

EL VESTUARIO COMO HERRAMIENTA NARRATIVA Y PSICOLÓGICA EN *TACONES LEJANOS*, DE PEDRO ALMODÓVAR: UN ANÁLISIS DE LAS PROTAGONISTAS

José Luis Montero Carrero

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

<https://orcid.org/0009-0004-9891-7972>

jlmonteroc03@educarex.es

Raquel Jiménez Galán

Universidad de Extremadura

<https://orcid.org/0000-0003-0395-2835>

ra1968j@gmail.com

Fecha de recepción: 04/07/2025 / **Fecha de aceptación:** 22/10/2025

Resumen

Vestirse no solo implica cubrir el cuerpo, sino que constituye una forma de expresión y, sobre todo, una manera de ver el mundo. Desde una perspectiva ficcional, narrativa y psicológica, la ropa forma parte del discurso fílmico y, por tanto, se erige como una herramienta clave para contar la historia. En este sentido, el diseñador de vestuario es una figura fundamental en la narrativa cinematográfica.

El presente estudio observa y analiza el uso de la moda en el universo Almodovariano, centrándose específicamente en la película *Tacones Lejanos* del año 1991. Un film que marcó un antes y un después dentro del diseño de vestuario en la filmografía del director ya que lo internacionalizó en el mundo de la moda, a través de la colaboración de este con dos firmas de alta costura tan importantes como Chanel y Armani.

Para ello, se centrará el trabajo en analizar específicamente la secuencia inicial del film, un momento clave en donde el color, las texturas y el diseño del vestuario de las protagonistas desempeñan un papel importante, operando como un elemento narrativo más dentro de la trama. Es en este instante donde se comunica al espectador, de manera subliminal, que la elección no es algo casual y carente de sentido, sino que se corresponde con algo predeterminado que muestra a partir de aquí a dos mujeres distintas, con dos maneras de transitar por el mundo, viviendo a partir de dos personalidades dispares y manejando diferentes rangos de poder.

Desde esta perspectiva, el vestuario supone una herramienta fundamental para dotar de carácter a la interpretación y dar una esencia especial a la apariencia física de las intérpretes. A través de un análisis visual, este trabajo examina la secuencia del aeropuerto, atendiendo al

lenguaje audiovisual y comparando el vestuario y los complementos de las dos protagonistas, Becky y Rebeca, así como su relación con la interpretación y la construcción del personaje.

Palabras clave: vestuario, moda, diseño, Almodóvar.

COSTUME AS A NARRATIVE AND PSYCHOLOGICAL TOOL IN PEDRO ALMODÓVAR'S HIGH HEELS: AN ANALYSIS OF THE PROTAGONISTS

Abstract

Dressing not only involves covering the body, but also constitutes a form of expression and, above all, a way of seeing the world. From a fictional, narrative, and psychological perspective, clothing is part of the film's discourse and, therefore, a key tool for telling the story. In this sense, the costume designer is a fundamental figure in cinematic narrative.

This study observes and analyzes the use of fashion in Almodóvar's universe, focusing specifically on the 1991 film *High Heels*. A film that marked a turning point in the director's filmography for costume design, as it internationalized his work in the world of fashion through his collaboration with two important haute couture firms: Chanel and Armani.

To this end, the work will focus on specifically analyzing the film's opening sequence, a key moment in which the color, textures, and costume design of the protagonists play an important role, operating as another narrative element within the plot. It is at this moment that the viewer is subliminally informed that the choice is not a coincidence or meaningless one, but rather corresponds to something predetermined, revealing from this point onward two distinct women, with two different ways of navigating the world, living from two disparate personalities and managing different levels of power.

From this perspective, costumes are a fundamental tool for imbuing the performance with character and a special essence to the performers' physical appearance. Through a visual analysis, this work examines the airport sequence, focusing on the audiovisual language and comparing the costumes and accessories of the two protagonists, Becky and Rebeca, as well as their relationship to the performance and construction of the characters.

Keywords: Clothing, Fashion, Design, Almodóvar.

1. INTRODUCCIÓN

Existe una extendida creencia popular que afirma que por la apariencia y el atuendo se conoce al personaje. Esta expresión, aparentemente simple, esconde una profunda verdad sobre la importancia del vestuario, no solo entendido como la indumentaria de un individuo, sino también, como señala Taratuto, como «una intervención en la significación del relato del mundo ficcional» (276).

Por lo que elegir cómo vestirse y qué ropa utilizar implica una doble función: por un lado, es una forma de expresión, una forma de decir al mundo quiénes somos; por otra, nos oculta y nos protege del exterior:

Pues no es solo para abrigarnos, para ornamentarnos o para marcar nuestra pertenencia a un determinado sector de la sociedad que nos vestimos. Nos vestimos y nos desvestimos para demarcar ese espacio ficcional que resulta de la construcción de la propia imagen. (Gutman 180)

Dentro del campo artístico, la ropa que visten los personajes resulta un elemento fundamental en cualquier historia y, como bien dice Calderón, también «realiza una doble función: contribuye a conformar el universo estético y expresa el perfil tridimensional del personaje» (Calderón 58). El diseñador de vestuario en una producción cinematográfica se posiciona como una pieza clave dentro de la narrativa audiovisual. A través del vestuario, el espectador recibe información crucial sobre los personajes: edad, estatus social, personalidad, etc. Además, funciona como un elemento narrativo y simbólico de primer orden. Según establece Nadoolman, «costumes are one of many tools the director has to tell the story. Costumes communicate the details of a character's personality to the audience, and help actors transform into new and believable people on screen»¹.

