**Revue de Traduction et Langues Volume 21 Numéro 2/2022**
**Revista de Traducción y Lenguas** **مجلة الترجمة واللغات**
**ISSN (Print): 1112-3974** **EISSN (Online): 2600-6235**

# El vestuario en *El tiempo entre costuras* de María Dueñas: aproximación semiológica

# *The Wardrobe in The Time in Between Seams by María Dueñas: Semiological Approach*

**Khemais Jouini**
**King Saud University -Arabia Saudí**
**kjouini@ksu.edu.sa**
**0000-0002-7771-7646**

**Cómo citar este artículo :**
Jouini, K. (2022). El Vestuario En *El tiempo Entre Costuras* De María Dueñas: Aproximación Semilógica. *Revue Traduction et Langues 21 (2)*, 10-37.

**Recibido :** 02/11/2022 **; Aceptado :** 25/12/2022**, Publicado :** 31/12/2022

***Autor correspondiente : Khemais Jouini***

**Keywords**

*Communication system;*
*Personal identity;*
*Semiological analysis;*
*Socio-cultural reference;*
*Television adaptation;*
*The time in between seams;*
*Wardrobe.*

**Abstract**

*El tiempo entre costuras (2009) by the Spanish novelist María Dueñas quickly became one of the best-selling novels in Spain in recent years, even more so after its television adaptation. With the adaptation-transposition of the novel, we witness a kind of "transformation-translation", or what we call an inter-semiotic translation. In this case, the literary text and the audiovisual text are formed by different semiotic systems, with a verbal basis for the first and a visual basis for the second. The analysis will address the divergences and / or coincidences between the literary text and its television transposition as two autonomous works of art with their respective semiological systems of expression. The novel represents an opportunity to explore how clothing accompanies the changes that the protagonist undergoes in her growth and maturity, thus constituting the most extensive, most conventional means of defining the human individual and his environment. The dress thus suffers a loss of its primary function of covering and protecting the human body. The objective of semiology is to observe the significance and the process of communication that is behind all those elements with which we live daily, that is, all the systems of signs, whatever the substance and limits of these systems. In this aspect, semiology has given a new perspective to the study of dress as a communicative element, since it allows us to read in depth the signs that are hidden in the outfits. Barthes studies, specifically, the written dress or rather what is described, transformed into language, i.e. the written dress expressed by language that is nothing more than the translation of clothing into language whose materials are the words governed by a syntactic relationship of verbal structure, unlike the dress-image, whose materials are shapes, lines, surface, colors, and the relationship is spatial. The union of the signs of the dress ends up generating a language and the dress works as well as a sentence or text-discourse on the body that must be read and interpreted. By taking the costume as a communicative entity and the semiological theory of Barthes as a tool of analysis, this study aims to analyze and demonstrate how the dress, despite not being a verbal form of communication, is loaded with meaning, allows the configuration of the personal identity of the protagonist, whose vital growth and social ascent are manifested through clothing. One can look for a meaning in the clothing a certain character wears and how the character wears it; because this is how you can create a signifier of what the character is, his philosophy, his environment and above all his identity. This is on one hand, on the other hand, it will show how clothing becomes a cultural reference to contextualize the era in which the events of the novel take place. Indeed, clothing is the faithful reflection of an era, from which one can analyze even the political or economic system established in society and reflect the changes that occur in it. We conclude by saying that the semiological analysis of the literary text, if it adds value to the understanding and interpretation of the meaning, is more than necessary in translation, both in its interlinguistic and inter-semiotic aspects. It is more than an assimilation and transference of everything that has a meaning from one system of signs to another system of signs, whether the latter is verbal or non-verbal.*

***La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International***

***Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155***

**Palabras clave**

*Adaptación televisiva; Análisis semiológico; El tiempo entre costuras; Identidad personal; Referente socio-cultural; Sistema de comunicación; Vestuario.*

**Resúmen**

*El tiempo entre costuras (2009) de la novelista española María Dueñas se convirtió en poco tiempo en una de las novelas más vendidas en España en los últimos años, aun más después de su adaptación televisiva. Con la adaptación-transposición de la novela a un medio audiovisual asistimos a una especie de "transformación-traducción", una traducción intersemiótica de un sistema verbal literario a otro sistema visual cinematográfico. El texto literario y el texto audiovisual están formados por diferentes sistemas semióticos, con base verbal para el primero y base visual para el segundo. El análisis abordará las divergencias y / o coincidencias entre el texto literario y su transposición televisiva en cuanto dos obras de arte autónomas con sus respectivos sistemas semiológicos de expresión. La moda y la costura funcionan como parte integral de la intriga de la novela, hasta el punto de convertirse en protagonista indiscutible de la obra. Desde esta perspectiva, la novela representa la oportunidad de explorar cómo la vestimenta acompaña los cambios que sufre la protagonista en su crecimiento y madurez constituyendo así el medio más extenso, más convencional de definir al individuo humano y su entorno. La semiología ha brindado una nueva perspectiva al estudio del vestido como elemento comunicativo, ya que permite leer con profundidad los signos que se esconden en los atuendos. Al tomar el vestuario como ente comunicador y la teoría semiológica de Barthes como herramienta de análisis, se desea, en este trabajo, analizar y demostrar cómo el vestido, a pesar de no ser una forma verbal de comunicación, está cargado de significado, permite la configuración de la identidad personal de la protagonista., cuyo crecimiento vital se manifiesta a través de la indumentaria. Por otra parte, se mostrará cómo la vestimenta se convierte en referente cultural para contextualizar la época en que se desarrollan los acontecimientos de la novela.*

## 1. Introducción

En 2009, la editorial madrileña Planeta publicó una novela que tuvo un gran éxito en las listas de venta: *El tiempo entre costuras* de María Dueñas. Inmediatamente, se convirtió en novela superventas con un millón de ejemplares vendidos en España, y extendiéndose al extranjero donde fue traducida a varias lenguas y recibida favorablemente. La costura, tal como viene indicado metafóricamente en el título, se convierte en eje sobre el cual se vertebra el tiempo del relato y se relaciona muy directamente con el universo discursivo. La moda se transforma en el principal punto de apoyo temático de la novela e incluso en su protagonista principal, en la medida en que gran parte de la caracterización y evolución de los personajes, sobre todo de la protagonista, se realizan mediante una descripción muy cuidada del vestuario, constituyendo así el medio más extenso y más convencional de definir al individuo humano y al contexto en que este actúa.

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

Desde la perspectiva semiológica de Barthes, el objetivo del presente trabajo consiste en demostrar cómo el vestido, a pesar de no ser una forma verbal de comunicación, está cargado de significado y puede decir algo a quien lo observa. En un primer apartado, ofrecemos una presentación sobre la autora y el éxito editorial y televisivo que ha tenido con su novela, seguida por un breve resumen del argumento de la misma. En un segundo apartado, se comentarán, brevemente, las divergencias y / o coincidencias entre el texto literario y su transposición televisiva en cuanto dos obras de arte autónomas con sus respectivos sistemas semiológicos de expresión.

En un tercer apartado, desde una perspectiva semiológica, se investiga la indumentaria como sistema de comunicación con el fin de comprender la relación existente entre el vestuario y el mensaje que este transmite al lector. Partiendo de este precepto, en un cuarto apartado, se propone realizar un análisis interpretativo de los sucesivos cambios de vestimenta de la protagonista y la relación de estos cambios con la configuración de su identidad personal y con el desarrollo de la historia en su totalidad. En el último apartado, se estudia el vínculo entre la moda y los hechos sociales y cómo la indumentaria puede ser un referente socio-cultural para reflejar la realidad de los personajes de una obra literaria y situarlos en un determinado contexto histórico-social.

## 2. La autora y su obra

María Dueñas nació en 1964, es doctora en filología inglesa y profesora titular en la Universidad de Murcia, además de haber impartido docencia en universidades norteamericanas. María Dueñas no tuvo ninguna experiencia previa; nunca escribió una novela antes: *El tiempo entre costuras* que fue su *opera prima*. Sánchez-Mellado (2011) recoge la siguiente confesión de Dueñas: "No soy una escritora vocacional, nunca tuve la aspiración ni la ambición de serlo, no he ido a un taller literario en mi vida". Su primera novela ha tenido un éxito inmenso y el hecho de que se haya convertido en uno de los libros más vendidos de los últimos años, según Fernández Etreros (2010), "ha sorprendido a la editorial, a los libreros e incluso a la propia Dueñas". La redacción de la novela le llevó aproximadamente un año. Previamente a esto, tuvo que consultar archivos, testimonios, biografías y documentos históricos sobre la historia de la época en la que se desarrollan los acontecimientos que se recogen al final del libro. Las críticas fueron muy positivas, aunque naturalmente se publicaron algunas opiniones más negativas; por ejemplo, Fuente González (2011) señala los serios problemas de puntuación de los que adolece la novela. En realidad, la novela en sí es un *best-seller* de discutible calidad literaria, pero no cabe duda de que su impacto social ha sido alto, pues actualmente acumula más de cinco millones de ventas a nivel internacional y ha sido editada por lo menos en setenta veces en toda Europa y otros lugares del mundo.

