

LA INDUMENTARIA COMO SIGNO EN EL CINE CONTEMPORÁNEO: VISTIENDO EL PRESENTE

Antes de entrar en títulos, te propongo algo más simple y, a la vez, incómodo: Baja el volumen. Lee esto como se mira una película que no se explica del todo. Sin prisa, sin la ansiedad de entenderlo todo a la primera. Hablar de cine contemporáneo es hablar de una mirada que entiende que no todo necesita ser dicho para ser mostrado. Una sensibilidad que se filtra en la forma en que el tiempo se estira, en cómo los cuerpos ocupan el espacio y hasta en aquello que se decide dejar fuera de campo.

Este es un cine que no subraya. Que sospecha de las certezas y prefiere la intuición. Que no empuja al espectador hacia una conclusión, sino que lo invita a cuestionar y habitar una atmósfera. Aquí, el relato no siempre avanza en línea recta: respira, se fragmenta, se demora. El silencio no es vacío y la imagen no es solo imagen, sino una acumulación de gestos, ritmos y tensiones casi invisibles.

El contexto pesa tanto como la acción y que la experiencia se construye en capas. El cine contemporáneo confía en un espectador atento, dispuesto a leer entre líneas, a dejarse afectar por lo sensorial, por lo incompleto, por lo ambiguo.

Desde ahí, cada decisión importa. Cada encuadre, cada pausa, cada textura. Y, sobre todo, cada cuerpo en escena. Porque en este tipo de cine nada está realmente al fondo. Todo participa del relato, incluso aquello que durante años fue leído como accesorio. Es en ese territorio, donde la imagen deja de explicar y empieza a sugerir, donde el vestuario es un lenguaje.

Cuando hablamos de cine contemporáneo, muchas veces lo hacemos desde una intuición más que desde una definición cerrada. Sabemos que no se trata simplemente de “cine actual”, ni de una etiqueta que se pueda encasillar por décadas o movimientos específicos. Es, más bien, una forma de relacionarse con la imagen y con el espectador. Una manera de narrar que surge en diálogo con un mundo saturado de estímulos, de información y de relatos que ya no necesitan explicarse del todo para existir.

El cine contemporáneo aparece en un momento en el que las grandes narrativas pierden su centralidad y el interés se desplaza hacia lo íntimo, lo fragmentado, lo aparentemente mínimo. Los conflictos ya no siempre se resuelven; a veces apenas se insinúan. La acción cede espacio a la observación, y el espectáculo a la experiencia. El espectador deja de ser guiado paso a paso y pasa a ocupar un lugar activo, interpretando silencios, gestos, ritmos y ausencias.

En este contexto, la imagen cinematográfica se vuelve más porosa. El espacio deja de ser un simple fondo, el tiempo se dilata o se fragmenta, y el cuerpo del personaje se convierte en un territorio narrativo en sí mismo. Cada elemento dentro del encuadre adquiere un peso expresivo propio, porque ya no está al servicio de explicar la historia, sino de construir una atmósfera, un estado, una tensión.

Hablar de cine contemporáneo no implica necesariamente referirse a un período cronológico cerrado, sino a una sensibilidad audiovisual que se consolida

Por Shaiel Erazo
Especial para La Moviola

a partir de finales del siglo XX y encuentra en el siglo XXI su plena madurez. Es un cine que desconfia de la explicación literal y privilegia la observación, que se construye desde la ambigüedad y que entiende al contexto como una fuerza narrativa activa. En obras como *In the Mood for Love* o *2046* de Wong Kar-wai, *Lost in Translation* de Sofia Coppola o *Beau Travail* de Claire Denis, el espacio, el tiempo y el cuerpo del personaje dialogan constantemente, generando una experiencia donde lo que no se dice pesa tanto como lo que se muestra.

