peculiaridades del modelo.

El sistema del estrellato, que se mantendría desde los veinte, bajo el control cada vez más férreo de los estudios llegó a suponer, en esta época, una especie de nueva hagiografía que hacía de la apariencia su principal atributo con dos elementos de la moda como arma, vestuario y maquillaje, que no venían sino a incidir en la idea ligada de estrella y belleza, ya fuera realzándola o fabricándola. En ese sentido Hollywood, consciente de su poder e influencia en la vida privada de su audiencia, aprovecha su tirón como escaparate de productos y el consecuente efecto fan de deseo de equiparación dando los primeros pasos hacia lo que desembocaría años más tarde en el marketing, *merchandising*, tal y como se entiende hoy día.

Esta aplicación cinematográfica del incipiente capitalismo americano provocaría que la sintonía de los elementos creadores de la imagen se cargase de una simbología bidireccional, por un lado, lo que significaba para el filme y, por otro lado, teniendo en cuenta la fusión personaje-actor, lo que debía significar esa apariencia de cara al consumidor. La simbiosis entre las industrias Hollywood-estética daría lugar, por ejemplo, al salto comercial que dieron las principales firmas de cosméticos que se encargaban de la caracterización de los actores, Max Factor y Elizabeth Arden, entre otras.

El caso es ampliable a cualquier producto que fuese susceptible de promocionarse a través de la gran pantalla, la industria automovilística, el consumo de marcas concretas de bebidas alcohólicas, cigarrillos, etc. Toda una serie de elementos que la sociedad adoptaba en su intento por emular el glamur y la distinción que amaban los ídolos de audiencia como encarnación del sueño americano y la personalidad hollywoodiense, que paralelamente se trasladaría a Europa con la exportación de los largometrajes.

Durante los años treinta las temáticas histórico-religiosas, las grandes epopeyas bíblicas y las ambiciosas adaptaciones de superventas literarios, que ya habían reportado éxitos en los años anteriores, empezaron a abrir camino a temas de actualidad, historias reales o ficticias que el público acogía con entusiasmo por la cercanía de los contextos o las narraciones, por lo que el departamento de vestuario debió adaptarse a las nuevas corrientes planteando y generando nuevas soluciones.

Los acuerdos laborales que Edith Head tenía con la Paramount le obligaban a hacerse cargo de tantas producciones como le encargasen, adaptándose a los equipos, medios y tiempos que venían marcados desde arriba, trabajando por lo tanto en filmes de temáticas muy variadas paralelamente. Primó constantemente la construcción del personaje, pero para ello debía contar con la conformidad del interprete, generando a menudo conjuntos que falseaba la realidad histórica en pro del glamur que se pretendía mantener. Esto sucederá con la mayoría de la vestimenta femenina utilizada para la recreación de los recién aparecidos Wésterns.

Del otro lado de la balanza, las películas de actualidad, que vieron su principal exponente en el cine negro, generaban un serio problema técnico a la hora de plantear el diagrama de vestuario, pues la descoordinación entre la producción del filme y su presentación suponía al menos un año de diferencia. En una época de constante evolución, la moda comercial podría cambiar tanto de un año para otro que el diseñador de este tipo de cintas tendría que anticiparse a los futuros pasos que pudiera dar la moda, para mantener la vigencia de sus creaciones en la fecha del estreno sin que parecieran desfasadas.



Imagen.4 La actriz Loretta Young, posando en el número de julio de 1934 de la revista *Vogue*, con un diseño de Howard Greer. Fotografía de George Hoyningen-Huene/Conde Nast. Getty Images

De tal manera, comenzará a generarse un *feedback* entre cine y comercio en las sucesivas tendencias que aparecerán en uno provocando su reflejo en el otro indistintamente. Lo imperante era, por el momento, que el cine llevase la iniciativa y la moda siguiese su estela, surgiendo a menudo publicaciones en las principales revistas del momento, que recogían multitud de catálogos de prendas o patrones que en raras ocasiones reconocían la procedencia de su inspiración o influencia directa⁹. La revista de moda femenina *Vogue*, por ejemplo, presentaba una selección de algunas piezas del vestuario de las principales proyecciones en las ediciones que coincidían con el mes de la presentación de estas (imagen.4).

⁹ La importancia de los patrones femeninos, en este sentido, reside en dos puntos clave, por un lado el eco de la moda femenina era más fuerte y rápido que el estatismo de la vestimenta masculina y por otro lado, en vísperas del auge de la alta costura europea, la mayoría de la producción textil se llevaba a cabo de manera doméstica o en pequeños talleres, en todo caso por medio de patrones como los que presentaba la revista *Vogue Pattern Service*, semanal de *Vogue*, o *Hollywood Pattern Company*, que fundada en 1932 y en activo hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, presentaban fotos de estrellas de Hollywood con algunos de los diseños de sus películas, popularizándolos rápidamente.

