

Espectacularizar el trauma: la función del vestuario y del maquillaje en la construcción de personajes femeninos protagonistas en *Kika* (1993)

Spectacularizing trauma: the function of costume design and makeup in character construction in *Kika* (1993)

Álvaro Navarro-Gaviño

Universidad Complutense de Madrid, España

alvnavo1@ucm.es

Resumen:

Esta investigación analiza cómo el vestuario y el maquillaje contribuyen a la construcción de personajes protagonistas en *Kika* (1993) de Pedro Almodóvar, enfatizando la forma en que dichos recursos subrayan la subjetividad y el conflicto interno de cada uno. Se empleó una metodología cualitativa basada en el visionado del film, clasificando secuencialmente (1) los cambios de indumentaria de los personajes y (2) las variaciones de maquillaje y efectos especiales, como cambios de peinado, manchas, sudor, retoques cosméticos y cicatrices. Los resultados muestran que la espectacularización opera de distintas formas: (A) como dispositivo de vigilancia y exposición de la violencia en el discurso mediático, (B) como forma de exhibir los talentos creativos implicados en el *film* y (C) como un modo de creación con propósitos narrativos que articula los conflictos identitarios, traumas experimentados y los discursos elaborados por cada personaje. Se discute una oposición y convergencia de roles entre los personajes femeninos, atrapados entre victimización y regeneración, y algunos rasgos de masculinidad, que representan una mirada controladora a través de una institucionalización fantasmagórica. Estas diferencias destacan las tensiones entre el discurso público y privado según el aparato televisivo, el sistema moda y los modelos de belleza así como problematizan las fronteras entre dicha espectacularización femenina y su respectiva invisibilización.

Abstract:

This research analyzes how costume design and makeup contribute to main character construction in *Kika* (1993) by Pedro Almodóvar, emphasizing how these resources highlight the subjectivity and internal conflicts of each figure. A qualitative methodology was employed, based on viewing the film and sequentially classifying (1) the characters' changes in clothing and (2) variations in makeup and special effects, such as hairstyle changes, stains, sweat, cosmetic touch-ups, and scars. The results show that spectacularization operates in different ways: (A) as a device for surveillance and exposure of violence in the media discourse, (B) as a way to showcase the film's creative talents, and (C) as a narrative device that articulates identity conflicts, lived traumas, and the discourses each character generates. An opposition and convergence of roles is observed between the female characters, caught between victimization and regeneration, and the male characters, who represent a controlling gaze through a phantasmagorical institutionalization. These differences highlight the tensions between public and private discourse according to the TV apparatus, the fashion system, beauty models and standards, while problematizing the boundaries between female spectacularization and invisibilization.

Palabras clave: Pedro Almodóvar; vestuario; maquillaje; construcción de personajes; espectacularización; estudios de género.

Keywords: Pedro Almodóvar; *costume design*; *makeup*; *character development*; *spectacularization*; *gender studies*.

1. Introducción: contexto y justificación

La caracterización de los personajes cinematográficos ha cobrado relevancia en los estudios fílmicos en su intersección con el vestuario y la dirección de arte, abordados desde enfoques semióticos o de estudios culturales. Enfoques recientes han ampliado este ámbito, desde aquellos que centran su atención en la perspectiva de género y otros ejes interseccionales que integran la identidad de las celebridades (Pérez, 2018) y de los personajes que interpretan (Navarro Gaviño y Muñoz Torrecilla, 2024). Esto ha enriquecido el análisis fílmico, al considerar la evolución de los personajes y los significados que emergen de su puesta en escena y visionado, tanto en el cine como en otros medios audiovisuales donde la fuerza de la imagen amplifica la narración (Gilligan y Collins, 2021; Uhlirova, 2022; Zurian et al., 2023).

La red de significados y dinámicas que surgen de la intersección entre cuerpo, vestimenta, identidad y performatividad revela cómo el vestuario en el discurso audiovisual articula narrativas de género y poder en torno al cuerpo femenino. La espectacularización femenina, conceptualizada por Tasker (1993) como un placer escópico que trasciende meros efectos especiales al entrelazar forma y contenido en el espectáculo cinematográfico, se define como la inscripción del cuerpo femenino en una lógica de exceso visual, donde el vestuario activa una subjetividad hipervisualizada y objetualizada bajo la mirada masculina (Mulvey, 1975). Esta comprensión del vestuario como dispositivo de significados extremos y tensionados cobra especial relevancia en la filmografía de Pedro Almodóvar, puesto que diversas investigaciones señalan que la creación de personajes es esencial en su narrativa, organizando sus películas en torno a sujetos que adquieren, sobre todo los femeninos, una profundidad subjetiva singular (Durán, 2023, p. 54). Como señala Pérez (2018, p. 3), en su filmografía las referencias a la alta costura y la moda funcionan activamente en la construcción visual y simbólica de escenas e identidades, no como ornamento. En títulos como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Todo sobre mi madre* (1999), *Volver* (2006), y de modo muy explícito en *Kika* (1993) —que, al igual que *Julieta* (2016), toma el nombre de su protagonista y reafirma la centralidad femenina—, el vestuario opera como

“intervención espectacular” (Bruzzi, 1997, p. 15), como detonantes visuales con un rol disruptivo que deja huella en la subjetividad de los personajes y refuerza la impronta del director, a quien Davies describe como “el director europeo más consciente de la moda de su generación” (2017, p. 68), ya que el vestuario no solo ha jugado un papel significativo en la apariencia de su filmografía, sino también en la construcción de su persona pública.

La búsqueda de la espectacularidad no sólo implica una estetización del cuerpo femenino, sino también una narrativa que transforma el sufrimiento, el trauma o la violencia en componentes visuales de alto impacto, a menudo desprovistos de contexto crítico. Tal operación simbólica, que ha sido problematizada desde los estudios feministas del cine (de Lauretis, 1987; Kaplan, 1983), se conecta con lo que algunos estudios culturales han identificado como una mercantilización del trauma en los medios. En el caso del cine de Almodóvar, esta lógica se complejiza, ya que los códigos visuales y narrativos del espectáculo se cruzan con estrategias de subversión y reapropiación, desbordando los límites tradicionales de género y proponiendo nuevas formas de representación del cuerpo femenino.

