



Del velo al luto: vestuario, archivo y relato nupcial en la continuidad transmedia de *Sex and the City: The Movie* (2008) a *And Just Like That...* (2021–2025)

Do véu ao luto: guarda-roupa, arquivo e a narrativa nupcial na continuidade transmídia de Sex and the City: O Filme (2008) a E Assim, de repente... (2021–2025)

Álvaro Navarro-Gaviño¹

¹ Mestre em Estudos Culturais LGBTQ+ pela Universidade Complutense de Madrid

RESUMO

O artigo examina a continuidade transmídia de Carrie Bradshaw (*Sex and the City: O Filme*, 2008; *Sex and the City 2*, 2010; *E Assim Como Isso...*, 2021–2025) segmentando o corpus por formatos: cada filme é tratado como uma unidade fechada com temporalidade concentrada, e cada temporada do reboot como um módulo serial com seus próprios ritmos de elaboração afetiva, colocando o ritual do casamento como o eixo organizador da narrativa. Em 2008, a análise se concentra no espetáculo do casamento e seu fracasso mediado; em 2010, no “casamento sob medida” e no contra-fetichismo do diamante negro; na 1ª temporada, na viuvez e na montagem de um arquivo (objetos/roupas) em um corpo que envelhece; na 2ª temporada, na virada arquivística (a recontextualização do vestido Westwood); e na 3ª temporada, na passarela como uma ágora final que desloca o clímax afetivo do altar para o closet. O método combina análise de conteúdo sensível a gênero e idade, análise de figurino baseada em objetos e análise narrativa centrada nos personagens. Na discussão, examina a tensão entre a intenção autoral e a lógica industrial, a monogamia como um horizonte modular e a economia do espetáculo versus uma ética da medida certa, concluindo que o final feliz é reconfigurado pela escolha da solteirice.

Palavras-chave: Figurino; Arquivo; Ritual de casamento; Envelhecimento; Sexo e a cidade.

RESUMEN

*El artículo aborda la continuidad transmedia de Carrie Bradshaw, situando el ritual nupcial como eje organizador del relato (*Sex and the City: The Movie*, 2008; *Sex and the City 2*, 2010; *And Just Like That...*, 2021–2025) y segmentando el corpus por formatos: cada película se aborda como unidad cerrada de temporalidad concentrada y cada temporada del reboot como módulo serial con ritmos propios de elaboración afectiva. En 2008 se analiza la espectacularidad nupcial y su fracaso mediático; en 2010, el “matrimonio a medida” y el contra-fetichismo del diamante negro; en la T1, la viudedad y el montaje de archivo (objetos/prendas) en un cuerpo que envejece; en la T2, el giro archival (recontextualización del Westwood); y en la T3, el runway como ágora de cierre que desplaza el clímax afectivo del altar al vestidor. El método combina análisis de contenido con perspectiva de género y edad, lectura basada en objetos de vestuario y análisis narrativo de personajes. En la discusión, se examinan la tensión entre los distintos arquetipos relacionados con el matrimonio que aparecen en el arco, la monogamia como horizonte modulable, y la economía del espectáculo frente a una ética de la justa medida, concluyendo con un final feliz reconfigurado desde la soltería elegida.*

Palabras-Clave: Vestuario; Archivo; Ritual Nupcial; Envejecimiento, Sex and the city

1 INTRODUCCIÓN

1.1 El Relato de la Novia en el Cine Contemporáneo

La figura de la novia ha sido, desde los orígenes del cine, uno de los arquetipos más persistentes del relato romántico. El vestido blanco, la ceremonia solemne y el clímax del “sí, quiero” han constituido un repertorio visual reconocible que, con el tiempo, se ha cargado de ambivalencias. La novia cinematográfica encarna a la vez la promesa del amor consumado y la clausura de la autonomía femenina, un dispositivo narrativo donde el deseo romántico se convierte en dispositivo de control social que canaliza el deseo hacia valores familiares tradicionales (Ingraham, 1999). Tal como han demostrado estudios sobre la cultura de la boda, el ritual nupcial articula un complejo industrial y mediático que inscribe sobre el cuerpo de la mujer tanto expectativas sociales como prácticas vinculadas a la moda nupcial (editoriales y reportajes, pruebas de vestuario y fittings, selección de diseñadores y proveedores, escalado de invitados, elección de localizaciones, gestión de prensa y publicidad) y que, en su conjunto, estandariza siluetas, gestos y tiempos del rito, desplaza hacia la novia un trabajo organizativo y emocional además de costes económicos, preparativos y presiones que convierten la intimidad en visibilidad pública o comunitaria (Freeman, 2002). El cine romántico ha sostenido este imaginario, reforzando la fantasía de la white wedding como clímax narrativo (Ingraham, 1999; Jeffers McDonald, 2007; Otnes; Pleck, 2003). Sin embargo, los relatos contemporáneos han comenzado a tensionar esta convención. Las comedias románticas posfeministas sitúan a la novia en un territorio ambiguo: entre la reafirmación de la individualidad y la persistencia del mito romántico durante y aún después del matrimonio. La novia deja de ser exclusivamente joven e ingenua para convertirse también en una figura madura, profesional, cargada de contradicciones entre el deseo personal y las demandas sociales. Junto a este desplazamiento emergen arquetipos punitivos o inestables —la “novia en suspenso”, la runaway

bride, la bridezilla, la de cuentos de hadas, la “novia cancelada”, o incluso violada— (Engstrom, 2012) que dramatizan circunstancias comprometedoras, intermitencias del deseo y colapsos en los preparativos. Estos modelos, a menudo producidos y amplificados por el dispositivo mediático, tienden a ridiculizar y moralizar la conducta femenina, evidenciando el artificio y la burla que rodean su mediatización (Navarro-Gaviño, 2025, p.230) y normalizando expectativas imposibles en torno a la boda, su organización y sentido del compromiso (Negra, 2009; Whelehan, 2000).

En este contexto, *Sex and the City: The Movie* (2008) introduce un giro decisivo. Carrie Bradshaw, protagonista de la serie homónima y escritora neoyorquina reconocida, se enfrenta al relato de la boda desde una posición inédita: con cuarenta años cumplidos, fama mediática y un entorno que recibe con reticencia la noticia de su matrimonio. No es la novia debutante que culmina su juventud en el mercado matrimonial, sino la “última novia”, figura que, por edad y trayectoria, encarna el final posible de un ciclo. La construcción de este arquetipo se realiza en estrecha relación con los discursos de la moda y la mediación visual: la sesión fotográfica en *Vogue*, el espectacular vestido de novia y la exposición pública del compromiso hacen de su narrativa un objeto cultural donde se entrelazan consumo, género y memoria visual. Este artículo propone analizar el relato de Carrie como prometida, novia, casada y viuda desde una perspectiva audiovisual y de estudios de moda, entendiendo el vestido de novia como agente narrativo que amplifica y condensa los sentidos del fracaso romántico con su relación principal y sus desplazamientos narrativos. Para ello se estudian sus apariciones, ausencias estratégicas y reestilizaciones como mecanismos que activan decisiones de los personajes, reconfiguran los vínculos y marcan umbrales dramáticos (compromiso, humillación pública, duelo, reconciliación, regeneración), así como su circulación transmedia. La hipótesis central sostiene que su recorrido no sólo dramatiza el fracaso de la boda espectacular, sino que reformula el arquetipo de la novia al desplazar el clímax romántico hacia una ceremonia mínima, íntima y casi residual. El

tránsito de la espectacularización mediática al gesto íntimo se acompaña de un uso estratégico del vestuario que funciona como un conjunto de archivos emocionales de la experiencia amorosa.