En este sentido se pueden examinar algunos de los trabajos presentados por Head en dicho periodo; el vestuario que Claudette Colbert exhibió en *Cleopatra* sería una de los más inusuales y exóticas realizaciones de sus bocetos, con una exuberante joyería que lo alejaba del mercado comercial por mucho impacto que provocase la rigurosa y detallista recreación histórica que le imponía el señor DeMille, director de la filmación¹⁰. Al contrario, en el verano de 1936 la costa americana se impuso el uso de bañadores con llamativos estampados y pareos como complemento estrella en respuesta a la emisión de *Jungle Princess*, unos meses antes, donde Dorothy Lamour aparecía con un funcional diseño inspirado en faldas asiáticas, que pudo y fue fácilmente exportable, aunque Banton fue quien recibió el reconocimiento de ambos figurines al ser jefe de taller y quien presentaría los conjuntos (imágenes.5 y 6).



Imagen.5 La protagonista de *Cleopatra*, 1934. Con uno de los muchos atuendos realizados, propiedad de la Paramount y reutilizados años después. Fotografía de Hulton Archive. Getty Images.



Imagen.6 1936, D.Lamour, fotografía promocional de *Jungle Princess*, para la prensa Fotografía de Popperfoto. Getty Images.

En los años treinta, también, William H.Hays, integrante de la academia de productores cinematográficos de EEUU y perteneciente al partido republicano, confeccionaría el código de censura, código Hays, que se implantó en 1934 y se mantuvo hasta 1967, aplicado a través de las comisiones de censura, las cuales suponían un nuevo flanco cuyos criterios había que aplicar a la hora de solventar la vestimenta femenina, principalmente. Con este nuevo contexto, Banton siguió el camino de su predecesor, Greer, y en 1938 se retiró de los estudios para dedicarse exclusivamente a la alta costura. Con ello Edith Head, que había demostrado ya su sobrada capacidad para resolver todos los problemas y encargos que se le plantearon, ocupó su puesto como principal responsable del departamento de diseño y costura de la Paramount. A partir de este momento su carrera adquiere independencia artística y se acelera su ritmo de trabajo ser requerida por directores como Wilder o Hitchcock, abriendo uno de los periodos de mayor esplendor personal y del cine en general¹¹.

¹⁰ Cecil B. DeMille se caracterizó a lo largo de su extensa filmografía por la producción de dramas historicistas exhaustivamente recreados, llegando incluso a imponer, por ejemplo, que se utilizasen materiales originales como arcillas o henna para los maquillajes de sus protagonistas, la fidelidad del vestuario afectaba igualmente a sus diseños, cortes y tejidos que debían usarse por veracidad y en ningún caso estar contar con símiles comerciales.

¹¹ 1938 será también el año en el que se divorcie definitivamente de su marido.

3. THE DRESS DOCTOR, APOGEO Y MADUREZ (1940-1959)

Edith Head, que en 1940 había contraído segundas nupcias Wiard Ihnen, asistió a unos primeros años de fuerte competencia con la alta costura europea, que se encontraba en su momento de mayor plenitud¹². La consolidación del drama policiaco implantó en los atuendos femeninos la estética *femme fatale*, que se sirvió de elementos, hasta ahora,



Imagen. 7 Escena de la película *The Maltese Falcon* que en 1941 se considera inauguración del género. Con Mary Astor como *femme fatale* o “Vamps” que pasó a denominarse en Hollywood, por la simbología de la vampiresa. Fotografía de John Springer Collection. Corbis. Getty Images.

netamente masculinos como única alternativa visual para reforzar la apariencia de autoridad de dichos personajes femeninos (*imagen.7*). Esto se tradujo en la popularización de los trajes de chaqueta que para conseguir la elegancia que se le presuponía a las *antiheroínas*, se ciñeron y recubrieron de complementos profusos, joyería, tocados, estolas, guantes, etc. Con su inmediato traslado a las calles americanas, ejemplo de esta relación, la comercialización de la gabardina como prenda fundamental en cualquier guardarropa masculino o femenino, consideración en la que se mantuvo durante todo el siglo XX, desde su vinculación a detectives y gánsteres en el celuloide, caso del personaje *Dick Tracy* (1937) o posteriormente *Casablanca*.

En este punto, el diseño de vestuario había tomado dos vías de producción encontradas, la elaboración en primicia por los talleres del estudio según las exigencias marcadas, o bien, mediante la contratación de maestros de alta costura que aprovechaban la colaboración a sabiendas de la publicidad que les podría reportar. Los maestros de la costura europea podían realizar trabajos nuevos en función de las tramas o por el contrario adaptar alguna de sus colecciones a su nuevo uso. Pero esta cooperación, cuando Estados Unidos entra en el conflicto bélico en 1941, se disolverá al perder París la hegemonía estilística. Los modistas de Hollywood tomaron la delantera y asumieron la plaza bacante que había dejado el devastado continente europeo, alcanzando la máxima difusión comercial como uno de los pocos referentes que mantenía en cierta medida permanecía estable.

¹² Wiard Ihnen (1897-1979) diseñador de escenografía, ganador de dos Oscar a la mejor dirección artística en 1944 y 1945 por *Wilson* y *Blood on the Sun*, respectivamente. Carmona, L. (2008). *Enciclopedia de los Oscar: La historia no oficial de los premios de la academia de Hollywood (1927 - 2007)*. T&B Editores.