Este tipo de cine no siempre busca respuestas claras ni cierres definitivos. Más bien propone estados emocionales, fragmentos de intimidad y recorridos sensoriales que interpelan al espectador desde lo sutil. Directores como Luca Guadagnino en *Call Me by Your Name* o *A Bigger Splash*, y Yorgos Lanthimos en *The Favourite* o *The Lobster*, trabajan desde narrativas donde la identidad, el deseo y la incomodidad se manifiestan en capas, nunca de manera frontal. En ese marco, cada elemento del lenguaje cinematográfico asume una responsabilidad expresiva plena.



In the mood for love afiche promocional (tomado de internet).



Beau Travail afiche promocional (tomado de internet).

Cuando hablamos de vestuario contemporáneo no nos referimos a cualquier película actual, sino a una forma específica de diseñar la ropa para la pantalla. Diseñadores como Milena Canonero, Arianne Phillips o Jacqueline Durran han demostrado que el vestuario no siempre busca el espectáculo ni la reconstrucción exacta de una época. En muchos casos, la ropa deja de ser exhibición y se convierte en estructura invisible del personaje.

Aquí la prenda no entra a escena para deslumbrar, sino para sostener. Para hacer que ese cuerpo sea creíble. Para situarlo en un mundo concreto que no empieza ni termina en el plano. El vestuario construye la sensación de que el personaje ya se vistió antes de que la cámara lo encontrara y seguirá existiendo cuando el corte lo borre. La ropa no actúa, habita.

El vestuario, entonces, no funciona como un acompañamiento decorativo ni como un refuerzo secundario del relato. Al contrario, se integra como una herramienta narrativa autónoma, capaz de condensar época, psicología y conflicto interno. Diseñadoras como Milena Canonero en *Marie Antoinette*, Jacqueline Durran en *Atonement* y *Little Women*, o Sharon Davis en *The Favourite*, demuestran cómo la indumentaria participa activamente en la construcción coral del film, estableciendo una sinergia constante con la fotografía, la dirección de arte y la puesta en escena.

En el cine contemporáneo, el vestuario no explica al personaje: lo expone. Funciona como un espacio de fricción donde identidad, contexto y emoción entran en tensión constante. Lejos de ilustrar la narración, el vestuario participa de ella como una fuerza expresiva que sugiere, insinúa y complejiza, en sintonía con un cine que confía en la ambigüedad, el silencio y la experiencia sensorial como formas de conocimiento.





*The lobster afiche promocional
(tomado de internet).*



*Atonement afiche promocional
(tomado de internet).*



*Blue valentine afiche promocional
(tomado de internet).*



*Manchester by the sea afiche promocional
(tomado de internet).*

Por eso las prendas se repiten. Una misma chaqueta atraviesa varias escenas. Un abrigo se vuelve casi inseparable del personaje. No es descuido ni limitación estética. Es una decisión narrativa. La repetición construye identidad y el desgaste se vuelve una forma de escritura: cada arruga, cada mancha, cada fibra cedida habla del tiempo que pasa.

El vestuario contemporáneo no siempre estiliza, pero explica. Habla de rutinas, de clase, de trabajo, de aspiraciones y contradicciones internas que se muestran sin necesidad de subrayarlas. Diseñadores como Jacqueline Durran en *Marriage Story* (2019) o Hope Hanafin en *Blue Valentine* (2010) utilizan prendas repetidas, sencillas, cotidianas, para revelar estancamiento emocional, tensiones familiares o aspiraciones no cumplidas. Un personaje puede intentar cambiar, pero su ropa lo delata; puede aspirar a otra vida, pero sigue vistiendo la misma camisa que construye su identidad dentro del relato.

A diferencia de periodos históricos específicos del cine, donde el vestuario operaba como fantasía o símbolo exacerbado como en la colaboración entre Danilo Donati y Federico Fellini o en el neorrealismo italiano con Pasolini, en el cine contemporáneo se convierte en un lenguaje emocional y social. La ropa no idealiza: registra. No transforma al personaje mágicamente: lo acompaña y construye su psicología. Funciona como un archivo silencioso de su historia, de sus decisiones, de las relaciones que sostiene y de los cambios que no puede forzar; un registro que se lee tanto en lo individual como en lo social.

