

## LA INDUMENTARIA ESCÉNICA COMO DISPOSITIVO DE SIGNIFICACIÓN

María Eulalia Martínez Zamora

*Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura*

<https://orcid.org/0000-0002-7482-6150>

[memartinez01@educarex.es](mailto:memartinez01@educarex.es)

Tradicionalmente la indumentaria escénica, ha sido asociada con funciones prácticas tales como diferenciar personajes, señalar contextos históricos, y por encima de todo, reforzar la estética de una obra. No obstante, el giro que han dado los estudios semióticos a las artes en general, mucho más preocupados por el análisis de los signos, los símbolos y de qué manera son portadores de significado a través de la comunicación, han contribuido a que el vestuario escénico sea también estudiado como un lenguaje no verbal que influye de manera decisiva tanto en la puesta en escena, como en la recepción que de ésta tiene el espectador. Desde los estudios pioneros realizados por Roland Barthes sobre la moda como lenguaje, o Patrice Pavis, más centrados en el mundo del teatro y el espectáculo en general; se han abierto numerosas puertas hacia nuevos espacios donde se nos invita a reflexionar sobre cómo el vestuario y su interacción, primero con y desde el cuerpo, y después integrado el resto del entorno escénico, aportan un significado que va más allá de su literalidad inmediata.

Tomado desde una perspectiva semiótica, el vestuario se convierte en un sistema de signos con valor denotativo, o sea, lo que literalmente muestra, y con un valor connotativo o lo que éste sugiere en términos culturales, psicológicos o emocionales; pero es cierto que la indumentaria escénica puede ser también un marcador de identidad al manifestarse, a través de ella, la clase social, el género, la edad o la profesión de un personaje. Sin embargo, en el arte escénico estas categorías no siempre se reproducen de manera naturalista: pueden exagerarse, estilizarse o subvertirse para generar nuevas lecturas. Así, un personaje puede portar vestimenta anacrónica para subrayar su conflicto interior o para establecer una resonancia simbólica entre épocas distintas. Esta libertad creativa convierte al vestuario en un medio privilegiado para la construcción de metáforas visuales reforzando el hecho de que el vestuario no solo viste el cuerpo, sino que lo reviste de significado. Su potencia simbólica transforma la escena en un espacio donde lo visual y lo narrativo se entrelazan, enriqueciendo la experiencia del espectador y ampliando las posibilidades expresivas del arte escénico. Por lo tanto, la indumentaria escénica, no tiene como misión única el cubrir un cuerpo o ilustrar un momento histórico concreto, sino que, desde su función semiótica, condiciona la gestualidad y nos construye una subjetividad que es la construcción de un personaje, formando parte activa de un proceso creativo donde las intencionalidades simbólicas, narrativas, psicológicas y dramatúrgicas están presentes. No es un simple accesorio de un personaje, sino que en ella se dan cita desde la identidad del personaje hasta el resultado estético de un montaje, para condicionar la recepción del espectador.

En este monográfico se abordarán diferentes pero complementarias formas de enfrentarse al estudio de una indumentaria que busca siempre, no simplemente vestir, sino comunicar a través de un sistema de signos codificados, ya sean históricos, simbólicos, psicológicos y/o narrativos. El objetivo, por lo tanto, será el de delinear un marco que nos invite a comprender la indumentaria escénica, no solo como un accesorio que viste a un personaje, sino como un dispositivo significante que crea a un personaje y lo proyecta más allá de lo puramente material y transitorio, es decir, en una atemporalidad que permanece intacta cada vez que ese traje toma y da vida a manos de un actor.

Vestirse de una manera, es siempre vestirse de *otra* manera. Es decir, esa *otra* manera implica cambios simbólicos, históricos, psicológicos que conforman una nueva forma de expresión y por lo tanto una nueva personalidad o personaje; podríamos decir que construye un arquetipo visual que se reitera a través del tiempo pero que al mismo tiempo permanece a pesar de él, una vez que se ha convertido en símbolo. Y para ello es de vital importancia la suma integradora de múltiples factores que hay que tener en cuenta y que delimitan el sentido de lo que se pretende comunicar; la capacidad que posee el vestuario para transformar el cuerpo del actor en un cuerpo significante lo integra en un sistema multisemiotíco donde convergen texto, gesto, espacio, iluminación y sonido.