En este marco, la revisión de la literatura destaca la relevancia del filme como un punto de inflexión en la relación entre cine, moda y diseño de vestuario, debido al amplio reconocimiento y éxito que todo el equipo obtuvo tanto en España como internacionalmente en un momento clave para el director (Dapena, 2013; Lev, 2013; Smith, 2002). Amaro Martos (2015) se refiere al equipo creativo que acompaña al director como la “fábrica Almodóvar”, una estructura que destila reminiscencias de la icónica *Factory* dirigida por Andy Warhol. En este largometraje, dicha “factoría” se manifiesta plenamente gracias a colaboraciones de figuras emblemáticas del mundo de la moda y cinematográfica, cada uno con un estilo distintivo que les otorga una fuerte identidad visual y narrativa, y cuyo trabajo ha sido recordado en exposiciones museísticas y en distintos debates retrospectivos (Gaultier, 2022). Esta confluencia de colaboradores con amplia trayectoria reforzó la identidad visual de los personajes femeninos y potenció el impacto narrativo del vestuario, avalado por las nominaciones y premios nacionales de la época, con Verónica

Forqué coronándose con el Goya a Mejor actriz principal. Este éxito colectivo refuerza el reconocimiento significativo de la crítica a su calidad y pertinencia dentro de la industria española, ya que la arriesgada propuesta conceptual del director (Iturbe, 2016) trasciende los conocidos elementos de dirección de arte y se enmarca en una crítica incisiva del nuevo género de *reality TV* (Smith, 2002), resaltando cómo la narración enfatiza la relación del cuerpo con el dispositivo televisivo y los objetos cotidianos, y activa discursos sobre la mirada y la violencia en la España posmoderna (Iturbe, 2020; Lev, 2013; Jiménez de las Heras, 2010).

En este sentido, la atención al vestuario y la apariencia ejerce un papel decisivo como nexo entre la dimensión visual de la película y los discursos sociales y productivos que la atraviesan, interviniendo en la construcción y circulación de sentidos a menudo contradictorios sobre la espectacularización del cuerpo femenino, ya que, puede reforzar estereotipos bajo la mirada masculina o, mediante apropiaciones críticas del sistema moda –entendido no solo como estética, sino como red institucional, de prácticas, discursos y aspiraciones–, articular estrategias de resistencia y subversión. Abordar estas tensiones exige un marco teórico sólido que articule teoría narrativa y análisis del discurso audiovisual (Chatman, 1978), estudios de género sobre performatividad y hegemonías (Caballero y Zurian, 2016; Lev, 2013), aportes de los *fashion studies* sobre el cuerpo en contextos cinematográficos e industriales (Church Gibson, 2015; Entwistle, 2023; García-Ramos et al., 2024; Paulicelli, 2025; Pérez, 2018) y perspectivas sobre espectacularización femenina y trauma mediático (De Lauretis, 1987; Gilligan, 2021; Mulvey, 1975; Tasker, 1993; Zecchi, 2015).

2. Metodología

2.1. Hipótesis y objetivos

Esta investigación parte de la hipótesis de que en *Kika* (1993), los cambios de vestuario y maquillaje en escenas de trauma o conflicto pueden actuar como dispositivos estéticos que intensifican la espectacularización del sufrimiento

femenino y configuran la subjetividad de las protagonistas de forma que la narrativa visual transmite una tensión entre vulnerabilidad y agencia. En función de esta hipótesis, el objetivo general es analizar cómo el diseño de vestuario y el maquillaje intervienen en dicha construcción, con especial atención a la representación de duelo, conflicto o violencia en el relato audiovisual. Para ello, se tratará de:

1. Explorar la relación entre las decisiones estéticas de los personajes y las convenciones de género presentes en la narrativa, atendiendo a su potencial subversivo o normativo, y si acompañan o potencian sus recorridos emocionales.
2. Contextualizar los hallazgos atendiendo a las dinámicas de autoría compartida entre Almodóvar y los diseñadores de vestuario, y a las posibilidades expresivas del sistema moda en el marco del cine de autor.

2.2. Diseño y método

La creación de personajes de ficción se articula mediante la modificación de una apariencia inicial a través de vestuario, maquillaje y efectos especiales. Investigaciones en este ámbito utilizan tablas de análisis de orden cualitativo que ayudan a diferenciar personaje de persona (Guarinos, Sedeño-Valdellós, 2024) para comprender cómo estas modificaciones se relacionan con las narrativas audiovisuales, combinando aspectos como los rasgos indiciales (apariencia o dimensión física) y artificiales (vestimenta, sexualidad), detallando cómo estos elementos se articulan para construir y cumplir con distintos roles, arquetipos, acciones y capas de complejidad y profundidad psicológica. Sin embargo, Almodóvar crea personajes complejos y poliédricos que rompen con los roles tradicionales, renovando las prácticas de caracterización y narración al integrar múltiples funciones y características de manera simultánea en distintos géneros e identidades. Por eso, las investigaciones sobre el rol del vestuario en su filmografía requieren un estudio particular, ya que, aunque las apariciones o intervenciones parezcan extensiones naturales del personaje para integrarse perfectamente en el universo fílmico, los mismos no se expresan subjetivamente con la misma intensidad, ni la definición, articulación y la imposición de los estereotipos y

categorías dominantes o alternativas sobre el género o la edad se expresan o asumen de la misma manera. Esa capacidad naturalizada de improvisación de los personajes almodovarianos sobre su propia apariencia los dota de una singularidad vital sobre sí mismos y sobre otros personajes. De esta manera, los cambios de vestuario a menudo inscriben sobre la superficie del personaje otras partes de su acción dramática, haciendo perceptible-visible la gama de prácticas subjetivas e identitarias internas que permanecerían de otro modo ocultas (Fernández y Jácome, 2018; Turnes, 2020).

Por ello, para conformar la muestra, se han seguido las dimensiones metodológicas establecidas por Mida y Kim (2015, p.12), las cuales orientan cómo (1) leer esos artefactos de indumentaria (2) observando patrones de repetición o normalización dentro de la muestra, (3) la creación de relaciones de equivalencia, jerarquía, relaciones directas e indirectas, (4) reflexión y posterior (5) interpretación mediante ejes o agrupaciones. Asimismo, se adopta el modelo Somateca de Preciado, recientemente aplicado en el ámbito de los *fashion studies* (García-Ramos et al., 2024, p.132), que concibe el cuerpo como un archivo con múltiples elementos biológicos, técnicas corporales y prácticas de poder, inscrito en múltiples dispositivos de verificación. Desde esta perspectiva, el atuendo se analiza como un artefacto que revela y tensiona discursos normativos, médicos y tecnológicos, mostrando cómo la estilización y la alta costura configuran una estética conflictiva sobre el cuerpo: un ensamblaje de experiencias somáticas donde confluyen normas de género, violencia simbólica y resistencias latentes.