1.1.1 Estado De La Cuestión: El Espectáculo Nupcial

El denominado *wedding industrial complex* nombra la articulación entre heteronormatividad, industria de la moda, medios de comunicación y ritual cultural y religioso, que regula cuerpos, tiempos y economías del enlace (Freeman, 2002; Leeds-Hurwitz, 2002). Desde el posfeminismo, la boda funciona como prueba de autenticidad y lugar de ambivalencia entre deseo y disciplina (Negra, 2009; Radner, 2011; Tasker; Negra, 2007). La colección *The Wedding Spectacle Across Contemporary Media and Culture* (Kay; Kennedy; Wood, 2020) actualiza este campo desde una perspectiva feminista y queer, subrayando que el espectáculo nupcial no puede ser simplemente dado por hecho o desestimado en los análisis sobre identidades, sino que debe analizarse en sus ambivalencias y contradicciones. En este volumen, Deborah Jermyn (2020) estudia específicamente *Sex and the City: The Movie*, destacando cómo la boda espectacular se convierte en un espacio de tensión entre autenticidad femenina y presión cultural. Anna Varadi (2011) ha vinculado el fracaso de la boda en *Sex and the City* con antecedentes literarios como *Jane Eyre*, señalando la amenaza que la industria nupcial y de la moda ejerce sobre la autonomía femenina. Por su parte, Niall Richardson (2013) ha examinado la representación de la masculinidad gay en la película extendiendo el análisis de moda y género a personajes secundarios. Este conjunto de aportes revela que el espectáculo nupcial cinematográfico funciona como lugar de inscripción de múltiples tensiones: edad, clase, distintos aspectos identitarios asociados a la sexualidad y el género. Si bien la literatura ha abordado elementos aislados de las películas y la serie original de la franquicia, todavía queda por analizar de forma sistemática cómo un

personaje mediático de larga duración como Carrie reescribe este arquetipo en una continuidad transmedia desde 2008. Este vacío es comprensible dado que la continuidad seriada se ha cerrado recientemente (agosto de 2025), lo que habilita por primera vez una lectura panorámica del arco. Este desplazamiento permite vincular su construcción con los estudios etarios sobre representaciones de la edad femenina en el cine y en la ficción seriada y abre un campo específico para el análisis visual y narrativo de la novia posfeminista madura.

1.2 La Popularidad de la Serie Original (1998–2004): Importancia e Impulso del “Reboot”

Antes de pasar al cine y a su posterior *reboot*, la serie original de *Sex and the City* (HBO, 1998–2004) fijó un nuevo estándar para los relatos seriados de mujeres urbanas, articulando una poética audiovisual del deseo donde la moda femenina y la ciudad funcionaban como co-protagonistas del texto. La voz *en off* de la columnista, la serialización de la intimidad y la conversión del vestuario en discurso consolidaron un imaginario que la crítica ha leído como parte de la “*quality TV*” y del giro posfeminista en la cultura popular (Akass; McCabe, 2004, 2007; Jermyn, 2009). En términos de clasificación industrial, la serie y su ecosistema cinematográfico dialogan con los llamados *chick flicks*: comedias románticas y melodramas contemporáneos centrados en subjetividades femeninas, donde el consumo y la moda operan como lenguajes de agencia y conflicto; el término, usado críticamente desde los estudios culturales, y se insiste en interpretarla como una categoría que corresponde con convenciones formales y de mercado, no como una etiqueta despectiva (Ferriss; Young, 2008; Negra, 2009; Radner, 2011). El éxito cultural de los relatos románticos centrados en subjetividades femeninas –donde la moda y el consumo articulan agencia y conflicto– explica la continuidad de la franquicia por medio de dos películas y una serie de continuación. No se trata de un *spin-off* (serie

derivada centrada en personajes secundarios), sino de una secuela-revival titulada *And Just Like That...* (2021-2025) –un *reboot* serial– que prolonga el universo diegético y activa su capital transmedia en la era multiplataforma (Jenkins, 2006; Lotz, 2014). El retorno responde a varios vectores: (a) valor de marca y fidelidad de audiencias; (b) economía de la nostalgia; (c) posibilidad de narrar la edad y los vínculos en la cincuentena con el mismo repertorio de motivos estéticos (pero insistiendo en la visibilidad sobre otros cuerpos y experiencias); y (d) migración de motivos estéticos entre formatos (de la serie a los filmes y finalmente al *reboot*), que permite reescrituras y actualizaciones de motivos ya instalados en el universo de la franquicia. El reciente cierre final del *reboot* en 2025 permite leer el conjunto y justifica la aportación de este artículo: ofrecer una visión panorámica del arco de un personaje que ha estado en la pantalla cuatro décadas y ha movilizado distintos discursos a través de sus distintos arquetipos –de soltera a novia, de esposa a viuda– y de los dispositivos de moda que los articulan, en la medida en que la indumentaria constituye un componente estructural del universo del personaje –un sistema de inscripción identitaria y afectiva – (Woodward, 2006).

2 METODOLOGÍA

El presente estudio adopta una metodología de análisis de contenido audiovisual con perspectiva de género y edad, siguiendo la línea de Navarro-Gaviño y Muñoz Torrecilla (2024) y Zurian Hernández y Muñoz Torrecilla (2023), quienes han mostrado cómo los procesos de envejecimiento femenino en el cine pueden leerse como dispositivos narrativos y visuales atravesados por tensiones culturales. La aplicación de esta mirada permite situar a Carrie Bradshaw no sólo como novia espectacularizada, sino como sujeto cuya edad y trayectorias sentimentales reescriben el arquetipo nupcial a lo largo de cuatro décadas de continuidad transmedia, atravesando distintas etapas vitales (novia, esposa, viuda) que

problematizan la representación de la feminidad madura en el marco de la cultura posfeminista. En cuanto a la espectacularidad femenina, se emplea el modelo metodológico previamente desarrollado en Navarro-Gaviño (2025), donde la construcción de la espectacularidad femenina se examina como régimen de visibilidad que subraya y, al mismo tiempo, ridiculiza los cuerpos femeninos en contextos de alta exposición mediática. Se emplea aquí como herramienta metodológica para examinar cómo los dispositivos de visibilidad –vestuario, prensa, fotografía editorial, pasarela– producen una intensificación estética que, al mismo tiempo, expone la vulnerabilidad de la protagonista. Siguiendo este modelo, el vestido de novia y su constelación de objetos asociados (zapatos, tocados, joyería) se entienden como agentes narrativos capaces de traducir giros afectivos, que intensifican tanto la espectacularidad como el fracaso de la promesa romántica, modulando la agencia de la protagonista entre clímax mediáticos, archivos de duelo y decisiones de intimidad. Asimismo, el análisis de personajes se apoya en la metodología propuesta por Navarro-Gaviño y Muñoz Torrecilla (2024), fundamentada en Casetti y Di Chio (2003) y Pérez-Rufi (2016), que permite estudiar la función dramática y la evolución de los personajes por medio de la indumentaria en la narración audiovisual. A ello se suma la noción del conflicto romántico (Chatman, 1978), entendida como la red de obstáculos internos y externos que configuran la trayectoria de Carrie en relación con Big, Aidan y el coro femenino de amigas, pero también frente a los dispositivos mediáticos que intervienen en su deseo y que configuran la lógica del relato.