Varios especialistas en el tema, como por ejemplo Donatella Barbieri, han puesto el énfasis en que el vestuario *coautoriza* la performance al intervenir en la generación de significados demostrando que el traje, no solo reviste el cuerpo, sino que crea un cuerpo *otro*, expandido por la materialidad; y en esa misma dirección apuntan los estudios de Diana Fernández y Derubin Jácome cuando subrayan que cada prenda escénica contiene una carga semántica e iconográfica determinante para la construcción del personaje.

En este monográfico, seis autores abordan desde perspectivas diversas esta compleja red de significación: Ana Isabel Llena Sánchez-Rodríguez (dimensión simbólica), Rosario Charro García (recreación histórica), Javier Mora García (lexicología y complementariedad del traje), Ana Arcas Espejo (plástica escénica y danza) y José Luis Montero Carrero y Raquel Jiménez Galán (código psicológico del color en el cine). Vamos a presentarlos desde unas dimensiones que, bajo nuestra consideración, son fundamentales para tener una visión integradora de la relevancia de la indumentaria en el mundo escénico: la simbólica, la narrativa, la dramática y la psicológica.

## 1. LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA O LA INDUMENTARIA COMO METÁFORA VISUAL

El vestuario escénico funciona como un concentrado de simbologías que se activa en el instante en que aparece frente al público. Su abundancia metafórica proviene de su materialidad: colores, texturas, formas y volúmenes generan asociaciones culturales y cognitivas que operan antes incluso de que el personaje emita una palabra yendo más allá de la función práctica de proteger al cuerpo. Desde el uso de la indumentaria como protección necesaria del cuerpo ante

el entorno climatológico, hasta llegar a las complejas expresiones de la moda contemporánea, la ropa es un lenguaje, que, sin palabras, comunica identidades, pertenencias, valores y aspiraciones. Entender esta dimensión simbólica implica reconocer que vestirse es, ante todo, un acto cultural: una forma de participar en sistemas compartidos de significados. Yvonne Deslandres nos indica los tres motivos fundamentales que hacen que el hombre se vista, como esencia diferenciadora del resto del mundo animal: «la necesidad de proteger un cuerpo frágil, el deseo de mejorar la apariencia y el pudor» (Deslandres 17).

En muchas sociedades, la indumentaria ha servido como marcador de estatus social. La rareza de los materiales, los colores cuya obtención es costosa, junto a las técnicas de confección, no solo van a tener un propósito estético, sino también jerárquico. En la actualidad ciertas prendas, diseñadores, estilos concretos se asocian con poder adquisitivo y por lo tanto preponderancia social y de clase. La indumentaria, entonces, funciona también como un signo visible de capital económico y distintivo.

Pero los símbolos que porta la ropa no se limitan a la estratificación social. También son expresiones de identidad colectiva. Trajes utilizados para determinadas ceremonias, indumentaria popular, uniformes de toda clase, ropa vinculada con determinadas profesiones, etc., pueden afirmar la pertenencia y preservar, de una forma u otra, una memoria compartida convirtiendo la indumentaria en un puente que conecta lo individual con lo colectivo, y el presente con el pasado. En el plano personal, el vestir permite construir y proyectar una identidad propia. Cada persona selecciona y combina prendas para contar algo sobre sí misma: su carácter, sus gustos, su visión del mundo. La ropa puede ser un vehículo de autenticidad o un recurso para experimentar con nuevas versiones del yo. También puede funcionar como una forma de resistencia o subversión: muchos movimientos sociales han utilizado la indumentaria para desafiar normas de género, clase o moralidad, a través de la apropiación de elementos que diferencian y al mismo tiempo afirman en unas determinadas intencionalidades amplificando estos significados. Al actualizar continuamente los códigos de lo deseable, lo moderno o lo transgresor, genera repertorios simbólicos en constante cambio. Las tendencias no solo marcan estilos, sino que producen narrativas culturales sobre el cuerpo, la belleza, el éxito o la libertad.