Vestir el presente implica aceptar la imperfección: prendas que no encajan de manera exacta, colores apagados, telas marcadas por el uso. Diseñadores contemporáneos como Mark Bridges en *Manchester by the Sea* (2016) o Jacqueline Durran en *Little Women* (2019) utilizan esta materialidad para transmitir la verosimilitud de la vida cotidiana.

La verdad que muestra el vestuario no busca ser “pulida” ni artificial; renuncia al artificio y al dramatismo innecesario. En esa ausencia de ornamento superfluo, el diseño de vestuario encuentra su potencia narrativa: no necesita ruido ni espectacularidad, sino precisión en la repetición, el desgaste y la sutileza para narrar la historia del personaje.

Cuando se observa el trabajo de diseñadores de vestuario contemporáneos como Jacqueline Durran (*Blue Valentine*, *Marriage Story*), Mark Bridges (*Manchester by the Sea*, *Licorice Pizza*), Milena Canonero (*Marie Antoinette*, *The Grand Budapest Hotel*) o Sharon Davis (*The Favourite*), se hace evidente un desplazamiento en la función de la ropa dentro del relato cinematográfico. En muchas de estas propuestas, el vestuario deja de concebirse como espectáculo visual o como reconstrucción exhaustiva de una época histórica, y se afirma como

una herramienta narrativa centrada en la verosimilitud del cuerpo y su experiencia cotidiana. No se trata de deslumbrar al espectador, sino de sostener al personaje, anclarlo en un mundo reconocible y hacerlo existir con coherencia dentro y fuera del encuadre.

En películas como *Manchester by the Sea*, el trabajo de Mark Bridges construye personajes cuya ropa parece haber sido elegida antes de que la historia comience. Las prendas no presentan una intención estética evidente, pero sí una carga emocional profunda: abrigos gastados, jeans repetidos, suéteres funcionales. El vestuario genera la sensación de que esos cuerpos continúan viviendo cuando la cámara se apaga. Esa es una de las potencias centrales del diseño contemporáneo: producir la ilusión de una vida que excede el tiempo narrativo del film.

Por esta razón, la repetición de prendas se vuelve una estrategia clave. Una misma chaqueta atraviesa múltiples escenas, un abrigo se transforma en extensión física del personaje. No se trata de descuido ni de limitación presupuestaria, sino de una decisión narrativa consciente. En *Marriage Story*, diseñado



Gran hotel Budapest afiche promocional (tomado de internet).

por Jacqueline Durran, la reiteración de vestuarios cotidianos refuerza la idea de rutina, desgaste emocional y tiempo compartido. La identidad no se construye desde la variación, sino desde la permanencia. El desgaste de las telas marca el paso del tiempo tanto como el arco dramático.