En cuanto a la selección de la muestra, se ha delimitado el análisis a partir de *Sex and the City: The Movie* (2008), pues es en este punto donde emerge de manera explícita la representación nupcial de la protagonista. La serie previa (1998–2004) había articulado el conflicto sentimental de Carrie en términos de relaciones, rupturas y reconciliaciones, pero es la película la que inaugura su itinerario como “última novia” y permite seguir, de forma coherente, el arco evolutivo que culmina en

And Just Like That... (2021–2025). La decisión de dividir cada película y temporada en un análisis individualizado responde a la necesidad de atender a las condiciones creativas y temporales propias de cada obra (producción, recepción, contexto sociocultural) y a su secuencialidad narrativa. Esta estrategia permite, por un lado, valorar la especificidad de cada entrega como producto cultural autónomo y, por otro, recomponer después la continuidad transmedia como un todo. De este modo, se asegura una lectura panorámica del arco 2008–2025, al tiempo que se preserva la singularidad estética y narrativa de cada pieza en su contexto de emisión y recepción.

El marco teórico de interpretación se nutre de la teoría fílmica feminista (Mulvey, 1975), dado que el universo serial se origina en la cultura visual de los años noventa, y se parte de ella como punto de arranque histórico, no como modelo universal. Posteriormente, se integran los estudios de cultura posfeminista y *queer* (McRobbie, 2009; Negra, 2009; Tasker; Negra, 2007), que permiten cuestionar la ideología de género y las normatividades implícitas en el relato nupcial y puntualizar las actualizaciones constantes de los discursos de la franquicia. Desde esta perspectiva, el dispositivo nupcial se analiza como un artefacto que revela y tensiona discursos normativos, médicos y tecnológicos, mostrando cómo la estilización y la alta costura involucrados configuran una estética conflictiva sobre el cuerpo: un ensamblaje de experiencias y proyecciones culturales donde confluyen normas de género, violencia simbólica y resistencias latentes. La combinación de estas perspectivas favorece una lectura transversal de la franquicia, atendiendo tanto a los fracasos espectaculares como a las reapropiaciones subjetivas que reconfiguran la agencia femenina en la continuidad transmedia. Conviene situar a Carrie frente a otros arquetipos femeninos del cine y la cultura popular —la soltera profesional, la prometida en suspenso, la esposa posfeminista que negocia trabajo y pareja, la divorciada y la viuda—, junto a figuras limítrofes como la *runaway bride* y la *bridezilla* (novias fuera de control, determinadas a realizar su boda soñada a cualquier precio,

capaces de convertir la planificación en una pesadilla para su entorno). Estas tipologías han sido discutidas desde marcos complementarios: análisis del *chick flick* (Ferriss; Young, 2008; Radner, 2011; Whelehan, 2000) y de la cultura nupcial (Freeman, 2002; Howard, 2006; Ingraham, 1999; Otnes; Pleck, 2003).

3 RESULTADOS

El análisis se articula en ocho niveles que trazan la relación principal de Carrie con Mr. Big y el modo en que cada capa de relato (propio, ajeno, mediático y de pasarela) reconfigura su voluntad y deseo: (1) la fabricación mediática de la novia a través de la editorial de *Vogue*; (2) la expansión ceremonial y la posterior caída de la boda monumental; (3) la mutación del duelo en viaje femenino y en escritura íntima; (4) la reconciliación y clausura doméstica mediante una boda mínima en *Sex and the City* (2008); (5) la reconfiguración del “matrimonio a medida” en *Sex and the City 2* (2010), con la recuperación del piso de soltera de Carrie como espacio de escritura/negociación y el diamante negro como contra-fetiché; (6) el procesamiento del duelo por la muerte de Big y su archivo afectivo en *And Just Like That...* (S01E01); (7) la reescritura personal a través del archivo y una relación del pasado (S02E01) y (8) la clausura del arco en el desfile nupcial final y la enunciación de la soltería elegida (S03E12). Cada nivel moviliza un conjunto de elementos de vestuario (vestido, zapatos *Hangisi*, tocados, joyas, llaves del apartamento, cajas del armario) y espacios (vestidor, juzgado, Biblioteca Pública, pasarela) que no decoran la acción, sino que la deciden: condensan pactos, producen tensiones y archivan o demuestran heridas.

3.1 Prometida, Novia y Casada: *Sex and the City* (2008)

Desde el inicio, el detonante del compromiso de esta película no reside en un anillo, sino la llave del apartamento compartido: como en los melodramas clásicos — de *Cumbres borrascosas* a *Love Story*—, el espacio doméstico actúa como catalizador de un futuro en común, una metáfora de estabilidad que pronto se ve arrastrada a la vitrina pública. La tarde de subasta de joyas, presentada como ocio inocuo, introduce una advertencia en miniatura —la historia de la modelo que, tras divorciarse, sólo conserva sus alhajas— que siembra la sospecha de que la boda no garantiza ni seguridad económica ni sosiego afectivo, y ese eco de fragilidad queda resonando en Carrie. Al mismo tiempo, el relato ajeno de las amigas filtra la presión: la infidelidad de Steve tras un periodo de abstinencia erosiona la confianza de Miranda y reverbera en el grupo, mientras Big, que encara su tercer matrimonio, oscila entre el deseo y el cansancio irónico de los preparativos. Lo que empieza como pacto de vivienda desemboca en una lógica de visibilidad, con decisiones que pasan a medirse por su prestigio y ostentación más que por su significación íntima. El paso de soltera a prometida opera como un cambio de estatus narrativo que reordena deseos, tiempos y objetos. La llave del apartamento —más que el anillo— traslada el foco del romance a la cohabitación y activa una cadena de decisiones que deja de medirse por la intimidad para calibrarse según su visibilidad (lista de invitados, sede, vestido).

3.1.1 La Última Novia: La Sesión de Vogue

La condición mediática de Carrie —“la soltera por excelencia”, avalada por su trayectoria como columnista— convierte su tránsito a esposa en acontecimiento

social y desencadena una escalada de magnitudes: la lista de invitados pasa de setenta y cinco a doscientos; el vestido cambia de hallazgo *vintage* a diseño de autor; y la ceremonia, inicialmente discreta, se traslada a un edificio histórico –la Biblioteca Pública de Nueva York–. La primera voluntad de “ir vestida de nadie” se diluye a medida que la máquina del nombre de diseñador (prensa, agenda, arquitectura) impone boato y teatralidad; el relato mediático coloniza el relato propio y reescribe el deseo en términos de imposición antes que de experiencia íntima.

Figura 1 - Carrie muestra su elección para el vestido de novia a Charlotte y Anthony



Fuente: *Sex and the City: The Movie* (2008).