Esta premisa se ve apoyada por estudios como *El arte cinematográfico*, de David Bordwell y Kristin Thompson, o *Cómo crear personajes inolvidables*, de Linda Seger, que analizan el personaje como elemento narrativo y defienden que todos los elementos de la puesta en escena, incluido el vestuario, deben funcionar de manera coordinada para apoyar la historia y la caracterización: «el maquillaje y el vestuario son importantes tanto para caracterizar al sujeto como para motivar la acción del argumento» (Pérez Rufi 546). También hacen referencia a la importancia visual que tiene la ropa del personaje a la hora de componer el plano. De acuerdo con Dyer, «la ropa y algunos aspectos de la imagen como el peinado y los accesorios están codificados culturalmente. Sin embargo, junto a unos rasgos tipificados aportados por el vestuario se encuentran también otros indicativos de la personalidad» (144).

El departamento de diseño de vestuario debe trabajar en íntimo contacto con otras áreas de la producción, como el departamento de arte o el de fotografía.

¹ El vestuario es una de las muchas herramientas que tiene el director para contar la historia. Comunica los detalles de la personalidad de un personaje al público y ayuda a los actores a transformarse en personas nuevas y creíbles en la pantalla.

Whether a film is set in the present, the past, in a distant location or in an imaginary time and place, costume designers collaborate with the director, the cinematographer and the production designer to tell the story. Costume designers collaborate with actors to bring the characters in the screenplay to life². (Nadoolman 1)

El color, las texturas o el patronaje deben encajar perfectamente para configurar el plano estéticamente, sin olvidar el carácter semántico del vestuario, que debe integrarse en el mensaje que el director quiere transmitir. Stanislavski en *El trabajo del actor sobre sí mismo* ya subrayaba la importancia del vestuario como herramienta para construir la apariencia física del personaje, es decir, la indumentaria como vía para encontrar su esencia. El vestuario condiciona cómo se ve o cómo lo ven los demás, pero también determina su forma de andar, moverse y presentarse al mundo.

El desarrollo tecnológico del cine en los últimos años ha llevado a los directores a elevar las exigencias en cuanto a calidad de los diseños y tejidos: «In addition, in recent years, the film market is highly competitive, and in order to attract more audience attention, costume design is gradually approaching the direction of “spectacle”, with more and more exaggerated and peculiar shapes and color schemes» (Yin 59)³. Estas exigencias han favorecido que el mundo de la alta costura desembarque en el cine y muchos diseñadores han cedido sus colecciones a producciones cinematográficas o han creado diseños exclusivos para películas. Es el caso de Pedro Almodóvar, de quien se conoce su gusto y gran conocimiento de la moda. La diseñadora Tatiana Hernández, que ha colaborado con él, afirma: «conoce muy bien el mundo de la moda [...]. Le gusta fijarse en los detalles, le gusta tocar las prendas que le presentas en la prueba de vestuario, ver cómo queda... Disfruta analizando las costuras» (Amaro 80).

2. CONTEXTUALIZACIÓN

El doble papel de productor y director que Pedro Almodóvar ejerce en sus filmes le permite controlar todos los aspectos de la producción: «Almodóvar escribe sus guiones, dirige, elige el vestuario y sus diseñadores, e incluso diseña él mismo, pinta, compone las letras de sus canciones y controla todo absolutamente hasta el estreno de sus películas, resultado por ello un neorrenacentista» (Holguín 167).

Grandes diseñadores han vestido a los personajes almodovarianos. Diseños de Guillermo Montesinos aparecen en películas como *Entre tinieblas* (1983), *Matador* (1986) o *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1981), donde la propia Carmen Maura compró, personalmente,

² Ya sea que una película se desarrolle en el presente, el pasado, en un lugar lejano o en un tiempo y lugar imaginarios, los diseñadores de vestuario colaboran con el director, el director de fotografía y el diseñador de producción para contar la historia. Los diseñadores de vestuario colaboran con los actores para dar vida a los personajes del guion.

³ Además, en los últimos años, el mercado cinematográfico es muy competitivo y, para atraer más atención del público, el diseño de vestuario se acerca gradualmente a la dirección del «espectáculo», con formas y esquemas de color cada vez más exagerados y peculiares.

el vestido que luce su personaje en el filme. Sybilla diseña algunos trajes para *Tacones lejanos* y *Julieta* (2016). Antonio Alvarado colabora con Pedro en *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1985), *La ley del deseo* (1988), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1989), *Matador* (1986), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995) y *La mala educación* (2004). Anthony Vaccarello, director creativo de Saint Laurent, trabaja con el director manchego en *Extraña forma de vida* (2023). David Delfín es el autor del vestuario que lucen los azafatos y pilotos de la ficticia aerolínea Península en *Los amantes pasajeros* (2013). Versace viste a Kika, mientras que Jean Paul Gaultier es responsable de los looks de Andrea Caracortada (*Kika*) y de los bodys que luce Elena Anaya en *La piel que habito* (2011). Sin olvidar la mezcla de jerséis de Loewe con otros de Studio Nicholson en *La habitación de al lado* (2024)⁴.

En el universo de Almodóvar, el vestuario juega un papel narrativo y simbólico primordial: «Para Almodóvar, la ropa debe estar en función de la psicología y de las circunstancias vitales de sus personajes. La moda proveniente de grandes diseñadores aparece en sus películas sólo si tiene una funcionalidad específica» (Sánchez-Alarcón 337).

El vestuario, mediante su construcción estética, reviste el cuerpo del actor con una nueva apariencia para crear y construir al personaje descrito en el guion. Actúa como la metáfora visual del personaje, describiendo sus características físicas, psicológicas y sociales, como también su contexto espaciotemporal y el ambiente dramático en el que se sitúa durante el desarrollo de la historia. De esta manera, nos entrega información acerca de quién es el personaje, de qué forma se relaciona con el resto y de qué lugar proviene. Además del tiempo o momento histórico en el que se encuentra y cuáles son las situaciones anímicas a las que se enfrenta, extrapolando cómo éstas repercuten en su estado interior. Esta descripción que el vestuario entrega acerca del personaje, se complementa con el entorno y la atmósfera que lo rodean. (Calderón 61)

Memorables son escenas como la de *Matador*, donde el propio Pedro Almodóvar interpreta a Francis Montesinos dirigiendo un pase de modelos, o las secuencias protagonizadas por Victoria Abril, vestida por Jean Paul Gaultier en *Kika*. A través de su vestuario, Almodóvar ha elaborado un estilo propio y reconocible en todo el mundo.

