

Del juego a la exploración de la identidad: el uso del vestido como lenguaje en *El pergamino de la seducción*

Sara Rico-Godoy
University of Tennessee, Knoxville

ABSTRACT: Este artículo analiza el uso de los vestidos de Juana de Castilla en la novela *El pergamino de la seducción* de la autora nicaragüense Gioconda Belli para explicar cómo cada uno representa una forma de comunicación y la herramienta para diferenciar de la voz de Juana de Castilla de la del personaje protagonista Lucía, quien es la que usa los vestidos. El análisis se hace partiendo de las ideas de Roland Barthes en su texto *El sistema de la moda* donde propone la idea de la moda y la vestimenta como un sistema de signos comunicativos. Este análisis también busca demostrar como los vestidos además de ser un discurso en sí funcionan como eslabón para que el personaje de Lucía explore la identidad sexual a través de su cuerpo. Estas ideas proponen el uso de la moda para cuestionar la identidad y hacer una crítica hacia dos sociedades de épocas diferentes que rechazan la existencia de mujeres autónomas en sus ideales y en su sexualidad.

KEYWORDS: Literatura, Centroamérica, Gioconda Belli, Barthes, feminismo, semiología, moda, lenguaje, sexualidad.

La escritora Gioconda Belli ha supuesto para la literatura centroamericana una reivindicación de las escritoras mujeres. La autora, quien tiene una variada obra poética, también posee una colección de narrativa cuyo reconocimiento internacional la ha colocado en uno de los primeros lugares de autoras femeninas, no solo de Centroamérica sino de Latinoamérica. Sin duda, uno de los aciertos narrativos de la escritora nicaragüense es su novela *El pergamino de la seducción*, publicado originalmente en 2005 y reconocido por su ambición narrativa y la reescritura de la historia de Juana de Castilla, la reina española mejor conocida como Juana "la loca", quien vivió una vida caótica entre su reinado y la lucha interna por ser libre¹. *El pergamino de la seducción* posee una narrativa dual, está construida con dos voces distintas: la de Lucía, la protagonista y la de Juana de Castilla, quien hace una narración en primera persona para darnos a conocer su historia. La obra "es una novela que está construida sobre la promesa de una narración" (Urbina 1) ya que desde el inicio el personaje de Manuel, quien toma las riendas de la historia, promete a Lucía que le contará la historia de Juana de Castilla, personaje histórico que la apasiona estudiar (Belli 11). Para lograr esto Manuel le pide a Lucía que se ponga los vestidos renacentistas que él tiene como parte de su colección personal. Cada vez que Lucía utiliza uno de estos vestidos, se da paso a la voz narrativa de Juana.

Según los estudios de Roland Barthes en el texto *Lenguaje y vestimenta* la indumentaria funciona como una especie de lenguaje para comunicar significados, los códigos de este lenguaje se encuentran en el color, estilo, accesorios, peinado, etc. Sin embargo, afirmar esto no es algo tan sencillo. Barthes intenta

establecer una semiología del vestido en su texto *El sistema de la moda* argumentando que se puede tomar a la ropa como un código lingüístico, explicando esto a base de las ideas de Ferdinand de Saussure² conocido por su aportación del signo lingüístico³ concepto que Barthes utiliza para proponer una semiología del vestido, lo que se explora en este trabajo más adelante. Para llegar a esto, Barthes primero expone las diferentes posturas de análisis que se pueden utilizar en relación con la ropa, como estudios antropológicos, sociológicos, psicológicos, entre otros:

Por supuesto, desde el Renacimiento se han realizado trabajos sobre indumentaria: estos o tenían fines arqueológicos (con vestimentas antiguas, por ejemplo), o bien eran inventarios de ropas regidos por condiciones sociales: estos inventarios son verdaderos léxicos que vinculan muy estrechamente los sistemas vestimentarios a estados antropológicos (sexo, edad, estado civil) o sociales -burguesía, nobleza, campesinado, etc. (Barthes 363).