En ese contexto se inscribe la oportunidad de participar en una sesión de *Vogue*, que no documenta una novia sino que la fabrica: la “última novia”, una mujer de cuarenta años a la que se le concede el último retrato con velo antes de deslizarse –según sugiere con crueldad la editora– hacia lo “socialmente ridículo”. El dispositivo editorial despliega una constelación autoral con cameos de André Leon Talley y participación de vestidos nupciales de Vera Wang, Carolina Herrera,

Christian Lacroix, Lanvin, Dior, Óscar de la Renta y, como clímax, Vivienne Westwood (por orden de aparición), inscribiendo el cuerpo de Carrie en una lógica aspiracional más propia de la pasarela que de un reportaje fotográfico, donde el vestido deja de ser prenda para volverse emblema. Aquí la ostentación no es un exceso, es el principio constructivo de la escena –o del universo del personaje en sí mismo–: el prestigio consagradorio de *Vogue* –su autoridad canónica en el campo de la moda– funciona como imán al que Carrie, por gusto y por trayectoria, no puede ni quiere oponerse. En ese marco, el acontecimiento se relega y la acreditación del compromiso deja de residir en el acto mismo para desplazarse a su circulación mediática, que termina por imponerse y eclipsar.

Figura 2 - Fotogramas de Carrie con distintos vestidos de novia para la sesión de *Vogue*



Fuente: *Sex and the City: The Movie* (2008).

El obsequio del *cloud dress* de Westwood introduce una obligación implícita: no es un regalo neutro, sino un compromiso que exige un cierto tipo de contrato de visibilidad. Su autoría femenina intensifica el gesto de reconocimiento entre mujeres, pero, precisamente por venir de una diseñadora icónica, activa una lógica de reciprocidad mutua: aceptar el vestido equivale a aceptar el dispositivo que lo

sostiene (foco mediático, escala del acto, coreografía de imágenes). De ahí la sustitución del traje de chaqueta inicial; la voluntad de “ir vestida de nadie” cede ante la economía del prestigio de la revista y la pasarela. En este sentido, el vestido de novia no sólo viste, sino que decide el marco desde donde deberá leerse la boda. Aquí se precisa la metáfora del hada madrina: como en el cuento, el don concede acceso al “baile” —legitimación, pertenencia, consagración—, pero impone condiciones (lugar, hora, protocolo, apariencia). La prenda funciona como salvoconducto y, simultáneamente, como contrato de forma, ya que habilita a Carrie para ocupar el centro del relato, pero bajo las reglas del engranaje moda. Si el deseo inicial apuntaba a una ceremonia contenida, el regalo desplaza la medida hacia la gran escenificación y reordena la agencia de la protagonista en clave de cumplimiento ritual.

La propia lógica del *backstage* se convierte en escena principal y la producción de la sesión fotográfica pasa a ser la impronta; el tiempo de la pareja se subordina al tiempo de la industria. Así, la sesión sella el desplazamiento definitivo del deseo privado hacia la economía de la exhibición y prepara la cadena causal que culminará en una ceremonia de dimensiones monumentales.

Figura 3 - Primera vez que Carrie usa el cloud dress de Westwood en la sesión de Vogue



Fuente: *Sex and the City: The Movie* (2008).

3.1.2 El Fracaso Espectacular o Abandono en el Altar

El clímax narrativo se produce en el momento de la boda frustrada. El “cloud dress” de Westwood, presentado como cúspide del glamour editorial, se convierte en trampa estética: cuanto más grandioso es el atuendo, más desmesurado resulta el fracaso que acompaña al abandono en el altar. La novia, elevada a icono mediático, es también la figura más vulnerable a la humillación pública. Y esa caída no sucede en un espacio íntimo, sino en el escenario monumental de la Biblioteca Pública de Nueva York (NYPL), frente a doscientos invitados y rodeada de cámaras, vestidos y un despliegue de lujo que intensifica la herida emocional. El entorno reticente alimenta este colapso: Big, ante su tercer matrimonio, y con la presión del compromiso de monogamia definitivo, nunca consigue implicarse con la ilusión que Carrie espera, lo que se convierte en uno de los obstáculos narrativos. El comentario de Miranda —“el matrimonio lo estropea todo”— resuena como profecía y bloquea su

capacidad de escribir los votos la noche anterior. En ese marco, la desmesura de la celebración —el crecimiento de la lista de invitados, la elección del vestido y el edificio, la presión mediática— deja de sumar y empieza a asfixiar a los novios; la maquinaria ceremonial, pensada para consolidar el vínculo, precipita la huida de Big.

Figura 4 - Encuentro en plena avenida neoyorquina tras la boda frustrada



Fuente: *Sex and the City: The Movie* (2008).

A ello se suma un elemento práctico que agrava el malentendido: entre los preparativos Carrie extravía el teléfono, de modo que no oye las llamadas insistentes de Big en las horas previas. Esa falta de comunicación convierte la duda en pánico escénico, fija una asimetría de información entre ambos y acelera el desenlace: cuando por fin se ven, el daño ya está hecho. La calle concentra ese extravío en una imagen muy clara (fig. 4): dos limusinas que se cruzan en Nueva York y, entre ellas, Carrie descargando el ramo sobre Big. Lo íntimo se vuelve tránsito público; lo que debía sellar el pacto se deshace a la vista de todos. La última imagen fija el sentido

de la escena: las flores convertidas en pétalos sobre el asfalto, el rastro visible de cómo la ostentación terminó por descomponer los signos que motivaron su amor.

3.1.2.1 Del Viaje de Luna de Miel al Viaje de Amigas y la Reconciliación

Tras el abandono, el relato gira hacia México y desplaza el eje del vínculo conyugal a la comunidad femenina. La luna de miel prevista con Big se convierte en un viaje de duelo compartido, donde Charlotte, Miranda y Samantha sostienen a Carrie y le devuelven un marco de cuidados. El vestuario deja de celebrar para amortiguar; funciona como señal de retirada y, al mismo tiempo, como un modo de nombrar la pérdida sin verbalizarla. En este tránsito, el relato nupcial romántico deja paso a un relato de sororidad: lo que no puede sostenerse como pareja se conserva como amistad, y esa red redefine el modo en que la protagonista empieza a medirse a sí misma tras volver a estar soltera. La soltería sobrevenida no supone un simple retorno a un estatus previo; trae consigo una reordenación de tiempos y de mirada. Sin la inercia del calendario matrimonial, Carrie deja de proyectarse y se observa en el presente: duerme, se repone, mira su cuerpo sin atrezzo, aprende a economizar la exposición. México desactiva la maquinaria de la ostentación –al menos en parte–, baja el volumen de esfuerzos sociales exteriores y permite que el personaje piense su deseo sin ruido. A su regreso, el duelo íntimo tropieza con un duelo de visibilidad. La editorial de *Vogue* sale publicada precisamente cuando el escándalo es reciente: Carrie se tiñe de morena para no ser reconocida como la ingenua “última novia” (fig. 5) y para diferenciarse de esa imagen impresa que ya no siente propia. El número de la revista, lanzado en Halloween, insiste en la etiqueta: “*el enlace Preston–Bradshaw no pudo celebrarse; sigue soltera*”. La acreditación pública del fracaso coloca su intimidad en portada y la obliga a reconfigurar su subjetividad por fuera del espectáculo nupcial: ya no es novia fallida, es una mujer que decide qué hacer con

ese resto que la mira desde los kioscos. Aquí el relato mediático, que antes colonizaba su deseo, deviene materia a contradecir.