Lo logra a golpe de colores primarios y estampados. De flores y topos. Pero también de estilismos hipersexualizados y extravagancia. Así, de los monos *bodycon* de Jean Paul Gaultier que luce Elena Anaya en *La piel que habito* —cuyo homenaje inaugura el reportaje de Milena Smit en Vogue Febrero de la mano de Balenciaga—; al inolvidable hábito de Sor Rata en *Entre tinieblas*; pasando por los siempre presentes estampados florales de *Dolor y gloria* o *Los amantes pasajeros*. (Philips)

La prestigiosa estilista Alba Melendo define la estética del director manchego de forma rotunda: «Es como un olor de la infancia que cala hondo. La combinación de estampados, su

⁴ El papel de diseñador de vestuario difiere del diseñador de moda, en ocasiones estas dos figuras pueden colaborar con excelentes resultados, como ocurre en el cine de Pedro Almodóvar.

transgresor, pero tradicional uso del rojo y la carga de personalidad han hecho de su estilo un símbolo del cine de este siglo» (Philips).

Una de las características fundamentales del cine de Pedro Almodóvar es la mezcla de elementos propios del pop, el arte, la plasticidad de las imágenes y el mundo femenino. Todo ello se une en una expresión artística y absolutamente estetizada como es el mundo de la alta costura. Tampoco es desdeñable el papel que juega la moda dentro del paradigma de la posmodernidad, donde se configura, además, en una de sus manifestaciones discursivas más novedosas e influyentes. Almodóvar, como ya hicieron otros directores como Fellini, también utiliza el vestuario de sus películas con un tono carnavalesco, dotando a la ropa de gran expresividad. Ejemplos de este aspecto los encontramos en el vestuario de Julieta Serrano en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o en la ya mencionada Victoria Abril en *Kika*: «En definitiva, la presencia de la moda como referente resulta un elemento definitorio de la modernidad que caracteriza la obra del cineasta manchego» (Sánchez-Alarcón 338).

La colaboración entre las grandes firmas y la productora de los hermanos Almodóvar, El Deseo, ha sido habitual en los últimos años, vistiendo a todo tipo de personajes de sus películas, incluso a aquellos a los que, de alguna manera, parece imposible utilizar ese tipo de prendas por el coste elevado que tienen. Una clara ilustración de ello se evidencia en la chaqueta de cuadros de Marc Jacobs que luce Raimunda mientras cantaba en la terraza del restaurante en el que trabajaba en *Volver*, o los vestidos de Versace de *Kika*.

En *Kika* (1993), Pedro Almodóvar encargó al diseñador italiano (Versace) el vestuario del personaje de Verónica Forqué. «Creo que una chica optimista debería estar dotada de unas buenas tetas y de un buen culo y no tener miedo de enseñarlos», explicaba Pedro Almodóvar. «La ropa de Versace era perfecta en ese sentido». («Vestuario Gianni Versace»)

Todos estos ejemplos sirven como preludio al objetivo de este artículo: estudiar cómo Pedro Almodóvar muestra la personalidad de las protagonistas de sus películas a través de su vestuario. Para adentrarnos en este mundo, nos centramos en la película *Tacones Lejanos*, concretamente, en la presentación que el cineasta hace de las protagonistas del filme: la glamourosa madre Becky del Páramo (interpretado por la actriz Marisa Paredes) y su hija Rebeca (por Victoria Abril).

Para entender mejor la narrativa de la película es importante contextualizar la película en el momento histórico de España y en la trayectoria de su director. Es 1991 y España se prepara para acoger los Juegos Olímpicos de 1992 y la Exposición Universal de Sevilla. Todo el mundo tiene los ojos puestos en el país y el gobierno hace de la moda uno de los buques insignia de la llamada Marca España:

Así surgió durante aquellos años el fenómeno *Moda de España*, auspiciado por las autoridades políticas, para quienes esta actividad estaba cargada de un enorme potencial en la proyección exterior del país. La moda llegó en aquella década prodigiosa a todos los rincones y se convirtió en poderosas empresas y en centro de debates que, incluso, alcanzaron las más altas instancias

educativas: entre sus más señeros representantes, Adolfo Domínguez llegó a dirigir cursos de verano en la exigente Universidad Internacional Menéndez Pelayo. De esta manera, invitando al consumo de la imagen, ídolo por antonomasia de la posmodernidad, la moda rendía culto al imperio de lo efímero. (Martín de la Guardia 162)

La década de los 90 no puede empezar mejor para Almodóvar. El director inicia el año 1990 inmerso en la promoción de *¡Átame!* por Estados Unidos. Según diversas fuentes, allí le trataron con gran respeto, comparable al recibido por directores consagrados de Hollywood (Madrid). Meses más tarde, aprovechando que la gira *Blond Ambition World Tour* de Madonna llega a España, Pedro Almodóvar le preparó la mítica fiesta flamenca del Palace, donde la cantante quería conocer a Antonio Banderas. Este acontecimiento le convierte en uno de los protagonistas involuntarios de la película *En la cama con Madonna* (1991), lo que hace que la figura de Pedro Almodóvar sea reconocida en medio mundo.

Momentos interesantes tanto en lo personal como en lo profesional en la vida del director, ya que en ese instante está inmerso en la preparación de su nueva película, *Tacones lejanos*, una producción de El Deseo y Ciby 2000, productora propiedad del francés François Bouygués. En esa circunstancia un nuevo acontecimiento afianza aún más su carrera: el 7 de noviembre de 1990, Pedro recibe el Premio Nacional de Cinematografía. El fin del rodaje coincide con la publicación del número 446 de la prestigiosa revista de cine francesa *Cahiers du Cinéma*, que dedica su portada a un sonriente Pedro Almodóvar. En su interior, la revista se rinde ante su talento: «Primero le calificamos de cineasta posmoderno y de autor que sigue la moda. Luego filme a filme, nos hemos rendido a la evidencia: este travieso latino tenía otros muchos méritos» (Martí).