2.3. Unidad de análisis y criterios de inclusión

El objeto formal de este estudio es el universo narrativo y visual de Kika (Almodóvar, 1993), concebido como un corpus cerrado al desarrollarse en una única trama lineal en tiempo y espacio. La unidad de análisis son las variaciones de vestuario de los personajes femeninos principales, que acompañan transiciones emocionales y dramáticas clave dentro del largometraje. Estas mutaciones indumentarias no solo refuerzan la coherencia diegética y articulan la identidad en pantalla, sino que reconfiguran las interacciones relacionales y modulaciones de poder entre personajes. Al

dialogar con la acción y el entorno, cada cambio de vestuario transmite información contextual precisa y altera la percepción del personaje, mostrando así cómo el vestuario funciona como signo central en la construcción narrativa y visual de la película. Esta delimitación prioriza la indagación de la espectacularización femenina y sus implicaciones narrativas, reconociendo que el vestuario masculino, al presentarse de forma más discreta y convencional en la película, refuerza por contraste el carácter espectacular del femenino, aunque su análisis detallado quede fuera del alcance de este estudio.

2.4. Trabajo de campo y análisis de datos

El visionado se realiza en varias ocasiones para acceder a las imágenes y su posterior análisis, cubriendo 3 personajes femeninos principales, una descompensación numérica frente a los masculinos provocada por la coralidad femenina habitual del director; a los que se suman personajes que, aunque no cuentan con un nombre explícito en la trama, desempeñan un papel crucial en la dinámica narrativa. Para abordar los cambios en la cinta, se propone un análisis secuencial por bloques para identificar los momentos clave que transforman tanto a los personajes como a la trama.

Para el análisis de dichos bloques se ha desarrollado un enfoque metodológico *ad hoc*, sustentado en la síntesis y correspondencia de dos propuestas metodológicas distintas (Caballero y Zurian, 2016, p.857; Zurian et al., 2023, p.11), al proporcionar una base sólida para interpretar las transformaciones de los personajes, considerando su evolución dentro de la trama y cómo la indumentaria interactúa con el relato cinematográfico y sus discursos extendiéndose más allá de la pantalla. En primer lugar, ambos tienen en cuenta (1) el contexto, tanto en términos de los elementos formales de la indumentaria (patronaje, elección de tejidos, accesorios, etc.) como de la contextualización cultural y social de las mismas. A través de una interpretación reflexiva, se analizan (2) los efectos que estas obras y sus elementos de vestuario producen sobre el cuerpo de actores y actrices (maquillaje, práctica actoral, etc.), permitiendo una evaluación profunda de los significados que emergen de su interacción. En cuanto a la interpretación y discusión de los resultados y la estructuración final de los bloques, se ha

optado por una perspectiva fundamentada en distintos artículos sobre el universo almodovariano (Iturbe Tolosa, 2020; Gómez Gómez, 2012; Navarro Gaviño y Muñoz Torrecilla, 2024; Smith, 2002; Zecchi, 2015) que ofrecen un marco conceptual amplio para analizar aspectos discursivos circundantes a la función analizada del vestuario y maquillaje.

3. Resultados

3.1. Características generales

Conviene establecer una distinción clave que articula el análisis de resultados: por un lado, la moda como discurso aspiracional, y por otro, el vestuario como herramienta narrativa. La moda remite a imaginarios culturales extradiegéticos, funcionando como un horizonte de sentido que expresa tensiones sobre el deseo, el estatus o la subversión; en este sentido, actúa desde fuera de la trama como un campo de significación que influye en la percepción de los personajes. En cambio, el vestuario constituye la indumentaria diegética encarnada por los personajes, íntimamente ligada a su construcción identitaria y a la evolución dramática. Esta distinción es esencial, pues mientras la moda proyecta sentidos que iluminan o distorsionan al personaje desde fuera de la trama, el vestuario modela la coherencia interna del relato, revelando en la práctica dramática, modulando la coherencia diegética, y reconfigurando dinámicas de poder en la diégesis. Ambos funcionan como máscaras que revelan y ocultan al mismo tiempo, parte de la lógica de espectáculo mediático que critica la película.

En el análisis de *Kika*, esta doble dimensión se aborda mediante una clasificación secuencial de los cambios de vestuario (1, 2, 3...) y un sistema alfanumérico de variaciones (1A, 1B, 1C...) que recoge tanto transformaciones generales como matices más sutiles en la apariencia de los personajes. Esta estructura permite observar la complejidad identitaria de cada protagonista, relacionar los cambios con su desarrollo narrativo y detectar repeticiones que refuerzan la coherencia simbólica del relato.

Las variaciones aluden a modificaciones menores pero significativas (como 1A-1B-1C), ligadas a escenas concretas que evidencian cambios físicos o emocionales, a menudo reforzados por el maquillaje o los efectos especiales.

3.2. Cambios de los personajes femeninos

3.2.1. Kika, Verónica Forqué

El vestuario del personaje protagonista, Kika, elaborado por Gianni Versace en base a prendas de archivo y originales, comprende un total de quince cambios que manifiestan diferentes dimensiones de su identidad en el ámbito público, profesional y doméstico.



F1. Recopilación de los cambios del personaje Kika (1/2).
Fuente: elaboración propia en base a fotogramas del filme.

En sus primeras apariciones en contextos públicos y profesionales (cambios 1-2-3-4), Kika presenta una visión alegre y modernizada de sí misma, caracterizada frecuentemente por motivos florales, lunares y colores vibrantes, incorporando influencias retro y tradicionales que subrayan tanto su versatilidad como su carácter optimista, al tiempo que evidencia su competencia en el ámbito estético. El uso de una peluca rubia en momentos puntuales (cambios 2 y 3, especialmente 3A-3B) no sólo insinúa un cambio temporal o un *flashback* en la trama, sino que enfatiza la dedicación y compromiso de Kika a su imagen, siempre en sintonía con su actividad profesional llevada hasta casos extremos: la tanatopraxia (3A-3B). Fuera de la esfera pública, en el contexto doméstico e íntimo (5-6-9-10-12), el vestuario adopta un tono más sencillo y desenfadado, donde las prendas informales y cómodas subrayan tanto la cotidianeidad como la vulnerabilidad de la protagonista. En este entorno *a priori* privado, Kika aparece vestida con una bata (6-12), recostada con desnudez natural (cambio 9) o vistiendo la camisa de Ramón después de una escena sexual (cambio 10), recursos que revelan una honestidad emocional que contrasta con su faceta pública. Dichos contrastes entre la faceta pública-profesional –llena de color y ornamentos–, y la privada –marcada por la comodidad y la intimidad– resultan fundamentales para entender las distintas dimensiones del personaje.