Figura 5 - Fotografía de Carrie en el número de Vogue: la edad a los cuarenta



Fuente: *Sex and the City: The Movie* (2008).

En paralelo, Carrie reabre la escritura del duelo y, con ello, recupera la voz propia. La mediación de Louise de St. Louis —otra mujer situada en el umbral entre la ruptura y el compromiso— propicia la ordenación del archivo: recuperación de contraseñas y relectura de los correos de disculpa de Big. El tránsito de la espectacularidad ceremonial al régimen epistolar implica un doble cambio de medio y de temporalidad, desplazando el vínculo desde la performatividad atropellada de la ceremonia hacia una comunicación asincrónica. La contraseña es, literalmente, “love”. Carrie no llega a ella por azar: la recuerda cuando está preparada para leer lo que llevaba evitando, es decir, cuando puede sostener emocionalmente ese material. El paso del abandono al intercambio por correo cambia también el ritmo del vínculo: permite pensar antes de responder. La lectura pausada y la escritura sin prisa sustituyen el “sí/no” del altar por un proceso de reparación, desbloqueando la fase final del duelo y preparando la reconciliación.

3.1.4 La Boda Mínima. una Reconciliación a su Justa Medida

El espacio del hogar juntos, que marcó una de las principales presiones en la necesidad del compromiso, vuelve a dar espacio a la pareja. El último día de posesión del piso compartido, Carrie vuelve para recoger los Manolo Blahnik azules. En términos diegéticos, el tacón —único objeto que quedaba en la casa— funciona como resto material del vínculo y como fetiche nupcial que sobrevivió a la ruptura. La clausura se produce allí donde todo comenzó: si la historia se activó con la compra del apartamento, también se cierra con él, pues era lo último que aún los unía. La propia Carrie lo formula con claridad: “*apresuramos el matrimonio porque nos dio miedo que no hacerlo significase algo*”. El vestidor, primero emblema de exceso y después escenario de pérdida, reaparece ahora como espacio de reconciliación. La relectura de cartas de amor (Beethoven, Byron, Keats, Voltaire) yuxtapone el canon romántico con la fragilidad de un hombre incapaz de pronunciar votos; la recuperación del zapato activa la circularidad del afecto dentro del arco; y la proposición con el Manolo en lugar de anillo opera como sustitución fetichista, ya que el objeto de moda se convierte en alianza, desplaza el ritual tradicional y sella la unión en un código propio (Fig. 6). Así, el vestidor —archivo de pérdidas y mudanzas— se reconfigura en archivo de memoria, y clausura esta fase desde la lógica del vestuario como dispositivo emocional.

La conclusión propone un giro radical respecto a la boda anterior: Carrie y Big deciden casarse en una ceremonia mínima, sin ornamentos ni arquitecturas monumentales. Del exceso de la Biblioteca y la constelación de diseñadores se pasa al juzgado, a una lista reducida y a un vestido *second hand*. El resultado desactiva la lógica consagratoria del “gran evento” y reubica el vínculo en su escala íntima. La firma personal permanece — los Manolo Blahnik como sello identitario (Fig. 7)—, pero ahora opera como detalle de continuidad antes que como trofeo de ostentación.

Figuras 6 y 7 - Big usa el Manolo Blahnik como símbolo de su nuevo compromiso. Posteriormente, Carrie usa esos mismos zapatos en la celebración de la boda en el juzgado



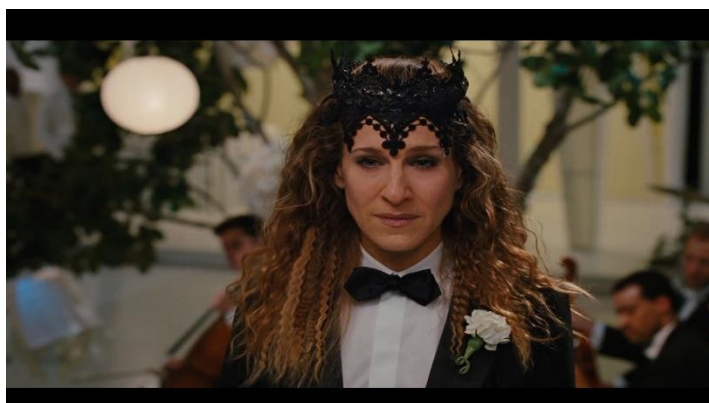
Fuente: *Sex and the City: The Movie* (2008).

En términos narrativos, la utilización de un vestido de novia de segunda mano funciona como gesto anti-fetichista: sustituye la acumulación del lujo por la justa medida del vínculo, negándose a convertir el vestido en garantía de amor. En términos semióticos, rompe la cadena del nombre propio (marca, portada, espectáculo) y desvía la atención hacia la decisión: no inaugura un mito, edita una convivencia. En términos culturales, introduce una política de reuso y archivo: una prenda con vida previa subraya que este matrimonio no empieza desde cero, sino desde lo aprendido —incluida la herida—; su “pátina” metaforiza una madurez afectiva que rehúye la fantasía inaugural de la “primera vez”. Y, en términos de agencia, desplaza el foco

del prestigio al criterio: la autoridad ya no proviene de *Vogue* o del mármol de la NYPL, sino de la capacidad de decidir forma y escala. Así, el “final feliz” se reescribe en clave posfeminista: lejos del cuento de hadas, lo que se celebra es la posibilidad de amar en términos propios, al margen de presiones mediáticas y del guion de la ostentación. El *second hand* conmemora esa elección —menos consagración, más medida— y fija un vínculo donde el estilo no encubre el afecto: lo acompaña.

3.2 La Madrina de Esmoquin en *Sex And The City 2* (2010) y la Renegociación

La boda de los amigos gays —con Liza Minnelli interpretando *Single Ladies (Put a Ring on It)*— funciona como escenificación de la normalización conyugal homosexual —«hasta los gays se casan»— y, al mismo tiempo, ironiza el mandato del anillo o del propio matrimonio, desplazando el registro solemne a una celebración lúdica de la diversidad. En ese marco, Carrie asume el papel de madrina —*best-man*— con esmoquin negro y pajarita —guiño a Marlene Dietrich— y un tocado que preserva su firma estilística. La inversión de códigos es nítida y desplaza el binario matrimonial: el blanco nupcial no identifica a “la novia”, lo lleva su amigo Stanford mientras ella ocupa una posición ritual masculina, sin perder su identidad de moda, pero descentrando el monopolio del blanco nupcial. El reparto cromático y de roles deshace el binario de los novios y redistribuye el “blanco” como marca de centralidad ceremonial en otro cuerpo. De este modo, el vestido de novia de Carrie queda fuera de campo durante la película; sin embargo, el relato nupcial no desaparece, sino que se amplía: se rearticula mediante ceremonias ajenas, se sostiene en signos materiales y en la administración concertada del espacio y del tiempo que se pasa en pareja.

