

**La función narrativa del vestuario en el cine: la  
aparición física del personaje cinematográfico como  
elemento de caracterización en el cine clásico de  
Hollywood**

**The Narrative Function Of The Costume Design In  
The Cinema: The Physical Appearance Of The Film  
Character As A Characterization Element In The  
Classical Hollywood Cinema**

**A função narrativa do vestuário no cinema: aparência  
do personagem como elemento de caracterização no  
cinema clássico de Hollywood.**

**José Patricio Pérez-Rufí**

**Universidad de Málaga (España)**

[patricioperez@uma.es](mailto:patricioperez@uma.es)

**María Isabel Pérez-Rufí**

**Universidad de Sevilla (España)**

[mrufi76@yahoo.es](mailto:mrufi76@yahoo.es)

*Fecha de recepción: 08 de diciembre de 2017*

*Fecha de recepción evaluador: 20 de enero de 2018*

*Fecha de recepción corrección: 30 de enero de 2018*

## Resumen

Este artículo tiene como objetivo principal identificar la función del vestuario como elemento caracterizador del personaje a partir del análisis de los protagonistas de una muestra de títulos producidos dentro de la práctica del cine clásico de Hollywood entre 1930 y 1960. Partimos de la hipótesis de que incluso si la elección del vestuario del personaje protagonista se encuentra muy condicionada por el género al que pertenece el filme y la ubicación histórica y geográfica del relato desarrollado, se hace un uso activo de la vestimenta con objeto de caracterizar al personaje. Para realizar esta investigación partiremos del análisis textual de una muestra de 55 películas representativas del período clásico. Hemos empleado un muestreo subjetivo por decisión razonada, en el que las unidades de la muestra no se eligen desde procedimientos estilísticos, sino en función de algunas de sus características. Los resultados obtenidos nos permiten concluir que el vestuario viene determinado por el contexto histórico y el espacio geográfico en el cual se desarrolla la historia, así como la clase social a la que pertenece el individuo. De forma secundaria, define los rasgos principales de los héroes de la narración y el género en que se inscribe el filme. Aquellos géneros que ponen el acento en el desarrollo de las vivencias personales de los caracteres, como en el caso del melodrama, no sólo articularán protagonistas más complejos desde el plano psicológico, sino que también cuidarán especialmente el vestuario del personaje, como elemento de caracterización de importancia fundamental. En el caso del héroe masculino, el vestido es un elemento secundario que rara vez adquiere relieve argumental. La mujer del melodrama, por el contrario, muestra otro interés por la indumentaria.

**Palabras clave:** cine clásico; Hollywood; narrativa fílmica; diseño de vestuario; dirección de arte; personaje cinematográfico.

## Abstract

The main goal in this paper is to identify the function of the costume design as an element of characterization in the character from the analysis of the main character in a sample of films produced in the classical Hollywood cinema practice between 1930 and 1960. Our hypothesis is that even if the election of the costume in the main character is conditioned by the film genre and the historic and geographic context of the film narration, the costume design is used as an active way in order to characterize the character. To achieve our aims we make a textual analysis in an iconic classic 55 films sample, from a subjective sample by reasoned decision. In this sample, the films are chosen not from stylistics methods but from some of their features. The results show that costume design is defined by the historic context and the geographical space where the action takes place in the film, as well as the social class the character belongs to. Secondly, it defines the main features in the heroes of the film narration and the film genre. Those film genres specially involved in the development of the personal

experience of the characters, as the melodrama, create a more complex main characters from a psychological point of view, but they also attends to the costume of the main character as an important characterization element. In the male hero, the costume becomes a secondary element that few times acquires relevance. The woman in the melodrama, on the contrary, is more interested in her costume and so the melodrama cares of the costume design.

**Key words:** Classic Cinema; Hollywood; Film Narration; Costume Design; Art Direction; Film Character.

## Resumo

Este estudo tem como objetivo principal identificar a função da roupa e figurino como elemento caracterizador do caráter a partir da análise dos personagens principais de uma amostra de títulos acontecido dentro da prática do cinema clássico de Hollywood entre 1930 e 1960. Nós partimos da hipótese que até mesmo se a eleição da roupa do personagem principal é muito condicionada pelo filme gênero para qual pertence o filme e o local histórico e geográfico da história desenvolvida, é feito um uso ativo do vestuário com objeto de caracterizar o caráter. Para levar a cabo nossa investigação, nós partiremos da análise textual de uma amostra de 55 filmes representativos do período clássico. Nós usamos uma amostragem subjetiva para decisão debatida na qual as unidades da amostra não são escolhidas de procedimentos estilísticos, mas em função de algumas das características delas. A roupa vem determinada pelo contexto histórico e o espaço geográfico nos quais a história é desenvolvida, como também a classe social para a qual o indivíduo pertence. De um modo secundário, define as características principais dos heróis da narração e o gênero do filme. Os gêneros que põe o acento no desenvolvimento das vivências pessoal dos caráter como no caso do melodrama, os personagens principais mais complexos não só articularão do plano psicológico, mas bastante também tomarão especialmente cuidado da vestuário do caráter, como elemento de caracterização de importância fundamental. No caso do herói masculino, o vestido é um elemento secundário que raramente adquire alívio de argumentational. Pelo contrário, a mulher do melodrama mostra outro interesse pelo vestido.

**Palavras chave:** cinema clássico; Hollywood; narrativa fílmica; desígnio de engrenagem; design de arte; filme caráter.

## Introducción

La base de la existencia de un cine clásico estadounidense reposa sobre la argumentación enunciada por Bordwell, Staiger y Thompson (1997, p. XIV) de “sistema de práctica cinematográfica”, como serie de normas estilísticas ampliamente aceptadas que confluyen con un sistema integral de producción, que a su vez sostiene dichas reglas. De esta forma, nos hallaríamos ante un sistema constante donde las normas formales y estilísticas se crean y toman forma dentro de un modo de producción. Así, como sistema de práctica cinematográfica, el cine clásico constituye “una tradición estética de una coherencia aceptable que mantiene la creación individual” (Bordwell, Staiger & Thompson, 1997, p. 4).

A partir de este concepto podemos comprender la naturaleza dual del cine clásico: como contexto de producción acotado e identificable con un espacio y tiempo histórico precisos, así como un conjunto de rasgos estilísticos coherentes que responden a una gramática audiovisual común. En este caso, los condicionantes extracinematográficos o de producción explicarían las posibilidades formales y narrativas del producto hollywoodense clásico.

La existencia de un estilo clásico dentro del sistema de práctica cinematográfica en Hollywood entre 1917 y 1960 se erige como un concepto teórico definido y limitado cuya existencia habrá de constituir una premisa de indudable valor funcional en nuestra investigación. Bordwell, Staiger y Thompson (1997, p. 11) consideran la elección de 1960 como colofón del período clásico una opción arbitraria pero funcional de cara a la investigación.