Lo cierto es que, aunque durante este corto periodo las nuevas presentaciones de Edith y los de su gremio viviesen su mayor repercusión social, la guerra tendrá también sus consecuencias en todos los eslabones de la industria del entretenimiento comercial. Por un lado, la colaboración de Hollywood con la Oficina de Información sobre Guerra dio por resultado la filmación de numerosas cintas moralizantes y propagandísticas, al mismo tiempo que actores, como Clark Gable, se alistaban en el ejército o actrices, como Betty Grable, pasaban a actuar y/o posar para contribuir con la moral de las tropas. La industria, diezmada con el envío de personal al otro lado del Atlántico, como el resto de los sectores hubo de recurrir a la incorporación de las mujeres a las cadenas de trabajo y pronto sufrió las restricciones estatales con respecto al principal recurso energético, el petróleo.

La moda se vio afectada por la regulación L-85, promulgada por la Junta de Producción de Guerra el 8 de marzo de 1942, que restringía el uso de seda, lana, algodón, nylon, cuero y caucho para la hechura de los equipamientos militares. De tal manera, el textil no solo fue obligado a incluir materiales sintéticos, sino que además se prohibieron los cambios estilísticos demasiado rompedores, paralizando el natural devenir de la moda (*imagen.8*). El estancamiento productivo conllevó que la originalidad de los nuevos *looks* residieran en la combinación novedosa de detalles tomados de tendencias anteriores, como ya sucedió en *Rebecca*, película de 1940 en la que Hitchcock despliega todo su potencial compositivo e idea para la protagonista, Joan Fontaine, una chaqueta-cárdigan en punto de lana, propia de la vestimenta tradicional rural, pero retirando el cuello e introduciendo una apertura mediante botones conformando un modelo que se estandarizó rápidamente y se bautizó como “rebeca” en clara referencia. Compartiendo tiempo y espacio, este paralelismo entre gran pantalla y vida privada, menos afortunado, también se puede apreciar en algunos de los trabajos firmados por Head, en base a artículos como “ideas para vestirse”, publicado en 1941 por la revista *Vogue*, que recogía los 25 cambios de indumentaria que Barbara Stanwyck necesitó para su papel en *The lady Eve*.



Imagen. 8 Modelo de la revista *Vogue* en 1942, con un prototípico traje de chaqueta siguiendo las imposiciones de la normativa L-85 en lo que respecta al largo de las faldas, su amplitud, los materiales, colores, aderezos y los cortes y puños de las chaquetas. Fotografía de John Rawlings. Condé Nast. Getty Images.



Imagen. 9 Figurines, como era costumbre en Head, sin personificar de los trajes de chaquetas usados por Ingrid Bergman en *The Arch of Triumph* (1948) y Joan Fontaine en *The Affairs of Susan* (1944) respectivamente. Ejemplificando el mantenimiento e inmutabilidad de la tendencia en prácticamente toda la década. Fotografías de Head, E. (1946). “A Costume Problem: From Shop to Stage to Screen”. *Hollywood Quarterly*. (Vol.2, N°.1).

mujeres trabajadoras (imagen.9). En paralelo a la victoria estadounidense en Europa se culminó la estandarización de estas prendas, junto con todo un conjunto de elementos americanizantes, modelos de modernización y sofisticación para la relegada sociedad centroeuropea (imagen. 10).

Hasta aquí vendría a presentarse la tesitura general de la década de 1940, en la que Head se encargaría de la producción del guardarropa de más de 130 películas contando con la colaboración de otros muchos grandes nombres del sector como, Gile Stella, Travilla o Dorothy Jeakins. Además, en 1946 tendrá lugar la primera de muchas colaboraciones con el cineasta Alfred Hitchcock, *Encadenados*. Tan solo dos años después la Academia creó la categoría al mejor diseño de vestuario, dividido por películas en color y en blanco y negro, alcanzando el sector, en cierta medida, el reconocimiento que no le había sido otorgado hasta el momento a la vez que Edith Head recibe la que será su primera de treinta y cinco nominaciones, por su labor en *The Emperor Waltz*¹⁴.



Imagen.10 Modelo mostrando una creación de Head, a la última moda de posguerra, en 1945. Ejemplo de la incursión del cine en la moda. Fotografía de Sharland. The LIFE Images Collection. Getty Images.

¹³ *Hollywood Quarterly* se presentó por primera vez en octubre de 1945 fruto de la colaboración entre los trabajadores de Hollywood Writers Mobilization y algunos educadores de University of California Press. En respuesta a los cambios sociales asociados al contexto bélico. Hasta su disolución en 1951 Edith sería colaboradora, entrando por primera vez en contacto con el mundo editorial. Smoodin, E., y Martin, A. (2002). *Hollywood Quarterly: Film Culture in Postwar America, 1945-1957*. Berkeley: University of California.

¹⁴ Hoy en día, es la mujer con más premios Oscar recogidos y la quinta persona con más nominaciones, fue nominada 19 años consecutivos, en ambas categorías al mismo tiempo en más de una ocasión. Chierichetti, D. (1977). *Hollywood Costume Design*. Harmony Books.

Al año siguiente la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas le otorgará su primer Oscar por el diseño en *The Heiress*, cuya protagonista, Olivia de Havilland, era tomada como referente de lo *chic* al igual que su compañera de profesión Joan Crawford, ambas vestidas habitualmente en sus vidas privadas por Head. A partir de este momento y como asesora de las principales estrellas, a raíz de desmarcarse del anonimato que el celuloide imponía a los artífices del *backstage*, la carrera de Head tomó un encumbrado estatus que además de reportarle considerables beneficios económicos le permitió contar con un creciente número de encargos de toda índole, una mayor libertad en su materialización y mayor capacidad de decisión de cara a las imposiciones de la Paramount.