*El tiempo entre costuras* narra la historia de Sira Quiroga, una joven costurera que vive tranquilamente con su madre y su novio Ignacio en los meses previos a la Guerra Civil. Decide dejar a su novio, cuando cierto día conoce a Ramiro Arribas, un hombre encantador, con quien lleva una vida llena de lujo. Convencida por él, se trasladan a

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

Tánger y posteriormente a Tetuán, la capital del Protectorado Español donde su nuevo amor pretende abrirse un negocio. Sira no tarda en descubrir el carácter de Ramiro, un mero charlatán quien la abandona, dejándola sola y embarazada en un país desconocido, después de haberse hecho con la considerable cantidad de dinero que le había donado su padre. A pesar de haber perdido el hijo que esperaba, Sira llega a recuperarse de este trauma y el del abandono de Ramiro, instalándose en la pensión de Candelaria, con la que mantuvo estrechos vínculos durante su estancia en Marruecos. Con su ayuda, Sira consigue montar un taller de alta costura en Tetuán, convirtiéndose, en poco tiempo, en la modista preferida de las mujeres de la clase alta de Tetuán, una de ellas Rosalinda Powell Fox, la amante del Alto Comisario de España en Marruecos Juan Luis Beigbeder. Entretanto, en la Península estalla la Guerra Civil y Sira estaba inquieta por su madre, quien todavía seguía viviendo en Madrid.

Gracias a Rosalinda, convertida en su amiga íntima, Sira conoce al amable periodista británico Marcus Logan quien le prestó ayuda, consiguiendo trasladar a su madre de Madrid a Marruecos, y por quien sintió cierta atracción, pero un romance entre ellos resulta imposible porque él debe volver a su país y, después de la guerra, Sira también tendría que volver a Madrid. Una vez allí, a petición de Rosalinda, monta un nuevo taller, que sería una cubertura, para recibir a las esposas de alemanes influyentes instalados en Madrid. La tarea de Sira consistiría en escuchar sus conversaciones y transmitir la información relevante a una persona de contacto, convirtiéndose, así, en una espía al servicio de los británicos, un cargo que implicaba mucha responsabilidad. Al principio se resiste a ello, pero finalmente, convencida por su madre y por la propia Rosalinda, decide aceptar esta misión arriesgada.

Para poder llevar su misión a buen término, Sira tendría que cambiar de identidad, a partir de ahora se llamará Arish Agoriuq, y aprender las reglas del espionaje. En su taller, a través de las conversaciones de las esposas, llegará a obtener información relevante sobre los planes de los alemanes en la Segunda Guerra Mundial. Además, recibirá el encargo de viajar a Lisboa donde tendrá que espiar a Manuel Da Silva, un portugués sospechoso de colaborar con los alemanes, aun teniendo relaciones con los ingleses. Da Silva resulta ser un hombre peligroso, que casi logró matar a Sira, cuando se enteró de que ella era una espía. En Lisboa, Sira se encontró de nuevo a Marcus Logan y, gracias a él, consigue escapar de las manos de los ayudantes de Da Silva. La novela tiene un final abierto, en el cual Sira tiene una relación secreta con Marcus y, además, sigue trabajando como espía.

La mayoría de las demás obras de Dueñas se catalogan dentro del género de la novela histórica. Su segunda novela, *Misión Olvido* (2012), gira en torno al exilio de los profesores republicanos que emigraron a Estados Unidos tras la Guerra Civil y la ruptura que supuso aquello para la cultura española y su fertilización de la vida académica norteamericana. En 2015, publicó su tercera novela, *La Templanza*, en la que, a partir de la historia de Mauro Larrea, un emigrante español a México que logra renacer de sus propias cenizas, rinde homenaje a la memoria de aquellos emigrantes españoles que llegaron a diversos países de Latinoamérica a principios del siglo XIX. Su cuarta novela

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

se titula *Las hijas del Capitán* (2018) y narra la vida de tres jóvenes mujeres españolas que emigraron a los Estados Unido huyendo de la crisis creada durante la Guerra Civil. La novela rinde homenaje a una de las colonias españolas que vivió en Nueva York en los primeros años del siglo XX y muestra el desarraigo de aquellas personas que llegaron a un país desconocido para trabajar muy duro, la solidaridad y la unión existente entre ellas en tiempos de adversidades. *Sira* (2021), la quinta y última novela de Dueñas, es una continuación de *El tiempo entre costuras*, en la que las intrigas llevan a la protagonista a Jerusalén, Londres, Madrid y Tánger en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Sira Bonnard, antes Sira Quiroga, concluyendo la función de colaboradora de los servicios de inteligencia británicos, que ha madurado y evolucionado, quiere encontrar la serenidad en su vida personal con su marido Marcus, pero el contexto político embarrado la llevará a retomar su ajetreada vida de antes y a adoptar como tapadera el papel de reportera de la *BBC* que tendrá que cubrir la visita de Eva Perón y espiar a su cortejo durante su gira por España.

## 3. *El tiempo entre costuras* y su adaptación televisiva

*El Tiempo entre costuras* fue adaptada para la televisión en 2013 por la cadena *Antena 3*, con el mismo título. Tal como señalan Malmierca y Martínez (2020, p. 132), "la garantía de éxito comercial que proporcionaba la novela supuso un incentivo innegable para acometer el trasvase a la ficción audiovisual". Sin embargo, no solo eso, *El tiempo entre costuras* contiene bastantes ingredientes de éxito que ofrecen interesantes perspectivas para su adaptación a una miniserie televisiva: la segmentación de la novela en partes y en capítulos que favorece una estructura episódica propia de una miniserie televisiva, la visualidad de las descripciones, el carácter coloquial de los diálogos que se adaptan perfectamente a cada registro social de los personajes, la intriga y el suspense en que se asienta la trama, etc.; todos estos son elementos que facilitaron la transposición televisiva de la novela.

Con el trasvase de una obra literaria a un medio audiovisual asistimos a lo que Paz Gago (2004, p. 222) llama "interferencia interartística". El texto literario y el texto audiovisual están formados por diferentes sistemas semióticos, con base verbal para el primero y base visual para el segundo. Lo que tienen en común es la narratividad y la ficcionalidad, pues "se trata en ambos casos de un texto narrativo de ficción, lo que cambia es el soporte material, el papel y el celuloide, el libro impreso y la pantalla" (Paz Gago, 2004, p. 222). Teniendo en cuenta esto, se podría afirmar que la adaptación-transposición de una novela es una especie de "transformación-traducción" de un sistema verbal literario a otro sistema visual cinematográfico; es lo que Jakobson (1985, p. 69) llama transmutación o "traducción intersemiótica", es decir la traducción entre sistemas semiológicos. En el caso de *El tiempo entre costuras*, los espectadores, que previamente han tenido la ocasión de leer la novela, descubren a los personajes descritos en el discurso literario interactuando y hablando en un soporte visual a lo largo de los once episodios de la miniserie televisiva.

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

La fidelidad de los guionistas al espíritu de *El tiempo entre costuras* se revela en su voluntad, en el proceso de adaptación, de respetar todos los elementos narrativos de la obra: la misma historia, el mismo desarrollo de los acontecimientos, el mismo desenlace, la misma protagonista narradora, los mismos personajes principales y la misma localización espacial donde ocurre la acción. A pesar de ello, el equipo artístico realizó una interpretación determinada de la novela, pues como lo señala Eco (1992) "toda obra de arte está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal" (p. 92). El texto literario, nada más publicarse, entra en el infinito laberinto de las interpretaciones. Pues, si el texto literario está abierto a una diversidad y multiplicidad de lecturas, porque no podría ser el caso también para sus diversas y múltiples adaptaciones a otros géneros artísticos, en este caso el televisivo, en virtud de que cada adaptación-transposición es una lectura distinta del texto de origen, fruto de una determinada interpretación y resultado de ciertos factores culturales, sociales, religiosos, etc., que dejan su influencia en los que realizan el trasvase de dicho texto. Además, teniendo en consideración que la adaptación-transposición de una novela es una especie de "transformación-traducción", como se ha señalado arriba, "el traductor es también mediador en el sentido de que es un lector privilegiado del texto para producir otro distinto (debe descodificarlo y codificarlo de nuevo). Y puesto que cada lectura de un texto es un acto único e irrepetible, el texto traducido reflejará esta visión personal e individual del traductor" (Touhami, 2006, p. 60).

La obra trasvasada, la recreación fílmica, no podría, en cualquier caso, considerarse una adaptación escrupulosamente literal de la novela, ya que la mera transposición de un medio a otro implica que se pongan en juego una multiplicidad de registros, pues "la representación de lo "real" que, en literatura está dada por la descripción (de espacios, de tiempos y personajes), en cine depende fuertemente de la puesta en escena (decorado, vestuario, iluminación, etc.)" (Triquell, 2009, p. 57). Dicha interpretación, sin embargo, estuvo sujeta a las características inherentes a una serie televisiva, con once episodios de unos noventa minutos cada uno, unas características distintas a si se hubiera trasvasado a la gran pantalla que exigiría necesariamente importantes recortes en los acontecimientos de la novela.

La transposición requirió que los guionistas alargaran la trama y ampliaran la obra original para que surgieran de ella los episodios suficientes, sin afectar, por lo tanto, a la coherencia del relato; "esta fue la modificación principal del audiovisual con respecto a la novela" (Malmierca & Hernández, 2020, p. 136). La mayoría de alargamientos, en comparación con el texto literario, introduce, coherentemente en la trama, acontecimientos que les ocurren a personajes secundarios, a veces inexistentes en la obra, que no protagonizan ningún suceso, manteniendo los guionistas, en todo momento, las referencias al texto literario a través de los diálogos. La función principal de dichos alargamientos es la de seducir al espectador por vía de la intriga y el suspense, y conseguir el mayor índice

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

de audiencia, pues "lo importante en cualquier producto televisivo es mantener la atención del espectador" (Gómez & García, 2010, p. 29).