Figuras 8 y 9 - Inversión de códigos y colores entre Carrie y Stanford

Fuente: *Sex and the City: The Movie 2* (2010).

Uno de los elementos clave es la reaparición de su exnovio Aidan, ya que funciona como prueba de estrés del vínculo atropellado de la película anterior: no aparece para reinstalar el triángulo romántico, sino para revelar que el modelo conyugal de Carrie y Big requiere una negociación. El beso en Abu Dabi opera como un evento que expone la fragilidad del pacto cuando se confunde seguridad con rutina. El relato reconfigura así la espectacularidad hacia adentro: ya no hay altar monumental, sino conversaciones sobre espacio y tiempo (vivir junto o no siempre juntos), sobre privacidad y sobre la simbología conyugal (el peso que adquieren las historias con otras personas, dentro y fuera del matrimonio). En este desplazamiento,

el diamante negro que regala Mr. Big a Carrie al final del film opera como contra-fetichismo nupcial: niega el solitario diamante transparente de la *white wedding* y sustituye el brillo normativo por un símbolo de alteridad –“*porque no eres como las demás*”–. Es un gesto autoconsciente que prolonga el final de 2008 (boda mínima) y que afirma ese proyecto de vivir un amor a medida. La película inscribe, además, un aprendizaje sobre los riesgos del exceso expuestos en la primera película: el lujo ya no legitima; el exceso deviene un riesgo a gestionar (como el tiempo separados, en el propio viaje a Abu Dabi, el tiempo juntos, viendo películas en blanco y negro la televisión de plasma, o las salidas y cócteles).

A ello se suma la presión normativa de la maternidad: Carrie y Big no desean tener hijos, decisión que tensiona el guion romántico pero que el filme legitima como parte del “matrimonio a medida”. La diégesis subraya, además, el costo de la crianza a través de Charlotte y Miranda, cuyas tramas exponen la exigencia y la demanda de la educación de los hijos, reforzando la validez de un vínculo sin descendencia. Por otro lado, la decisión de pasar algunos días separados, manteniendo el piso de soltera de Carrie, se articula como cláusula del “matrimonio a medida”, un régimen de cohabitación flexible que administra distancia y deseo. No es síntoma de ruptura, sino estrategia negociada para desactivar la rutina y preservar la autonomía creativa (espacio de escritura) y la intimidad. La alternancia juntos-separados reorganiza ritmos y desplaza el mito por un modelo pactado de pareja.

3.3 Continuidad Transmedia en *and Just Like That...* (2021–2025): Duelo, Archivo Y Regeneración Femenina

3.3.1 Temporada 1. La Caída: Muerte de Big y Duelo de Viudedad

El *reboot* desplaza definitivamente el centro del relato desde la boda hacia la viudedad y el trabajo de memoria. El fallecimiento de Big en el baño del hogar compartido durante el primer capítulo (S01E01) colapsa el compromiso simbólico erigido sobre el vestidor y la biblioteca: los Manolo Blahnik Hangisi azules reaparecen como reliquia conyugal y señal de un umbral en su relación. El mismo objeto que inauguró el nuevo vestidor, selló la reconciliación y acompañó tanto el abandono en el altar como la boda mínima retorna como dispositivo de duelo: un calzado que permite caminar —literal y metafóricamente— sobre el territorio de la pérdida de una vida en común. El gesto de descalzarse (o la caída del zapato) durante el intento de auxiliar a Big (fig. 10) resemantiza el motivo del calzado en la iconografía nupcial: lejos de operar como signo de consagración, actúa como índice de clausura del vínculo.

Figuras 10 y 11 - Carrie se quita los zapatos para ayudar a Big, quien está sufriendo un infarto



Fuente: Episodio 1, Temporada 1 (S01E01) de *And Just Like That...* (diciembre 2021).

La serie hace del archivo de moda un método para elaborar el duelo: no solo se guardan prendas y reaparecen, sino que se reactivan en nuevos contextos, ahora en tensión con el cuerpo y la edad. La operación de cadera de Carrie — asociada, en clave diegética, al desgaste de años caminando en tacones —, problematiza la reutilización de ese mismo vestuario —a veces desactualizado o anticuado— y genera asincronismos con su edad y con la materialidad del cuerpo. Esta fricción entre archivo y presente corporal contribuye a una figuración de la viudedad no como

suspensión del estilo (de hecho, el episodio del funeral se titula “Little Black Dress”), sino como una curaduría atenta a la vulnerabilidad.

3.3.2 Temporada 2. La Reescritura del Archivo en la MET Gala

La reutilización del vestido de Westwood para la *MET Gala* —bajo el tema “*Veiled Beauty*”—, ahora acomodado con guantes *teal* azules, conservando el *birdcage veil* como recuerdo de compromiso y reestilizado para la ocasión, no es una estrategia de nostalgia sino reprogramación estética del trauma de la protagonista: se afirma la continuidad del yo sin negar la herida. El gesto convierte la máquina de espectáculo de 2008 en prenda testimonial que, lejos de humillar, protege y la salva de un apuro. La moda firma así una segunda vida del vestido como documento aún vivo y que encaja para la temática de la *MET Gala*: pieza que migra de película a serie, del fracaso público a la resiliencia íntima, y que permite a Carrie —ya en su cincuentena— interrogar el coste afectivo de su historia con Big sin renunciar a la continuidad de sí misma.

Figura 12 - Carrie reutiliza su vestido de novia para la MET Gala: *Veiled Beauty*



Fuente: Episodio 1, Temporada 2 (S02E01) de *And Just Like That...* (junio 2023).

Tras estabilizar su viudedad, el relato reabre el triángulo histórico por su segundo vértice: Aidan. El retorno no funciona como restauración romántica, sino como prueba de estrés del presente: dos sujetos envejecidos en sentidos distintos, con obligaciones asimétricas (familiares, geográficas) y ritmos domésticos que ya no encajan. La ternura permanece, pero el proyecto se fractura en la logística — ciudad, vivienda, tiempos — y en la memoria material de los espacios (lo que fueron y ya no pueden ser). El intento deja una lección sobria: el amor puede persistir sin traducirse en un proyecto conyugal o una convivencia diaria, y esa constatación prepara el desenlace. Para Carrie, el aprendizaje no es volver a casarse, sino salir de la subjetividad vinculada al compromiso y sus archivos: reconocer que su identidad ya no se organiza alrededor de la promesa ni el ritual.

3.3.3 Temporada 3. La Decisión Final: un *Runway* Nupcial para Recordar

El episodio final de la tercera temporada (S03E12) cierra el arco con un desfile nupcial que opera como dispositivo de recapitulación y autocrítica: mientras desfilan siluetas espectaculares, las protagonistas confrontan sus propias decisiones — qué les llevó al “sí, quiero”, qué repetirían, qué resignarían —. La secuencia dialoga intertextualmente con la editorial de *Vogue* de 2008: del *backstage* y los *flashazos* pasamos a un *runway* diegético que exhibe y problematiza la lógica de la *white wedding* después de tantos años. Convertida en ágora crítica de espectadoras, la pasarela deja de capturar a la novia para interrogar el sentido del sacrificio y, de paso, descentrar el mandato monógamo como horizonte único de legitimidad afectiva.