El cambio 7 (7A-7B-7C-7D-7E-7F) se articula en torno a un top con lazadas naranjas y hombros al descubierto (*off-the-shoulder*) y una falda plisada amarilla con estampados, ambas diseñadas por Gianni Versace. Este conjunto encaja perfectamente con la visión de Almodóvar sobre un personaje que, siendo optimista, no teme realzar su atractivo y exhibir su silueta. La estética de Versace, reconocible por la osadía de sus cortes –prendas ajustadas y que revelan o destacan distintas partes del cuerpo–, la fusión de patrones llamativos y la apuesta inconfundiblemente sensual, refuerza esa idea de feminidad desenfadada que Almodóvar buscaba para Kika. De hecho, el estilo del diseñador italiano demuestra que estaba dirigido a mujeres que asumen sin complejos su poder de seducción, en contraste con otros enfoques centrados en una elegancia más discreta. En especial, este cambio se erige como el *look* más representativo del arco visual de Kika ya que reviste al

personaje de un doble significado marcado por la contradicción narrativa y emocional.

La combinación de prendas clásicas con estampados vivos y siluetas provocadoras, presente en el momento en el que Ramón le pide matrimonio (7A), proyecta una imagen de seguridad y optimismo que resulta esencial en la construcción de este personaje. Por un lado, simboliza una feminidad madura y segura de sí misma, evidenciada en su disposición a mostrarse coqueta y a buscar, aunque de manera soterrada, cierta aprobación externa.

Por otro lado, los leves gestos de incomodidad y los cambios de peinado (7B-7C-7D-7E-7F) evidencian la inseguridad interna de Kika, especialmente frente a la diferencia de edad con otros personajes y las triangulaciones emocionales que la rodean: con Amparo (7B), Susana (7C) y Nicolás (7D-7E). En este sentido, la propuesta de matrimonio que le hace Ramón mientras Kika luce este look contrasta con su aparente firmeza, desvelando unas dudas íntimas que subyacen tras esa actitud positiva tan característica.

Parte de esa inseguridad se canaliza también en la relación con Juana, durante una escena de cercanía femenina (7F), en la que Kika, amparada en su supuesta superioridad profesional, no duda en llamarla “cardo” con cariño y sugerirle que debería arreglarse más. La reacción de Juana, quien afirma no desear ser modelo sino jefa de prisiones, sorprende a Kika. Para ella, esta declaración representa una muestra de autenticidad y, en cierta medida, un gesto de independencia que altera la dinámica de poder entre ambas. Por un lado, desde la relación personal que las vincula como ama y empleada; por otro, desde una perspectiva profesional, ya que el comentario de Juana desafía las expectativas que Kika podría tener sobre lo que podría convenirle.

Los siguientes cambios y variaciones (F2) reflejan transiciones narrativas significativas, desde situaciones afectivas de estabilidad o monotonía cotidiana, hasta conflictos emocionales profundos, como la escena íntima con Ramón (9), la agresión sufrida por parte de Paul (cambios 11A-11B), episodio en el que el vestido rojo simboliza un signo traumático de la violencia ejercida contra su voluntad y de la vulnerabilidad extrema del personaje ante dicho evento. Posteriormente, como muestra la Figura 2, usa una bata de baño (cambio 12), que refuerza la idea de limpieza y superación tras la violación.

Con ello, la indumentaria contribuye a ilustrar cómo, en la trama, el personaje enfrenta y procesa la agresión.



F2. Recopilación de los cambios del personaje Kika (2/2). Fuente: elaboración propia en base a fotogramas del filme

Tras la violación, la protagonista atraviesa un proceso de rabia, incomprensión y frustración que se hace evidente de manera sintomática en los cambios 13A–13F, donde altera su peinado y muestra un estado anímico de desconsuelo: bebe alcohol de manera violenta (13A), se enfrenta a Amparo (13B), se ve expuesta mediáticamente (13C–11B2) lo que le lleva al vómito (13D) cuando su

sufrimiento se retransmite por televisión pocas horas después del traumático evento (13E). Esta espectacularización de su sufrimiento la empuja a descubrir mentiras en su entorno, despedirse de Juana (13F) y enfrentarse a los engaños de otros personajes en un entorno que se desmorona por momentos (13G). En el tramo final (cambios 15A–15H), el gesto de desprenderse del anillo (15E) y de limpiarse la sangre de su vestido (15G) pone de relieve la intención de dejar atrás el pasado traumático y abrirse a una etapa de posible equilibrio (15H).

La dinámica entre Kika y el nuevo chico cuyo coche no arranca profundiza en la faceta salvadora de la protagonista, una cualidad que ya se había hecho patente cuando “revivió” a Ramón en dos ocasiones (3A-3B-15C-15D). Al auxiliar a este desconocido, Kika adopta de nuevo un rol de protectora, capaz de socorrer a quienes la rodean y de sostener, en cierta manera, un discurso de empoderamiento femenino que la coloca en una posición de fortaleza frente a las adversidades. Este rasgo, sin embargo, no impide que Kika imponga a su vez su propia visión del mundo sobre quienes están a su lado, como Juana o la misma Amparo. De hecho, su intervención insistente acerca de cómo vestirse, maquillarse o comportarse revela el modo en que interioriza y reproduce, a su manera, una mirada que oscila entre la complicidad con otras mujeres y la imposición de mandatos patriarcales interiorizados. La coincidencia del estampado del chico y Kika (15F) funciona como un elemento simbólico que sugiere un punto de conexión entre ambos personajes. Este detalle visual refuerza la idea de un equilibrio alcanzado en los momentos finales de la historia, donde la protagonista, pese a su tendencia a imponer su visión del mundo—como se evidencia en sus consejos sobre vestimenta, maquillaje y comportamiento—, también halla en este encuentro una suerte de reciprocidad. Así, más que imponer o imitar, en esta ocasión parece compartir, insinuando un instante de armonía y posible equilibrio.

En definitiva, la evolución del vestuario de Kika se articula principalmente en torno a dos grandes conjuntos de atuendos: por un lado, las variaciones del “look 7” (similares a los cambios 1, 8 y 14), y por otro, las del “look 11” (presentes en los cambios 3, 4, 10, 13 y 15). A esto se suman transiciones más sencillas (cambios 6, 9 y 12), en las que el personaje aparece con batas o incluso desnuda, mostrando su faceta más íntima. Esta organización de vestuario

evidencia la transformación interna y externa de Kika: pasa de la alegría y la seguridad asociadas a su faceta profesional, a la vulnerabilidad de lo doméstico y lo cotidiano, sufre el trauma derivado de la violencia y, finalmente, encuentra una suerte de renacer, representado por la coincidencia cromática con el nuevo personaje masculino en una confluencia de vulnerabilidad y fortaleza. Gracias a estas gradaciones estéticas, la cinta hace del vestuario un recurso narrativo fundamental ya que pone en consciencia aquello que permanece velado, capaz de traducir las distintas transiciones emocionales y relacionales de Kika a un lenguaje visual inconfundible.