Hemos de señalar que estas fechas sirven solamente como marco de referencia; es posible hallar filmes que sobrepasan en uno u otro sentido estas fechas y que se corresponden a lo que entendemos por cine clásico. Por el contrario, también podemos encontrar películas que no pertenecen al modelo clásico dentro de estas fechas y del contexto de producción del *studio system*.

Nuestra investigación tiene como objetivo principal el análisis de los protagonistas de una muestra de títulos producidos dentro de la práctica del cine clásico de Hollywood entre 1930 y 1960, con objeto de identificar la función del vestuario como elemento caracterizador del personaje. Partimos de la premisa de que determinados géneros invitarán a un uso codificado del vestuario, como podría ocurrir en el western y el cine negro; igualmente, consideramos que el melodrama, género donde la caracterización del personaje ocupa un lugar destacado, cuidará especialmente el vestuario de aquel como elemento capaz de ofrecer información acerca del mismo.

La hipótesis de este trabajo es que incluso si la elección del vestuario del personaje protagonista se encuentra muy condicionada por el género al que pertenece el

filme y la ubicación histórica y geográfica del relato desarrollado, se hace un uso activo de la vestimenta con objeto de caracterizar al personaje.

El estudio del diseño de vestuario en el cine ha sido objeto de estudio en escasas ocasiones, siendo destacados en este sentido los trabajos de Maeder (1987), Gaines y Herzog (1990), Leese (1991), Bruzzi (1977) o Blancas (2009), en los que se atiende a los grandes nombres que dieron forma al vestuario más icónico del cine de Hollywood, pero donde también se estudia el modo en que la apariencia configura al personaje, muy especialmente en el caso de los personajes femeninos.

La observación de la construcción dramática del personaje como categoría narrativa primará un acercamiento a la producción cinematográfica de Hollywood en cuanto relato finalizado (no como algo que pudo ser), con una entidad autónoma a sus condiciones de realización. A juicio de Coursodon (1996, p. 228), durante este período, casi la totalidad de las películas producidas en Hollywood pertenecen con toda seguridad a un género concreto, entendido así desde su identificación con unas convenciones narrativas, temáticas y formales fácilmente reconocibles por el espectador, es decir, con un alto nivel de especialización. Este grado elevado de especialización supondría un valor nuevo con respecto al cine de los años 20.

Durante los años 30 y 40 se mantiene la vitalidad de los géneros, si bien a partir de los 50 comienza su agonía: los géneros, afirma Gubern (1989, p. 70), se hacen autoconscientes y tratan de desembarazarse de sus convenciones, cada vez más arcaicas. Los movimientos en los gustos y hábitos de los espectadores, así como la disolución del sistema de los estudios, correrán paralelos a la degradación de los géneros. Puede, por tanto, concluirse que la narrativa clásica cinematográfica de Hollywood se identifica con un cine de género.

Apuntemos que, como recoge Altman (1999, p. 35), el término género no es “un término descriptivo cualquiera, sino un concepto de múltiples significados” que podría identificarse como un esquema que procede, programa y configura la producción de la industria, que estructura formalmente el filme, lo etiqueta y lo hace reconocible por los diferentes agentes que participan en las diversas fases del proceso de producción, distribución y comercialización del filme.

La atención al vestuario y la apariencia física del personaje implica la concepción del mismo como simulacro de la persona, alejándonos, por tanto, del concepto de personaje como unidad de acción según lo aceptaban formalistas o estructuralistas (Pérez-Rufí, 2016, p. 550). Según Casetti y Di Chio (1998, p. 78), el análisis como persona supone “asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.”, por lo que es interpretado como real. La esencia de esta visión

se encuentra en la consideración del sujeto narrativo como simulación de un referente real.

Esta descripción del personaje contaría con el apoyo implícito de los autores de manuales de guión en cuanto a la construcción de los caracteres (Comparato, 1992; Field, 1995; Seger, 2000). El problema que frecuentemente conlleva es la confusión entre los planos de la ficción y la realidad, que llega, según Bobes (1990, p. 49), “a admitir como válido en uno de los planos lo que es verdadero sólo para el otro”.

Aunque el estructuralismo en general no acepta un análisis del personaje como persona, el propio Greimas (1971, p. 264) sostiene la validez del análisis cualitativo para completar al actancial y Bal (1985, p. 156) admite que la posesión de rasgos permite una descripción psicológica o ideológica.

Dentro del estudio del personaje en cuanto persona es fundamental su descripción externa. Casetti y Chio (1998, p. 178) establecen que “la persona, en sus múltiples determinaciones, se basa también en una precisa identidad física, que constituye, por así decirlo su soporte”.

Los antecedentes a la observación de este aspecto se encuentran tanto en los teóricos del relato como en los manuales de creación dramática. Así, Propp (1981, pp. 101-102) en su planteamiento de análisis de los atributos añade la edad, el sexo y la apariencia exterior de sus particularidades.

En el ámbito del teatro, Alonso de Santos (1998, p. 232) afirma en varias ocasiones que los factores físicos como elementos diferenciadores determinan los contrastes entre los personajes. La edad o el sexo son factores que singularizan al personaje, por lo que, desde el punto de vista de la creación, es necesario definirlos cuanto antes: “La edad y el físico tienen una influencia considerable en el comportamiento del personaje, llegando en muchas obras a ser parte del tema” (Alonso, 1998, p. 261). El aspecto de un personaje, sostiene Dyer (2001, p. 144) indicaría su personalidad, con grados variables de precisión.

Egri (1960, pp. 36-37) incluye como conjunto de datos necesarios para la construcción del personaje la dimensión física-fisiológica, que define el sexo, edad, descripción física (peso, altura), apariencia, defectos, deformidades y enfermedades del personaje.

De forma similar, Comparato (1992, p. 95), junto al factor social y al psicológico, propone un factor físico: edad, peso, altura, presencia, color del pelo y color de la piel. Otros autores de manuales de escritura de guión que también listan las propiedades físicas que deben definirse son Johnson (1995), Parker (1998) o Moritz (2001).

Según Vale, “es necesario conocer la edad aproximada del individuo, porque las distintas edades tienen una influencia considerable sobre el comportamiento humano”, dado que “el conocimiento de la edad de un ser humano implicará mucha información con respecto a la caracterización” (Vale, 1989, p. 79).

Dyer recoge el estudio de la apariencia en tres categorías (fisonomía, vestuario e imagen de la estrella). Según Dyer (2001, p. 144), 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.