El éxito del trasvase de *El tiempo entre costuras* a la ficción audiovisual, que mejoró la novela en cuanto a efectos musicales y fotográficos, patentes en el vestuario, "tuvo su contrapartida en las cifras de venta de la novela, que se elevaron sensiblemente durante la emisión de la serie" (Malmierca & Martínez, 2020, p. 134). Ponce (2013) comenta que una de las razones que determinaron el éxito de la miniserie emitida por *Antena 3* es precisamente el vestuario que "se convierte en un personaje más". De hecho, si nos fijamos en un par de fotogramas de la protagonista de la miniserie, podemos comprobar cómo evoluciona su personaje según lo que ha vivido y cómo dicha evolución encuentra su mejor manifestación en el cambio de su vestuario en cuanto sistema comunicativo, como se analizará en lo sucesivo.

## 4. La indumentaria como sistema de comunicación

El objetivo de la semiología es observar la significación y el proceso de comunicación que hay detrás de todos aquellos elementos con los que convivimos cotidianamente, es decir, como lo señala Barthes (1971): "todos los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias ―que pueden encontrarse en ritos, protocolos o espectáculos― constituyen, si no 'lenguajes', al menos sistemas de significación" (p. 13) de diverso orden. La novela, en este aspecto, representa la oportunidad de explorar cómo la vestimenta, en cuanto sistema de significación, no solo acompaña los cambios que sufre la protagonista, sino que sirve también como referente general de los cambios sociales de la época en que se desarrollan los acontecimientos.

Para el análisis de este apartado, tomamos como punto de partida la escena en la que Sira Quiroga "disfrazada" de Arish Agoriuq aprende la manera de comunicar informaciones a su jefe de la inteligencia militar inglesa, Alan Hillgarth. Es por medio de la ropa que Sira se comunica con él; es su lenguaje, su sistema semiológico. Sus patrones de cosido que, antes no eran nada más que modelos, ahora se convierten en lenguaje morse para poder comunicar:

> Aprendí rápido. — […] ¿Sabe lo que es el código morse?
> — ¿El de los telegramas?
> — Exacto. Es un código de representación de letras y números mediante señales intermitentes; señales auditivas, por lo general. Tales señales auditivas, sin embargo, tienen también una representación gráfica muy sencilla, a través de un simple sistema de puntos y breves rayas horizontales. Mire.
> […]
> — Raya, punto raya. Raya punto. Raya raya punto. Punto. Punto raya punto.

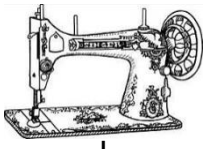
*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

> — Perfecto. Visualícelo ahora. No, mejor póngalo sobre papel. Tenga, use esto –dijo sacando un portaminas de plata del bolsillo interior de su chaqueta-. Aquí mismo, en este sobre. Transcribí las seis letras siguiendo de nuevo la tabla: _. _ _. _ _..._.
> — Estupendo. Ahora mírelo con atención. ¿Le recuerda a algo? ¿Le resulta familiar? Observé el resultado. Sonreí. Claro. Claro que me resultaba familiar. Cómo no iba a resultarme familiar algo que llevaba haciendo la vida entera.
> — Son como puntadas dije en voz baja.
> — Exactamente –corroboró–. Ahí es a donde yo quería llegar (Dueñas, 2009, pp. 393-394).

Sus patrones de cosido entonces serán el medio de comunicación con el mundo clandestino de la inteligencia militar inglesa. Muchos críticos han señalado la conexión entre la metáfora textil y la literatura escrita. A este respecto Crespo (2001, p. 568) afirma:

> La metáfora que describe la ficción como un tapiz de diversos hilos era ya un cliché en el siglo XVII. Sus orígenes son muy antiguos: el latín *textum* es el participio del verbo *texere* cuyo significado original de «tejer una tela» convivía con el sentido metafórico de «palabras dispuestas en un escrito» […] Esta identificación del texto con el tejido tiene un sentido prescriptivo en cuanto que en la buena tela, como en la buena prosa, no se reconocen los hilos que la componen: la narración eficaz —pues haremos bien en considerar esta metáfora como propia del género épico en prosa o en verso— oculta sus componentes individuales para darnos un texto acabado que los armoniza imperceptiblemente.

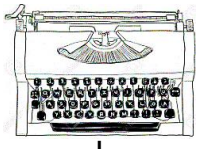
El vestido sufre, así, una pérdida de su función primaria de cubrir y proteger el cuerpo humano; por otro lado, refuerza su responsabilidad de marcar las diferencias y el *status* social. Por lo tanto, si el vestido es comunicación, "no hay que extrañarse de que pueda existir una ciencia de la moda como comunicación y el vestido como lenguaje articulado" (Eco, 1976, p. 13). Este paralelismo entre tejido y texto nos lleva a establecer otro paralelismo entre máquina de coser y máquina de escribir muy patente en nuestra novela, tal como se presenta en la siguiente figura:



↓

Máquina de coser

↓



↓

Máquina de escribir

↓

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

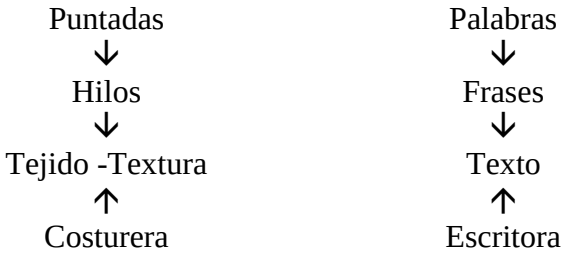



***Figura 1.*** Paralelismo ente texto y tejido

Creemos que ambas máquinas se convierten en medios de expresión de estos dos sistemas semiológicos en los que las dos agentes costurera-escritora, además de coincidir en la mayor parte de las letras de los nombres de sus respectivos oficios, comparten el duro trabajo de tejer, destejer y entretejer en todas sus hebras el mundo que quieren comunicar; esto es, como un todo trabado, efecto de la cohesión de los hilos de la trama y de la urdimbre. Entonces, el producto de la actividad de la palabra es el discurso, cuyas unidades se conectan y se encadenan como los hilos en el tejido. Resulta paradójico que la primera frase que pronuncia la protagonista de la novela: "una máquina de escribir reventó mi destino" (Dueñas, 2009, p. 13) y a partir de la cual se desarrollan los acontecimientos de la novela, será la que se aplicará no solo a la protagonista, dando un vuelco a su vida, sino también a la propia escritora al convertirse su primera novela en un *best-seller* editorial y televisivo que a ella misma la sorprendió. En una entrevista realizada por Vera Nicolás (2010), la propia novelista confiesa al respecto que "en mi caso no se puede hablar ni siquiera de sueño, porque nunca pensé que podría suceder nada como esto que ha ocurrido […] Todo lo que ha venido después ha sido un regalo, una auténtica sorpresa que no esperaba".

La semiología ha brindado una nueva perspectiva al estudio del vestido como elemento comunicativo, ya que permite leer con profundidad los signos que se esconden en los atuendos. Barthes, tomando los postulados saussureanos (signo, significante, significado), analiza tres tipos de vestidos femeninos representados en las revistas: el vestido real (el referente, aquel usado por un determinado individuo), el vestido-imagen (el fotografiado) y el vestido escrito (aquel que describe, generalmente en un pie de foto, al anterior). En su obra *Sistema de la moda* (1978, pp. 17-18), Barthes estudia, específicamente, el vestido escrito o mejor dicho "descrito, transformado en lenguaje", es decir, el vestido escrito "expresado por el lenguaje" que no es más que la traducción de la ropa en lenguaje, cuyos "materiales son las palabras regidas por una relación sintáctica de estructura verbal, a diferencia del vestido-imagen, cuyos materiales son formas, líneas, superficie, colores, y la relación es espacial […] Las unidades del vestido-imagen están situadas al nivel de las formas y las del vestido escrito al de las palabras".

Por lo tanto, se deduce que la ropa descrita "es un conjunto sistemático de signos y de reglas: es una lengua en estado puro" (Barhtes, 1993, p. 30). Tal como plantea Peirce

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

(1987, p. 9), un signo es una representación por la cual alguien puede remitirse a un objeto, y, como tal, tiene tres referencias: "en primer lugar, es un signo para algún pensamiento que lo interpreta; en segundo lugar, es un signo de algún Objeto al que equivale en ese pensamiento; en tercer lugar, es un signo en cierto aspecto o carácter, que lo conecta con su Objeto". Según el estudio semiológico de la moda, se debe comprender este sistema como un medio de comunicación, como un lenguaje, una forma de comprender y exteriorizar los pensamientos y significados que cada individuo le imprime sus ideas. Todos los sistemas pueden ser sometidos a traducción o resignificación, lo que permite que los signos puedan convertirse en substitutos significantes de otras cosas.

Para Lurie (1994, p. 22), "si la indumentaria es una lengua, debe de tener un vocabulario y una gramática como el resto de las lenguas". La vestimenta es un texto-discurso que se dirige a un receptor y, como tal, debe ser leído y descifrado como código visual y espacial. Siendo así, el vestido se convierte en una envoltura expresiva y significativa de quien lo lleva, del sujeto emisor. Cuando una persona elige una determinada prenda de vestir, está expresando a los demás quién es y qué es lo que piensa de sí mismo.