Pedro Almodóvar se convierte en un referente a nivel mundial y sus películas en un escaparate donde cualquier diseñador querría ver sus productos, o en palabras de Sánchez-Alarcón: «Su fama mundial ha contribuido para convertir sus obras en la pasarela ideal que cualquier diseñador desearía utilizar para dar a conocer sus creaciones» (337). Consolidado como un director de fama internacional y con el reconocimiento de la industria del cine, ambienta su novena película en una sociedad más elitista. Lejos quedaron aquellas declaraciones donde argumentaba: «Comprendo que a nuestro país le interesen más los problemas de la *jet*, pero personalmente yo me siento más interesado por personajes menos favorecidos socialmente» (Duncan & Peiró 154). Pasó de los asaltos a los armarios de sus hermanas en el pueblo para conseguir el vestuario de sus filmes, a vestir a sus «Chicas Almodóvar» con Chanel y Armani. Los trajes, los decorados y el mismo ritmo de la película dan cuenta de un mundo mucho más cercano al de la burguesía que al de las clases medias en las cuales, hasta entonces, se había fijado el director.

3. TACONES LEJANOS Y LA MODA

Tacones lejanos se estrena el 22 de octubre de 1991 en el Palacio de la Música de la Gran Vía madrileña. Imitando a los grandes estrenos de Hollywood, el director y los actores «acuden

sentados en gigantescos zapatos de tacón que desfilan por la noche madrileña. En ese momento Almodóvar es el rey» (Sotinel 53). «Dos tacones de 4,20 metros cada uno —el máximo de altura permitido por ley— aparecieron anoche por la gran vía de Madrid, iluminados con potentes focos, se fueron acercando, tirados por camiones, al Palacio de la Música» (García 98).

Esta película supone un antes y un después en la relación de Pedro Almodóvar con la moda. Si hasta entonces los diseñadores españoles habían colaborado con el director, con esta cinta Pedro da el salto a la moda internacional. Francis Montesinos recuerda: «A mí me hizo un regalazo con “Matador”, me inmortalizó en ella, pero en cuanto aprendió de nosotros puso punto y aparte y se fue a trabajar con grandes marcas de la moda que no voy a nombrar» (Diez).

Chanel y Armani decidieron colaborar con Pedro, diseñando el vestuario de las dos protagonistas, lo que le abrió las puertas de las grandes firmas de moda de la época. *Kika* fue la primera película de Almodóvar que contó con diseños de alta costura realizados específicamente para él. El vestuario de Andrea Caracortada (Victoria Abril) fue diseñado exprofeso por Jean Paul Gaultier, que colaboraría años después en *La mala educación* y *La piel que habito*.

En el caso de *Tacones lejanos*, hubo un reconocimiento al diseñador de vestuario de la película, José María Cossío, otorgándole una nominación a los premios Goya. Cossío, habitual de la noche madrileña en los años 80, conoció al cineasta en la etapa de sus primeras películas: «Conocí a Pedro Almodóvar en la sala Rock-Ola, entonces no me atreví a decirle nada, pero un amigo común le habló de mí» (EFE). Su primera participación con Almodóvar fue en *Entre tinieblas* como asistente de dirección. Fue en 1986 cuando, gracias a sus estudios de moda en París, Pedro lo consideró como la opción perfecta para que realizara el diseño del vestuario de *La ley del deseo*. A partir de ese momento, se entabla una relación que se traduce en la participación de José María en 13 de las 23 películas del director manchego, y aunque no consigue ganar ningún Goya, obtiene 5 nominaciones y además logra el premio de Honor Yvonne Blake.

En *Tacones Lejanos*, las dos grandes firmas de moda de alta costura se pusieron al servicio de la producción. La casa Chanel es una de las marcas de moda con más proyección internacional del mercado, y sus prendas son un referente del lujo del sector. Coco Chanel revolucionó la moda femenina con sus trajes en los años 20; sus diseños combinaban elegancia y comodidad. Más tarde, Karl Lagerfeld le dio continuidad y un nuevo impulso a la marca, «Durante sus más de 30 años como director creativo, alimentó el mito con una sutil y acertada combinación de pasado y presente» (Chanel). La marca Chanel conserva los mismos valores y principios que asentó su fundadora: «quería vestir a la mujer como ella misma se veía a sí misma: libre, activa y sin ataduras» (Moreno).

Por su parte, Armani no se queda atrás en cuanto a lujo y exclusividad. Es frecuente su colaboración con el mundo del cine, como se ha podido ver en el diseño del vestuario de

películas como *American Gigoló* (1980), *Los intocables de Eliot Ness* (1987) o *Malditos bastardos* (2009). Generalmente, los trajes de la firma se caracterizan por su corte impecable y su atención al detalle, lo que resalta la figura de quien lo lleva.

En la ropa de mujer, Armani ha creado una línea de ropa que combina la elegancia y la simplicidad, con prendas que realzan la figura femenina sin ser demasiado llamativas o extravagantes. Sus diseños suelen ser ajustados en la cintura y sueltos en las caderas, creando una línea suave y elegante que realza la figura sin ser demasiado ajustada o restrictiva. (Punto 18)

Sus colecciones de moda mujer inciden en una estética más bien andrógina, «no resaltan las formas y más bien buscan una estilización realzando la verticalidad. No abusa del colorido, si bien incluye ocasionales aplicaciones de pedrería e hilos metálicos» («Vestuario Gianni Versace»).