3.2.2. Andrea Caracortada, Victoria Abril



F3. Recopilación de los cambios de vestuario del personaje Andrea Caracortada.

Fuente: elaboración propia en base a fotogramas del filme.

El vestuario de Andrea Caracortada, elaborado por Jean Paul Gaultier a partir de prendas originales concebidas para el *film*, abarca un total de siete cambios.

Al igual que ocurre con la protagonista, estos atuendos responden a distintos contextos que oscilan entre la exposición pública y la privada-personal.

Sin embargo, desde el inicio este personaje mantiene una clara división entre su “yo” televisivo (1A-1B-2A-3A-3B-6) y la persona que se oculta detrás de esa proyección mediática (4-5-7), construida en gran medida sobre la exhibición de su trauma personal. Desde el comienzo, Andrea se presenta como conductora de “Lo peor del día”, un programa que vive del sensacionalismo y de la incursión en las situaciones más sórdidas y de flexibilidad ética de la trama, encarna una obsesión constante por captar la noticia más impactante, siempre en busca del titular más sensacionalista y llamativo. Su enfoque periodístico no se basa en la veracidad o la ética, sino en la capacidad de generar el mayor impacto posible, lo que la lleva a cruzar límites morales y a manipular la realidad según sus intereses. Su persistencia implacable en la construcción del relato mediático la convierte en un personaje cuya ambición desdibuja la frontera entre la información y el espectáculo.

Un elemento de caracterización, como es la cicatriz que le da nombre (Caracortada), se convierte en un emblema de su propio pasado traumático, algo que no intenta ocultar, sino que, al contrario, rentabiliza para reforzar su imagen ante las cámaras desde el inicio (1A-1B). Con cada emisión —y cada cambio de vestuario— refuerza su posición autoritaria y su actitud marcial, rasgos que se vinculan a un ejercicio desmedido de poder sobre los demás, casi de venganza, especialmente sobre otras mujeres (1B-2C-2D).

La repetición del mono militar (2A-2B-2C-2D-2E-2F) o la utilización de atuendos con prótesis, brillos y elementos provocadores comunican una voluntad de sobresalir y de imponer su presencia hasta las últimas consecuencias. Su progresiva implicación en la tragedia ajena —como ocurre con la violación de Kika— la acerca, en apariencia, al rol de testigo; sin embargo, su interés primordial es dramatizar los sucesos para captar audiencia. En este uniforme de trabajo, Andrea se presenta como una figura híbrida, a medio camino entre la reportera y su propio dispositivo técnico, fusionando cuerpo y máquina en una lógica próxima al cyborg filmico, donde la armadura textil funciona como prótesis y extensión de su constante agresividad. La cámara que lleva integrada, más allá de su funcionalidad

profesional, posee una evidente dimensión fálica, que puede ser leída desde un marco mulveyano como una prolongación de la mirada activa, instrumentalizada para invadir los espacios íntimos ajenos. Sus intentos de penetrar la privacidad de los demás —como ocurre con la violación de Kika— podrían entenderse como una forma de agresión que desdibuja los límites entre observación, espectáculo y violación simbólica. Esa necesidad de realimentar el morbo, automatizando los procesos de grabación, la lleva a invadir espacios de intimidad (2D) y a forzar situaciones con tal de conseguir material exclusivo: como el caso de Kika (2E) —a quien pretende entrevistar incluso en contra de su voluntad—o llegar hasta la muerte con Nicolas (2F). Cuanto más se adentra en las desgracias que cubre, más intensifica la representación de su propio dolor, real o fingido: utiliza su cicatriz, vendajes (3A), recursos que desafían los códigos hegemónicos de belleza —como dejar al descubierto partes del cuerpo habitualmente ocultas o consideradas inadecuadas para la pantalla, como en el caso de la axila sin depilar (3B) o los pechos ensangrentados (1A)—, elementos ortopédicos recubiertos de lentejuelas (6) y su agresiva puesta en escena para subrayar y hacer evidente la cercanía que tendría con el sufrimiento o su propio trauma.

Mientras en la esfera pública exhibe un control férreo, en la dimensión privada aparecen instantes que revelan las grietas de su construcción identitaria (4-7). En su hogar, repasa el metraje con un aire de obsesión compulsiva, sin descanso, como si le resultara imposible desligarse de su personaje televisivo. En sus momentos de aparente distensión con Nicolás (5), lleva atuendos distintos, sin la carga bélica o escandalosa, pero igualmente marcados por la extravagancia de las rayas marineras, una forma simbólica de autoridad que usa para mostrarse en público. Esto da a entender que su vida personal y su vida mediática se entrelazan hasta un punto en el que la frontera casi desaparece. Aunque en apariencia, durante sus encuentros con Nicolás, su atuendo se aligera de pose y agresividad, las siluetas siempre incluyen, de forma intencional y persistente, esa conexión obsesiva con la figura bélica. En el fondo, es como si Andrea no pudiera—o no quisiera—escapar de esa versión de sí misma que irrumpió en la televisión, como una “mecha” humana, un

cuerpo-arma que amenaza con volverse en contra de sí mismo, encarnando un personaje tan cautivador como difícil de soltar en la cotidianidad.

La identidad de Andrea se articula, por tanto, en torno a un doble juego: por un lado, la presentadora capaz de transformar el dolor y la violencia en espectáculo (1A-1B-3A-3B-6); por otro, la persona que alberga un trauma real y no resuelto, y que a la vez queda atrapada por la dinámica informativa que ella misma ha contribuido a crear (4-5-7). La línea divisoria entre ambas facetas se difumina a medida que avanza la acción, pues Andrea insiste en llevar la cámara allí donde la violencia se hace más extrema, llegando a exponerse físicamente para conseguir la primicia (2C), reforzando su imagen de justiciera mediática, aunque en realidad consolida su voluntad de manipulación de la realidad.

Los distintos usos de máscara y persona se confunden hasta el punto de fundirse en un único personaje atrapado por la telebasura que ella misma alimenta. Finalmente, la búsqueda insaciable de la nota más impactante se vuelve contra ella misma. La escena en que muere a manos de Nicolás (2F) — una variación del cambio 2 mediante la suciedad de la sangre y el polvo del suelo— ratifica el colapso de su personaje, que no logra escapar de la misma vorágine de violencia que tanto ha alimentado. De este modo, Andrea acaba convertida en otra víctima del festival de terror mediático que ella había contribuido a encender.