Cada sistema semiológico debe desplegar sus propios componentes lingüísticos y sus propios mecanismos de análisis. Así, la ropa es un sistema comunicativo, un lenguaje visual articulado sujeto a reglas. Es articulado en la medida en que las relaciones entre las piezas son similares a las mantenidas por palabras y monemas. Al igual que las unidades lingüísticas, las unidades del vestir ―Barthes (1978, p. 68) habla también de vestemas o variantes― son las mínimas unidades provistas de significado que se irradian a lo largo del vestido escrito, pero no pueden ser consideradas como unidades comparables a los fonemas de la lengua: no forman un sistema análogo al sistema fonético de la lengua; están interrelacionadas íntimamente por dos tipos de relaciones: sintagmáticas y paradigmáticas; las primeras son relaciones combinatorias y se observan directamente, están presentes; mientras que las segundas son relaciones sustitutorias, están ausentes y hay que intuirlas. Ambas se complementan y no pueden concebirse separadamente, tal como se ilustra en la siguiente representación:

**Cuadro 1.**

**Las relaciones entre las unidades vestimentarias**
**(Elaboración propia)**

| **Relación sintagmática➔** | Sombrero + Camisa + Chaqueta + Pantalones | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Gorro | Camiseta | Americana | Calzones |
| | Bonete | Blusa | Chaquetón | Bombachos |
| | Toca | Camisola | Cazadora | Zaragüelles |

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

| | | | |
|---|---|---|---|
| Boina | Bolero | Guerrera | Vaqueros |
| Casco | Camisón | Pelliza | Tejanos |

↑

**Relación paradigmática**

Como todo lenguaje de signos, la vestimenta tiene una gramática, una sintaxis propia y un amplio vocabulario. El vocabulario de la indumentaria incluye no solo lo que está compuesto por el vestido (tejidos y morfología), sino también, como lo señala Lurie (1994, p. 22), los complementos o accesorios (joyas y adornos), el calzado, los peinados, el maquillaje y demás adornos corporales. La unión de los signos de la vestimenta acaba generando un lenguaje y la vestimenta funciona, así, como una oración o texto-discurso sobre el cuerpo que debe ser leído e interpretado. Squicciarino (1998, pp. 22-23) señala que "las investigaciones semiológicas parecen haber favorecido la toma de conciencia de que el vestido, en una armónica interacción con todas las demás modalidades expresivas del cuerpo que lo complementan y lo resaltan, es un fenómeno comunicativo que se expresa mediante un lenguaje visual articulado". Se podría afirmar que el proyecto de la vestimenta se constituye y deviene discurso a partir de la interacción de tres sistemas (Lurie, 1994, pp. 31-33):

- El cuerpo soporte con todos sus gestos corporales, signos quinésicos y demás características similares.
- La vestimenta y demás accesorios.
- El contexto y las circunstancias específicas de espacio y de tiempo.

Entendida así, la vestimenta es un acto de comunicación en la medida en que existe emisor, canal, mensaje y receptor, así como códigos/símbolos del sistema básico de la socialización humana. El alcance de una prenda no está en función de su propia materialidad, es decir, la forma, la línea, la textura, la superficie, la tonalidad, el colorido, etc., sino en el poder de transmitir una serie de signos que le permita a la gente abrigar una emoción u orientar una cierta actitud en relación directa con su apariencia.

Barthes (1993) aplica las nociones de lengua y habla al sistema significativo de la ropa sugiriendo que, en la ropa usada (o real), encontramos la clásica distinción entre lengua y habla:

> La lengua indumentaria está constituida: 1) por las oposiciones de piezas, combinaciones o "detalles" cuya variación genera un cambio de sentido (llevar una gorra o un sombrero o un bombín no tiene el mismo sentido) ; 2) por las reglas que rigen la asociación de las piezas entre sí, tanto en lo que se refiere a la altura del cuerpo como a su anchura; el

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

> habla indumentaria comprende todos los hechos de fabricación anómica [no existen ya en nuestra sociedad] o de uso individual (talle de la vestimenta, grado de limpieza, de desgaste, manías personales, asociaciones libres de las piezas).

Por lo tanto, se deduce que existen muchas lenguas de la indumentaria, de la misma forma que existen para el habla humano. Cuando alguien elige determinadas características de la indumentaria para vestir en cualquier circunstancia y la combinación que hace de la misma, está realizando una manifestación concreta, individual y particular del código vestimentario, del mismo modo cuando "cada individuo tiene su propio repertorio de palabras y emplea variaciones personales de tono y significación" (Lurie, 1994, p. 22). Siendo así, según aclara Barhtes (1993, p. 31), la ropa "es lengua en el nivel de la comunicación indumentaria y habla en el nivel de la comunicación verbal".

Así, el hecho vestimentario, es decir, la ropa que se usa y cómo se lleva funciona como una oración sobre el cuerpo y su sintaxis no verbal puede crear un significante de lo que la persona es y va a ser su carta de presentación, siempre que entre el emisor y el receptor exista el mismo código de comprensión y, por lo tanto, la misma base cultural. En este sentido, el vestuario funciona como representación y como configuración de la identidad. Desde esta perspectiva, se puede decir que el vestuario servirá como configurador de la identidad de los personajes en *El tiempo entre costuras*, sobre todo de la protagonista Sira Quiroga como se verá en el siguiente apartado.

## 5. La indumentaria como señas de identidad

La indumentaria es sujeto y objeto de *El tiempo entre costuras*: no hay escena en la que no se hable de moda o no se hable a través de ella, hasta el punto de considerar que, al ser esta novela traspuesta a la televisión, ha hecho que la moda se convirtiera en su protagonista principal. En efecto, la caracterización de todos los personajes se realiza mediante una descripción muy cuidada del vestuario. En este apartado nos vamos a centrar en la protagonista de la novela, Sira Quiroga, por ser la moda muy ligada a su trayectoria vital al pasarse de simple costurera a sofisticada modista; una trayectoria a lo largo de la cual el lector va descubriendo cómo el vestuario de Sira va transformándose de forma paralela a su evolución. En efecto, María Dueñas había comentado que:

> La moda es un atributo más que define al personaje, no es un mero adorno. En otras novelas, puede que sí. Pero a mí me ha servido para marcar las pautas de la evolución del personaje y ha sido una herramienta de gran utilidad (Jabonero, 2020).

En efecto, Sira Quiroga va evolucionando y una de las mejores maneras de demostrar su nuevo modo de vida, su nueva personalidad y su crecimiento vital y ascenso social es la indumentaria. Se puede buscar un significado en la indumentaria que usa y

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

cómo la lleva el personaje; pues es así como se puede crear un significante de lo que el personaje es, su filosofía, su entorno y sobre todo su identidad. La semiología estudia la vestimenta en cuanto sistema de signos cargado de simbología y valores que se transmiten más allá de sus funciones. En sus distintas manifestaciones, el vestido habla, "revela infinidad de informaciones, aunque el sujeto guarde silencio" (Squicciriano, 1998, p. 18) y transforma al cuerpo en un emisor de toda índole de mensajes: ideas, costumbres, paradigmas.

Dueñas ha dividido la trama de la novela en cuatro partes, cada una respondiendo a una etapa de la vida de Sira: la primera parte se centra en su juventud en Madrid y sus primeros meses en Marruecos, la segunda narra su nueva vida en Tetuán hasta la llegada de su madre, la tercera relata sus primeras experiencias como espía y en la última parte se asiste al reencuentro de Sira con su padre, la misión de espionaje que realiza en Lisboa y el desenlace de la novela. Así pues, vemos que empieza una nueva parte cada vez que tiene lugar un momento clave de la vida de Sira. Durante su andadura, vemos cómo Sira Quiroga, de una simple costurera, pasa a ser una famosa modista, haciendo descubrir al lector el oficio desde dentro entre patrones, maniquíes, puntos y medidas de las clientas:

> Aprendí rápido. Tenía dedos ágiles que pronto se adaptaron al contorno de las agujas y al tacto de los tejidos. A las medidas, las piezas y los volúmenes. Talle delantero, contorno de pecho, largo de pierna. Sisa, bocamanga, bies. A los dieciséis aprendí a distinguir las telas, a los diecisiete, a apreciar sus calidades y calibrar su potencial. Crespón de China, muselina de seda, georgette, chantilly. Pasaban los meses como en una noria: los otoños haciendo abrigos de buenos paños y trajes de entretiempo, las primaveras cosiendo vestidos volátiles destinados a las vacaciones cantábricas, largas y ajenas, de La Concha y El Sardinero. Cumplí los dieciocho, los diecinueve. Me inicié poco a poco en el manejo del corte y en la confección de las partes más delicadas. Aprendí a montar cuellos y solapas, a prever caídas y anticipar acabados. Me gustaba mi trabajo, disfrutaba con él (Dueñas, 2009, pp. 16-17).

Primero, Sira es de origen humilde, una joven con pocos recursos en el Madrid de la preguerra; además, se aprecia claramente, mediante las prendas que iba repartiendo entre las clientas del taller de doña Manuela, que ella vive en un mundo distinto al de los ricos:

> Del negocio de doña Manuela Godina, su dueña, llevaban décadas saliendo prendas primorosas, excelentemente cortadas y cosidas, reputadas en todo Madrid. Trajes de día, vestidos de cóctel, abrigos y capas que después serían lucidos por señoras distinguidas en sus paseos por la Castellana, en el Hipódromo y el polo de Puerta de Hierro, al tomar té en Sakuska y cuando acudían a las iglesias de relumbrón (Dueñas, 2009, pp. 14-15).