Figuras 13 y 14 - Desfile nupcial al que invita a las protagonistas



Fuente: Episodio 12, Temporada 3 (S03E012) de *And Just Like That...* (agosto 2025).

En este marco, Carrie formula una subjetividad inédita en su trayectoria: en paralelo al cierre de su novela de ficción —con fuerte inclinación autobiográfica— ensaya la soltería como elección y no como estigma. “*Maybe accepting just me. Not a tragedy, just a fact*”. El plano final la muestra bailando sola en su casa, un espacio que deja de parecer sobredimensionado al ser habitado por su propio cuerpo en movimiento. La voz que antaño temía quedarse sola y que buscaba el amor por las calles de Nueva York ahora se rearticula como agencia: “*She was not alone, she was on her own*”. En continuidad con el arco transmedia, este desenlace condensa las enseñanzas previas y desplaza el centro de gravedad del fetiche nupcial a la soltería: del vestido como promesa pública a la reconciliación con una vida en solitario.

4 DISCUSIONES

El arco analizado confirma una paradoja de la protagonista de la franquicia: cuando Carrie intenta desactivar la lógica espectacular (reducir la escala hasta la “medida íntima”), vuelve a la moda para contarse —ya sea como reparación, como duelo o como reapropiación—. El vestido de novia y sus derivados (zapatos, tocados, joyas) no son ornamentos sino operadores del relato: fabrican la promesa (2008), negocian el contrato (2010) y archivan la pérdida (2021–2025). No hay un “fuera” de la moda para el personaje; más bien, hay un uso reflexivo de la indumentaria como lenguaje de sí misma, lo que desplaza el clímax romántico hacia una descentralización de la monogamia como condición de la legitimidad afectiva (Arend, 2016; Woodward, 2006). Tanto al inicio como al final, el dispositivo editorial-pasarela funciona como fuerza centrífuga que expropia la escala íntima. Esta trayectoria está además atravesada por una dramaturgia del conflicto romántico: obstáculos internos y externos que tensan el deseo, no sólo en la interacción con Big o Aidan y el “coro” de amigas, sino también frente a los dispositivos mediáticos que lo encuadran (Jeffers McDonald, 2007). Por eso, los hitos que reorientan la historia —altar

truncado, beso en Abu Dabi, viudedad— no son accidentes, sino el compás estructural que reinstala continuamente la incertidumbre y condiciona (sin anular) la agencia de la protagonista. El resultado es una subjetividad doliente que convive con gestos de modernidad estética (madrina en esmoquin, contra-fetichismo del diamante negro, relecturas archivísticas de Westwood): innovaciones que no cancelan el coste afectivo, pero sí lo enmarcan y lo hacen legible al exigir renunciaciones y replanteamientos decisivos —soportes de memoria que permiten una recomposición del yo en la cincuentena—. El desplazamiento de la franquicia hacia el archivo se refuerza con el relevo del equipo de vestuario tras la salida de Patricia Field: el *reboot* sustituye la promesa de novedad por una curaduría que recontextualiza piezas, reconoce la fricción entre cuerpo y edad, y activa la memoria material del personaje. El “giro archival” no es nostalgia; es una política de conservación que permite a Carrie sostener su identidad estética mientras procesa pérdidas y reorganiza su escala de visibilidad. En ese marco, reusar, recombinar y citar su propio guardarropa no embellece el trauma, sino que lo documenta: no son las prendas las que añaden biografía a Carrie, sino su biografía — inscrita en un cuerpo que cambia a lo largo de varias décadas— la que deposita capas de sentido sobre las prendas (Mida; Kim, 2015; Woodward, 2006). Así, el viraje materializa en la superficie de las prendas la tensión entre continuidad y herida. La moda ya no legitima el rito, pasa a conservar memoria y hacer habitable la pérdida.

A lo largo de su duración extendida, el arco de Carrie se acopla — y a ratos desentona — con los distintos discursos feministas que atraviesan cada década. El primer ciclo (finales de los noventa-primeros dos mil) metaboliza la sensibilidad posfeminista de la “elección” y la auto-estilización: la ciudad como gimnasio de libertad, la moda como gramática de agencia y la boda como horizonte negociable, no impuesto. El ciclo de 2008 desvela el coste de ese ideario: la espectacularización nupcial aparece ya no como empoderamiento sino como gobierno de sí bajo presión pública; el fracaso devuelve el cuerpo al cálculo de la vergüenza, el perdón y la

medida. En 2010, en sintonía con el “*lean-in*” y la retórica de la resiliencia, la protagonista ensaya un matrimonio a la carta (diamante negro, reglas flexibles), mientras flirtea con gestos *queer* que desordenan el reparto clásico de roles sin desactivar del todo su privilegio de raza y clase. El reinicio 2021–2025 absorbe la cuarta ola (intersección, cuidado, consentimiento) y desplaza el centro del relato del “tenerlo todo” al “sostenerse”: duelo, amistad como parentesco elegido, cuerpo que envejece y archivo afectivo como tecnología de supervivencia. La escena final con Seema, en pleno *runway*, condensa esa mudanza: la pasarela ya no captura a la novia, o inscribe expectativas sobre el cuerpo y el deseo, sino funciona como lugar donde preguntarse por el sentido del sacrificio.

5 CONCLUSIONES

En conjunto, el caso de Carrie configura un contra-arquetipo de novia contemporánea: entre espectáculo y justa medida, elige lo íntimo sin renunciar al placer de vestirse, y confirma que el análisis visual de vestuario es clave para comprender los vínculos amorosos en la cultura posfeminista. La propia deriva transmedia de la franquicia debe situarse en la tensión entre intención autoral y lógica industrial. El cierre de la serie original “terminó traicionando” su impulso inicial –desmarcarse del guion clásico donde la felicidad femenina depende del matrimonio– al reconducirse hacia una comedia romántica convencional por las exigencias de marca, audiencia y clausura seriada (Akass; McCabe, 2004). Leída desde esa fricción, la continuidad posterior no clausura aquel giro, sino que lo reconfigura: 2008 expone el fracaso espectacular de la boda; 2010 ensaya un “matrimonio a medida” que modula la monogamia normativa; y 2021-2025 descentra la pareja a través de la viudedad y de un archivo de objetos y prendas que registran las capas biográficas del personaje. Así, el arco novia–prometida–esposa–madrina–viuda desplaza el telos matrimonial hacia una ética de la justa medida

(escala íntima, pactos, reutilización) y hacia un régimen de memoria donde la moda ya no consagra el rito, sino que documenta pérdidas y sostiene la autonomía. En lugar de culminar en el altar, el relato ensancha el horizonte afectivo más allá de la boda e inscribe el amor –y sus pérdidas– en un régimen de memoria antes que en una culminación normativa.