Contaba con la asistencia de varios dibujantes, principalmente la ilustradora Grace Sprague, que maquetaban los bocetos de Edith. El estilo airoso de estos figurines quedó asociado irremediamente a la mejor época de quien por entonces apodaron “la doctora” alabando su capacidad “quirúrgica” para elaborar con exactitud el diagnóstico de lo que se debía confeccionar en función de las características de la actriz y las demandas del propio argumento.



Imagen.11 Edith Head cerca de 1945, retrato en Paramount Studios, con la estética que le acompañará el resto de su vida. Fotografía de Hulton Archive. Getty Images.

Tradicionalmente la Academia suele reconocer el costoso trabajo que requiere la contextualización de una película histórica y el trabajo que los diseñadores hacen, como historiadores, costureros e investigadores, en dichos proyectos es el que suele resultar premiado en las ceremonias de los Oscar, ahora bien, el éxito de los proyectos contemporáneos, al contrario, se vería reconocido por la adopción que de ellos hacia la sociedad. Edith Head hizo de los mencionados “dos piezas” su propia bandera, y ya en la década de los cuarenta conforma su icónica imagen, austera en complementos, colorido discreto sin apenas estampado, tacones bajos, flequillo recto y sus particulares gafas oscuras que empezó a usar como herramienta de trabajo, pues le permitirían intuir el comportamiento de los diferentes tejidos en el blanco y negro de las pantallas (*imagen.11*).

En febrero de 1947 la costura francesa volvió a abrirse paso con la colección *New Look* de Christian Dior, que no solo pasaría a consagrarse como una de las principales casas europeas, sino que, además, comenzaría a ser uno de los frentes de competencia para el sector americano, adelantándose a este. El nuevo estilo supondría la confrontación a los parámetros mantenidos en los cuarenta, un regreso a la máxima elegancia femenina, tomada como reflejo de la posición social del marido.

Desterrada la austeridad en la indumentaria personal, el cine no pudo sino hacer lo propio con la vestimenta narrativa, lo cual vendría a sintetizar dos ideas, por un lado la creación de atractivos objetos de deseo, por encima del valor del objeto en sí, primaría la imagen que genera el vestido en detrimento del propio vestido, y a su vez, está búsqueda del glamur capitalista provocaría que fuese el comercio quien marcara las pautas y por lo tanto comenzase a darse la posibilidad de componer el vestuario fílmico a base de productos adquiridos en grandes almacenes en lugar recurrir al diseño específico de las piezas. A pesar de este declive generalizado, Edith contaba ya con una asidua clientela que la mantendría en la cabeza del sector, llegando a trabajar hasta en 30 películas anualmente¹⁵.



Imagen.12 The Bar Suit, modelo más famoso del New Look, de Dior. Regreso a las figuras de cinturas ceñidas, faldas amplias y largas, menor desarrollo en hombros y pecho más destacado. Fotografía de Gemma Keystone. Getty Images.



Imagen. 13 Dibujo del figurín oficial para *All About Eve* (izq.) y escena de la película *Samson and Delilah* (drcha.) Ejemplo de su polifacética manera de trabajar. Fotografías de Romuald Leblond y Jessica Vaillat. The red list.

Los cincuenta comenzaón con la continuación de las influencias de Dior, que eclipsará el impacto social que pudieran tener sus homólogos americanos (imagen.12). Su similar en la obra de Head se encuentra en las principales películas de esta fecha, el vestuario de Gloria Swanson en *Sunset Boulevard*, o en *All About Eve*, en la que trabajo con la 20th Century Fox a pesar de que estos contaba con Charles LeMaire, por expresa petición de la protagonista Bette Davis, que la tenía por su modista de cabera y le permitió alcanzar su segundo premio coincidiendo con el otro que recogió la misma noche en la categoría de color por *Samson and Delilah*¹⁶(imagen.13). La difuminada repercusión comercial de Head acabó en 1953 con *Roman Holiday* catapultando a Audrey Hepburn como actriz e icono de moda y creando un nuevo lenguaje estilístico, fresco y elegante, que relajando la “figura Dior” hizo las delicias del comercio.

¹⁵En cierta medida la moda en los años cincuenta mutaría su funcionamiento con la aparición del *Prêt-à-porter* que tuvo por consecuencia otro gran declive, el de alta costura.

¹⁶La condición impuesta por las actrices en materia del vestuario era habitual en estos momentos donde prácticamente toda la publicidad de los estrenos dependía de las estrellas. Caso similar fue la relación de Marlene Dietrich con Dior, quien ese mismo año amenazó a la Wagner con no rodar *Stage Frigh* si el vestuario no era diseñado por ella misma y el diseñador.

En el año siguiente, tras otro Oscar, volvió a trabajar para Hepburn en *Sabrina* como encargada de un vestuario que en su mayoría diseñó Givenchy, originando una fructífera relación entre él y Hepburn, quien le introdujo en el set. A pesar de que los “escote Sabrina” se extendieron como el “último grito”, el Oscar lo recogió Edith como encargada del departamento, igual que le ocurrió a ella en sus inicios con Banton.