4. ANÁLISIS DE LA SECUENCIA DEL AEROPUERTO

Como ya se comentó anteriormente, se centrará la atención en el vestuario de la primera secuencia de *Tacones lejanos*. Se obviará el *flashback* insertado en el montaje para profundizar en el encuentro de las dos mujeres en el aeropuerto. Para ello, se realiza un análisis visual de la escena atendiendo al lenguaje audiovisual y cómo se imbrica con la puesta en escena y el mensaje que quiere transmitir el director. También se concluye con un estudio comparativo del vestuario de Becky y Rebeca, relacionándolo con la interpretación y la construcción del personaje

El filme describe la relación entre una madre, Becky del Páramo, y su hija, Rebeca. La primera es una mujer exitosa, independiente y, sobre todo, ausente; la segunda, una hija que reclama atención maternal desde niña. Ya adulta, Rebeca intenta inútilmente reconstruir una relación que nunca existió. En la primera secuencia de la película se produce el reencuentro, después de varios años, en el aeropuerto de Madrid. La puesta en escena y, sobre todo, el vestuario, dan cuenta de esta relación fallida y de la personalidad de cada uno de los personajes, «La fotografía de la película e incluso el propio guion parecen estar al servicio de un vestuario que, en palabras del director, refleja la personalidad de ambos personajes» («Vestuario Gianni Versace»).

García Guardia *et al.* describen así a las protagonistas:

Rebeca, aunque es la asesina, despierta simpatía. Su infancia está marcada por la ausencia de la madre y del padre, en contrapartida, elige un marido/padre que ejerce el rol clásico autoritario. En este contexto se desarrolla una rivalidad dramática entre madre e hija, al más puro estilo freudiano, las cuales lucharán por el amor del hombre. (14)

En cuanto a la madre, la definen como: «Becky (Marisa Paredes), madre de Rebeca, es una mujer sofisticada, moderna, independiente, egoísta, artista y cantante en sus principios pop, creadora de tendencias» (García Guardia *et al.* 13).

Tras los créditos, el primer plano que muestra la película se corresponde con una panorámica que empieza con un cielo repleto de nubes; la cámara baja hasta mostrarnos a Rebeca en plano medio. Su pecho se ve agitado. Una panorámica descendente que parece hablar de la mediocridad del personaje; la mirada recorre desde el cielo hasta ella. En el plano se mezclan el reflejo de Rebeca en el cristal con el rojo de las sillas del aeropuerto y los tonos carmesí de la pista de aterrizaje y los aviones. Parece que el personaje forma parte del paisaje; los reflejos de los cristales, su imagen, los aviones, los asientos... todo se mezcla. La figura de Rebeca surge de entre las ramas del ciprés como si fuera un monstruo acechando (Fig. 1). El plano sugiere un personaje que oculta cosas, pero a la vez es transparente (especialmente para su madre).



Fig. 1. Rebeca espera a su madre en el aeropuerto



Fig. 2. Rebeca pasea por la terminal

Continúa con un plano picado muy corto. En él destaca el logotipo de la casa Chanel en la patilla de las gafas rojas y el gran collar de perlas que luce en el cuello. Es llamativo que en las orejas no luzca ningún tipo de pendientes. A continuación, y por corte, se pasa a un plano en el que se ve a Rebeca pasar tras una maqueta del aeropuerto madrileño. La diferencia de tamaño con los aviones y con el propio edificio, junto con esas gafas rojas de cristales oscuros, la convierten en un personaje extraño y monstruoso (Fig. 2). Un nuevo plano permite apreciar la textura del *tweed*, y en un plano medio muy contrapicado se pueden observar las letras del letrero de información que caen como una cascada sobre Rebeca. Por último, se presenta un plano general que deja ver al completo el vestido de Rebeca: un traje chaqueta de Chanel blanco con botonadura dorada y un broche con una gran perla blanca. La línea del vestido es la clásica de esta mítica casa de modas. El propio Almodóvar explica la selección:

Victoria es una locutora de tv, que se encarga de presentar los telediarios y escogimos a Chanel porque yo creo que para una profesional que desde que se levanta tiene que estar ya elegante y mona, lo mejor era Chanel porque tiene algo de uniforme ir con traje de chaqueta.

El traje está compuesto por una chaqueta estructurada y una falda recta por encima de la rodilla. Las pequeñas hombreras de la chaqueta le dan una apariencia de mujer fuerte y segura, y la falda resalta su feminidad. El conjunto insiste en la idea de mujer independiente y sofisticada, pero también muy vulnerable. Este diseño está confeccionado con el tejido estrella e icónico de la Casa Chanel, el *tweed*, tejido sinónimo de lujo. La chaqueta, entallada en la cintura, está

ribeteada con pasamanería en blanco del mismo tono que el vestido. Los bolsillos y el corte del traje denotan el empoderamiento y la redefinición de la feminidad del estilo Coco Chanel (Fig. 3).

El *outfit* se completa con un lujoso collar de perlas, un bolso (una versión del laureado bolso 2.55) y unas gafas de sol, ambas de Chanel y de un rojo intenso. El toque «español» lo ponen los lunares blancos que aparecen en las patillas de las gafas de sol:

La exquisitez del traje Chanel blanco que lleva Victoria Abril en el aeropuerto, que combina con el bolso icónico de la firma francesa en color rojo. De esta misma *maison* lucirá otros trajes en rosa y rojo. Al ser una película llena de dramatismo, los colores cálidos almodovarianos no pararán de tener protagonismo. (Amaro 79)



Fig. 3. Rebeca luce el clásico modelo Chanel

El plano se compone, una vez más, con los blancos del vestido y el paso de peatones, y los rojos de los asientos y de los complementos de la protagonista. El traje que Victoria Abril viste imprime a su personaje mayor madurez de la que en realidad tiene. Si se entiende el vestido, en el sentido del que habla Dello Russo (en Amaro 74), como una máscara, Rebeca es una niña frágil escondida tras la máscara de Chanel, pretendiendo aparentar lo que no es. Rebeca, al sentarse, tira de su falda, quizás demasiado corta, quedando en evidencia su incomodidad con el vestido. Algo sugiere que el personaje no encaja con esa imagen de inocencia que pretende transmitir. Justo en este momento, y a través del *flashback*, ya se confirma la sospecha y el espectador descubre que mató a su padrastro, cambiando las anfetaminas por los somníferos.