## Metodología

Para realizar nuestra investigación partiremos del análisis de una muestra de películas representativas del período clásico. Hay que señalar que resulta compleja la selección de la muestra, aún más si tenemos en cuenta que ningún grupo de películas (mucho menos un único filme) es capaz de incorporar y condensar todas las características esenciales de un estilo. Aunque no es posible identificar la película “tipo”, sí podemos reconocer una serie de películas representativas que responden al modelo de producción especializada que supone la práctica cinematográfica. Si bien podríamos ser acusados de hacer una historia en la “tradición de las obras maestras”, según la denominación de Allen y Gomery (1995, p. 104), hemos de precisar que nuestra intención no es hacer una historia del cine, sino un análisis del modo en que se articulan las categorías narrativas en el discurso propio de la producción cinematográfica de un período histórico concreto.

Hemos empleado, por tanto, un muestreo subjetivo por decisión razonada, en el que las unidades de la muestra no se eligen desde procedimientos estilísticos, sino “en función de algunas de sus características” (Corbetta, 2007, pp. 288-289).

La muestra se concreta en 55 títulos repartidos en seis géneros de la siguiente manera: 18 son melodramas, 8 pertenecen al cine negro, 12 son comedias, 5 obras se inscriben en el western, otras 6 en el cine de aventuras y 5 son musicales. En esta selección se han conjugado títulos de los directores-autores más representativos del cine de los estudios y dentro del modelo de producción clásica, aunque hemos evitado casos con una concepción muy personal de la cinematografía que se alejan del modelo clásico, como Welles. Hemos primado la elección de títulos pertenecientes al melodrama desde el momento en que se trata del género que más y mejor atiende a la articulación del personaje (Pérez-Rufí, 2018); desde el momento en que el estudio del vestuario queda vinculado al análisis del personaje como persona, se trataría a priori del género que suponemos hará un uso activo del vestuario como elemento de caracterización del personaje. Consideramos, como queremos contrastar, que otros



géneros como el western o el cine negro parten de una concepción del vestuario ligada a estereotipos y a convenciones en la articulación del personaje, por lo que podría ofrecer resultados menos relevantes. Intentaremos, en todo caso, comprobar a partir de la muestra seleccionada si estas premisas se cumplen o no.

Con objeto de limitar aún más la muestra, seleccionamos de cada filme un solo personaje para su análisis, aquel que identificamos en una posición jerárquica superior o con una mayor focalización en el relato, esto es, el protagonista, incluso si su rol moral no coincidiera con el del protagonista (o héroe) y pudiéramos entenderlo como antagonista, como recogemos en la tabla 1.

Recogemos en la siguiente tabla tanto los títulos analizados como los personajes protagonistas que analizaremos y el nombre de su intérprete.

**Tabla 1: Muestra de títulos y de personajes analizados.**

<b>Melodrama</b>		
<b>Película</b>	<b>Protagonista</b>	<b>Intérprete</b>
<i>Marruecos (Morocco)</i> , Josef Von Sternberg, 1930)	Amy Jolly	Marlene Dietrich
<i>Fatalidad (Dishonored)</i> , Josef Von Sternberg, 1931)	Marie Kolverer / X27	Marlene Dietrich
<i>El expreso de Shanghai (Shanghai Express)</i> , Josef Von Sternberg, 1932)	Shanghai Lily	Marlene Dietrich
<i>La reina Cristina de Suecia (Queen Christina)</i> , Rouben Mamoulian, 1933)	Christina	Greta Garbo
<i>Jezabel</i> (William Wyler, 1938)	Julie Marsden	Bette Davis
<i>Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind)</i> , Victor Fleming, 1939)	Scarlett O'Hara	Vivien Leigh
<i>La carta (The Letter)</i> , William Wyler, 1940)	Leslie Crosbie	Bette Davis
<i>La loba (The Little Foxes)</i> , William Wyler, 1941)	Regina Giddens	Bette Davis
<i>La señora Miniver (Mrs. Miniver)</i> , William Wyler, 1942)	Mrs. Miniver	Greer Garson
<i>Casablanca</i> (Michael Curtiz, 1943)	Rick Blaine	Humphrey Bogart
<i>Los mejores años de nuestra vida (The Best Years of Our Lives)</i> , William Wyler, 1946)	Fred Derry	Dana Andrews
<i>La heredera (The Heiress)</i> , William Wyler, 1949)	Catherine Sloper	Olivia de Havilland
<i>Eva al desnudo (All About Eve)</i> , Joseph L. Mankiewicz, 1950)	Margo Channing	Bette Davis
<i>La condesa descalza (The Barefoot Contessa)</i> , Joseph L. Mankiewicz, 1954)	Maria Vargas	Ava Gardner
<i>Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause)</i> , Nicholas Ray, 1955)	Jim Stark	James Dean
<i>Al Este del Edén (East of Eden)</i> , Elia Kazan, 1955)	Cal Trask	James Dean
<i>El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)</i> , Billy Wilder, 1955)	Joe Gillis	William Holden
<i>De repente el último verano (Suddenly, Last Summer)</i> , Joseph L. Mankiewicz, 1959)	Catherine Holly	Elizabeth Taylor
<b>Cine negro</b>		
<b>Película</b>	<b>Protagonista</b>	<b>Intérprete</b>
<i>Hampa dorada (Little Caesar)</i> , Mervyn Le Roy, 1930)	Little Caesar / Rico	Edward G. Robinson
<i>Scarface, el terror del hampa (Scarface)</i> , Howard Hawks, 1932)	Samuel Spade	Humphrey Bogart
<i>Tener y no tener (To Have and Have Not)</i> , Howard Hawks, 1944)	Harry Morgan	Humphrey Bogart
<i>Encadenados (Notorius)</i> , Alfred Hitchcock, 1946)	Alicia Huberman	Ingrid Bergman
<i>Gilda</i> (Charles Vidor, 1946)	Johnny Farrell	Glenn Ford
<i>Perversidad (Scarlet Street)</i> , Fritz Lang, 1946)	Christopher Cross	Edward G. Robinson
<i>Cayo Largo (Key Largo)</i> , John Huston, 1948)	Frank McCloud	Humphrey Bogart
<i>La jungla de asfalto (The Asphalt Jungle)</i> , John Huston, 1950)	Dix Handley	Sterling Hayden
<i>Extraños en un tren (Strangers on a Train)</i> , Alfred Hitchcock, 1951)	Guy Haines	Farley Granger
<b>Comedia</b>		
<b>Película</b>	<b>Protagonista</b>	<b>Intérprete</b>
<i>Sopa de ganso (Duck Soup)</i> , Leo MacCarey, 1933)	Rufus T. Firefly	Groucho Marx
<i>Una noche en la ópera (A Night at the Opera)</i> , Sam Wood, 1935)	Otis B. Driftwood	Groucho Marx
<i>Tiempos modernos (Modern Times)</i> , Charles Chaplin, 1936)	Un empleado de la fábrica	Charles Chaplin
<i>La fiera de mi niña (Bringing Up Baby)</i> , Howard Hawks, 1938)	Susan	Cary Grant
<i>Ninotchka</i> (Ernst Lubitsch, 1939)	Nina Ivanovna	Greta Garbo