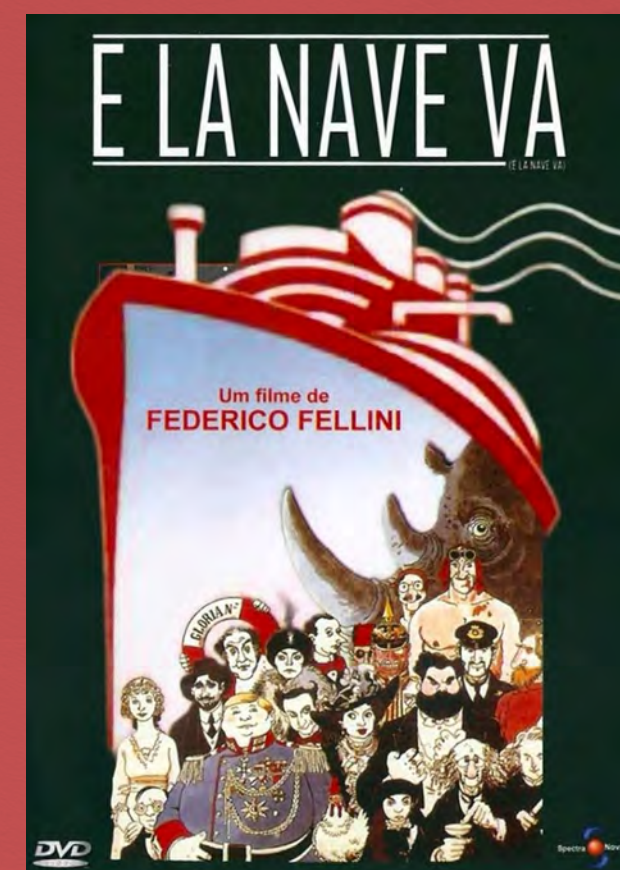
El vestuario contemporáneo no siempre estiliza, pero explica sin subrayar. Habla de clase social, de condiciones laborales, de aspiraciones contenidas y de contradicciones internas. En *Blue Valentine*, la ropa evidencia el estancamiento emocional del personaje masculino incluso cuando el guion sugiere intentos de cambio. Puede aspirar a otra vida, pero sigue vistiendo la misma camisa de siempre. El vestuario no juzga, registra.

Este enfoque contrasta con otros momentos históricos del cine donde el diseño de vestuario funcionaba principalmente como fantasía, promesa o construcción simbólica exacerbada. En la colaboración entre Danilo Donati y Federico Fellini, o en el cine

de Pier Paolo Pasolini, el vestuario operaba como una expansión poética del universo del director, cargado de alegoría y teatralidad. De manera similar, en el cine negro clásico o en ciertos períodos del Hollywood dorado, la ropa definía arquetipos y aspiraciones idealizadas. Frente a esas tradiciones, el diseño contemporáneo se desplaza hacia una lógica más silenciosa y socialmente situada.

En este contexto, el vestuario funciona como un archivo silencioso: conserva huellas del pasado del personaje, de su entorno y de sus decisiones. Cada prenda acumula información narrativa. No transforma mágicamente al personaje ni promete una versión ideal de sí mismo. Lo acompaña en su persistencia, en su repetición, en su imposibilidad de escapar del todo. Ese archivo no es estático, se modifica con el uso, con el tiempo, con el desgaste.

Vestir el presente, entonces, implica aceptar la imperfección como forma de verdad. Prendas que no encajan de manera exacta, colores apagados, telas que ya han sido usadas y marcadas por la experiencia.



Y la nave va afiche promocional (tomado de internet).

Cuando se habla de que la verdad no siempre es “pulida”, no se alude a una falta de rigor estético, sino a la renuncia consciente al artificio excesivo y a la idealización. En películas como *Nomadland*, el vestuario apuesta por materiales simples y funcionales que privilegian la honestidad del cuerpo en su contexto real.

En esa ausencia de ornamento superfluo, el diseño de vestuario contemporáneo afirma su potencia narrativa. No necesita ruido ni espectacularidad para construir sentido. Narra desde lo cotidiano, desde lo que permanece, desde lo que se repite. Y en ese gesto silencioso, profundamente humano, encuentra su lugar dentro del lenguaje cinematográfico actual.

Storytellers invisibles*

En el cine contemporáneo, los diseñadores mantienen su estilo reconocible, pero es clave destacar sus trabajos más recientes para 2026.

Sandy Powell continúa explorando la arquitectura de poder en películas recientes como

The Wonder (2022) o *Mrs. Harris Goes to Paris* (2022). Sus personajes no solo habitan la ropa: la usan como estrategia. Cada prenda define jerarquías, tensiones y transformaciones internas.

El vestuario no dice quién es el personaje, sino quién intenta ser. Control, ambición y fragilidad se leen capa por capa, como en una puesta en escena política donde la ropa negocia constantemente su lugar.