Esta dimensión simbólica también opera, como es lógico, en la comunicación no verbal. Antes de pronunciar una palabra, las personas ya han transmitido información a través de la forma en que visten: formalidad, confianza, accesibilidad, creatividad o deseo de anonimato. El vestido se convierte así en una herramienta estratégica para interactuar en distintos contextos, desde el ámbito laboral hasta la vida cotidiana. La coherencia o la disonancia entre la apariencia y la conducta influyen también, y mucho, en cómo el receptor interpreta las intenciones y las emociones contenidas en esa simbología.

El vestido se vuelve signo cultural, histórico y conceptual. Un color vibrante puede sugerir vitalidad, agresividad o peligro; un tejido gastado evocará marginalidad o fragilidad;

un diseño geométrico rígido puede aludir al poder, la opresión o la contención emocional. Así, el vestuario actúa como metáfora visual que sintetiza complejas constelaciones de sentido mediante un lenguaje no verbal e inmediato. En suma, por medio de su poder comunicador como símbolo, la indumentaria revela que vestir no es un acto superficial, sino un proceso de comunicación, construcción identitaria y expresión cultural. La ropa es un texto que todos escribimos y leemos a diario, un espejo de nuestras sociedades y de nuestras formas de ser en el mundo. En esta dimensión, el vestuario no representa simplemente una época o un estatus: interpreta, conceptualiza y condensa; y es por ello, que su función simbólica trasciende el realismo y se inscribe en la poética escénica.

En este sentido va dirigida la contribución de Ana Llena Sánchez-Rodríguez y que además abre el monográfico. Su reflexión parte del conocimiento de que los elementos del traje, especialmente el color, la luz, las texturas y los materiales, constituyen un sistema de signos que interviene directamente en la construcción del sentido escénico.

La autora pone de manifiesto la relevancia histórica de las aportaciones de Adolf Appia y Edward Gordon Craig, entre otros, quienes, con sus innovaciones, transformaron radicalmente la concepción del espacio escénico a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Llena, en diálogo con estos referentes, recuerda que *el color funciona como signo dramático*; entendiendo el color como un código primario que actúa sobre la percepción del espectador antes incluso de que el cuerpo se mueva o pronuncie una palabra. La idea fundamental de que el cuerpo del actor también habla a través de esa indumentaria, nos da la perspectiva de que el signo no puede existir de manera autónoma, sino que emerge de la interacción entre cuerpo, vestuario, luz y espacio escénico. Como conclusión, podemos decir que la premisa general que articula su aportación es la de que el vestuario escénico no es meramente representacional, sino una estructura semiótica activa capaz de modelar la dramaturgia visual.

## 2. LA DIMENSIÓN NARRATIVA O EL TRAJE COMO DISPOSITIVO DE INFORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DRAMÁTICA

El vestuario, en primera instancia, es el encargado de comunicar información narrativa esencial: época, estatus social, profesión, pertenencia cultural, trayectoria vital y vínculos entre personajes. Su función narrativa se revela especialmente en los cambios de vestuario, que actúan como marcadores de transformación, transiciones temporales o rupturas dramáticas; y al ir más allá de su función estética o práctica, constituye un dispositivo de información enorme. En cualquier ámbito de las artes escénicas, el vestuario no solo se encarga de vestir a un intérprete; además se encarga de construir sentidos, realizar asociaciones narrativas y dirigir organizadamente el relato. O sea, se convierte en un elemento dramatúrgico en permanente diálogo con el texto, la iluminación, el espacio escénico y el movimiento, aportando nuevos significados que enriquecen la experiencia del espectador.

Al tratarse de un dispositivo prioritario de información, la indumentaria escénica funciona en primer lugar como un marcador de identidad. Mediante la observación de los ropajes, los materiales, los colores, y los accesorios, el público puede deducir información como la edad, el estatus, el oficio, la nacionalidad o incluso la psicología del personaje antes de que este hable. Por ejemplo, un traje raído y desgastado puede hablar de escasez y precariedad; un vestido rígido y ornamentado en exceso, puede situarnos en una aristocracia clasista y distante; o una combinación de colores metálicos junto a formas marcadamente geométricas, pueden situar la acción en un futuro distópico. El vestuario opera entonces como una síntesis visual del trasfondo del personaje, proporcionando información rápida y efectiva que acelera la comprensión de la trama.