	Yakushova	
<i>Luna nueva (His Girl Friday, Howard Hawks, 1940)</i>	Hildy Johnson	Rosalind Russell
<i>Historias de Filadelfia (The Philadelphia Story, George Cukor, 1940)</i>	Tracy Lord	Katherine Hepburn
<i>Ser o no ser (To Be or Not to Be, Ernst Lubitsch, 1942)</i>	Maria Tura	Carole Lombard
<i>La mujer del año (Woman of the Year, George Stevens, 1942)</i>	Tess Harding	Katharine Hepburn
<i>La costilla de Adán (Adam's Rib, George Cukor, 1949)</i>	Amanda Bonner	Katharine Hepburn
<i>Me siento rejuvenecer (Monkey Business, Howard Hawks, 1952)</i>	Barnaby Fulton	Cary Grant
<i>El apartamento (The Apartment, Billy Wilder, 1960)</i>	C.C. Baxter	Jack Lemmon
<b>Western</b>		
<b>Película</b>	<b>Protagonista</b>	<b>Intérprete</b>
<i>La diligencia (Stagecoach, John Ford, 1939)</i>	Ringo Kid	John Wayne
<i>Pasión de los fuertes (My Darling Clementine, John Ford, 1946)</i>	Wyatt Earp	Henry Fonda
<i>Río Rojo (Red River, Howard Hawks, 1948)</i>	Thomas Dunson	John Wayne
<i>Winchester 73 (Anthony Mann, 1950)</i>	Lin McAdam	James Stewart
<i>Centauros del desierto (The Searchers, John Ford, 1956)</i>	Ethan Edwards	John Wayne
<b>Aventuras</b>		
<b>Película</b>	<b>Protagonista</b>	<b>Intérprete</b>
<i>Rebelión a bordo (Munity on the Bounty, Frank Lloyd, 1935)</i>	Christian	Clark Gable
<i>El tesoro de Sierra Madre (The Treasure of Sierra Madre, John Huston, 1948)</i>	Dobbs	Humphrey Bogart
<i>La reina de África (The African Queen, John Huston, 1951)</i>	Rose Sayer	Katherine Hepburn
<i>Los diez mandamientos (The Ten Commandments, Cecil B. DeMille, 1956)</i>	Moisés	Charlton Heston
<i>El puente sobre el río Kwai (The Bridge on the River Kwai, David Lean, 1957)</i>	Cmdr. Shears	William Holden
<i>Ben-Hur (William Wyler, 1959)</i>	Judah Ben-Hur	Charlton Heston
<b>Musical</b>		
<b>Película</b>	<b>Protagonista</b>	<b>Intérprete</b>
<i>Un día en Nueva York (On the Town, Stanley Donen y Gene Kelly, 1949)</i>	Gabey	Gene Kelly
<i>Un americano en París (An American in Paris, Vicente Minnelli, 1951)</i>	Jerry Mulligan	Gene Kelly
<i>Cantando bajo la lluvia (Singin' in the Rain, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952)</i>	Don Lockwood	Gene Kelly
<i>Los caballeros las prefieren rubias (Gentlemen Prefer Blondes, Howard Hawks, 1953)</i>	Dorothy Shaw	Jane Russell
<i>Gigi (Vicente Minnelli, 1958)</i>	Gigi	Leslie Caron

*Elaboración propia*

Aplicaremos sobre la muestra de filmes un análisis textual según lo entienden Casetti y Di Chio (1998, p. 17), esto es, descompondremos las piezas presentes en la muestra y las recompondremos para así descubrir sus principios de construcción y su funcionamiento. Aplicaremos la propuesta metodológica de análisis del personaje como persona de Casetti y Di Chio para llegar a conclusiones.

Dentro del análisis de la caracterización del personaje creada por el diseño de vestuario, y a partir de los aspectos comentados en la literatura académica citada, observamos las siguientes cuestiones: codificación social del vestuario, uso del vestuario como elemento de caracterización y expresión de individualidad del personaje, contraste entre la imagen pública y la privada, función comunicativa del color, evolución psicológica del personaje y representación en el vestuario y su función en el plano narrativo.

## Resultados y discusión

La vestimenta puede exponer la clase social a la que pertenece el sujeto, al igual que su temperamento. También lo sitúa en un período histórico concreto, una generación o una ocupación profesional. La ubicación temporal del relato condiciona el vestuario al punto de que el concepto “Costume Drama” (o drama de vestuario) se usa como equivalente al de drama histórico (Fernández, 2016).

La decodificación de la información adicional añadida por el vestuario no siempre será posible: en el caso de aquellos relatos desarrollados en un momento histórico contemporáneo a su producción, el espectador perteneciente al mismo contexto social y cultural representado será capaz de interpretar una mayor cantidad de datos que el espectador foráneo o de una época posterior. La presencia de este obstáculo limitará nuestro análisis pero no lo imposibilitará.

### Codificación social del vestuario

Comenzaremos señalando que la mayor parte de los héroes y heroínas del cine clásico viste conforme a patrones culturales que asumen, sin personalizar su vestimenta ni destacar en este sentido del resto de actantes de la narración. Estos tipos integrados en una indumentaria social serán hombres en su mayor parte. Los personajes que destacan al personalizar su vestido serán habitualmente mujeres.

La uniformidad en el vestir entre sujetos dependerá en gran medida del género en que estos se inserten. Así, existe una mayor sintonía entre la imagen de los personajes pertenecientes al cine negro, el cine de aventuras y, muy especialmente, el western.

El cine negro se sitúa por lo general en un contexto contemporáneo cercano en el tiempo, con lo cual el vestuario tiende a asemejarse a los patrones culturales más populares. Los protagonistas (hombres) utilizan normalmente trajes con sombrero, visten de modo elegante y pueden confundirse entre la multitud.

Dentro del género llama especialmente la atención el atuendo de aquellos gánsteres que ascienden posiciones en la escala social: excesivos y con un mal gusto patente, pretenden mediante su vestuario y complementos hacer ostentación de su categoría económica. *Scarface*, *el terror del hampa* o *Hampa dorada* reflejan en el cambio de vestimenta de sus protagonistas el arribismo económico experimentado. La evolución en la situación social tendrá su reflejo en la indumentaria.