Estudios como el hecho por Alison Lurie en su trabajo en *El lenguaje de la moda* expanden estas ideas de Barthes y explican sobre la realidad de la ropa un sistema de comunicación: "Actualmente, con la semiótica cada vez más en boga, los sociólogos nos dicen que también la moda es un lenguaje de signos, un sistema no verbal de comunicación" (Lurie 21). Las lenguas como sistemas de comunicación engloban una comunidad, sin embargo, el vestido es algo bastante individual, por lo que se puede hablar de una

declaración de identidad al usar determinada ropa, o al decidir no usarla y explorar la desnudez femenina. En una entrevista publicada en *Le Nouvel-Observateur* en 1966, Barthes junto a otros sociólogos franceses⁴ disertan sobre la moda en general y cómo la ropa para la mujer implica un paso hacia el erotismo, pero no en la desnudez, implicando que el erotismo está ligado al contraste de las normas en la sociedad y argumentando que la desnudez no necesariamente es erótica en sí misma.⁵

Teniendo en cuenta las ideas anteriores, en este trabajo se hará énfasis en las implicaciones antropológicas y sociales del vestido. A través del análisis se comprobará que el uso de los vestidos de Juana representa una forma de comunicación y la herramienta para diferenciar de la voz de Juana de Castilla de la de Lucía, especialmente porque ayudan a que la protagonista explore su propia identidad. Para comenzar se hará un estudio de tres momentos importantes en que la aparición de cada vestido implica una transición entre las voces narrativas de Juana y Lucía. Finalmente, se presenta un apartado sobre el vestido como declaración de identidad otra dualidad vista en la obra: la vestimenta versus la desnudez.

Semiología de los vestidos

En el apartado "Lengua, habla, vestido y traje" del texto *El sistema de la moda* de Barthes se puede observar un intento por establecer una semiología de la vestimenta, donde se realiza una oposición de los términos *vestido* y *traje*, explicando que *vestido (habla)* representa las dimensiones del objeto de vestir: el orden o desorden, la elección del color y las derivaciones que vienen de cómo un objeto es usado (Barthes 26). Ahora *vestimenta* (lengua) es el lado abstracto que incluye las formas y rituales ya establecidos o de modo estereotipados. Si hacemos un paralelo con el concepto de Saussure de signo lingüístico, *vestido* equivaldría al significante -la ropa como objeto- y *vestimenta* al significado, es decir lo que cada persona hace de la ropa (Barthes 26). En la novela *El pergamino de la seducción* hay varios momentos en que el uso de determinados vestidos comunica una idea que se puede dividir en *vestido* y *vestimenta*, tanto por su existencia como por el hecho de que se trata de vestidos de época y esto le atribuye la característica de disfraz:

Un conjunto completo compuesto por prendas arcaicas procedentes de un único periodo, lejos de proyectar una imagen de elegancia y sofisticación, dará a entender que vamos a un baile de máscaras, que estamos haciendo una obra de teatro o una película, o que nos estamos exhibiendo con fines publicitarios (Belli 23).

La acción de la novela comienza girando en torno a los encuentros de Lucía y Manuel en su apartamento en Madrid, un ofrecimiento

didáctico por parte del historiador que se complace en compartir su conocimiento sobre Juana con su nueva pupila. Sin embargo, la situación académica cambia de tono cuando Manuel le pide a Lucía utilizar la ropa renacentista que él posee, dotando la situación de tintes lúdicos y teatrales, viendo la moda renacentista como lo que Barthes llama un ritual social (Barthes 21), en este caso de apareamiento, ya que la relación entre los personajes se convierte posteriormente en algo sexual. Manuel argumenta que este método es para él más efectivo para conocer mejor la historia de Juana: "Tengo un traje al estilo de la época. Quiero que te vistas como Juana. Quiero que te imagines en su piel mientras yo te cuento la historia" (Belli 25). Aquí se nos revela que Manuel será la voz que Lucía escuchará contándole las vivencias de Juana: "En realidad, su esfuerzo por rescatar el perfil histórico de Juana consistirá en una narración oral de su vida contada a una Lucía vestida en la ropa real del siglo de oro" (Schulenburg 206). Este elemento de los vestidos le otorga a la narración una teatralidad que permite situarla dentro del marco renacentista en el que precisamente está la historia de Juana. El significado del vestido en este caso es el del juego a través de una especie de vitrina donde vemos a los personajes jugando a ser personajes históricos.