En definitiva, la articulación identitaria de Andrea Caracortada se fundamenta en un proyecto televisivo basado en la espectacularización de sí misma, voluntaria o involuntariamente y de los demás. A lo largo de la historia, se ve atrapada en su propio juego de captar titulares hasta extremos que la exponen al riesgo y que, al final, precipitan su caída. Esa misma pose, destinada a conseguir más audiencia, termina por sellar su destino de manera irónica y trágica.

Es tal la importancia de su apariencia, que el propio Jean Paul Gaultier asegura “que el vestuario impulsó la dramaturgia” (Gaultier, 2022, p. 94). Los atuendos con ecos militares o los detalles extravagantes subrayan su condición de estar armada y voluntad de entrar en combate físico o mediático contra cualquier límite ético, mientras su cicatriz, lejos de ocultarse, se convierte en

un arma de atracción morbosa que cautiva y perturba a partes iguales. Cada prenda refuerza esa obsesión por el espectáculo que revela a una presentadora dispuesta a apropiarse del dolor ajeno, o incluso a manipular el suyo propio bajo una estética que combina la agresividad masculina con la provocación de la telebasura. Sin ese cuerpo traumatado, sin ese contexto para el que fue pensado, sin esa cicatriz, sin ese espacio televisivo, entre otros factores, el vestuario perdería su efectividad, su valor estético y sentido.

3.2.3. Juana, Rossy de Palma



F4. Tabla de cambios del personaje Juana. Fuente: elaboración propia en base a fotogramas del filme.

Juana funciona como el reverso más realista y folclórico de las demás figuras femeninas. Desde el inicio, se la muestra siempre vinculada al espacio doméstico: planchando mientras ve el programa de Andrea Caracortada o limpiando con la televisión encendida (1). Su vestuario está dominado por los estampados Vichy y los cuadros que remiten a manteles de cocina, así como por distintos recogidos en el pelo que refuerzan ese aire de folklore cotidiano. Jean Paul Gaultier encontró en la estética de Juana una declaración de intenciones, la elección de estos motivos parece fundamental para subrayar el

contraste entre la aparente sencillez de la ama de casa y la fuerza subversiva que late en su interior.

A lo largo de la trama, Juana sostiene una lucha interna entre su rol doméstico y sus impulsos de rebeldía. La escena del bigote —en la que proclama que “el bigote no es solo patrimonio de los hombres” (2A)— se erige como el primer instante en el que reivindica su lugar como parte de la búsqueda de una realidad distinta, lejos del trauma familiar que arrastra en donde siempre se ha privilegiado a los hombres. La escena de intimidad femenina (2B) resume su reclamo de autenticidad: Juana encarna una feminidad disidente que, paradójicamente, adopta rasgos de masculinidad al mostrarse más interesada en ejercer control que en ser controlada—quiere ser jefa de prisiones, no modelo—. Su deseo de vigilar a otras mujeres, más que de convivir con ellas, evidencia la compleja red de poder y sumisión que modela su identidad, donde distintas formas de feminidad quedan atrapadas entre la admiración y la persecución: en pasarelas y prisiones. Juana prefiere ser quien mira, no quien se expone: así, su vestuario funcional de ama de casa no es sino un disfraz que la protege de su pasado, pero que al mismo tiempo la condena a permanecer al margen de la libertad que anhela.

Seguidamente, el tímido recogido de cabello y arreglo de maquillaje (2B) despiertan los piropos de Ramón y la admiración de Kika (3A), sugiriendo cierta incomodidad al dejar su rostro más expuesto. Sin embargo, inmediatamente regresa a su rol más servicial y funcional: sigue la pista de su hermano (4A), lo ayuda a robar en la casa con tal de proteger su pasado de la opinión de la pareja de Kika y Ramón (4B) y, en un gesto de sacrificio máximo, se deja atar a una silla y amordazar con un trapo de cocina (4C) para no levantar sospechas, metáfora directa de cómo ese espacio doméstico ahoga su voz. Incluso cuando irrumpe en la escena de la violación, permanece atrapada en su propia impotencia, incapaz de romper las cadenas de su entorno (4D). Es también un guiño que simboliza que, a pesar de su deseo de autonomía, pertenece a un entorno que la invisibiliza o toma por sentado.

Al final, Juana repite el atuendo que llevó durante la cena anterior (3A), recordando el único momento de felicidad fugaz por la celebración del matrimonio de sus jefes tras prometerse, pero esta vez se suelta el pelo (3C) y

renuncia a cualquier atisbo de maquillaje para sincerarse con Kika, la única persona que la ha tratado con verdadera empatía (3D). Reconoce su culpa por haberle mentido y abandona la casa arrastrando bolsas de la compra con estampados de cuadros, como si cargara físicamente consigo misma y también con el peso de lo doméstico que tantas contradicciones le sigue generando (3E).

4. Discusiones: del artificio al testimonio

El vestuario, en su integración con el guion y el desarrollo argumental, cumple una función diegética que refuerza la evolución narrativa de cada personaje analizado. El trabajo del equipo creativo no se entiende sólo como un escaparate de marcas o seducción fetichista, sino que se convierte en un arma narrativa de primer orden (Pérez, 2018). La aparente desconexión entre los diseñadores –cada uno con su sello inconfundible– y la trama se diluye al observar cómo el vestuario desempeña un papel esencial en la identidad de personajes tan distintos como Kika, Andrea Caracortada y Juana.

Por un lado, existen cambios y variaciones que cumplen una función naturalista, casi cotidiana, aunque siempre dotadas de colorido y detalles característicos del universo almodovariano donde incluso lo cotidiano tiene un trazo estilizado. Por otro lado, destacan los diseños exagerados e inéditos en su filmografía previa, como los de Andrea, que encarnan una ruptura intencionada con la realidad más inmediata y subrayan la teatralidad femenina, así como explicita la latente búsqueda de violencia extrema en sus propuestas anteriores, *Tacones lejanos* (1991) y *¡Átame!* (1989) (Lev, 2013). Es en estos contrastes donde Almodóvar ensaya nuevos modos de expresión visual que, aunque no tienen como meta principal la sutileza, sí buscan dotar a cada escena de un gran poder simbólico y escénico. El *film*, lejos de anclarse en una representación realista de convenciones de género, busca proyectar una realidad mediatizada y exagerada donde una mirada caleidoscópica cuestiona los límites entre la experiencia íntima y pública. Así, se cierra el círculo de lo que Almodóvar propone: un retrato irónico y crítico de la España posmoderna, donde la televisión ha ocupado el lugar degenerado y hegemónico de contar

historias y la moda y el maquillaje son esas pantallas encubridoras que forman parte esencial de ese sistema de espectacularización; donde cada personaje elige voluntariamente o es forzado a asumir un rol, ya sea para observar, ser observado o incluso, en el caso de los personajes analizados, una combinación de ambos.