Para el imaginario colectivo queda la imagen del detective con gabardina y sombrero a la que contribuyeron en gran medida las caracterizaciones de Bogart y de aquellos actores que dieron vida a personajes como Philip Marlowe. Con todo, esta

construcción del detective del *film noir* no deja de ser un tópico; Bogart viste de blanco la mayor parte del tiempo en filmes como *Casablanca* o *Cayo Largo*. Sin embargo, en otro entorno exótico propio de las aventuras coloniales, como el de la isla de La Martinica en *Tener y no tener*, el marinero será el único personaje que vista de negro, acentuando su relieve narrativo al destacar desde un nivel icónico. Pese a vestir de blanco en un estilo occidental durante la mayor parte del tiempo, Rick (Bogart) en *Casablanca* es recordado por su imagen con gabardina y sombrero en la escena del aeropuerto entre la neblina.

En los filmes de aventuras, los héroes visten sin estridencias y apoyan su caracterización en un vestido que diferencia el carácter y el rol de cada uno de los personajes principales, tal y como ocurre, por ejemplo, en *La reina de África*. La suciedad que acumulan corre pareja a la evolución del relato y a la sucesión de episodios de una acción física importante. Alejados de un contexto civilizado, deberán luchar contra obstáculos naturales y humanos de todo tipo y no dispondrán de comodidades que les permitan asearse.

El mayor grado de identificación entre el vestuario de los caracteres y un contexto histórico y geográfico concreto se establece en el western, en el cual no ya todos los personajes de una misma historia, sino prácticamente de todo el género, utiliza los mismos elementos y accesorios. Estos crean patrones codificados culturalmente mediante su repetición: hablamos de sombreros, pistolerías, revólveres, pantalones de lona, pañuelos para el cuello o tirantes.

El proceso por el cual se singulariza a un protagonista en una obra a través del vestuario es más frecuente en el melodrama, la comedia y el musical. En los filmes clasificados como *women's pictures*, en los que la descripción y construcción dimensional de la heroína eran primordiales, el vestuario será un factor que define no sólo la situación socioeconómica de la mujer, sino también su carácter y temperamento.

En las películas de Sternberg analizadas, Marlene Dietrich representará a mujeres fatales, enigmáticas y modernas en un cierto proceso de travestismo social y existencial: la mujer en traje de hombre, en ambientes de hombre y con actitudes de hombre, sin dejar de asomar su feminidad. Sus trajes reflejan esta ambigüedad sexual. Por otra parte, la heroína de *Fatalidad* reivindica su identidad y su vestimenta de prostituta.

La coquetería femenina acompaña a las heroínas de los filmes de Wyler y Mankiewicz: Bette Davis interpreta en *La loba* a Regina, una ciudadana burguesa perversa e inflexible pero también presumida y delicada con el cuidado de su imagen. La ruptura con las formas estipuladas de indumentaria muestra la personalidad de la protagonista de *Jezabel*. Esta preocupación por el vestido y la imagen de los personajes *wylerianos* interpretados por Davis sería mantenido por Mankiewicz en *Eva al desnudo*.

Siguiendo con Wyler, la feminidad reducida al cuidado estético aparece también en *La heredera* o *La señora Miniver*, esta vez en un ambiente más *doméstico* mediante mujeres ocupadas principalmente en las tareas del hogar. El acercamiento de Wyler al universo femenino se realiza pues a través de la atención prestada a escenas de cierta intimidad en las cuales los personajes atienden a su apariencia.

Otros personajes femeninos del melodrama interesantes por su relación con la indumentaria son los interpretados por Greta Garbo en *La reina Cristina de Suecia* y por Elizabeth Taylor en *De repente el último verano*. En *La reina Cristina de Suecia*, Garbo da vida a una soberana andrógina cuya doble vida es posible gracias al disfraz. Cathy (Taylor) luce sus trajes parisinos ingresada en un hospital de tratamiento psiquiátrico.

Las veces que el hombre es protagonista en el melodrama no es destacado ni definido desde su relación con la vestimenta, tal y como ocurre en la mujer. Son excepción los tipos caracterizados por James Dean en *Al Este del Edén* y *Rebelde sin causa*. En ambas es propuesto un nuevo modelo de masculinidad y de representación de la adolescencia, en los que no es indiferente la apariencia desgarbada y subversiva. En este sentido, Bou y Pérez describen a los personajes creados por Ray y Kazan con Dean como un eterno adolescente que no quiere asumir las características del hombre adulto (Bou & Pérez, 2000, p. 128).

En la comedia encontramos personajes que crean una identidad reconocible a lo largo de una serie de filmes en los que se mantiene una vestimenta particular. Sería el caso de los personajes creados por Chaplin, los hermanos Marx y otros clásicos procedentes del mudo como Harold Lloyd o Lauren y Hardy. Aun desempeñando distintos roles en cada título, se mantiene una identificación visual que llega también al vestuario.

Dentro de las escasas heroínas en puestos jerárquicos principales en la comedia resultan relevantes desde el punto de vista de la vestimenta aquellas que se sitúan en un nivel de igualdad con el hombre en tareas profesionales y relacionales, representando a la mujer moderna y trabajadora interpretadas por Rosalind Russell en *Luna nueva*, Katherine Hepburn en *La mujer del año* y *La costilla de Adán* y, en cierta forma, Carole Lombard en *Ser o no ser*. En estos filmes, la protagonista es activa, independiente, decidida, emprendedora y capaz de tomar decisiones por sí; su vestimenta será elegante y moderna (a la moda) pero dentro de unos límites aceptados socialmente, entre los que abundan los trajes ceñidos, las faldas largas y los pantalones. Sólo atendiendo a la pertenencia de estas mujeres a una clase social media-alta puede comprenderse su seguimiento de las últimas tendencias en moda, un interés aparentemente oculto que Hepburn hace explícito en *La mujer del año*. Tess Harding quiere hacer esperar a los reporteros gráficos que van a fotografiarla en su despacho para cambiar su vestimenta.

El musical es posiblemente el género en el que el protagonista masculino puede desligarse de los herméticos modelos de vestimenta que debe llevar el hombre. Los tipos bohemios y creativos interpretados por Gene Kelly en *Un americano en París* o *Cantando bajo la lluvia* dan muestra de ello. La dedicación a la pintura del primero justificaría su vestir discordante con las normas de formalidad imperantes. Al mismo tiempo, la relación con su mecenas, la adinerada protectora, le hará ataviarse con las prendas escogidas por ella.

## El vestuario como indicativo de la individualidad del personaje

Aquellos personajes singularizados y diferenciados por su vestuario se identifican por lo general con tipos no integrados socialmente: mujeres fatales (como las caracterizadas por Marlene Dietrich o Bette Davis), gánsteres (como los tipos creados por Paul Muni, James Cagney o Edward G. Robinson) o aquellos en una situación económica de miseria (caso de los protagonistas de *El tesoro de Sierra Madre*, *La jungla del asfalto*, *Tiempos modernos* o de *Ben-Hur* y *Los diez mandamientos* tras sus primeras partes).