Asimismo, la indumentaria participa activamente en la construcción temporal y espacial de la narración. El público es capaz de reconocer épocas, regiones o tradiciones gracias a ciertos códigos textiles: la presencia de miriñaques, determinadas formas de tocados o armaduras remite a mundos pasados, mientras que diseños minimalistas o tecnológicos pueden trasladarnos a un escenario contemporáneo o futurista, funcionando como un mapa visual del universo dramático en sentido cronológico. Pero la dimensión narrativa siempre va más allá de lo descriptivo. El vestuario, como también se verá en la dimensión psicológica, puede expresar procesos internos y transformaciones del personaje convirtiéndose en una extensión visible de la dramaturgia al operar como metáfora. Diseñadores y directores recurren a recursos visuales para comunicar ideas abstractas: oprimidos que visten ropas constrictoras, personajes autoritarios con trajes de volúmenes exagerados, figuras fantásticas construidas a partir de materiales extraños. Estos elementos no solo decoran, sino que construyen significados que no podrían transmitirse con la misma intensidad mediante el diálogo. En conjunto, la indumentaria escénica actúa como un texto paralelo, un sistema de signos que enriquece la narración y orienta la interpretación del espectador. Es un dispositivo de información que, silenciosamente, cuenta historias; cada elemento escénico es un signo en relación con los demás, y de esta manera el vestuario aparece como un eje de organización narrativa.

Esta narratividad también puede ser vista como un diálogo entre la fidelidad histórica y la creatividad escénica para el teatro de calle, temática que aborda la segunda contribución del monográfico. Rosario Charro García sitúa la mirada sobre la indumentaria histórica prestando especial atención al Siglo de Oro. Su análisis parte de una premisa fundamental: la recreación histórica no puede limitarse a replicar un modelo iconográfico; debe tolerar la coexistencia entre precisión documental y expresividad visual. Esta tensión creativa se convierte en un eje metodológico esencial para comprender la estética teatral contemporánea.

Charro García afirma que el objetivo del vestuario histórico es doble: «buscar el equilibrio entre esa fidelidad histórica, necesaria para determinadas representaciones, pero sin perder la creatividad en el diseño». Esta dualidad se evidencia especialmente en su estudio del traje del Duque de Lerma, donde demuestra la importancia de acudir a fuentes iconográficas

fiables para garantizar la verosimilitud histórica. La autora propone un principio esencial para la investigación escénica: la Historia del Arte, que se convierte en la herramienta fundamental para sustentar los procesos de recreación. Sin esta base metodológica, existe el riesgo de caer en distorsiones que traicionen el pasado y que reduzcan la potencia expresiva del vestuario. La indumentaria histórica no solo reconstruye el pasado: lo reinterpreta para el presente.

En una línea paralela, el valor simbólico de los complementos del traje y la lexicografía histórica nos muestra el artículo de Javier Mora García también en el contexto del Siglo de Oro. Su investigación se centra en estos elementos y su función dentro del sistema de signos del vestuario escénico partiendo del análisis minucioso de un inventario de 1616 perteneciente a una tienda de alquiler. La detallada y amplia compilación del inventario lo convierte en un documento de gran valor por su extraordinario nivel de detalle.

Mora García propone una clasificación fundamental: complementos integrados al vestido (pasamanos, alamares, ribetes, argenterías, etc.) y complementos ajenos al vestido (bonetes, sombreros, gorras, etc.). Esta organización, además de práctica, es semiótica. Cada complemento, como señala el investigador, funciona como marcador de jerarquía social, rol dramático o identidad estética. Así los complementos no son accesorios secundarios: participan activamente en la narrativa visual del personaje.

El autor desarrolla también una perspectiva lexicográfica, contrastando la terminología del inventario con diccionarios de época y fuentes lexicográficas posteriores. Este enfoque revela la evolución semántica de los términos y la diversidad de materiales utilizados, lo que refuerza la idea de que los complementos constituyen un archivo histórico que codifica prácticas culturales, técnicas artesanales y estéticas.