La pulsión escópica de los personajes (Zecchi, 2015), tanto activa como pasiva, es completamente excesiva hasta llegar a puntos patológicos y empuja a algunos personajes a situaciones de exhibición o voyeurismo que desembocan en violencia física o psicológica: los personajes se ven atrapados en circunstancias comprometedoras que revelan su humanidad y que definen las dinámicas de poder, vigilancia y deseo. No solo establecen jerarquías sociales, sino que también las solidifican y refuerzan, estableciendo diferencias visibles en sus modos de mostrarse y comprometerse con el entorno inmediato. El maquillaje, además de matizar los grandes cambios de vestuario, se convierte en uno de los sistemas clave de la narrativa, ya que, como profesión de la protagonista, revela que puede convertirse en un espacio de intimidad y de confesión, pero también de manipulación. Los discursos de la cosmética o la moda, más que mero “camuflaje” o vía de emancipación, articulan los principales vínculos de confianza o desconfianza entre los personajes: mujeres vigilan obsesivamente a otras mujeres, creando un ambiente de constante observación femenina, que paradójicamente perpetúa la vigilancia masculina interiorizada. El acto de maquillar y las propias variaciones se vuelven casi un gesto maternal, de protección, pero también encubren y muestran, literalmente, los dramas internos de cada una.

En este sentido, los personajes femeninos exponen y encarnan distintas expresiones de género y sexualidad –desde modelos de feminidad convencional hasta formas de masculinidad o sexualidad disidentes– que son sometidas a una constante negociación con elementos y dispositivos que encuadran y reiteran estas construcciones de la mirada y dinámicas propias de la masculinidad adquirida: las lentes de la cámara, la pestaña del ojo, etc. Mientras en ocasiones los personajes se muestran pasivos y conformistas, dejándose arrastrar por las circunstancias con ingenuidad y facilidad para ser

engañados, otras veces también toman decisiones erróneas o se ven influenciados por su entorno, hasta el punto de responder con violencia, incluso contra sí mismos. *Kika* ejerce un “salvacionismo” que puede leerse como empoderamiento, pero también como imposición de su propia visión, pues sugiere un ideal estético que Juana debería adoptar o impone a Amparo un modo de conducta; Juana y Amparo responden a facetas de una feminidad con menos privilegios y mayor necesidad de reconocerse en el espejo de la mirada ajena, una mediante el reclamo de una autenticidad masculinizada y la segunda mediante la imitación de su amiga exitosa —aunque anclada en una época de la que no ha terminado de evolucionar—. En el polo opuesto, Andrea asume un rol híbrido que combina actitudes “masculinas” de dominación y agresividad con una imagen fuertemente feminizada —entre fetichismo y militarismo— que, a su vez, desvela fracturas íntimas y no por esto último, herméticas o privadas.

En este ámbito, otras figuras femeninas —como Susana o incluso personajes sin nombre ni trayectoria definida en la trama— aparecen como víctimas de asesinato y de maltrato doméstico; su único rasgo reconocible en pantalla es su condición trágica. En ocasiones ni siquiera se las menciona por su nombre, como sucede con la víctima del cementerio, lo que subraya el carácter sistemático de la violencia ejercida sobre sus cuerpos. Algunas asumen roles ambiguos, como las estudiantes de maquillaje o la madre de un asesino invitada a testificar en contra de su hijo, quien permanece atrapada entre la culpa y la presión social, sin llegar a tener entidad propia dentro de la narración. Otras representan, de manera casi paródica, los límites a los que se lleva la construcción de la feminidad: la madre que no sabe leer y, no obstante, presenta un programa de lectura (una contradicción que pone en evidencia la burla y el artificio que rodean la mediatización de la mujer). Esta colección de personajes, en especial los protagonistas, encarna un espectro amplio y dual: pasan de ser ausentes, a que su presencia se polarice entre figuras espectacularizadas —desde la abnegación virtuosa hasta la sexualidad desbordada—, de actuar con astucia a lucir una ingenuidad extrema, oscilando entre el desnudo más crudo y la apariencia más recatada. Dicha ambigüedad

subraya la complejidad y, a la vez, la precariedad con la que el *film* representa a las mujeres que no ostentan un nombre reconocido en la trama, dejándolas al margen de una identidad plena y expuestas a los caprichos de una sociedad que las espectaculariza para su divertimento.

En medio de esta galería de personajes, Andrea funciona como la figura de autoridad más institucionalizada, cuya masculinización (en actitud y en ocasiones en vestuario) la convierte en puente entre el mundo masculino (al cual comprende) y el femenino al que se acerca de forma oportunista y explota mediáticamente (ofreciéndose a hablar con Kika tras la violación para conseguir contenido mediático). En contraste, la construcción del personaje de Kika –su rol protagónico nominal y eje moral de la narración– problematiza la aparente ingenuidad que le atribuye la narrativa y asegura la complejidad de un personaje que, pese a ciertas inseguridades y despistes, ha hecho de la vestimenta –y de la exposición que esta le permite– un mecanismo para rescatarse a sí misma y a quienes se crucen en su camino, reafirmando su subjetividad como salvadora y superviviente al trauma.

5. Conclusiones

El análisis confirma el papel central del vestuario almodovariano como dispositivo narrativo clave, capaz de dejar una impronta profunda en la subjetividad de sus personajes y, al mismo tiempo, consolidar una firma autoral reconocible. Lejos de ser un simple recurso estético, su uso varía según el contexto narrativo y activa un diálogo profundo entre los discursos de moda y las convenciones de género y su correspondiente espectacularización. Por ello, los resultados demuestran que la espectacularización de la que hace gala *Kika* funciona en varias direcciones: (1) como reflejo o demostración de las transformaciones internas de los personajes –cicatriz de Andrea–; (2) como imposición del dispositivo televisivo y sus efectos masculinizantes –de control y vigilancia– y (3) como forma de ostentación creativa y publicidad mutua entre el cine de autor y las grandes marcas, a los talentos involucrados en esa *factory* autoral o ese particular *starsystem* almodovariano dentro y fuera de la pantalla.