La constante aparición de los logotipos de la marca sugiere cierta opulencia, algo con lo que el personaje se encuentra en completa sintonía. Sin embargo, todos los planos transmiten una sensación de inmensa soledad, porque, realmente, Rebeca se ha vestido así para su madre, buscando impresionarla. La elegancia y el corte clásico del traje de Chanel quedan complementados y modificados con las gafas de sol y los pendientes de asta de toro, que le dan un aire inconformista y moderno.

En este momento se inserta un *flashback* donde se muestra a Becky, Rebeca y su padrastro en un viaje que hicieron a Isla Margarita. La madre le compra unos pendientes a una Rebeca niña en un puesto callejero. También se muestra la tensa relación de la niña con la pareja de su madre. Tras la retrospección, se pasa a un primer plano de Rebeca; aquí ella está oscurecida y poco a poco se ilumina su cara. Se puede leer en su rostro todos los sentimientos que le provoca ver a su madre; se aprecia la dualidad entre rencor y amor. De nuevo por corte se pasa al siguiente plano. Es un plano detalle del bolso de Rebeca. El logo de Chanel impreso en la solapa ocupa casi todo el plano. Muy pocas veces se había visto tan en detalle una marca comercial en la pantalla. Rebeca saca del bolso los pendientes.

Insertado en la secuencia del aeropuerto se ve otro fragmento del pasado donde una Rebeca niña le pregunta a su madre:

REBECA NIÑA: ¿Te gusto?

BECKY: Estás guapísima

REBECA NIÑA: ¿De verdad?

Este simple diálogo aclara la relación que tienen entre ellas. Rebeca está continuamente buscando su aprobación; por eso se viste de alta costura para ir a recogerla al aeropuerto, una acción cotidiana para la que cualquiera elegiría otro tipo de vestuario menos formal. Por otro lado, los pendientes también tienen un valor simbólico en el caso de ambas, ya que por parte de Rebeca subrayan la fijación infantil que tiene con su madre y que no ha podido superar. Mientras que en ese mismo *flashback* se vislumbra, a través del pendiente de asta de toro de Becky, la clara alusión a las infidelidades sufridas por parte de su marido.

El traje de Chanel define perfectamente al personaje: una mujer con un estatus social elevado, elegante y sofisticada, con un aire de misterio y de drama que se desarrollará más tarde dentro de la película. Es un claro ejemplo de cómo la moda de alta costura puede emplearse para crear un impacto visual y emocional en el espectador y también como un elemento narrativo de primer orden.

Cuando llega el momento de presentar a Becky del Páramo, Almodóvar utiliza una panorámica vertical desde los zapatos Manolo Blahnik hasta la pámela roja que lleva en la cabeza. El movimiento de la cámara describe con precisión el vestuario de la madre. El paneo acaba en un primer plano lo suficientemente abierto para que Rebeca entre también en él. En un principio, a Becky le cuesta reconocer a su hija; al final, y en el mismo plano, ambas se funden en un abrazo.

Si a Rebeca la presentaba con un paneo vertical descendente, a Becky la presenta también con otra panorámica vertical, pero esta vez ascendente. La cámara recorre su figura de abajo arriba, ensalzando su personalidad como si fuera una heroína. Becky porta un vestido de Armani. Es otro traje chaqueta, pero, en este caso, el rojo brillante de su tejido resulta mucho más llamativo que el de Rebeca. Su línea se revela elegante y minimalista, en sintonía con la propuesta tradicional de Armani. El corte del traje deja intuir la silueta de la mujer sin llegar a

ser ajustado. Es un diseño monocromo de líneas puras que, a pesar de apostar por los clásicos tres botones en la chaqueta, los dos cortes a ambos lados le dan un aspecto moderno y rompedor. Su forma estructurada permite ver una blusa blanca, probablemente de seda, con cuello a la caja que contrasta con el rojo. Este rojo saturado del traje de Armani, tan usado por Almodóvar, suele sugerir personajes apasionados y vitales, pero también muy atormentados:

El rojo resulta especialmente relevante en los momentos de dolor y pasión que viven sus protagonistas femeninas. En *Todo sobre mi madre*, Manuela (Cecilia Roth) está vestida de rojo cuando muere su hijo. Pepa suele ir igualmente vestida de rojo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, y rojos son también el teléfono del que espera una llamada de Iván y la flor que quema cuando está destruyendo o guardando los objetos que le recuerdan al hombre que la ha abandonado. Este personaje de Carmen Maura en *Mujeres...* suele repetir con frecuencia el gesto de pintarse los labios en un tono carmesí. (Sánchez-Alarcón 331)

Unos grandes pendientes rojos y dorados, unas exageradas gafas de sol y unos zapatos rojos de la marca Manolo Blahnik, todo al estilo sofisticado y elegante que acostumbra Armani, acaban por completar el *look*. El elemento, quizás, más llamativo es la gran pamelita roja que lleva la cantante, en donde se puede apreciar que la desmesurada ala le concede un gran volumen alrededor de la figura. Esto se traduce en la expansión espacial del personaje dentro del plano, lo que denota su carácter fuerte, activo y predominante frente a Rebeca, con una apariencia mucho más frágil. El vestido de Becky muestra el glamour de una gran estrella de la canción que necesita estar siempre impecable, especialmente en sus encuentros con la prensa; su demostración de lujo y sofisticación es el símbolo de su éxito.

Tras el abrazo, se inserta un plano de la asistente personal de Becky que mira a la pareja con recelo. Al volver al plano de madre e hija se ha producido un salto de eje. Este término normalmente se relaciona con un error de sintaxis dentro del lenguaje audiovisual cuando se hace desde el desconocimiento; sin embargo, realizado de manera sutil, como es el caso, puede aportar información y formar parte del discurso narrativo del filme. Un claro ejemplo se encuentra en la película *La diligencia* (1939), de John Ford, donde «se emplean los saltos de eje fundamentalmente para mostrar las divergencias entre los personajes. Cuando hay afinidad entre ellos, el eje está bien. Cuando no la hay, se lo salta» (Villamor Villarino). Si se acepta esta teoría, podría entenderse que el director manchego realiza el salto de eje con la intención de evidenciar las discrepancias y divergencias que existen entre madre e hija.