Imagen. 14 Portada del 11 de abril de 1955. Kelly aparece con el diseño de Head. Fotografía de *Life*.

Rear Window, del mismo año, fue la primera película en la que Edith vistió Grace Kelly, con un estilo que retomaba la costura europea como referente, Balenciaga o Dior, aunque el segundo contacto con la actriz, que llegó con *To Catch a Thief* al año siguiente, fuese mucho más original e incluso Grace Kelly protagonizase una portada internacional en la revista *Life* con el vestido más paradigmático de la película, la diseñadora lo recordaría como el gran fracaso de su carrera al quedarse a la puerta del Oscar¹⁷(imagen 14).

Al mismo tiempo que el referente juvenil James Dean establecía como eterna indumentaria el *jean* pitillo y la cazadora de cuero en *Rebel Without a Cause*, Cary Grant apostaba por el efectismo clásico de jerséis a rayas, colores sobrios o pañuelos llamativos que el mismo seleccionaba para sus interpretaciones. El contrapunto femenino lo personificaría Hepburn con *Funny Face* en 1957, la última colaboración de Head con Givenchy, quien le arrebataría más tarde la maquetación de *Breakfast at Tiffany's*. 1957 fue el año en el que además se produce la gran reestructuración de los Oscar, en los que vestuario y dirección artística se unen en una sola categoría, dificultando su obtención a los diseñadores.

Edith Head es quién está detrás de toda la carga narrativa que posee la indumentaria en la trama de *Vertigo*(1958) de Alfred Hitchcock, para quien la importancia estética, el esfuerzo por caracterizar y el resultado meticulosamente cuidado de sus largometrajes le llevó a indicar el vestuario en cada uno de sus guiones e incluso participar el mismo de su diseño (imagen.15).



Imagen.15 Montaje de las pruebas de vestuario de Kim Novak en *Vertigo*. Fotografía de Silver Screen Collection. Getty Images.

¹⁷ Así lo transmitiría la noche de la entrega de los premios. Jorgensen, J., y Powell, S. (2010). *Edith Head: The Fifty-Year Career of Hollywood's Greatest Costume Designer*. Philadelphia: Running Press.

Para su siguiente película, *North by Northwest* de 1959, Edith tuvo que ejercer como asesora comercial ya que la línea entre cine y comercio se había desdibujado hasta el punto de que los conjuntos de Eve Marie Saint se adquirieron en los grandes almacenes Bergdorf Goodman de Nueva York.

Como lo hizo su mentor, Greer, Edith Head presentó sus memorias en 1959, bajo el título *The Dress Doctor* donde expondría tanto su filosofía de trabajo como los principales aspectos de su carrera, haciendo una revisión de sus éxitos hasta la fecha y conformando uno de los principales intentos por teorizar sobre la función que desempeñaba, justo dos años antes de volver a alzarse con el premio a mejor vestuario, el sexto, por *The Facts of Life* (imagen16).



Imagen. 16 Edith Head en 1974 con los figurines de los diseños que le hicieron ganadora de los Oscar, entre ellos el vestido de Lucille Ball en *The Facts of Life*. Fotografía de Michael Ochs Archives. Getty Images.

4. UN CREPÚSCULO EN PARALELO (1960-1981)

Su don de gentes, a pesar del carácter acomplejado desde la infancia, la permitió desarrollar gran amistad con muchas de las personalidades para las que trabajaba. Esto le otorgaría el reconocimiento necesario como para que desde los cincuenta la Academia la propusiera como principal asesora del protocolo de la ceremonia de los Oscar, recomendando a presentadores y asistentes, lo que debían ponerse y como debían combinarlo en función del decorado, su categoría o la apariencia de cara a televisar el evento, en blanco y negro y en color después.



Imagen. 17 Edith Head trabajando mediante *moulage* el vestido que Grace Kelly lució en la recogida de su Oscar como mejor actriz en 1955 similar al diseño realizado para la película. . Fotografía de Romuald Leblond y Jessica Vaillat. The red list.

No solo se hizo notar su presencia por este suceso ni por sus constantes nominaciones, sino que incluso llegó a diseñar los vestidos en los que algunas actrices confiaron para recibir su estatuilla, como es el caso de Audrey Hepburn en 1954 o Grace Kelly en 1955, para quien además realizó todo el equipo necesario para su boda de miel con Rainiero de Mónaco. Mención aparte merecen los vestidos “extra-fílmicos” que ideó para la boda de Natalie Wood, o las tres de Elizabeth Taylor, que siendo uno de los principales centros de atención estilísticos desde que fuese vestida por Head a comienzos de los cincuenta en *A Place in the Sun*,

volvió a recurrir a ella para presentar el Oscar a la mejor película de 1964, un año después de que las dos grandes enemigas del Hollywood clásico, Joan Crawford y Bette Davis, llevarán un vestido de pedrería plateada, para entregar el premio al mejor director, y un remake del diseño estrella de *All About Eve*, esperando alcanzar el de mejor actriz, respectivamente, encargados a Head con la intención de eclipsar una a la otra (*imagen.17*).