Jacqueline Durran sigue trabajando desde lo cotidiano y lo aparentemente simple en proyectos recientes como *Empire of Light* (2022) y *Persuasion* (2022). Su vestuario acompaña al personaje con cercanía, casi incómoda; decisiones mínimas construyen psicología sin alardes. Prendas que se repiten y combinaciones que parecen casuales hacen que el vestuario no transforme al personaje: lo expone tal como es, en sus contradicciones y fragilidades.

Hope Hanafin continúa su exploración del vestuario íntimo y cotidiano en producciones recientes, donde la ropa refleja erosión emocional y vulnerabilidad sin dramatización.

Milena Canonero actualiza su enfoque de atmósfera y emoción en proyectos recientes como *Babylon* (2022) o *The Wonderful Story of Henry Sugar* (2023), donde el pasado no aparece como museo, sino como experiencia vivida. Siluetas, colores y texturas dialogan con el estado interno del personaje más que con la precisión histórica.

En todos los casos, el diseño de vestuario funciona como un sistema de pensamiento. Una forma de narrar que no necesita subrayados. Estos diseñadores entienden que vestir un personaje es tomar partido: decidir qué se muestra, qué se oculta y qué se repite. Es construir tensión sin palabras.

Son narradores invisibles porque su trabajo no grita. Se infiltra. Permanece. Y cuando el espectador recuerda una escena, muchas veces recuerda también una textura, una silueta, una prenda que parecía estar ahí desde siempre.

Así como en Hollywood, donde la ropa construye poder o intimidad, en Latinoamérica el vestuario también habla: pero no de glamour ni aspiración. Habla de historia, raíces, territorio y de memoria viva.



Babylon afiche promocional (tomado de internet).



Latinoamérica: vestir la memoria*

En el cine latinoamericano contemporáneo, el vestuario rara vez es aspiracional. No promete una vida distinta ni construye una fantasía de escape. La ropa aparece como parte del paisaje humano, inseparable del territorio y de la historia que se carga en el cuerpo. Vestir, en este contexto, no es una elección estética aislada: es una consecuencia de clase social, trabajo, herencia o violencia estructural que se manifiesta también en lo que se usa y en lo que no se puede cambiar.

Diseñadores como Anna Terrazas, en México, entienden el vestuario como una forma de observación social. En *Roma* (2018), la ropa no busca definir época con precisión museográfica, sino construir una sensación de continuidad vital. Los uniformes, las prendas domésticas, los vestidos sencillos parecen haber existido antes de la película y continuar después de ella. Algo similar ocurre en *Ya no estoy aquí* (2019) o *Noche de fuego* (2021), donde la indumentaria no estiliza a los personajes, sino que los ancla a un contexto específico, marcado por el territorio, la clase y la vulnerabilidad.

En Chile, Muriel Parra trabaja desde una lógica parecida. En películas como *Gloria* (2013) o *Una mujer fantástica* (2017), el vestuario acompaña al personaje sin imponerse. Son prendas que no buscan destacar, pero que construyen psicología con precisión silenciosa. La ropa se repite, se adapta al cuerpo, se vuelve parte de la rutina. No hay transformación espectacular: hay persistencia. Y en esa persistencia se revela la identidad, el deseo y la fricción con el entorno.

El cine argentino ha desarrollado una economía visual de gran fuerza en el vestuario contemporáneo. Beatriz Di Benedetto, en películas de Lucrecia Martel como *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008) y *Zama* (2017), construye indumentaria que funciona como atmósfera: las prendas no explican la época con precisión histórica, sino que transmiten tensión social, encierro y fragilidad emocional.



Babylon afiche promocional (tomado de internet).



Una mujer fantástica afiche promocional (tomado de internet).