Tras el abrazo, madre e hija se separan para observarse mejor. En un plano medio, las dos mujeres se enfrentan y se examinan (Fig. 4). A través de este plano narrativo se puede apreciar el rostro de los personajes y también gran parte del vestuario y las acciones que realizan. Cuando se ejecuta un plano medio de conjunto, es decir, cuando entran más de una figura dentro del plano, normalmente se quiere mostrar la relación entre los protagonistas; en este caso, madre e hija se miran después de haber estado 15 años sin verse. En este momento, Becky intenta romper el hielo con un piropo hacia su hija:

BECKY: Estás reguapa con ese Chanel. Hasta te hace cintura.

REBECA: Qué va. Tú sí que estás maravillosa.



Fig. 4. Las dos mujeres se examinan mutuamente

En este corto diálogo se puede apreciar que los objetivos de ambas a la hora de elegir el vestuario, son distintos. Mientras Becky viste un espectacular conjunto nada cómodo para realizar un largo viaje Ciudad de México–Madrid, pensando por supuesto en la prensa que le estará esperando, Rebeca se ha vestido única y exclusivamente para su madre. La gran diva espera un revuelo que, por otra parte, su hija se ha encargado de evitar, este hecho provoca algo de malestar en su madre. Becky comenta: «no todos los días me pongo un sombrerito como este. Esperaba un poco más de expectación» (Fig. 5). Es ahora cuando se produce el primer reproche de Rebeca hacia su madre. Esta le espeta: «Yo te esperaba con mucha expectación».



Fig. 5. Becky luce una espectacular pamela roja

Toda la secuencia está rodada probablemente con un teleobjetivo, lo que disminuye la profundidad de campo. Esto aísla las figuras de ambas, dándoles un aire irreal. Se ven a dos mujeres vestidas de alta costura y rodeadas de maletas y viajeros, que se mueven y deambulan por detrás de ellas desenfocados; es como si no pertenecieran a ese mundo, es un lugar incómodo que les es ajeno.

5. CONCLUSIÓN

El análisis del vestuario en *Tacones lejanos* (1991) de Pedro Almodóvar demuestra de manera paradigmática que la indumentaria constituye un pilar fundamental del discurso fílmico, operando como un código narrativo y psicológico de primer orden. En la secuencia del aeropuerto, el traje Chanel blanco de Rebeca y el Armani rojo de Becky son mucho más que meros adornos estéticos, son la herramienta clave a través de la cual se articula visualmente la compleja relación madre-hija. La elección de la primera refleja una búsqueda de identidad a través de una imitación sofisticada pero incómoda, mientras que el atuendo de la segunda proyecta una personalidad dominante y espectacular que eclipsa a su hija. Ambas indumentarias, en su diálogo de opuestos, ejemplifican lo que se conoce como *power suit*: término que Salva Jovells define como:

Un *power suit* no es un traje cualquiera; ¡es una declaración! Simboliza la fuerza interior, la confianza y la determinación: una combinación de elegancia, sofisticación y fiereza. Un traje de poder no se limita a un estilo o color concretos, pero debe quedarte impecable y hacerte sentir que estás listo para conquistar el mundo.

Es decir, una declaración de fuerza interior y determinación que, en este caso, delata la pugna sorda y la distancia emocional entre ambas.

A partir de este ejemplo, puede establecerse el vestuario cinematográfico como un sistema semiótico integrado en la puesta en escena que, mediante elecciones deliberadas de forma, color, textura y estilo, construye la identidad del personaje, transmite su conflicto interno, establece relaciones de poder o afinidad y aporta capas de significado simbólico a la narrativa. Trasciende así su función diegética para convertirse en un agente narrativo activo, esencial en la caracterización psicológica y en la economía dramática del relato fílmico.

La obra de Almodóvar, y *Tacones lejanos* en particular, consagran el vestuario como un lenguaje autónomo y elocuente que, en diálogo con la fotografía y la dirección de actores, es capaz de narrar lo que las palabras callan.

REFERENCIAS

Amaro Martos, Ismael. «La fábrica Almodóvar: vestuario al servicio del cine». *Actas del III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués*:

- hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, coordinado por María Emma Camarero Calandria y María Marcos Ramos, Universidad de Salamanca, 2015, pp. 74-85.
- Almodóvar, Pedro. «Mi vida en looks». *Vogue Spain*, 2024, www.vogue.es/video/watch/mi-vida-en-looks-pedro-almodovar-analiza-los-looks-mas-importantes-de-todas-sus-peliculas. Acceso 22 febrero 2025.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Grupo Planeta, 1995.
- Calderón, M^a del Pilar. «El diseño de vestuario en cine: superficie textil y paleta cromática del diseño de vestuario en relación a la fotografía cinematográfica». Trabajo de investigación, Universidad de Chile, 2009, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101481>. Acceso 6 marzo 2025.
- «Chanel: todo sobre la firma que es un icono de elegancia y liberación femenina en la moda». *Vogue Spain*, 15 marzo 2020, www.vogue.es/articulos/chanel-icono-elegancia-historia-moda. Acceso 4 marzo 2025.
- Correa Ulloa, Juan David. *Pedro Almodóvar. Alguien del montón*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2005.
- Díez, José Luis. «Todo el cine de Almodóvar en clave de moda». *GQ*, 2013, www.revistagq.com/moda/tendencias/articulos/el-cine-de-almodovar-en-clave-de-moda/17861. Acceso 1 marzo 2025.
- Dyer, Richard. *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Duncan, Paul y Bárbara Peiró. *Los Archivos de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Taschen, 2011.
- EFE. «José María de Cossío recibirá el premio de Honor Yvonne Blake, por su dedicación al vestuario de cine». *20 minutos*, 9 octubre 2024, www.20minutos.es/noticia/5642057/0/jose-maria-cossio-recibira-premio-honor-yvonne-blake-por-su-dedicacion-vestuario-cine/. Acceso 6 marzo 2025.
- García Guardia, María Luisa, *et al.* «Tacones lejanos, madre sólo hay una: Análisis de los personajes». *Prisma Social*, n.º 3, 2009, pp. 1-17.
- García, Ladis. *Almodóvar. La película de su vida*. Wrocław: Létrame Editorial, 2019.
- Gutman, Laura. «Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral». *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, n.º 39, 2012, pp. 179-194, www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-35232012000100013&script=sci_arttext. Acceso 8 marzo 2025.
- Holguín, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Jovells, Salva. «El traje de poder para mujeres: eleva tu estilo y confianza». *Sumissura*, 14 junio 2024, www.sumissura.com/es/blog/el-traje-de-poder-para-mujeres. Acceso 4 marzo 2025.
- Madrid, José. «La noche en la que Madonna trató a Almodóvar y a Banderas como «pardillos»». *Vanitatis*, 12 abril 2020, www.vanitatis.elconfidencial.com/famosos/2020-