A pesar de la desacreditación que se le quiso dar desde la prensa sensacionalista, lo cierto es que, en este momento Head estaría rivalizando frente a frente con las más conocidas casas europeas, encargadas del armario de otros grandes referentes estilísticos, como lo fue Brigitte Bardot o Jacqueline Kennedy con Balenciaga, Dior o Givenchy¹⁸.

¹⁸ La afamadísima columnista Hedda Hopper solía colocar a Edith entre las peores vestidas en las crónicas sociales de los distintos eventos a los que solía acudir con ropa amplia y poco llamativa siendo consciente de que el protagonismo de sus diseños debía recaer en las estrellas y no en ella.

En esta década, donde ya es una diseñadora plenamente consagrada, será cuando más abundantemente se den sus trabajos externos al cine, cooperando con *Vogue Patterns* en la colección *Very Easy Vogue American Designer Original* o la publicación de su segundo libro, *How to Dress for Success*, en 1967, en el cual imbuida por el “feminismo de la diferencia” propio de los primeros años de la Segunda Ola Feminista, se dirigía a la mujer promedio americana, mostrándole cómo ser dueñas de su imagen y, en función de sus ocupaciones diarias y su estilo de vida, sacarle partido a una apariencia cada vez más autónoma, en un contexto altamente competitivo que luchaba por desprenderse de la dominación masculina.

También en 1967 la Paramount se venderá y Head, con 70 años, lejos de pensar en retirarse acepta el contrato propuesto por Universal Studios para trabajar en sus películas. Los *Academy Awards* quedaron centrados en 23 categorías, practicante las actuales. El mejor vestuario se condesó en una sola entrega definitivamente, pues ya solo una de cada cinco producciones se ejecutaba en blanco y negro, por lo que será el primer año que Edith quede fuera de la nominación. La diseñadora que siempre fue una acérrima defensora del sistema tradicional de los estudios empezaba a encontrarse en contexto con el que cada vez le resultaba más difícil enfrentarse, asistiendo a la reducción de audiencia que había generado el asentamiento del formato televisivo, que marcaba ahora las pautas de producción y cuya inmediatez arrebató a Hollywood su incidencia social.

En 1971, la ceremonia de entrega de los Oscar se centró en el premio honorífico a Chaplin, por lo que Howard W.Koch, productor encargado del evento, quiso recuperar el glamur del que Hollywood había sido embajador en tiempos del actor, recomendando a las asistentes el uso de vestidos de noche largos en tonos neutros para evitar la estética *Hippie* imperante desde los movimientos sociales de finales de los sesenta y queriendo volver a asociarse a los patrones que Head, retirada un año antes como encargada del protocolo, había conseguido fundir con toda la industria.

Lo cierto es que la externalización de las funciones del diseñador a finales de los sesenta provocó un declive generalizado, que en el caso de Edith implicaría una contratación de unas seis películas anuales. Por ello, se diversificará en otras labores como el diseño del uniforme femenino de la Guardia Costera de EEUU, que le valdrá el premio al servicio público meritorio. En televisión, además de aparecer como invitada en numerosos programas, fue la encargada de vestir a los personajes de *Littel Women* o *Bewitched*, entre otras series estadounidenses.



Imagen. 18 Edith Head en 1974 inaugurando su reconocimiento en el paseo de la fama y en el Grauman's Chinese Theatre. Fotografía de Romuald Leblond y Jessica Vaillat. The red list.

En 1973 recibió su último Oscar por los trajes de Paul Newman y Robert Redford en *The Sting*, en esta ocasión rivalizaría en la categoría con Jeakins como lo hizo en 1948 con su primera nominación. Un año más tarde, cuando aún continuaba siendo nominada, la industria la homenajea con una estrella en el paseo de la fama de Hollywood, en el número 6504. Coincidiendo con esto, el Metropolitan Museum realiza *Romantic and Glamorous Hollywood Design*, exposición comisariada por Diana Vreeland, exdirectora de *Vogue*, en la que se recogen por primera vez en un museo algunos de los trajes más representativos de la época dorada de Hollywood, con presencia especial de Edith Head (*imagen.18*).

La diseñadora moriría en 1981 trabajando aún en *Dead men don't Wear Plaid*, presentada un año después en su memoria, al igual que en 1992 en la noche de los Oscar se proyectó un homenaje antes de que Catherine Deneuve entregase el premio al mejor vestuario de ese año.

CONCLUSIÓN

Como se ha pretendido demostrar en el desarrollo del presente trabajo, la figura de Edith Head encarna no solo el éxito artístico y laboral de todo un campo menospreciado por la historiografía e incluso por sus consumidores, el público. Pero aunque de manera anónima, en muchos casos, el diseñador de vestuario fílmico es responsable en primera persona de multitud de respuestas cinematográficas, estilísticas, económicas y sociales, y Edith Head, un hito en el cine durante más de cinco décadas, es posiblemente quien mejor ponga esto de manifiesto.

En cuanto al debate sobre si la vestimenta que nos rodea se trata o no de arte, hay que tener en cuenta que con respecto al campo fílmico, donde la indumentaria adquiere un valor simbólico fundamental, este se pierde en el traslado al ámbito comercial y por lo tanto la naturaleza de sus intenciones radican en aspectos diferentes, el diseñador de vestuario fílmico no crea para comercializar aunque la relevancia de su obra y la mediatización del soporte para el que lo hace generen numerosos y trascendentes reflejos en el producto comercial.