En términos posfeministas, este trayecto traslada el “final feliz” del clímax romántico a una pragmática de decisiones: amar según reglas propias, sin abdicar de la autonomía ni del deseo, y sin renunciar a los lenguajes de la moda ni a una visión colectivizada de la experiencia femenina (McRobbie, 2009; Negra, 2009). La sororidad opera como red que, cuando es necesario, sustituye el relato conyugal y sostiene la reescritura subjetiva (del viaje a México al *front row* compartido), mientras la moda pasa de prometer consagración a conservar memoria. Desde los estudios etarios, el paso de los cuarenta a los cincuenta reubica también esa espectacularidad: la novia madura deja de ser excepción ridiculizable del dispositivo mediático para afirmarse como sujeto decisivo del aparato, capaz de domesticar el espectáculo y modular su visibilidad. En esa modulación, el vestidor –y no el altar– se revela como lugar de decisión: allí donde el *cloud dress*, los *Hangisi* y el segundo uso del Westwood –y de otras tantas prendas espectaculares– dejan de funcionar como fetiches de promesa y pasan a documentar una biografía que «envejece» sin renunciar a narrarse.

Metodológicamente, este artículo ensambla tres escalas de análisis cuya combinación resulta escasa: (1) la lectura basada en los objetos del vestuario como agentes narrativos y archivo afectivo (reuso, recombicación, datación del trauma en el cuerpo que envejece) –una aproximación próxima a la *object-based research* en moda (Mida; Kim, 2015) –; (2) la lectura narrativa y de personajes (conflicto, funciones, obstáculos) aplicada a un arco transmedia de cuatro décadas; y (3) un marco crítico interseccional que articula estudios de género/edad, teoría fílmica feminista y cultura posfeminista para interrogar la monogamia como horizonte

normativo (Tasker; Negra, 2007; Zurian Hernández; Muñoz Torrecilla, 2023). Este trípode permite pasar del detalle material (el objeto-prenda) a las lógicas industriales y autorales que modulan la visibilidad del personaje, mostrando cómo la moda deja de consagrar el rito para conservar la memoria.

6 FINANCIACIÓN

Este artículo se llevó a cabo en el marco del contrato predoctoral FPU22/03147, financiado por el Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU 2022) dentro del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación (PEICTI 2021–2023) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (España). Asimismo, se benefició de una estancia breve de investigación (FPUES2022-00080) en el Institute of Education (IOE) de la University College London (UCL), con consulta de fondos y recursos en Central Saint Martins (UAL), London College of Fashion (UAL) y The British Library a través del programa SCONUL Access.

REFERENCIAS

AKASS, Kim; MCCABE, Janet (ed.). **Quality television: American contemporary television and, beyond.** London: I.B. Tauris, 2007.

AKASS, Kim; MCCABE, Janet (org.). **Reading Sex and the City.** London: I. B. Tauris, 2004.

AREND, Patricia. **Consumption as common sense: heteronormative hegemony and white wedding desire.** *Journal of Consumer Culture*, Thousand Oaks, USA, v. 16, n. 1, p. 144–163, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1177/1469540514521076>

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film.** Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film.** Ithaca: Cornell University Press, 1978.

ENGSTROM, Erika D. **The bride factory: mass media portrayals of women and weddings.** New York: Peter Lang, 2012.

FERRISS, Suzanne; YOUNG, Mallory (org.). **Chick flicks: contemporary women at the movies.** New York: Routledge, 2008.

FREEMAN, Elizabeth. **The wedding complex: forms of belonging in modern American culture.** Durham: Duke University Press, 2002.

HOWARD, Vicki. **Brides, Inc.: American weddings and the business of tradition.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.

INGRAHAM, Chrys. **White weddings: romancing heterosexuality in popular culture.** New York: Routledge, 1999.

JEFFERS MCDONALD, Tamar. **Romantic comedy: boy meets girl genre.** London: Wallflower, 2007.

JENKINS, Henry. **Convergence culture: where old and new media collide.** New York: New York University Press, 2006.

JERMYN, Deborah. **Sex and the City.** London: British Film Institute, 2009.

JERMYN, Deborah. **The bride wore dread: dissent and desire for the wedding spectacle in Sex and the City, from the box to the big-screen.** In: KAY, Jilly Boyce; KENNEDY, Melanie; WOOD, Helen (org.). *The wedding spectacle across contemporary media and culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020. p. 21–36.

KAY, Jilly Boyce; KENNEDY, Melanie; WOOD, Helen (org.). *The wedding spectacle across contemporary media and culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020.

LEEDS-HURWITZ, Wendy. **Wedding as text: communicating cultural identities through ritual.** Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

LOTZ, Amanda D. **The television will be revolutionized.** New York: New York University Press, 2014.

MCRORBIE, Angela. **The aftermath of feminism: gender, culture and social change.** London: Sage, 2009.

MIDA, Ingrid; KIM, Alexandra. **The dress detective: a practical guide to object-based research in fashion.** London: Bloomsbury Academic, 2015.

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema.** *Screen*, London, GB, v. 16, n. 3, p. 6–18, 1975.

NAVARRO-GAVIÑO, Álvaro. **Espectacularizar el trauma: la función del vestuario y maquillaje en la construcción de personajes en Kika (1993).** *Fotocinema*. Revista Científica de Cine y Fotografía, Málaga, n. 31, p. 209–234, 2025. DOI: 10.24310/fotocinema.31.2025.21476

NAVARRO-GAVIÑO, Álvaro; MUÑOZ TORRECILLA, Néstor. **La «corporalidad vestida» en la filmografía de Pedro Almodóvar: usos y discursos de la edad y la indumentaria en el cine queer.** *Miguel Hernández Communication Journal*, Elche, Alicante, Spain, v. 15, n. 1, p. 139–160, 2024. DOI: 10.21134/mhjournal.v15i.2098

NEGRA, Diane. **What a girl wants? Fantasizing the reclamation of self in postfeminism.** London: Routledge, 2009.

OTNES, Cele C.; PLECK, Elizabeth H. **Cinderella dreams: the allure of the lavish wedding.** Berkeley: University of California Press, 2003.

PÉREZ-RUFÍ, José Patricio. **Metodología de análisis del personaje cinematográfico: una propuesta desde la narrativa filmica.** *Razón y Palabra*, Quito-Ecuador, v. 20, n. 95, p. 534–552, 2016.

RADNER, Hilary. **Neo-feminist cinema: girly films, chick flicks, and consumer culture.** New York: Routledge, 2011.

RICHARDSON, Niall. Fashionable 'fags' and stylish 'sissies': the representation of Stanford in *Sex and the City* and Nigel in *The Devil Wears Prada*. *Film, Fashion & Consumption*, Bristol, v. 2, n. 1, p. 61–75, 2013.

TASKER, Yvonne; NEGRA, Diane (org.). **Interrogating postfeminism: gender and the politics of popular culture.** Durham: Duke University Press, 2007.

VARADI, Anna. 'Labels or love': the problem of the white wedding in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* and *Sex and the City*: the movie. *Journal of Popular Romance Studies*, Chicago, IL, v. 2, n. 1, 2011. Digital archive.

WHELEHAN, Imelda. **Overloaded: popular culture and the future of feminism.** London: The Women's Press, 2000.

WOODWARD, Kathleen. **Statistical panic: cultural politics and poetics of the emotions.** Durham: Duke University Press, 2006.

ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A.; MUÑOZ TORRECILLA, Néstor. Envelhecer como Amanda Gris: um estudo etário de *A flor do meu segredo* (Pedro Almodóvar, 1995). **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 20, n. 34, p. 51–72, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2023v20n34p51>