La serie *El Eternauta* (2022) de Netflix, Patricia Conta lleva esta sensibilidad a otro nivel. Su vestuario no solo acompaña a los personajes, sino que se convierte en narrador de la colectividad y del espacio que habitan. Los trajes diseñados por Conta traducen tensiones sociales, desplazamiento y resistencia frente a un entorno hostil y cambiante. Cada prenda funciona como archivo emocional: los abrigos, las capas y los accesorios no son meros objetos, sino herramientas narrativas que inscriben la historia de supervivencia y comunidad. La ropa delimita jerarquías, identifica roles dentro del grupo y evidencia la adaptación del individuo a las circunstancias extremas, sin necesidad de subrayados visuales. En *El Eternauta*, el vestuario es memoria, territorio y resistencia: acompaña la acción, refleja identidad y construye un relato que trasciende la pantalla, convirtiéndose en un registro de colectividad y persistencia frente a la adversidad.

El cine brasileño refuerza esta lógica del cuerpo como archivo político. Rita Murtinho, en películas como *Tropa de Elite* (2007) u *O Som ao Redor* (2012), utiliza el vestuario para marcar jerarquías, tensiones sociales y relaciones de poder. La ropa no disfraza la violencia ni la desigualdad. Las incorpora. Las vuelve visibles. Cada prenda informa sobre el lugar que se habita y las condiciones que lo atraviesan.

En Colombia, el vestuario contemporáneo se construye desde la observación y la documentación. Cada diseñadora aborda la ropa como un registro de la historia, el territorio y las relaciones sociales, transformando cada prenda en un testigo silencioso de la vida que transcurre en pantalla.

Paola Torres, en *Pájaros de verano* (2018), integra la vestimenta tradicional wayúu con una sensibilidad cinematográfica que respeta la autenticidad cultural. Cada tejido, cada patrón y color habla de jerarquías familiares, tensiones económicas y celebraciones rituales. El vestuario no solo define al personaje: delimita su lugar dentro de la comunidad y evidencia los cambios que atraviesa la familia protagonista a lo largo de la película.



Tropa élite afiche promocional (tomado de internet).

Patricia Castro, en *El abrazo de la serpiente* (2015) y *Los silencios* (2018), convierte el vestuario en un archivo de memoria y supervivencia. Sus decisiones van más allá de la estética: las prendas reflejan contacto con la naturaleza, recursos limitados y adaptaciones cotidianas. La repetición de objetos, telas y accesorios transmite resistencia y continuidad, mostrando cómo los personajes viven dentro de un entorno que los moldea.

Diana Oliva, en *Adiós al amigo* (2020), experimenta con la ropa como registro social y político. Cada prenda denota pertenencia, vulnerabilidad y desplazamiento. Oliva construye personajes reconocibles desde la relación entre cuerpo y territorio, haciendo que la ropa funcione como testigo de la memoria histórica y cotidiana de Colombia, especialmente en contextos urbanos marcados por tensiones y conflictos.

Catherine Rodríguez, en *Cien años de soledad* (2021), interpreta el vestuario como vehículo



Adiós al amigo afiche promocional (tomado de internet).

para filtrar lo fantástico a través de lo real. Cada atuendo se vincula con la narrativa de Macondo, traduce los climas sociales y emocionales, y articula generaciones enteras de personajes sin recurrir a efectos estilísticos artificiales. La ropa es historia viva, parte del tejido narrativo que atraviesa la familia Buendía.

Horizonte, diseño de Julián Grijalba, apuesta por un enfoque contemporáneo y minimalista que conecta la cotidianeidad con la identidad visual de los personajes. Su trabajo en películas recientes se centra en la repetición, el desgaste y la funcionalidad de las prendas, reforzando la sensación de que la historia sigue existiendo más allá del encuadre. Cada elemento vestuario es seleccionado como si fuera un fragmento de memoria que contiene información sobre el tiempo, el espacio y la experiencia humana.

En Colombia, entonces, el vestuario no embellece ni dramatiza artificialmente: hace reconocible al per-

sonaje y lo ancla al espacio y la historia que habita. Cada diseñador convierte la ropa en un archivo vivo, en un testigo que acumula significado y comunica identidad, memoria y territorio.