Por otro lado, el trabajo previo que sustenta la labor de diseñadores como Edith Head bien podría considerarse, en preceptos conceptualistas, un arte autónomo, aunque la materialización de sus diseños no llegase a efectuarse, pues cuenta con los elementos necesarios para ello. El caso es que, esta materialización se produce y además como apoyo principal para la expresión estética y visual de otro arte, quizás el mayor impulso artístico del siglo XX, el cine, haciéndolo posible y retroalimentándose como soporte, por ello quizá que de alguna manera no se le haya otorgado la fuerza que tiene como elemento artístico autónomo y solo se revise conjugado como dependiente de un “arte mayor”.

En este orden, podría trabajarse en futuras líneas de investigación los figurines creados para películas cuyo rodaje no llegó a realizarse o que en algún momento cambio su reparto, un ejemplo de esto último pueden ser los múltiples diseños que Edith Head ideó para *Breakfast at Tiffany's* y que se pierden en el olvido por no contar con su plasmación final.

Aunque según las palabras de la oscarizada diseñadora de vestuario, Sandy Powell, el 80% de la labor del diseñador se trata de psicología y solamente el 20% restante corresponde a lo artístico, lo cierto es que el compendio de ambas partes tiene peso suficiente para catalogarlo como tal, arte. El cine por su carácter inminentemente visual, su inmediatez y su mayor difusión goza de especial protagonismo en la generación del imaginario popular, ya que fotografía, pintura u otras artes plásticas propias del museo cuentan con un alcance menor.

El cine y por ende el diseño de su vestuario como elemental sustento no narrativo consigue del mismo modo establecer la idea estándar del “detective” y al mismo tiempo, tiene una gran repercusión en el devenir de la moda coetánea logrando que en determinados momentos se recuperen o recodifiquen estilos anteriores en el tiempo, como sucede con *Grease* y su estética *Rebel Without a Cause*, o con influencias tomadas de otros lugares, generando nuevos movimientos y dejando abierto el camino a posibles estudios que, por ejemplo, revisen los trabajos de la diseñadora en sintonía, no tanto con la película a la que pertenecen, sino con las publicaciones de revistas de moda que coincidieron en el tiempo con ellos y que, como se ha mencionado, guardan estrecha relación.

Puesto que la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas otorga el premio al mejor vestuario de manera personal y no al estudio responsable, la idea de autoría artística de este campo queda más que reconocida y por tanto se puede hablar de artistas, artistas como Edith Head que sintetiza y ejemplifica todo lo anterior y por tanto, aunque su papel en EEUU se encuentra más revisado, la trascendencia de que de aquí se conduce a Europa o las respuestas que se generan en países como España con la entrada del cine americano, son campos aún necesitados de investigación pero de gran interés para el contexto cultural más cercano.

“Edith Head: La función del diseñador de vestuario cinematográfico y su importancia en la industria de Hollywood”

BIBLIOGRAFÍA

- Alston, I., y Dixon, K. (2014). *Edith Head*. Charlotte, Carolina del Norte, Estados Unidos: TAJ Books International LLC.
- Bailey, M. (1990). *Those glorious glamour years*. Nueva York: Carol Publishing Group.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K., Iriarte, E., y Cerdán, J. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Carmona, L. (2008). *Enciclopedia de los Oscar: La historia no oficial de los premios de la academia de Hollywood (1927 - 2007)*. T&B Editores.
- Chierichetti, D. (1977). *Hollywood Costume Design*. Harmony Books.
- Flores Martínez, M. (2017). *Diálogo entre el cine y la fotografía de moda. La representación de la figura del fotógrafo de moda en películas de ficción*. (Doctorada.). Universidad de Córdoba.
- Fogg, M. (2013). *Cuando la moda es un arte*. Barcelona: Lunweg.
- Fogg, M., y Steele, V. (2014). *Moda. Toda la Historia*. Barcelona: Blume.
- Gustafson, R. (1982). *The Power of the Screen: The Influence of Edith Head's Film Designs on the Retail Fashion Market*. *The Velvet Light Trap*, (Nº19).
- Jorgensen, J., y Powell, S. (2010). *Edith Head: The Fifty-Year Career of Hollywood's Greatest Costume Designer*. Philadelphia: Running Press.
- Jorgensen, J., y Scoggins, D. (2015). *Creating the Illusion*. Philadelphia: Running Press.
- Kaplan, E. (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, SA.
- Landis, D. (2012). *Costume design*. London: Ilex Press/ Ivy Press.
- Leese, E. (1991). *Costume design in the movies: an illustrated guide to the work of 157 great designers*. New York: Dover Publications.
- Rivière, M. (1998). *Lo cursi y el poder de la moda*. Madrid: Espasa Calpe.
- Seeling, C. (2000). *Moda. El Siglo de los Diseñadores*. Barcelona: Könemann.
- Smoodin, E., y Martin, A. (2002). *Hollywood Quarterly: Film Culture in Postwar America, 1945-1957*. Berkeley: University of California.