### 3. LA DIMENSIÓN DRAMÁTICA O EL VESTUARIO COMO MOTOR DE ACCIÓN ESCÉNICA

Más allá de su función comunicativa, el vestuario posee una influencia decisiva en la dramaturgia del movimiento. En todas las artes escénicas el vestuario se convierte en una pasarela entre el intérprete y el público, una extensión visual de la narrativa que dirige el comportamiento del personaje. Al concebirse desde esta perspectiva, el vestuario abandona su función meramente decorativa para convertirse en impulso de la acción escénica. Su diseño condiciona la manera en que el cuerpo acciona y se mueve: prendas que ayudan a ralentizar los gestos, tejidos cuya elasticidad favorece el movimiento dinámico, estructuras rígidas para crear tensión corporal y emocional, o accesorios específicos para dirigir tanto la energía del personaje como para condicionar su manera de relacionarse con el espacio escénico y con los demás actores que comparten escena; no es lo mismo un corsé rígido para condicionar una postura erguida, unas telas ligeras que permiten que el cuerpo fluya, una máscara que limita la visión o unos zapatos que desestabilizan y obligan a reconstruir continuamente el centro de gravedad; todas ellas son condiciones que dirigen acciones específicas las cuales, pueden ser

aprovechadas para enriquecer la interpretación. Desde ese momento ya no son solo unas prendas que cubren el cuerpo del actor, sino que además son un recurso dramático que también genera sentido, construye mundos y desencadena acciones interactuando con la corporalidad del intérprete.

Además, el vestuario tiene la capacidad de narrar. En su color, textura, forma y deterioro se inscriben historias, identidades y conflictos. Un traje impecable puede indicar poder o control, mientras que una prenda desgastada puede sugerir vulnerabilidad o resistencia. Esta dimensión narrativa influye en la manera en que el personaje se piensa a sí mismo y, por tanto, en las decisiones que toma dentro de la ficción. El vestuario no solo viste al intérprete: lo sitúa en un tiempo, un lugar y una condición social, emocional o simbólica que orienta sus acciones.

Pero el vestuario también puede funcionar como un dispositivo activo dentro de la escena mediante una narratividad que parte de él mismo y de sus variantes. Puede transformarse, desmontarse, ocultar o revelar elementos, e incluso convertirse en un objeto de manipulación que genere conflicto o impulso dramático. Por ejemplo, una prenda que el personaje intenta quitarse con gran trabajo puede expresar tensión o ansiedad; un cambio de vestuario en escena puede marcar una transición interna; una prenda que se rompe accidental o intencionalmente puede desembocar en una reacción inesperada. Cuando se utiliza de forma consciente, el vestuario actúa como un catalizador que desencadena acontecimientos y no, tan solo, como un simple acompañamiento visual.

Esta versatilidad narrativa, constructiva y deconstructiva también implica que el traje no solo participa en la escena: la genera. A nivel dramático, un vestuario puede introducir conflicto, crear obstáculos corporales, intensificar la presencia escénica o establecer un ritmo físico particular. De este modo, el vestuario se convierte en un elemento dramatúrgicamente activo, inseparable del trabajo actoral y del diseño global de la puesta en escena.

En el ámbito de la danza esto resulta especialmente condicionante además de significativo, y es en ese contexto donde se sitúa el análisis del vestuario realizado por Ana Arcas Espejo, en concreto, en la obra *El amor brujo* de Manuel de Falla. Su estudio compara dos versiones emblemáticas: la de 1915, con diseño de Néstor Martín Fernández de la Torre, y la de 1925, con diseño de Gustavo Bacarisas. Arcas Espejo muestra que ambos diseños responden a concepciones estéticas completamente diferentes: la primera está vinculada al simbolismo y a las vanguardias; la segunda, al realismo costumbrista.

La autora señala que estas diferencias no solo afectan a la estética visual, sino también a la corporeidad del intérprete. El vestuario altera el movimiento, orienta la gestualidad y condiciona la energía escénica. Arcas Espejo demuestra que en danza el vestuario no es un elemento externo al cuerpo: es una extensión que transforma la dinámica del movimiento; por ello, el análisis del diseño debe incluir la forma en que este modula la relación entre coreografía,

música y visualidad. Las dos versiones de *El amor brujo* que estudia Arcas Espejo se convierten en paradigmas de cómo el vestuario puede reconstruir —o incluso reconceptualizar— la lectura del personaje y su poética escénica.

En suma, considerar el vestuario como motor de acción escénica implica reconocer su capacidad para influir en la corporalidad, la narrativa y la simbología del personaje. Es un elemento vivo, que respira con el intérprete y participa activamente en la construcción del hecho escénico. Cuando se integra de manera orgánica en el proceso creativo, el vestuario no solo complementa la acción: la impulsa.