Respecto a las alteraciones de vestuario según las convenciones de roles sexuales, en este caso el travestismo, es posible percibir diferencias sustanciales entre personajes masculinos y femeninos en función del contexto en el que aparecen uno u otro sexo.

El travestido de género masculino se justifica en la comedia en títulos como *La fiera de mi niña*, *Con faldas y a lo loco* y algunos gags de los filmes de los hermanos Marx. El efecto perseguido es la creación de diversión mediante el juego de equívocos sexuales. Según Wollen, para Howard Hawks no era importante la simulación de la feminidad pero sí el elemento del travestismo, la ridícula disparidad entre significado y significante. Wollen mantiene que la comicidad en estos casos dependía de la preservación del mito de las diferencias genéricas como algo natural y absoluto, de forma que la transgresión (calculada) se basara en la conciencia de su incongruencia (Wollen, 1996, p. 6).

El travestismo en personajes femeninos es mucho más puntual y cuando surge suele hacerlo en melodramas protagonizados por estrellas de procedencia europea, sofisticadas y glamurosas, como Marlene Dietrich (*Marruecos*) o Greta Garbo (*La reina Cristina de Suecia*). La intención en estos ejemplos se llena de una mayor carga erótica y de una pretendida sombra de ambigüedad.

En todos los casos, el travestismo no es representado como una práctica habitual en los personajes, sino que es entendido como disfraz, es decir, como simulación temporal de otro rol genérico siempre justificado y con unos objetivos muy concretos.

La utilización del disfraz es relevante en la caracterización de los sujetos encarnados por Marlene Dietrich en *Fatalidad*, *La Venus rubia* o *Marruecos*. En *Fatalidad*, la espía X-27 debe servirse del disfraz en sus misiones de investigación, primero en una fiesta de carnaval, enmascarada, y después en territorio enemigo, como campesina. El disfraz formaría parte del espectáculo de cabaret en *La Venus rubia* y *Marruecos*; en la primera el espectador es sorprendido con una simulación ajena al glamour propio de la actriz alemana: Dietrich es caracterizada como un gorila.

El disfraz es el medio a través del cual se consigue crear en la comedia una situación humorística, tal y como ocurre en *Sopa de ganso* -con los hermanos Marx confundiendo su identidad con la de Groucho- o en *La fiera de mi niña*.

En cualquier caso, la utilización del disfraz o la máscara por los sujetos principales de la acción es muy poco frecuente. Dicha afirmación puede ser aplicada también al uniforme. En la muestra de filmes analizados, los protagonistas pertenecientes a una institución que determina su vestimenta desarrollan una actividad de tipo militar en películas bélicas o en aquellas que hacen de la guerra o la disciplina marcial uno de sus motivos principales, caso de *Los mejores años de nuestra vida*, *Un día en Nueva York*, *Rebelión a bordo* o *El puente sobre el río Kwai*.

En el resto de géneros es posible hablar de cierta *uniformización*, tal y como ocurre en el western, si bien no se trata propiamente de uniforme, sino de una homogeneización en el vestir. A diferencia del disfraz, cuyo fin es la simulación temporal de un rol, el uniforme indica la dedicación profesional de ese individuo y su pertenencia a una institución concreta.

## Contraste entre imagen pública e imagen íntima

El contraste entre la imagen pública y la íntima ofrecida por un personaje suele darse en aquellos, habitualmente redondos, mostrados en situaciones sociales o profesionales, pero también en el hogar, en escenas en las que aparece en soledad o haciendo vida familiar. Con todo, los ejemplos son tan escasos como la frecuencia con que un relato puede permitirse centrar el interés en la acción cotidiana de los personajes. Estos casos se inscriben habitualmente en un contexto genérico de melodrama.

Entre los filmes que muestran al personaje con una vestimenta más íntima frente a su apariencia pública se encuentran *Los mejores años de nuestra vida*, *La loba* y *La señora Miniver*, de William Wyler. De forma paralela a la coquetería femenina mostrada, el personaje se presenta con una variedad de vestimentas según grado de intimidad de cada situación. Caso análogo es el de Margot (Bette Davis) en *Eva al desnudo*, caracterizada con mascarillas de crema y albornoz en su camerino frente al estilo y elegancia con que aparece como diva del teatro.



En *Perversidad*, el honorable y distinguido empleado al que vemos con traje interpretado por Edward G. Robinson es representado en su hogar con un delantal y mangas de camisa de modo mucho más informal, incluso descuidado. La impresión de sometimiento a la voluntad femenina que supone el vestir un delantal en *Perversidad* vuelve a repetirse en *Rebelde sin causa* en la figura del padre del personaje de Dean.

En el caso de la comedia hallamos esta doble faceta en el vestido en *La costilla de Adán*, donde el personaje de Katherine Hepburn viste en su casa habitualmente con bata, y en *El apartamento*, ya que Woody es mostrado en traje y en pijama. En ambos casos el personaje como construcción narrativa es dimensional y aparece en situaciones de índole profesional, personal y privada.

Tanto los filmes señalados de Wyler como *Perversidad*, *La costilla de Adán* o *El apartamento* desarrollan un conflicto que altera la estabilidad de los caracteres en un entorno doméstico.

## Función del color en el vestuario

La función comunicativa del color en el vestuario actúa a un nivel prácticamente inconsciente y rara vez se le dota de un énfasis explícito. Resulta insólito el relieve que adquiere el color de un traje en la obra de Wyler *Jezabel*: a través de la viva tonalidad de aquel, el sujeto de ficción interpretado por Bette Davis, Julie, pretende hacer patente su singularidad, hecho que centra el conflicto del primer episodio del relato. A pesar de tratarse *Jezabel* de una película en blanco y negro, el color rojo del vestido termina por imponerse al espectador, que así llega a percibirlo. Julie afirma crítica: “Lo único que se espera de mí es que flote vestida de blanco”. En *La heredera*, también de Wyler, se nombra brevemente un tono semejante de un traje, si bien no posee la entidad del caso anterior.

Con un mismo objetivo de individualización del personaje mediante el color del vestido puede señalarse *Los caballeros las prefieren rubias*, donde la oposición rubia/morena es subrayada a través de la diferencia del color en los trajes de uno y otro personaje (rojo y negro).

Aunque resulta imposible generalizar dentro de cada género, podemos al menos apuntar una preponderancia de los tonos oscuros en el vestuario del *film noir*, seguido del melodrama, mientras que en la comedia y, sobre todo, el musical, los caracteres tienden a vestir de color blanco o en tonos claros, sin que por ello destaquen respecto del resto de tipos.

La excepción del predominio de tonos oscuros en la vestimenta del cine negro o el melodrama la constituyen las aventuras ambientadas en colonias y entornos exóticos o tropicales. Se explica así la brillantez de la indumentaria de los protagonistas de



*Casablanca, Cayo Largo, La carta o Encadenados*. El contrapunto podía constituirlo el marinero caracterizado por Bogart en *Tener y no tener*, singularizado al vestir de negro en un ambiente en el que todo el mundo lo hace de blanco.