Artículos de revista y recursos digitales

- Anónimo. (2012) “Una temporada de cine. El eterno abrazo entre la moda y el cine se renueva esta primavera con las colecciones inspiradas en el séptimo arte”. *Vogue, España*. Recuperado en 06 de junio de 2018, de <http://www.vogue.es/moda/news/articulos/el-cine-y-la-moda/16131>
- de Austria Giménez de Aragón, AR (2015). “El código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía”. *Revista De Estudios De Comunicación*, (Vol.20, N°.39), pp.177-193. Recuperado en 05 de junio de 2018, de <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/15533/14510>
- di Cola, Flavio. (2016). “Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (N°.58), pp.1-10. Recuperado en 06 de junio de 2018, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232016000300011&lng=es&tlng=es
- Duka, J. (1981). “Edith Head, fashion designer for the movies, dies”. *The New York Times*. Recuperado en 04 de junio de 2018, de <https://www.nytimes.com/1981/10/27/obituaries/edith-head-fashion-designer-for-the-movies-dies.html>
- Fernández, D. (2012). “Costume & identity in Hitchcock’s Vertigo”. Blog: *Vestuario Escénico*. Recuperado en 04 de junio de 2018, de <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/04/15/costume-identity-in-hitchcocks-vertigo/>
- Fernández, D. (2013). “Aniversario del estreno de “Vacaciones en Roma”. nacimiento de una estrella y producción ‘vestida’ por Edith Head”. Blog: *Vestuario Escénico*. Recuperado en 04 de junio de 2018, de <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/08/27/aniversario-del-estreno-de-vacaciones-en-roma-nacimiento-de-una-estrella-y-produccion-vestida-por-edith-head/>
- Fernández, D. (2015). “Gilbert Adrian. su silenciado trabajo como creador de moda”. Blog: *Vestuario Escénico*. Recuperado en 04 de junio de 2018, de <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/09/20/gilbert-adrian-su-silenciado-trabajo-como-creador-de-moda/>

- Fidalgo, P. (2018). “Una exposición recupera diseños de vestuario de Edith Head”. *El Plural*. Recuperado en 04 de junio de 2018, de <https://www.elplural.com/2018/noticias/una-exposicion-recupera-los-disenos-de-vestuario-de-edith-head>
- Garrido, L. (2015). “Edith Head: La mujer que vistió a Hollywood”. *Santa Eulalia*. Recuperado en 04 de junio de 2018, de <https://www.santa-eulalia.com/es/inside-santa-eulalia/edith-head-la-mujer-que-vistio-a-hollywood/>
- Head, E. (1946). “A Costume Problem: From Shop to Stage to Screen”. *Hollywood Quarterly*. (Vol.2, N°.1). Recuperado en 11 de junio de 2018, de https://www.jstor.org/stable/1209463?seq=4#page_scan_tab_contents
- Jácome, D. (1996). “Moda y cine”. *Revista De Coyuntura Económica*, (N°2), pp. 233-245.
- Jorgensen, J. (2014). *'Hollywood Costume': Exhibition Review*. Recuperado en 05 de junio de 2018, de <https://www.hollywoodreporter.com/review/hollywood-costume-exhibition-review-739933>
- Mercado, Gladys. (2016). “Vestuario: entre el cine y la moda”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (N°.57), pp.10-20. Recuperado en 05 de junio de 2018, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232016000200004&lng=es&tlng=es
- Porta, G. (2014). “Edith Head. «Una biografía extensa, bien estructurada, documentada y puesta al día»”. Originalmente publicado en la página web *Tanyible*. <http://www.tanyible.com>

Filmografía y documentales

- Chierichetti, D. (director) (2002). *Edith Head: The Paramount Years* [Documental]. Estados Unidos: Light Source & Imagery, Paramount Pictures.
- DeMille, C. (director y productor) (1949). *Samson y Delilah* [Película]. Nueva York, Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Donen, S. (director), y Edens, R. (productor) (1957). *Funny Face* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Hill, G. (director y productor), Bill, T., Phillips, M., y Phillips, J.(productores) (1973). *The Sting* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

- Hitchcock, A. (director y productor) (1954). *Rear Window* [Película]. Estados Unidos: Patron Inc.
- Hitchcock, A. (director y productor) (1955). *To Catch a Thief* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Hitchcock, A. (director y productor) (1956). *The Man Who Knew Too Much* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Hitchcock, A. (director y productor) (1958). *Vertigo* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Hitchcock, A. (director y productor) (1963). *The Birds* [Película]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Leva, G. (director) (2008). *Edith Head: Dressing the Master's Movies* [Documental]. Estados Unidos: Leva FilmWorks.
- Mankiewicz, J. (director), y Zanuck, D. (productor) (1950). *All About Eve* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Moravioff, G. (director) (2011). *Glamour* [Documental]. Francia: Films sans Frontières.
- Stevens, G. (director y productor) (1951). *A place in the sun* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Wilder, B. (director y productor) (1948). *The Emperor Waltz* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Wilder, B. (director y productor) (1954). *Sabrina* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Wilder, B. (director), y Brackett, C. (productor) (1950). *Sunset Boulevard* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Wyler, W. (director y productor) (1949). *The Heiress* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Wyler, W. (director y productor) (1953). *Roman Holiday* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.