#### 4. LA DIMENSIÓN PSICOLÓGICA O LA PROYECCIÓN EXTERNA DEL PERSONAJE

Sin romper en absoluto con las dimensiones anteriores, ya que todas se encuentran inevitablemente imbricadas, tenemos la dimensión psicológica. El vestuario escénico, más allá de su dimensión simbólica, dramatúrgica o narrativa, desempeña un papel de gran importancia también en la construcción psicológica del personaje, y desde luego también, en la percepción del público. La idea no es tan solo vestir a alguien con el estilo concreto asociado a una época o un contexto, sino de motivar un diálogo con el mundo interior del personaje, a la vez de ser capaz de revelar exteriormente sus conflictos interiores, o incluso, contribuir a su transformación emocional. Desde esta perspectiva, el vestuario se convierte en un lenguaje simbólico sin palabras cuya misión se centra en revelar lo que hay en lo más profundo de la psique de un personaje. Pero además el vestuario, en una dirección opuesta, interviene en la construcción de la psicología del personaje. Desde la indumentaria, el actor experimenta los cambios corporales y emocionales que le impone una determinada prenda. El traje condiciona todo el cuerpo del actor: postura, movimiento, la manera de ocupar el espacio y, por tanto, se convierte en un mediador entre la psicología del personaje expresada por la indumentaria y la recepción del espectador.

La apariencia de un personaje puede reflejar valores internos como son su autoestima, su fragilidad o su poder. El psicoanalista británico John Carl Flügel, en sus trabajos sobre la psicología de los trajes, realiza una interesante y completa catalogación de diferentes perfiles psicológicos y su reflejo en la forma de vestir, proponiendo diferentes tipos como el *refinado*, el *indiferente*, el *pudibundo*, etc. El elegir una indumentaria u otra para el actor en función de su psicología no solo da información al público, sino que afecta la manera en que el intérprete experimenta psicológicamente al personaje, permitiéndole entrar en su estado emocional con mayor precisión. Pero también puede convertirse en un signo de contradicción interna: vulnerabilidades emocionales escondidas bajo un traje imponente, o por el contrario, vestuarios aparentemente sencillos que sirven como telón de fondo para que el personaje desarrolle su complejidad interior. Estas contradicciones entre la apariencia y el estado emocional que puede aportar el vestuario añaden numerosos estratos de complejidad que enriquecen la interpretación.

También es importante tener en cuenta la capacidad de estímulo emocional que puede aportar ese vestuario, asociados a texturas, formas, colores, que sean el punto de anclaje para evocar determinadas sensaciones asociadas a la calidez, la fragilidad, la frialdad o la tensión. No es lo mismo un tejido áspero, que otro suave y aterciopelado. Para el actor, el contacto con el vestuario a través de su cuerpo le proporciona una extensión sensorial añadida para contribuir a la verosimilitud emocional de gestos y acciones.

La otra vertiente del amplio campo de interacción y condicionamiento del traje en la escena es el impacto psicológico que el vestuario puede tener en las dinámicas entre personajes. Los contrastes cromáticos o estilísticos entre dos figuras pueden subrayar tensiones, jerarquías o vínculos afectivos. Como indica Eva Heller, «colores y sentimientos no se combinan de manera accidental, sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y en nuestro pensamiento» (17). Un personaje oprimido puede llevar colores apagados o prendas que limiten el movimiento, mientras que otro dominante puede presentar un vestuario expansivo o llamativo. De este modo, el vestuario ayuda a construir la psicología relacional que sostiene la dramaturgia.

Por último, cabe añadir que el vestuario puede funcionar como un indicador de transformación emocional. Cambios sutiles —como abrochar una chaqueta, quitar un sombrero o alterar cualquier accesorio— pueden marcar transiciones internas que el público percibe incluso sin ser conscientes de ello. En muchos casos, estas modificaciones son más elocuentes que el propio lenguaje, pues muestran visualmente el proceso psicológico del personaje. En definitiva, el vestuario escénico cumple una función psicológica esencial: revela lo invisible, potencia la actuación y profundiza la experiencia emocional tanto del intérprete como del espectador. Es un espejo del mundo interno, una herramienta dramatúrgica que convierte la subjetividad en imagen viva.