El color blanco es asociado principalmente con las clases sociales altas (de forma paralela a la llamada comedia de teléfonos blancos) o con las estrellas que comparten con los tipos que interpretan su glamour y elegancia, caso de Carole Lombart en *Ser o no ser*, Katherine Hepburn en *Historias de Filadelfia* o Gene Kelly en *Un americano en París*.

El color del vestido posee una función visual en *Lo que el viento se llevó* y *Ben-Hur*: el reflejo gráfico de la evolución del personaje. En la primera, Scarlett O'Hara transita del blanco (color relacionado en la cultura occidental con la inocencia, la ingenuidad y la pureza) al negro del luto final, tras vestir toda la gama de colores intermedios, incluyendo el rojo para los momentos más pasionales. Pese al luto que muy tempranamente se ve obligada a llevar con la muerte de su primer marido, en la primera parte Scarlett se sitúa psicológicamente más cercana al blanco -de hecho aborrece el negro-; el personaje mantiene su luminosidad e infantilismo.

Una evolución similar presenta *Ben-Hur*, que abandona los dorados y las túnicas blancas iniciales en aras de tonos menos saturados y sobrios.

## Vestuario y evolución psicológica del personaje

La apariencia externa del protagonista refleja en algunos casos su evolución psicológica, de forma que experimenta una transformación paralela en cuanto a la vestimenta. En la mayoría el motivo de tal desarrollo proviene principalmente de un cambio de la situación socioeconómica del sujeto narrativo, ya sea en un sentido ascendente o descendente. La quiebra económica de los héroes de *La Venus rubia*, *Lo que el viento se llevó* o *Perversidad* traerá como consecuencia un deterioro en su vestimenta.

El caso contrario, de arribismo, se daría en los caracteres principales de *Fatalidad*, *La condesa descalza*, *Hampa dorada* y, en cierta forma, en *Ninotchka* y *Un americano en París*. Pese a esta transformación, y debido a la complejidad de su construcción, los sujetos mantendrían las líneas básicas que lo definen en su apariencia. La espía a la que da cuerpo Marlene Dietrich en *Fatalidad* quiere ser fusilada vestida como prostituta, en definitiva su yo más íntimo con el que aún se identifica. María en *La condesa descalza* mantiene su espontaneidad desprejuiciada, reflejado en el hábito de despojarse de los zapatos, acto que le conecta con sus raíces, y exhibe su contraste con un entorno de lujo y glamour al que no quiere pertenecer. Esta ausencia voluntaria del calzado la define psicológicamente y muestra el mantenimiento de los rasgos que la individualizan.

Aquellos protagonistas que evolucionan en su vestuario estrictamente a causa de su transformación psicológica son escasos en la muestra de filmes seleccionados. En su mayor parte serán personajes redondos que varían su carácter o su comportamiento motivados por el desarrollo de la acción. Serán los casos de la caprichosa Julie en *Jezabel*, avergonzada por al sentirse ridícula en un acto público, Barnaby (Cary Grant) en *Me siento rejuvenecer*, vestido de un modo muy juvenil tras la ingestión de la droga, o los héroes de *Pasión de los fuertes*, *Gigi* y *Rebelión a bordo*, insertos en un nuevo contexto social al que deben adaptarse también en su apariencia.

Aludiremos en último lugar a los caracteres interpretados por Bogart en *La reina de África* y *El tesoro de Sierra Madre* y por Heston en *Ben-Hur* y *Los diez mandamientos*. Las duras condiciones de supervivencia que habrán de soportar todos ellos los degradarán físicamente. Tanto Ben-Hur como Moisés pueden incluirse simultáneamente en el grupo de protagonistas que ven transformado su estatus social: dejan de ocupar un rol de príncipe y hacendado poderoso para desempeñar una función propia de esclavos.

## Función narrativa del vestuario

Comentaremos en último lugar la función narrativa del vestuario en el relato, sintetizada en una idea fundamental: la caracterización del personaje, de tal forma que se le supondrán unos rasgos determinados en función del tipo de indumentaria que luzca.

En las obras de Wyler y Mankiewicz se cuida la composición de la heroína, por lo general perteneciente a la alta sociedad y además se sirven del ejercicio de individualización del personaje que implica la reivindicación por parte de aquel de alguna prenda que defina su carácter y autonomía. Sería el caso de las protagonistas de *La señora Miniver*, *Jezabel*, *De repente el último verano* o *La condesa descalza*. La señora Miniver (Greer Garson) muestra una faceta muy personal en su afición por los sombreros de moda. Cathy, en *De repente el último verano*, realiza un primer acercamiento a su auténtico temperamento, y con ello al equilibrio psicológico, al llevar las que ella llama “sus ropitas de París”; se desmarca de este modo del proceso de despersonalización al que es sometida en el hospital. Al igual que la anterior, María en *La condesa descalza* afirma su propia personalidad volviendo a sus orígenes y despojándose de los zapatos.

La importancia de la apariencia física es latente en aquellas escenas en las que las heroínas simulan ser personajes que no son, tal y como ocurre en *Lo que el viento se llevó* o en *La reina Cristina de Suecia*. Scarlett habrá de improvisar un traje engañosamente lujoso a partir de unas cortinas. Cristina, por otra parte, se hará pasar por hombre sirviéndose de una indumentaria masculina.

Dentro del melodrama, el único sujeto varón cuya vestimenta posee una función narrativa es Joe Gillis en *El crepúsculo de los dioses*. Joe debe vestir según el capricho de la diva decadente que lo sustenta. El hombre aquí es convertido en objeto pasivo, *feminizado*, de un modo paralelo al rol representado por la mujer en el cine clásico. Castrado y manipulado, Joe será vestido por Norma Desmond de la misma forma con que antes jugaba con el mono muerto. Joe es el nuevo juguete de Norma y lo viste a su gusto.

En el cine negro y de intriga, la función de la indumentaria es antes descriptiva que dramática. Los protagonistas de las obras de Hitchcock *Extraños en un tren* o *La ventana indiscreta* son definidos inicialmente por su apariencia externa. En *Extraños en un tren* el contraste entre protagonista y antagonista se establece mediante la oposición de su diferente estilo en calzado. En *La ventana indiscreta*, el pijama del personaje caracterizado por James Stewart contribuirá a su descripción como individuo postrado, pasivo y *voyeur*.

Dentro del *film noir*, el proceso de ascenso o descenso en la posición social es reflejado mediante el cambio de indumentaria en filmes como *Gilda* (el buscavidas interpretado por Glenn Ford es obligado a asearse para su acceso al club), *Scarface*, *el terror del hampa* o *Perversidad*.