- 04-12/madonna-cena-documental-pedro-almodovar-antonio-banderas_2540027/. Acceso 22 febrero 2025.
- Martí, Octavi. «La revista “Cahiers du Cinéma” dedica su último número a Pedro Almodóvar». *El País*, 20 julio 1991, https://elpais.com/diario/1991/07/20/cultura/679960803_850215.html. Acceso 15 marzo 2025.
- Martín de la Guardia, Ricardo. «La movida madrileña en el contexto sociocultural de los años ochenta». *La movida madrileña, Sociedad del bienestar, vanguardias artísticas, terrorismo y contracultura*. Madrid: Dykinson: 159-173, 2011, pp. 159-73.
- Moreno, Vanesa. «Planificación estratégica: Coco Chanel, pionera como planner en alta costura». *La cultura del marketing*, 2014, <https://laculturadelmarketing.com/planificacion-estrategica-coco-chanel-pionera-como-planner-en-alta-costura/#gsc.tab=0>. Acceso 4 marzo 2025.
- Nadoolman Landis, Deborah. «Costume Design: Defining Character». Los Angeles: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2014, <https://www.oscars.org/sites/oscars/files/teachersguide-costumedesign-spa-2015.pdf>. Acceso 6 marzo 2025.
- Pelayo, Irene. «Performance drag y parodia en *Tacones Lejanos*. Una lectura queer». *ICONO14*, vol. 9, n.º 3, 2011, pp. 160-76, <https://lucris.lub.lu.se/ws/files/4065623/2225176.pdf>. Acceso 6 marzo 2025.
- Philips, Nuala. «Pedro Almodóvar y la moda: así ha evolucionado la estética del director a través de los años». *Vogue Spain*, febrero 2022, www.vogue.es/moda/articulos/pedro-almodovar-moda-vestuario-peliculas-estetica. Acceso 22 febrero 2025.
- Pontes, Rafael. «Cuando Madonna conoció a Antonio Banderas en la fiesta flamenca de Pedro Almodóvar». *Vanity Fair*, mayo 2020, www.revistavanityfair.es/sociedad/articulos/madonna-madrid-aniversario-antonio-banderas-pedro-almodovar/46055. Acceso 8 noviembre 2024.
- Puente Saiz, Andrea de la. «Estudio comparativo entre las marcas Dior y Armani. Los arquetipos de mujer en la narrativa de marca». Trabajo de Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos, 2023, <https://burjcdigital.urjc.es/items/2b4f6bbd-f02b-4d3c-8806-ca6103ef47e8>. Acceso 4 marzo 2025.
- Pérez Rufi, José Patricio. «Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica». *Razón y palabra*, vol. 20, n.º 95, 2016, pp. 534-52, www.redalyc.org/pdf/1995/199550145034.pdf. Acceso 22 febrero 2025.
- Sánchez-Alarcón, María Inmaculada. «El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar». *Palabra Clave*, vol. 11, n.º 2, 2008, pp. 327-42, www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-82852008000200011&script=sci_arttext. Acceso 20 febrero 2025.

- Seger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables: Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- Sotinel, Thomas. «Maestros del cine, Pedro Almodóvar». París: Cahiers du Cinéma, 2010.
- Stanislavski, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2015.
- Taratuto, Paula. «Diseño de Vestuario: creación de personajes». *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, vol. 19, n.º 33, 2018, pp. 151-90.
- Torre-Espinosa, Mario de la. «Intertextos parateatrales en el cine de Pedro Almodóvar». *Kamchatka*, n.º 13, 2019, pp. 509-33, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/57567>. Acceso 22 febrero 2025.
- «Vestuario Gianni Versace». *Blog Todoalmodóvar*, 12 octubre 2012, <https://todopedroalmodovar.blogspot.com/2012/10/vestuario-gianni-versace.html>. Acceso 8 marzo 2025.
- «Vestuario Giorgio Armani». *Blog Todoalmodóvar*, 7 mayo 2014, <https://todopedroalmodovar.blogspot.com/2014/05/vestuario-giorgio-armani.html>. Acceso 1 marzo 2025.
- Villamor Villarino, Javier. «La regla de los 180º y el salto de eje». *Blog Javier Villamor*, 21 febrero 2018, <https://javiervillamor.com/bitacora/la-regla-de-los-180o-y-el-salto-de-eje/>. Acceso 8 marzo 2025.
- Yin, Fenghui. «Analysis of the Role of Costume Design in Shaping the Characters of Film and Television». *Frontiers in Art Research*, vol. 5, n.º 6, 2023, pp. 58-63, <https://francispress.com/uploads/papers/eZPqF8qZcjEAQub5pqczY6LTYnpCdeWW22xcHQB.pdf>. Acceso 8 marzo 2025.