El artículo que cierra el monográfico, a cargo de José Luis Montero Carrero y Raquel Jiménez Galán, traslada estos aspectos hacia el análisis del vestuario en territorio cinematográfico. Su estudio se centra en la primera secuencia de *Tacones lejanos*, filme que Pedro Almodóvar realiza en 1991, donde el vestuario se convierte en un código dramático y psicológico que articula la relación entre madre e hija.

Los autores sostienen que, en el cine almodovariano, el color actúa como metáfora emocional y como instrumento narrativo. En esta secuencia inicial, Rebeca (Victoria Abril) viste un traje blanco de Chanel, mientras que Becky del Páramo (Marisa Paredes) porta un conjunto rojo de Armani. La oposición cromática es interpretada como un diálogo visual que expresa tensiones afectivas, identidades contrapuestas y conflictos latentes. El artículo señala explícitamente que «Almodóvar utiliza el vestuario, no como simple adorno visual, sino como un vehículo con significado narrativo y simbólico». Esta afirmación también podría sintetizar

la tesis central del monográfico: el vestuario no acompaña la narrativa, sino que la genera, la articula y la transforma.

## 5. CONCLUSIÓN

Aunque hemos pretendido articular la presentación de los colaboradores a través de diferentes dimensiones como han sido la semiótica, la narrativa, la dramática y la psicológica, con sus múltiples derivaciones y aplicaciones, lo cierto, es que todos los artículos llevan implícitos de una forma u otra y en mayor o menor medida, todas ellas. Porque obedeciendo a la intencionalidad de este monográfico, podemos afirmar, que un vestuario escénico no puede ni resumirse ni contenerse únicamente en una de ellas, sino que todas funcionan al unísono para crear una indumentaria como dispositivo de significación.

Entonces, la indumentaria escénica, es mucho más que un conjunto de prendas destinadas a cubrir a un actor en el escenario: es una narrativa que, al formar parte de la escena, contribuye a construir la identidad visual de un espectáculo y a amplificar y comunicar significados que solo las palabras o el movimiento no pueden expresar. El vestuario permite que el público identifique de inmediato la época, el contexto social, la personalidad o incluso el estado emocional de un personaje. En teatro, danza, ópera, cine u otro tipo de espectáculos contemporáneos, la indumentaria funciona como un puente entre la propuesta artística y la percepción del espectador. Además de todo ello habría que añadir que el vestuario es una herramienta de interés estético y creativo. Diseñadores, directores y coreógrafos trabajan en conjunto para que cada prenda dialogue con la iluminación, la escenografía y la música, logrando una armonía visual integral. Este proceso permite explorar materiales, formas y estilos que no siempre tienen cabida en la moda cotidiana, abriendo espacio a la experimentación y la innovación.

En definitiva, la indumentaria escénica no solo viste al intérprete: enriquece la narrativa, aporta profundidad simbólica y contribuye de manera decisiva a la experiencia del espectáculo. Lejos de ser un accesorio ornamental, pero también a pesar de serlo, el vestuario constituye un dispositivo semiótico capacitado para comunicar significados, un vehículo altamente simbólico que conecta a la obra y al personaje con imaginarios culturales además de un agente psicológico que afecta tanto a la performatividad del actor como a la percepción del espectador. Podría decirse que se ubica en un territorio híbrido donde convergen diferentes disciplinas: historia del arte, semiótica, teoría teatral, psicología de la percepción, estética de la danza, estudios cinematográficos y antropología del cuerpo. Por lo tanto, el análisis y la creación del vestuario requiere un enfoque multi e interdisciplinario que atienda sobradamente a la simultaneidad de sus funciones: representar, significar, narrar, simbolizar, transformar y, por supuesto, emocionar.

## REFERENCIAS

Barbieri, Donatella. *Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2017.

Barthes, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2022.

Deslandres, Yvonne. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets, 1998.

Fernández, Diana y Derubin Jácome. *Vestir al personaje. Vestuario escénico: de la historia a la ficción dramática*. Madrid: Cumbres, 2018.

Flügel, John Carl. *Psicología del vestido*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2016.

Heller, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2008.