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

En la primera parte, Sira aparece como una chica inocente que vestía faldas lápiz combinadas con blusas floreadas, vestidos de cuello babero, conjuntos de lencería y combinaciones de seda, como aparece en la serie televisiva. Sira nunca tuvo una formación refinada ni estuvo en un ambiente donde pudiera despertar algún interés ni tuvo grandes proyectos; tan solo unas aspiraciones coherentes con el tiempo y el sitio que le correspondió vivir. A los veinte años conoce a su novio Ignacio, con el que ya se imagina su vida futura. Ya tiene la edad adecuada para casarse, lo que es normal para las muchachas como ella, "sin apenas oficio ni beneficio, [a quienes] no quedaban demasiadas opciones más allá del matrimonio" (Dueñas, 2009, p. 18). En otras palabras, el futuro de Sira ya parece estar determinado: se va a casar con Ignacio y seguirá trabajando como modista:

> El ejemplo de mi madre, criándome sola y trabajando para ello de sol a sol, jamás se me había antojado un destino apetecible. Y en Ignacio encontré a un candidato idóneo para no seguir sus pasos: alguien con quien recorrer el resto de mi vida adulta sin tener que despertar cada mañana con la boca llena de sabor a soledad. No me llevó a él una pasión turbadora, pero sí un afecto intenso y la certeza de que mis días, a su lado, transcurrirían sin pesares ni estridencias, con la dulce suavidad de una almohada (Dueñas, 2009, p. 189).

A primera vista, Sira parece tradicional, puesto que tiene la intención de casarse pronto. Sin embargo, luego asciende de clase social y cambia de estilo de vida y armario junto a Ramiro con quien empieza a vestir prendas parecidas a las que en otros tiempos iba repartiendo a las casas más distinguidas de Madrid, recién cosidas del taller de doña Manuela:

> Me había esmerado en componer mi apariencia para el encuentro: había elegido un vestido de lana azul, un abrigo a juego y un pequeño sombrero con tres plumas ladeado con gracia sobre la oreja izquierda. Todo lo había pagado Ramiro, naturalmente: eran las primeras prendas que tocaban mi cuerpo y que no había cosido mi madre o yo misma. (Dueñas, 2009, p.63).

Resulta importante señalar aquí el carácter de dependencia de Sira que la novelista refleja a través de la ropa, una ropa distinta a la que vestía cuando vivía con su madre. Al principio de la novela, depende de Ignacio, él quiere comprarle una máquina para aprender a escribir. Cuando se van a comprar la máquina, ella se deja seducir por la sonrisa atractiva de Ramiro y decide romper con su pareja, pensando que a su lado la vida sería mejor. Es justamente esta decisión la que marcará el final de su futuro previsible. Viviendo con Ramiro en Tetuán, Sira descubre la vida lujosa y se aprovecha a menudo de esta nueva manera de vivir:

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

> Con él conocí otra forma de vida. Aprendí a ser una persona independiente de mi madre, a convivir con un hombre y a tener una criada. […] Y conocí también a otro Madrid: el de los locales sofisticados y los sitios de moda; el de los espectáculos, los restaurantes y la vida nocturna (Dueñas, 2009, p. 36).

En otras palabras, empieza a llevar una vida muy diferente de aquella a la que estaba acostumbrada. Sin embargo, a pesar de creerse una persona independiente, sigue presentando la concepción de la mujer como un ser subordinado al hombre. Sira pierde la ilusión de continuar su vida con Ramiro quedándose sola y sin nada al abandonarla éste y llevarse la herencia que recibió de su padre. Las experiencias de amor que la protagonista vivió hasta ahora no siempre fueron experiencias de un amor ideal, de ensueño y que funcionaron a la perfección.

A partir de ese momento y al trasladarse a Tetuán empieza a crecer. Allí, se instala en la pensión de Candelaria. Durante las primeras semanas de su estancia en esta pensión, pasa su tiempo remendando sábanas y cortinas. El contacto de nuevo con la costura le supone una sensación, aunque sea un poco ilusoria, de que todo empieza a enderezarse, y de que empieza a salir del profundo y oscuro pozo en el que se siente encerrada, caída, convirtiéndose la costura en ella en un rasgo identificatorio de su mismidad:

> Y entonces sucedió lo inesperado. Nunca había podido imaginar que la sensación de volver a tener una aguja entre los dedos llegara a resultar tan gratificante […] La satisfacción de coser fue tan grata que durante un par de horas me devolvió a tiempos más felices y logró disolver temporalmente el peso de plomo de mis propias miserias. Era como estar de vuelta en casa (Dueñas, 2009, p. 95).

Con la ayuda de Candelaria, monta un taller de costura, pero para poder financiarlo tiene que llevar a cabo una misión bastante arriesgada que le propone Candelaria: llevará sujetas al cuerpo alrededor de veinte pistolas que tendrá que entregar en un tiempo límite para recibir la gran suma de dinero para sufragar los gastos del nuevo negocio. "Vestirse con pistolas" es un hecho que marcará un antes y un después en su carrera. Después de haber terminado su misión con gran éxito, se siente orgullosa, sorprendida de ser capaz de realizar semejantes cosas. Toma las riendas de su vida y decide que es la hora de adoptar una nueva identidad, más firme y valiente. Es la primera transformación que va a conocer Sira en su trayectoria vital, la de una famosa modista venida desde la capital de España:

> Con intención de dar la espalda a un bagaje tan patético, resolví afrontar el porvenir tras una máscara de seguridad y valentía para evitar con ella que se entrevieran mis miedos, mis miserias y la puñalada que aún seguía clavada en el alma. Decidí comenzar por el exterior, hacerme con una fachada de mujer

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

> mundana e independiente [...] Para ello opté por una nueva personalidad que me saqué de la manga como un mago extrae una ristra de pañuelos o el as de corazones. Decidí transmutarme y mi elección fue la de adoptar la apariencia de una mujer firme, solvente, vivida. Debería esforzarme para que mi ignorancia fuera confundida con altanería, mi incertidumbre con dulce desidia (Dueñas, 2009, p. 154).

Para que esto funcione, para individualizarse marcando su nueva identidad y su nueva fachada, entendida esta como "la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación" (Goffman, 2001, p. 34), Sira, que "tenía un cometido, un compromiso: un papel que asumir, una imagen que proyectar" (Dueñas, 2009, p. 525) emplea una estrategia que se opera en dos etapas paralelas o simultáneas. La primera se refiere al aspecto exterior y al modo de actuar de esta nueva identidad; la segunda, se refiere al contexto de dicha actuación. La primera etapa de esta estrategia concierne lo que Goffman (2001, p. 36) llama "apariencia" y "modales", es decir, "aquellos estímulos que funcionan en el momento de informarnos acerca del *status* social del actuante [y] aquellos estímulos que funcionan en el momento de advertirnos acerca del rol de interacción que el actuante esperara desempeñar en la situación que se avecina".

Para ambas etapas, Sira requiere de un marco de referencia para efectuar tal cambio y conseguir el tratamiento del que pretende ser objeto. Sira forja esta nueva imagen construyendo su aspecto exterior bajo una serie de elementos culturales cargados de símbolos: el conjunto de elementos del vestuario, la forma de cómo se lleva, los colores, la textura, las poses y la gestualidad, la definición de la silueta, etc. La unión de todos estos elementos dará como resultado, como se ha comentado en el apartado anterior, una especie de código visual, un habla indumentaria en términos semiológicos de Barthes, que debe decodificarse para dar un sentido particular de totalidad y permitir identificar quién es su portador; pues tal como señala Lurie (1994, p. 32) "una prenda no solo aparece en un lugar y en un momento concretos, debe hablarla —esto es, vestirla— una persona concreta". Todo ello le permite a Sira emitir mensajes para conseguir los efectos esperados y expresar las maneras en las que quiere ser vista, identificada e interpretada:

> Rescaté de la memoria la forma de vestir de algunas extranjeras de Tánger y decidí adaptarla a mi escueto guardarropa mediante arreglos y composturas […] Los tonos más vistosos, las telas más livianas. Los botones de las camisas algo más abiertos en el escote y el largo de las faldas un poco menos largo. Ante el espejo resquebrajado del cuarto de Candelaria, recompuse, ensayé e hice míos aquellos glamurosos cruces de piernas que a diario observé a la hora del aperitivo en las terrazas, los andares elegantes recorriendo con garbo las anchas aceras del Boulevard Pasteur […] Con él conocí otra forma de vida. Aprendí a ser una persona independiente de mi madre, a convivir con un

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

> hombre y a tener una criada. […] Y conocí también a otro Madrid: el de los locales sofisticados y los sitios de moda; el de los espectáculos, los restaurantes y la vida nocturna (Dueñas, 2009, p. 155).

Esta nueva imagen de famosa modista queda plasmada visualmente en un colgante con "una larga cadena de plata rematada en unas tijeras antiguas del mismo metal: no servían para cortar de puro viejas" (Dueñas, 2009, p. 165) que Sira decidió convertir en parte de su nueva imagen, completando el significado que ella quiere proyectar de sí misma. Así, este "objeto, además de significarse a sí mismo, significará a su poseedor-exhibidor ante la mirada social, transfiriéndole a este su propio valor, como significado secundario" (Valdés, 2010, p. 51). Es importante señalar aquí que esta "fachada", ese aspecto exterior de "mujer de mundo llena de glamour y desenvoltura" (Dueñas, 2009, p. 161) lo va a retomar luego la novelista para retratar a la que va a ser amiga íntima de Sira Quiroga, Rosalinda Fox, que tuvo una vida movida y cuya presencia será luego decisiva en la segunda transformación de la protagonista al estimularla a convertirse en espía. Cuando Sira ve por primera vez a Rosalinda, queda muy impresionada, constituyendo el encuentro un momento crucial en el que tendrá lugar un cambio radical en la vida y asimismo en el carácter de Sira:

> A su lado apareció entonces una mujer rubia delgadísima con todo el aspecto de no ser tampoco un producto nacional. Calculé que tendría más o menos la misma edad que yo, pero, por la desenvoltura con la que se comportaba, bien podría haber vivido ya mil vidas enteras del tamaño de la mía. Me llamaron la atención su frescura espontánea, la apabullante seguridad que irradiaba y la elegancia sin aspavientos con la que me saludó rozando sus dedos con los míos mientras con un gesto airoso se retiraba de la cara una onda de la melena (Dueñas, 2009, p, 197).