Por eso, en gran parte del cine latinoamericano contemporáneo, el vestuario se confunde con la vida misma. No hay distancia. No hay ornamento. Hay **memoria**. Vestirse en pantalla es también recordar: a quién se pertenece, de dónde se viene y qué se sigue cargando, incluso cuando no se nombra.

Si en el cine latinoamericano el vestuario registra la memoria social, entonces su verdadero poder se revela cuando atraviesa el tiempo. Cada prenda que persiste o cambia se convierte en narradora silenciosa de un arco personal y colectivo.



La mujer sin cabeza afiche promocional (tomado de internet).

El tiempo también se viste

En el cine contemporáneo, el vestuario no funciona como una imagen fija ni como una definición inmediata del personaje. No se agota en su primera aparición. Se construye en el tiempo, en relación con sus decisiones, y termina por revelar algo más profundo que el contexto: su esencia.

Una misma prenda puede atravesar toda una película y cambiar de significado sin cambiar de forma. En *Manchester by the Sea* (2016), los abrigos, sudaderas y jeans del personaje de Lee Chandler no evolucionan hacia una transformación visible. Permanecen. Y es precisamente esa permanencia la que narra su estancamiento emocional, su incapacidad de abandonar el duelo. El vestuario no acompaña el tiempo que pasa: expone al personaje que no logra moverse.

Algo similar ocurre en *Roma* (2018). Cleo viste casi siempre las mismas prendas, uniformes domésticos que se repiten con mínimas variaciones. No hay progresión estilística, pero sí narrativa. La ropa construye una continuidad que refuerza su lugar dentro de la estructura social y familiar. El vestuario no señala cambios externos, pero registra con precisión todo lo que permanece igual, incluso cuando el mundo alrededor se transforma.

En otros casos, el vestuario acompaña una transformación interna sin necesidad de subrayarla. En *Una mujer fantástica* (2017), las prendas de Marina no buscan espectacularidad ni dramatismo. Sin embargo, la manera en que se sostienen sobre su cuerpo, cómo resisten miradas ajenas y contextos hostiles, convierte a la ropa en una extensión de su identidad. No hay un “antes” y un “después” marcado. Hay afirmación. Hay presencia.

El cine latinoamericano ha trabajado esta lógica con especial contundencia. En *La ciénaga* (2001) o *La mujer sin cabeza* (2008), el vestuario diseñado por Beatriz Di Benedetto no explica a los personajes, pero los envuelve en una atmósfera de desgaste, repetición y encierro. Las prendas parecen atrapadas en el mismo estado que los cuerpos que las habitan. Nada se renueva del todo. Y en esa falta de transformación se inscribe el conflicto.

En *Pájaros de verano* (2018), el vestuario acompaña el ascenso y la fractura de una familia sin recurrir a cambios abruptos. Las prendas tradicionales, los colores y los accesorios cargan significado a medida que el poder se acumula y se descompone. El vestuario no ilustra el relato: dialoga con él, marcando tensiones internas y desplazamientos simbólicos.

Estos ejemplos comparten una misma lógica narrativa: el vestuario no define al personaje en un solo gesto, sino que lo construye a lo largo del relato. Cada repetición es un énfasis. Cada desgaste es información. Cada prenda que permanece señala algo que el personaje no ha podido soltar.

En el cine contemporáneo, vestir no es cerrar una imagen. Es sostener un proceso. El vestuario no acompaña la historia desde afuera. La atraviesa. Se convierte en una extensión del personaje, en un registro silencioso de su evolución.

Cuando la película termina, los cuerpos se van, pero la ropa permanece. Nos recuerda quiénes fueron, cómo vivieron, qué cargaron. El vestuario no solo acompaña: anuncia, registra y respira con ellos.

No adorna el relato.

Lo escribe desde el cuerpo.