En la comedia, el interés por el vestido surge de forma muy puntual y siempre como recurso cómico o parte de un *gag*. Ninotchka, pese a que en un primer momento intenta ocultarlo, se siente atraída por los sombreros de moda; Barnaby renueva su imagen exterior en *Me siento rejuvenecer* en todos los aspectos. Las escenas que muestran estas preocupaciones estéticas hacia su indumentaria son teñidas de un tono inequívocamente humorístico.

La indumentaria de los actantes del western establece el género en el que se inscriben de un modo más preciso que en cualquier otro. Los sombreros, pistolas o pañuelos atados al cuello forman parte de la iconografía de los filmes ambientados en el Oeste americano, de la misma forma que lo son otros referentes icónicos como los indios, los caballos o los escenarios desiertos.

El musical potencia la luminosidad, el brillo y el color del vestuario como parte del espectáculo visual y sonoro que ofrece. El vestido en sí, sin embargo, apenas tiene una función narrativa en el relato, salvo en los casos citados de exhibición de la evolución del personaje en *Gigi* o del conflicto del pintor interpretado por Gene Kelly en *Un americano en París*.

Más interesante resultaría, en el relato de aventura, la adaptación mutua y los cambios en la apariencia física -dentro de unos límites- de los dos tripulantes de *La reina de África*.

## Conclusiones

Podemos concluir que, en líneas generales, el vestuario viene determinado por el contexto histórico y el espacio geográfico en el cual se desarrolla la historia, así como la clase social a la que pertenece el individuo. De forma secundaria, define los rasgos principales de los héroes de la narración y el género en que se inscribe el filme. Como ya apuntábamos, géneros como el western o el cine negro condicionan la forma de vestir de los personajes, aunque en el cine negro desarrollado en contextos coloniales o exóticos el vestuario prioriza la importancia del entorno para vestir a los caracteres antes que el propio género cinematográfico.

Por otra parte, aquellos géneros que ponen el acento en el desarrollo de las vivencias personales de los caracteres, como en el caso del melodrama, no sólo articularán protagonistas más complejos desde el plano psicológico, sino que también cuidarán especialmente el vestuario del personaje, como elemento de caracterización de importancia fundamental.

Aunque es imposible generalizar acerca de los modelos establecidos de masculinidad y feminidad a través del vestuario, sí debemos apuntar la diferencia entre la función del vestido en protagonistas de distinto sexo. En el caso del héroe masculino, el vestido es un elemento secundario que rara vez adquiere relieve argumental. La mujer del melodrama, por el contrario, muestra otro interés por la indumentaria.

Incluido en las alteraciones de los modelos sociales implantados de vestido, el travestismo masculino se justifica en el humor de la comedia, mientras que el femenino es utilizado con una mayor carga de ambigüedad e insinuación erótica en el melodrama o la comedia romántica. Como hemos comentado, el uso del disfraz vendrá justificado por una necesidad dramática del relato y la simulación de roles profesionales o sexuales diferentes al habitual será igualmente argumentada y nunca será gratuita.

El vestuario se convierte así en un elemento de caracterización del personaje que queda subordinado a las necesidades dramáticas del relato, por lo que adquiere un carácter eminentemente funcional. Como ocurre de manera general con la propia caracterización de los personajes, el cine clásico hace un uso funcional de todos los recursos de la puesta en escena, como podemos afirmar que ocurre con el vestuario.

Una ampliación de este trabajo invitaría a centrar el análisis en un solo género o en una muestra ligada a la actividad de un autor, un intérprete o uno de los grandes nombres del diseño de vestuario en el cine clásico, como podrían ser los casos de Edith Hea, Irene Lentz, Jean Louis, Helen Rose, Milo Anderson, Gilbert Clark, Adrian Adolph Greenberg y de otros diseñadores de alta costura que, en ocasiones, trabajaron para los grandes estudios de Hollywood. Estos trabajos centrados en estudios de caso

permitirían la obtención de resultados más precisos a los aquí obtenidos, dedicados a la relación entre vestuario, narración y caracterización del personaje.

## Referencias bibliográficas

- Allen, R. & Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- Alonso De Santos, J.L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bal, M. (1985): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Blancas Alvarez, S. (2009). Configuración física del personaje: diseño del vestuario. Las enseñanzas de bellas artes en el espacio europeo de educación superior. En: AA.VV. *Las enseñanzas de bellas artes en el espacio europeo de educación superior, Vol. 2* (pp. 189-195). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Bobes, M.C. (1990). El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye. En M. Mayoral (Ed.), *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra.
- Bordwell, D., Staigar, J. & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Bou, N. & Pérez, X. (2000). *El tiempo del héroe*. Barcelona: Paidós.
- Bruzzi, S. (1997). *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. London: Routledge.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Comparato, D. (1992). *De la creación al guión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE.
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Coursodon, J.P. (1996). La evolución de los géneros. En VV.AA. *Historia general del cine. Volumen VIII*. Madrid: Cátedra.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.

- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- Egri, L. (1960). *The art of dramatic writing*. New York: Simon & Schumster.
- Fernández, D. (2016). Vestuario y género: “Costume Drama”. *Vestuario escénico*, 11/10/2016. Recuperado de <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2016/10/11/vestuario-y-genero-costume-drama/>
- Field, S. (1995). *El libro del guión*. Madrid: Plot.
- Forster, E.M. (1983). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- Gaines, J. & Herzog, C.K. (1990). *Fabrications: Costume and the Female Body*. New York & London: Routledge.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Greimas, A.J. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Gubern, R. (1989). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Johnson, M.C. (1995). *The scriptwriters’s journal*. Boston: Focal Press.
- Leese, E. (1991). *Costume Design in the Movies: An Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers*. New York: Dover Publications.
- Maeder, E. (1987). *Hollywood and History: Costume Design in Film*. New York & Los Angeles: Thames and Hudson; Los Angeles County Museum of Art.
- Moritz, C. (2001). *Scriptwriting for the screen*. New York & London: Routledge.
- Onaindia, M. (1996). *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Parker, P. (1998). *The art and science of screenwriting*. Exter: Intellect.
- Pérez-Rufí, J.P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, 20 (4-95); 534-552  
Recuperado de <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685/pdf>
- Pérez-Rufí, J.P (2018): El género cinematográfico como elemento condicionante de la dimensionalidad del personaje del cine clásico de Hollywood: características de los personajes cinematográficos redondos y planos. *Revista del grupo de investigación ADMIRA sobre Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, 5. Recuperado de <https://cobosergio.wixsite.com/admira/articulos-de-investigacion-3>

- Propp, V. (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós.
- Vale, E. (1989). *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Wollen, P. (1996). *Signs and meaning in the cinema*. London: British Film Institute.