Es importante señalar que vestirse con prendas no es solo cubrirse el cuerpo, sino que implica una serie de significados sociales y culturales con los cuales la persona se presenta ante a los demás, expresando y dando "información (o desinformación) sobre su profesión, su procedencia, su personalidad, sus opiniones, sus gustos, deseos sexuales y estado de humor en ese momento" (Lurie, 1994, p. 21).

En esta primera transformación, vemos ahora a una Sira que se ha convertido en una mujer totalmente diferente a la chica que era al inicio. Es un primer paso hacia la consecución de una personalidad más adulta y fuerte; es el comienzo de su éxito en el taller. Ahora, ya es independiente, decide voluntariamente quedarse soltera y aprende a vivir de la renta de su taller. En seguida, comenzará a trabajar para las mujeres de altos cargos políticos y que, de un modo u otro, están en contacto con la situación de guerra que se estaba viviendo. A partir de ahí, comienzan muchos cambios en la vida de la protagonista. Poco a poco, el vestuario de Sira gana en lujo, consiguiendo hacerse un

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

hueco entre las clases más adineradas y tendrá la oportunidad de lucir lujosos vestidos de noche. Su aspecto exterior se ha refinado y la ropa que viste representa a la clase más pudiente. Su apariencia pasa a ser más sofisticada, más elegante, con telas de mayor calidad y, con un toque exótico. Goffman (2001, p. 18) afirma al respecto que "a veces, el individuo actuará con un criterio totalmente calculador expresándose de determinada manera con el único fin de dar a los otros la clase de impresión que, sin duda, evocará en ellos la respuesta específica que a él le interesa obtener".

Consiguiendo forjarse una nueva vida y una nueva identidad de famosa modista, Sira convierte su taller en el lugar de paso de personajes tan relevantes del protectorado español. Aquí viene la segunda etapa de la estrategia o táctica que adopta la protagonista para forjarse esta nueva identidad. Sira parece tener conciencia, tal como señala Lurie (1994, p. 31), que "como ocurre con el habla, el significado de cualquier prenda de vestir depende de 1as circunstancias. No se 'habla', en un vacío, sino en un espacio y un tiempo específicos, cuyo significado puede verse alterado por cualquier cambio que se produzca en ellos". Por ello, Sira no se conforma con cambiar de "apariencia" y "modales" como se ha analizado arriba, sino que prepara el contexto que le permita a los demás identificarla con una famosa modista venida desde la capital de España. Lo mismo que en la etapa anterior, Sira tiene que recurrir a un marco de referencia y, esta vez, lo encuentra en el taller de doña Manuela en el que trabajaba su madre y donde empezó su formación de costurera:

> Con el antiguo taller de doña Manuela como referencia, recorrí el piso entero y parcelé mentalmente sus zonas. El salón actuaría como gran recepción; allí se presentarían ideas, se consultarían figurines, se elegirían telas y hechuras y se harían los encargos. La habitación más cercana al salón, una especie de comedor con un mirador en la esquina, se convertiría en cuarto de pruebas (Dueñas 2009: 159).

Hemos visto en el apartado anterior que la vestimenta es un acto de comunicación en la medida en que existe emisor, canal, mensaje y receptor, así como unas circunstancias específicas que contextualizan dicha comunicación. Sira, para completar la fachada que se había forjado de sí misma, se construye lo que Goffman (2001, p. 34) llama "medio (setting) que incluye el mobiliario, el decorado, los equipos y otros elementos propios del trasfondo escénico, que proporcionan el escenario, utilería para el flujo de acción humana que se desarrolla ante, dentro o sobre él". Sin embargo, consciente de que todo esto no es más que una "fachada" debajo de la cual se esconde su verdadera persona, Sira se ha reservado en este contexto un reducto donde conserva su auténtica identidad que contrasta con la que aparenta:

> El tercer trecho, el del fondo de la vivienda, el más oscuro y de menos presencia, sería para mí. Allí existiría mi yo verdadero, la mujer dolorida y a

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

> la fuerza trasterrada, llena de deudas, demandas e inseguridades […] Ése sería mi refugio, mi espacio íntimo. De ahí hacia fuera, si por fin conseguía que la suerte dejara de volverme la espalda, estaría el territorio público de la modista llegada de la capital de España para montar en el Protectorado la más soberbia casa de moda que la zona nunca hubiera conocido (Dueñas, 2009, p. 159).

> El taller, al igual que en Tetuán, ocupaba la parte central, sólo que era infinitamente mayor […] Al fondo, mi espacio: inmenso, excesivo, diez veces por encima de mis necesidades (Dueñas, 2009, p. 416).

Podemos interpretar esta actuación como una estrategia protectiva para evitar ser desenmascarada en este contexto alusivo a su nueva identidad. Goffman (2001, p. 25) habla de dos tipos de estrategias o tácticas: "prácticas defensivas", "cuando el sujeto emplea estas estrategias para proteger sus propias proyecciones", y "prácticas protectivas" o "tacto", "cuando un participante las emplea para salvar la definición de la situación proyectada por otro. En conjunto, las prácticas defensivas y protectivas comprenden las técnicas empleadas para salvaguardar la impresión fomentada por un individuo durante su presencia ante otros".

Las mismas estrategias que ha adoptado la protagonista en su primera transformación de identidad serán las mismas cuando, en su segunda trasformación, Rosalinda Powell Fox le ofrece la posibilidad de participar en el espionaje. Propone a Sira que abra un taller en Madrid con el objetivo de coser ropa para las mujeres de los nazis residentes en Madrid y de españoles que con ellos se relacionan que acudan al taller, escuchar sus conversaciones y transmitir la información relevante a una persona de contacto. Al principio se resiste a ello, pero finalmente, convencida por su madre, decide aceptar esta misión arriesgada. El lujoso taller de la calle Núñez de Balboa de la prestigiosa modista tangerina, con las últimas revistas de moda provenientes de Francia y las telas refinadas, atrae a las mujeres de la clase alta de la capital de España. El taller se convierte, así, en una trampa para sus clientas que es el enmascaramiento de los planes de altos funcionarios alemanes, y evitar que España entre en la Segunda Guerra Mundial, uniéndose al lado de los regímenes fascistas. Porque proviene de Madrid tiene que cambiar su nombre para que nadie la reconozca. Finalmente volverá bajo un seudónimo; se llamará Arish Agoriuq y trabajará para el servicio de inteligencia británico como el agente Sidi:

> Junto a la fotografía, un domicilio en Tánger y mi identidad recién adquirida: Arish Agoriuq. ¿Extraño? No tanto. Tan sólo era el nombre y el apellido de siempre puestos al revés. Y con la *h* que mi vecino Félix le había añadido en los primeros días del negocio dejada el mismo sitio. No era un nombre árabe en absoluto, pero sonaba extraño y no resultaría sospechoso en Madrid, donde nadie tenía idea de cómo se llamaba la gente allá por la tierra mora, allá por tierra africana, como cantaba el pasodoble. (Dueñas, 2009, p. 378)

***La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International***

Este cambio incluye el hecho de ponerse una máscara adoptando el puesto clandestino de espía, entendiendo por máscara el conjunto de símbolos que el individuo elije para comunicar su identidad social a los demás. A partir de este momento, Sira encabezará un personaje doble en el que la moda es clave, es un disfraz perfecto para hacerse pasar por Arish Agoriuq, una atrevida modista medio árabe. Sin embargo, más que una máscara o disfraz se trata de un espejo que nos muestra la verdad al revés. Sira, viéndose en un espejo, se descubre a sí misma. Mirándonos en el espejo, nuestros ojos captan una imagen que es simétrica a la nuestra, pero nos vemos con una imagen invertida de modo que el lado izquierdo se convierte en el derecho, es como si se tratara de otra persona, pero su derecha está a nuestra izquierda. Esta inversión es una inversión virtual en profundidad (Sandoval y Salinas, 2016). El espejo simplemente muestra la imagen de lo que tiene delante, cuando los rayos procedentes del objeto se reflejan en él, tal cual la ve un observador que mira hacia el espejo como se ilustra en la siguiente figura:

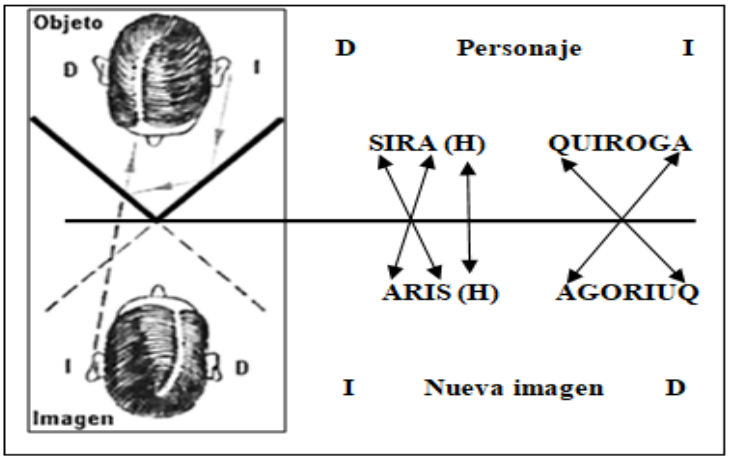



***Figura 2.*** Nueva imagen y nuevo nombre de la protagonista ante el espejo

Squicciarino (1998, p. 138) señala al respecto que "el espejo es el único que nos conoce verdaderamente tal como somos, es nuestro cómplice cuando ocultamos los aspectos físicos negativos a través de los cuales no nos identificamos, así como cuando creamos la imagen más próxima a nuestro ideal del yo corporal, o a las expectativas que los demás puedan tener sobre dicho ideal". Sira, al ponerse la máscara de espía llega a saber más sobre ella misma. Bajo el seudónimo de Arish empieza a conocerse mejor y descubre capacidades personales de las cuales no sabía que poseía, e incluso que siempre las ha tenido en manos. Sus patrones de cosido, que antes no eran nada más que modelos, ahora se convierten en lenguaje, en medio de comunicación. También su actitud hacia los hombres cambiará. Al principio, como lo hemos señalado anteriormente, era una figura que es dependiente de otros: de su madre, de Ignacio y luego de Ramiro. Cuando adopta

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

el rol de espía, el reparto de poder será al revés. Ahora ya no deja que los hombres hagan uso de ella; es al revés, ahora seducirá a hombres para arrancar información crítica e importante. Actuando como espía, Sira se trasforma en una mujer que no tiene nada que ver con la joven que era al inicio de la novela. Esta evolución llega a su culminación después de su misión en Lisboa:

> Quizá la palabra que mejor encajara en el sentimiento que me invadía fuera orgullo. Por primera vez en mucho tiempo, tal vez por primera vez en toda mi vida, me sentía orgullosa de mí misma. Orgullosa de mis capacidades y de mi resistencia, de haber superado airosamente las expectativas que sobre mí existían. Orgullosa al saberme capaz de aportar un grano de arena para hacer de aquel mundo de locos un sitio mejor. Orgullosa de la mujer que había llegado a ser (Dueñas, 2009, p. 594).

Por tanto, el carácter de Sira sufre una transformación durante toda la novela y al final vemos que se ha convertido en una mujer totalmente diferente a la chica que era al inicio. *El tiempo entre costuras*, en este aspecto, se acomoda perfectamente al género de la novela de aprendizaje o de formación, "aquella que hace el seguimiento de un personaje en su educación, en su experiencia" (Bobes Naves, 1993, p. 101), sin ser este el subgénero al que pertenece. No solo encontramos en ella su esencia fundamental: una protagonista que recorre el camino de su vida en constante formación, sino que están claramente presentes otros aspectos secundarios como el uso la descripción de un tiempo histórico o, incluso, el hecho de que la vida de la protagonista transcurra entre dos épocas distintas siguiendo una estructura episódica. En efecto, la propia novelista dice al respecto que su obra "es una novela de aprendizaje vital, de jovencita incauta e inocente transformada por las circunstancias en una mujer independiente y con un compromiso voluntariamente adquirido" (Ponce, 2013). La protagonista va evolucionando y una de las mejores maneras de demostrar su nuevo modo de vida**,** su nueva personalidad y su crecimiento vital y ascenso social es la indumentaria que sirvió también como referente cultural para contextualizar la época en que se desarrollan los acontecimientos de la novela.

## 6. La indumentaria como referente socio-cultural

*El tiempo entre costuras* es una novela que se encuentra enmarcada temporalmente en los meses previos al inicio de la Guerra Civil Española hasta la vuelta de Sira a su hogar a finales de 1940. El lector de la obra, a través de las descripciones del vestido, puede acercarse e indagar acerca de cómo era la sociedad de esa época. Según Barthes (1993), el vestido de un personaje es objeto histórico y sociológico. En cuanto signo, puede actuar como significante particular que remite, en cuanto significado, a un determinado lugar, a una cultura concreta, a una generación específica, a una época o clase social. En efecto, la indumentaria es el reflejo fiel de una época, a partir del cual se puede analizar hasta el sistema político o económico establecido en la sociedad y plasmar los cambios que

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

ocurren en ella. Este vínculo entre la moda y los hechos sociales se puede observar en repetidas ocasiones en la novela. A modo de ejemplo, se puede observar que la industria de la alta costura de los años cuarenta fue golpeada por las secuelas de la guerra y estaba sumamente influenciada por la austeridad económica y la escasa producción de materias primas y su utilización en la industria de la guerra:

> La escasez de telas; la absoluta escasez de telas. Ni España ni Francia están produciendo tejidos para este tipo de costura; las fábricas que no han cerrado están dedicadas a cubrir las necesidades básicas de la población o a elaborar materias destinadas a la guerra. Con el algodón hacen uniformes; con hilos, vendas: cualquier tejido tiene un destino prioritario más allá de la moda (Dueñas, 2009, p. 375).

Por otra parte, el tiempo queda construido social y culturalmente por el sistema de la moda por medio de las colecciones, desfiles, tendencias, temporadas y desfiles:

> Pasaban los años, pasaba la vida. Cambiaba también la moda y a su dictado se acomodaba el quehacer del taller. Después de la guerra europea habían llegado las líneas rectas, se arrumbaron los corsés y las piernas comenzaron a enseñarse sin pizca de rubor. Sin embargo, cuando los felices veinte alcanzaron su fin, las cinturas de los vestidos regresaron a su sitio natural, las faldas se alargaron y el recato volvió a imponerse en mangas, escotes y voluntad. Saltamos entonces a una nueva década y llegaron más cambios. Todos juntos, imprevistos, casi a montón (Dueñas, 2009, p. 17).

Lo anterior permite señalar una característica esencial sin la cual la moda no podría existir: su naturaleza efímera y sus variaciones más o menos rápidas. Es cambiante porque tal como afirma Descamps (1986, p. 19) "la moda es una sucesión ininterrumpida y rápida de difusiones súbitas, sin más razón que ellas mismas y de índole efímera", está sometida a cambios repentinos y efímeros. El sistema de la moda no es un sistema fijo; exige una constante actualización. Una moda nace, crece, se extiende y se extingue para dar paso a otra, ya sea por evolución, influencia de otras sociedades, culturas u otros aspectos. Es "el imperio de lo efímero", tal como Lipovetsky (1996) titula acertadamente su obra. Este carácter efímero de la moda hace que cada prenda, y cada complemento sea caduco desde el momento mismo de su creación, pues tal como señala Squicciarino (1994, p. 180) "la moda vive de una belleza furtiva, está fascinada por su propia transitoriedad, exalta lo momentáneo y goza de ello, simboliza la victoria del instante, la seducción y la exaltación de la novedad vivida intensamente).

La moda posee un lenguaje propio que evoluciona con los cambios sociales y estas transformaciones pueden provocarlas los individuos de la sociedad quienes, al fin y al cabo, son los que crean ese sistema social. Sin embargo, la moda, tal como lo demuestra

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

la novela, no es para todos, es para las clases sociales más elevadas y más pudientes, representando así una nítida división de clases.

Dentro de una determinada sociedad, la moda sirve siempre como indicador que refuerza las diferencias sociales. En efecto, desde el punto de vista de la época, podría decirse que la indumentaria sirvió a la novelista para mostrar el *status* de la alta clase social que podía darse el lujo de vestirse de la manera más refinada que contrastaba con la propia de la protagonista al comienzo de la novela. Pérez Curiel y Luque Ortiz (2004, p. 92), señalan al respecto que "la gente de clase alta demuestra su riqueza a través del consumo de bienes referenciales como la moda. La ropa es el icono visual más potente para evidenciar el poder frente a los demás". Al comienzo de la novela, vemos cómo la protagonista nos muestra una realidad social marcada por dos clases sociales simbólicamente separadas por la zona de servicio desde la cual Sira, en el reparto de los encargos de las prendas cosidas en el taller de doña Manuela, observa un mundo distinto al que no pertenece:

> Conocí así a los porteros y chóferes de las mejores fincas, a las doncellas, amas y mayordomos de las familias más adineradas. Contemplé sin apenas ser vista a las señoras más refinadas, a sus hijas y maridos. Y como un testigo mudo, me adentré en sus casas burguesas, en palacetes aristocráticos y en los pisos suntuosos de los edificios con solera. En algunas ocasiones no llegaba a traspasar las zonas de servicio y alguien del cuerpo de casa se ocupaba de recibir el traje que yo portaba; en otras, sin embargo, me animaban a adentrarme hasta los vestidores [...] pensando en lo extraña que sería la vida en un universo como aquél (Dueñas, 2009, p.14).

La novela, por otra parte, permite analizar y conocer la moda existente en los comienzos de la dictadura franquista. Vaquero Argüelles (2007, p. 128) señala que "si hay una característica que recorre la década es el uso monocorde del 'negro español', con ligeros toques en gris o en marrón. Los colores no se consideraban elegantes entonces y nadie se atrevía a desafiar esta regla". Los ciclos de la moda están estrechamente relacionados con los acontecimientos político-sociales y, por lo tanto, se deduce que toda transformación en la estructura político-social se ve reflejada en la indumentaria; y, más aún, producir modas nuevas que la simbolicen.