No obstante, el eje vertebrador del análisis no radica tanto en la opulencia fetichista de las prendas que visten los personajes o a su performatividad aspiracional, sino la manera en que un simple rastro del cuerpo propio y ajeno –una mancha de sangre obstinada en un vestido o un pelo del bigote que se resiste a ser disimulado– refuerza el carácter testimonial de la apariencia y dan un sentido narrativo al recorrido traumático de cada personaje. En este sentido, Almodóvar saca a relucir cómo la auténtica fuerza dramática no proviene de las firmas de lujo, de la autoría compartida entre sus talentos o de la crítica al sistema moda como un lugar de espectáculo y múltiples violencias sobre los cuerpos, sino de la capacidad narrativa que tienen el vestuario, el maquillaje y la peluquería, el detalle nimio pero significativo para revelar, en cada plano, la esencia conflictiva, sintomática y fascinante de sus personajes. Esta sinergia creativa, tan imprevisible como productiva, desvelan verdades incómodas sobre el deseo de verse y hacerse ver en la cultura contemporánea y permite subrayar ausencias, deseos reprimidos y contradicciones humanas en un imaginario colectivo donde victimario y víctima, violencia y denuncia, pueden entrelazarse o diluirse de formas inquietantemente habituales.

Referencias bibliográficas

- Amaro Martos, I. (2015). La fábrica Almodóvar: vestuario al servicio del cine. En M. E. Camarero Calandria & M. Marcos Ramos (Coords.), *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos* (vol. 2, pp.74-85). [Comunicación en congreso]. Salamanca.
- Bruzzi, S. (1997). *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. Routledge.
- Caballero Gálvez, A. A. & Zurian Hernández, F. A. (2016). Machos violentos y peligrosos. La figura del maltratador en el cine almodovariano. *Revista Latina De Comunicación Social*, 71, 853–873. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1124>
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Church Gibson, P. (2015). Marilyn and her female audiences: Consumption, transgression, emulation. *Film, Fashion & Consumption*, 4(2–3), 159–175. https://doi.org/10.1386/ffc.4.2-3.159_1

- Davies, C. (2017). What lies beneath: Fabric and embodiment in Almodóvar's *The Skin I Live In*. *Film, Fashion & Consumption*, 6(1), 65–79. https://doi.org/10.1386/ffc.6.1.65_1
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzmbz>
- Entwistle, J. (2023). *The fashioned body: Fashion, dress and modern social theory* (3rd ed.). Polity Press.
- Fernández, D., & Jácome, D. (2018). *Vestir al personaje: Vestuario escénico, de la historia a la ficción dramática*. Ediciones Cumbres.
- García-Ramos, F.J., De las Heras, D. & Navarro-Gaviño, Á. (2024). The body as archive: A study of Calvin Klein One/Be 'Altered States' perfume campaign (1995) through the Somatheque model. *International Journal of Fashion Studies*, 11 (1), 127–144. https://doi.org/10.1386/inf.00109_1
- Gilligan, S. & Collins, J. (2021). *Fashion-forward killer: Villanelle, costuming and queer style in Killing Eve*. *Film, Fashion & Consumption*, 10(2), 45–62. https://doi.org/10.1386/ffc.00030_1
- Gaultier, J. P. (2022). *Cine y moda por Jean Paul Gaultier*. Fundación La Caixa.
- Gómez Gómez, A. (2012). El modelo de televisión en Pedro Almodóvar. Cine vs. televisión. *Fonseca, Journal of Communication*, 4(4), 61–81. Recuperado a partir de <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/12048>
- Guarinos V. & Sedeño-Valdellós A. (2024). Masculinidades opuestas. Violencias y sensibilidades en la construcción de protagonistas en Cesc Gay y Rodrigo Sorogoyen. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 4(2), pp.3-13. <https://doi.org/10.5209/eslg.98531>
- Iturbe Tolosa, A. (2020). La presencia estética y discursiva de la televisión en el cine de Pedro Almodóvar. *Fonseca, Journal of Communication*, (21), 1-18. <https://doi.org/10.14201/fjc202021149165>
- Jiménez de las Heras, J. A. (2010). *Kika* (1993). En A. Castro (Ed.). *Las películas de Almodóvar* (pp. 155–174). Ediciones JC.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and film: Both sides of the camera*. Methuen
- Lev, L. (2013). Our rapists, ourselves: Women and the staging of rape in the cinema of Pedro Almodóvar. En M. D'Lugo & K. M. Vernon (Coords.), *A companion to Pedro Almodóvar* (p. 203). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118325360.ch9>
- Mida, I. & Kim, A. (2015). *The Dress Detective: A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion*. Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781474244015>

- Navarro Gaviño, Á. & Muñoz Torrecilla, N. (2024). La “corporalidad vestida” en la filmografía de Pedro Almodóvar. Usos y discursos de la edad y la indumentaria en el cine queer. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15, 139-160. <https://doi.org/10.21134/mhjourn.v15i.2098>
- Paulicelli, E. (2025). Fashioning: Women and gender in film and fashion. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 13(1-2), 169-179. https://doi.org/10.1386/jicms_00258_2
- Pérez, J. (2018). Significant Outfits: Almodóvar Wears Chanel. *MLN*, 133(2), pp.336-356. <https://dx.doi.org/10.1353/mln.2018.0022>
- Smith, P. J. (2002). Kika: Vision Machine. In B. Teuber & H. Weich (Ed.), *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen* (pp. 295-304). Vervuert Verlagsgesellschaft. <https://doi.org/10.31819/9783964567123-017>
- Tasker, Y. (1993). *Spectacular bodies: Gender, genre and the action cinema*. Routledge.
- Turnes, C. (2020). Moda y Vestuario: universos paralelos con infinitas posibilidades de encuentro. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño y Comunicación*, 100, 155-165. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi100.3992>
- Uhlirova, M. (2022). On fire: When fashion meets cinema. En K. Stevens (Ed.), *The Oxford handbook of film theory* (ed. online). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190873929.013.20>
- Zecchi B. (2015). El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a ‘new queer’. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 15(1), 31-52. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47590
- Zurian, F. A., Navarro Gaviño, Á., & García-Ramos, F. J. (2023). Nuevas masculinidades en el audiovisual de moda: El caso de Palomo Spain. *Revista Prisma Social*, 40, 4-29. <https://revistaprismasocial.es/article/view/4934>

Este artículo ha sido realizado dentro del Contrato FPU22/03147 financiado por el Programa de Formación de Universitario (2022) del Plan Estatal de Investigación Científica Profesorado y Técnica y de Innovación (PEICTI 2021-2023) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.