Los efectos de este periodo quedan reflejados en el aspecto de Dolores, la madre de Sira, cuando logra sacarla de Madrid gracias a la ayuda de Marcus Logan. Cuando su madre por fin llega a Marruecos, Sira nota que ha cambiado totalmente:

> Llegó ella esquelética una tarde de nubes, con las manos vacías y el alma baqueteada, sin más equipaje de su viejo bolso, el vestido que llevaba puesto y un pasaporte falso prendido con un imperdible al tirante del sostén. Sobre su cuerpo parecía haber caído el peso de veinte años: la delgadez le marcaba

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

> las cuencas de los ojos y los huesos de las clavículas, las primeras canas aisladas que yo recordaba eran ya mechones enteros de pelo gris. Se adentró en mi casa como un niño arrancado del sueño en la mitad de la noche: desorientada, confusa, ajena (Dueñas, 2009, p. 335).

Podemos decir que Dolores representa a España y los efectos que tuvo esta guerra en el país y en la gente. Se nota claramente que ha sufrido; su nombre Dolores es muy revelador del estado general de sufrimiento en que vivió el país como consecuencia de la guerra fratricida. Sira, constata metafóricamente lo cruel que había sido este período para aquellos que vivieron en España en aquel entonces, una España que, igual que el aspecto de su madre, estaba en un estado de desorientación y confusión.

## 7. Conclusiones

El análisis anterior nos ha permitido ver que que la comunicación humana no se realiza únicamente a través del habla, sino que existen otros medios que pueden ser alternativos o complementarios y cuyo objetivo es la transmisión de un determinado mensaje. Se ha demostrado que la indumentaria, desde una perspectiva semiológica, es un sistema de comunicación que despliega sus componentes lingüísticos en un lenguaje visual articulado, sujeto a reglas sintagmáticas y paradigmáticas que no pueden concebirse separadamente.

Desde esta perspectiva, hemos visto que la indumentaria sirvió a María Dueñas como configurador de la identidad de los personajes, pues su caracterización se realiza mediante una descripción muy cuidada de su vestimenta, sobre todo de la protagonista. De hecho, si nos fijamos en un par de fotogramas de la protagonista de la miniserie, podemos comprobar cómo evoluciona su personaje según lo que ha vivido y cómo dicha evolución encuentra su mejor manifestación en el cambio de su vestuario en cuanto sistema comunicativo.

Esta misma indumentaria sirvió a la novelista para contextualizar los acontecimientos de la obra y mostrar una realidad social crítica de España al filo de los años cuarenta. Así, la teoría semiológica ayuda a entender e interpretar de manera profunda la obra literaria, toda la interacción que se establece en ella, así como algunos de los elementos del contexto sociohistórico donde se desarrolla.

El éxito del trasvase de *El tiempo entre costuras* a la ficción audiovisual, que mejoró la novela en cuanto a efectos musicales y fotográficos, fue patente en el vestuario considerado como una de las razones que determinaron este éxito. La adaptación-transposición de la novela a una miniserie televisiva es una especie de "transformación-traducción" de un sistema verbal literario a otro sistema visual cinematográfico.

El lector de una obra literaria traducida se asemeja o está cercano al espectador de la adaptación-transposición audiovisual de esta misma obra. En este sentido, nos parece oportuno señalar la importancia de proceder a un análisis preciso de tipo semiológico del texto que se va a traducir y más específicamente del texto literario, en la medida en que la

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

materia de trabajo del traductor, el texto de la lengua natural en cuanto signo, es al mismo tiempo el objeto de interés de la semiología. Si esta se define como el estudio e interpretación de todo lo que puede tener un significado, cualquiera que sea el soporte sensorial (olfativo, gustativo, visual, táctil y auditivo), la traducción, por su parte, es comprensión asimilación y transferencia de todo lo que tiene un significado de un sistema de signos a otro sistema de signos, ya sea este último verbal o no verbal. Terminamos diciendo que el análisis semiológico del discurso sí agrega valor a la comprensión del significado en la traducción.

***La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International***

***Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155***

## Referencias


[1] Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica* (2ª ed.). Paidós.

[2] ---------- (1978). *Sistema de la moda.* Editorial Gustavo Gil.

[3] ---------- (1971). *Elementos de semiología*. Alberto Corazón Editor.

[4] Bobes Naves, M. C. (1993). *La novela*. Síntesis.

[5] Crespo, P. (2001). Las costuras narrativas del *Quijote*: la metáfora textil en la construcción de la novela. *Bulletin of Hispanic Studies*, 78 (5), 567-576.

[6] Descamps, M. A. (1986). *Psicosociología de la moda*. Fondo de Cultura Económica.

[7] Dueñas, M. (2009). *El tiempo entre costuras*. Planeta.

[8] Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Planeta-De Agostini.

[9] --------- (1976). El hábito hace al monje. *Psicología del vestir*. En F. Alberoni et al. (Eds.) (pp. 9-23). Lumen.

[10] Fernández Etreros, C. (8 de agosto de 2010). Las puntadas del éxito de *El tiempo entre costuras*. *Culturamas*. https://culturamas.es/2010/08/08/las-puntadas-del-exito-de-el-tiempo-entre-costuras/

[11] Fuente González, M. A. (2011). Nueve problemas de puntuación de *El Tiempo Entre Costuras*, de María Dueñas. *Tabanque. Revista pedagógica*, 24, 207-224.

[12] Goffman, E. (2001). *La presentaci6n de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.

[13] Gómez Martínez, P. & García García, F. (2010). *El guión en las series televisivas: formatos de ficción y presentación de proyectos*. Universidad Francisco de Vitoria.

[14] Jabonero, D. (22 de noviembre de 2020). Los mejores looks de *El tiempo entre costuras*. *El español*. https://www. elespanol.com/ bluper/television/ 20200922 /mejores-looks-tiempo-costuras/49995032_0.htm

[15] Jakobson, R. (1985). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En *Ensayos de lingüística general*, trad. esp. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Planeta-De Agostini.

[16] Lipovetsky, G. (1996). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas* (5ª ed.). Anagrama.

[17] Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda*. Paidós.

[18] Malmierca Hernández, A. M. & Martínez Martínez, Y. (2020). Trasvase y simbolismo visual en *El tiempo entre costuras*. *Revista Inclusiones*, 7 (4), 132-144.

[19] Paz Gago, J. M. (2004). Propuesta para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual. *Signa. Revista de la asociación Española de Semiótica*, *13*, pp. 199-232.

[20] Peirce, C. (1987). *La obra lógico-semiótica*. Taurus.

[21] Pérez Curiel, C. & Luque Ortiz, S. (2014). La infoxicación de los grupos de poder en las publicaciones de moda. Análisis de calidad de contenidos en las revistas especializadas de moda: De Vogue América a Telva España. *Ámbito. Revista de Estudios Sociales y Humanidades*, 32, 91-101.

[22] Ponce, R. (7 de septiembre de 2013). ¿Por qué *El tiempo entre costuras* es el mejor


*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*

*Disponible en línea en https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155*

estreno de la temporada? *ABC*. https://www.abc.es/tv/series/20130907/abci-tiempo-entre-costuras-mejor-201309071215.html
[23] Sánchez-Mellado, L. (22 de mayo de 2011). El misterio de la mujer del millón de libros. *El País Semanal*. https://elpais.com/ diario/2011/ 05/22/eps/ 1306 045 610 _850215.html
[24] Sandoval, J. & Salinas, J. (2016). Inversión y reversión en las imágenes formadas por espejos planos. *Revista de Enseñanza de la Física*, 8 (2), 29-36.
[25] Squicciarino, N. (1998). *El vestido habla, consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria* (3ª ed). Cátedra.
[26] Touhami, O. (2006). Fidelidad y Traducción. *Revue Traduction et Langues* 5 (1), 58-63.
[27] Triquell, X. (2009). *Contar con imágenes: una introducción a la narrativa fílmica*. Brujas.
[28] Valdés De León, G. A. (2010). *Tierra de nadie: una molesta introducción al diseño*. Universidad de Palermo.
[29] Vaquero Argüelles, I. (2007). El reinado de la Alta Costura: la moda de la primera mitad del siglo XX. *Indumentaria. Revista del Museo del Traje*, 0, 123-134.
[30] Vera Nicolás, P. (29 de junio de 2010). María Dueñas, un año entre costuras. *Revista Campus Digital*. https://edit.um.es/campusdigital/maria-duenas-un-ano-entre-costuras-mi-gran-satisfaccion-es-que-han-sido-los-lectores-los-artifices-del-exito-de-mi-novela/

## Nota bibliográfica

Khemais Jouini es doctor en filología hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Es catedrático de lengua y literatura españolas en la Universidad de Manouba (Túnez), y en la Facultad de Lenguas y Traducción de la King Saud University (Arabia Saudí). Entre sus líneas de investigación y enseñanza se incluyen la literatura española moderna y contemporánea, la literatura comparada, la didáctica de E/LE y la crítica de la traducción. Es autor de varios artículos e investigaciones publicados en distintas revistas científicas especializadas en España y Latinoamérica. Entre sus publicaciones destacan *Lectura analítica de la ficción breve de Daniel Sueiro* (2007), *Cultura hispánica contemporánea* (2009), *En torno al uso del texto escrito en la clase de E/LE* (2018) y *Propuesta metodológica para la enseñanza / aprendizaje de la expresión escrita en niveles intermedios de E/LE* (2019). Además, es traductor del árabe al español de la obra *La imagen del niño en la novela saudí* (2017). Algunas de sus publicaciones se pueden consultar en el enlace siguiente de Dialnet:
https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1271225

## Declaración de Conflicto de Intereses

El autor declara no tener ningún conflicto de intereses en relación con la investigación, la autoría y/o la publicación del artículo.

*La obra está sujeta a la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International*