Esta vitrina de exhibición son los encuentros que Lucía tiene con Manuel, de los cuales sólo se tomarán tres para fines de este análisis. La primera vez que Lucía accede a usar uno de estos, nos encontramos con uno de colores llamativos y con una descripción de un traje muy elusivo a la moda renacentista:

Era suntuoso, de paneles de seda dorada y roja yuxtapuestos uno al lado del otro, la cintura menuda marcada por una delicada cinta de terciopelo, que se repetía, más ancha, en el escote rectangular. Una hilera de negros botones diminutos cerraba el corpiño por la parte delantera" (Belli 36).

La palabra "suntuoso" ya nos revela el lujo que Lucía ve en el vestido. Como logramos leer en la parte introductoria realizada por María Ángeles Gutiérrez en su artículo "Literatura y moda: la indumentaria femenina a través de la novela española del siglo XIX" una de las funcionalidades propias de la vestimenta en la sociedad española tenía mucho que ver con la clase: "Desde las primeras manifestaciones escritas la ropa constituye a veces una ocasión para expresar estatus social" (3). Hablando específicamente de la vestimenta renacentista: "Un elemento de impronta internacional y que constituyó piedra de toque para la elegancia de la mujer fueron los tocados y botones" (5). Entonces es posible concluir que lo que este primer vestido nos comunica con cada uno de los detalles antes mencionados es la pertenencia a cierto grupo social; también expresa riqueza con los paneles de seda, los botones, etc. algo que Barthes menciona con relación a la ropa, la cual es una declaración de estatus social.

Una segunda ocasión donde vemos la importancia del vestido

es cuando Manuel por fin decide revelarle a Lucía la verdad sobre su familia, los Denia. La petición de Manuel es lo que establece por completo la narración que vamos a escuchar por parte de Juana: "Cámbiate, ponte el traje negro" (Belli 297). La semiótica del color negro comunica la idea del luto que ya Juana estaba viviendo a raíz de la muerte de Felipe su esposo, y es el vestido negro también el signo premonitorio del final fatídico que va a desarrollarse en la obra unas cuantas páginas después. Este vestido ya ha aparecido antes en la novela y es uno que ha producido un sentimiento negativo en Lucía: "Fui al baño y cuando regresé al estudio, vi sobre el sofá un traje negro. Se me vino a la boca un sabor ácido con vago gusto a chocolate" (Belli 174). Sin duda el sentimiento negativo hace una predicción sobre la situación futura en que se encontrará Lucía más adelante. La importancia del color negro en la obra tiene una conexión con el tema de la muerte muy presente a lo largo del texto, tanto en la vida de Lucía como en la vida de Juana.

El tercer momento clave en el uso del vestido es en el último capítulo, hacia el final de la novela, después de que Lucía ha presenciado el incendio de la casa y las muertes de Manuel y Águeda. En esta escena Lucía lleva puesto un vestido rojo: "Vestida con mi traje de terciopelo rojo, con la pechera cuadrada y la cruz de Juana sobre el pecho, no me reponía del estupor" (318). Es de notar no sólo el vestido y el color, sino también los accesorios del conjunto en completo, lo que como lo apuntan Lurie y Barthes, son los códigos no verbales del lenguaje de la vestimenta. Por ejemplo, la cruz que la protagonista lleva en el pecho expresa religiosidad, la cual es posible relacionarla al catolicismo de Juana de Castilla. El color rojo, aunque también puede relacionarse con el erotismo, en esta escena personifica el fuego y la sangre, ambos conceptos haciendo referencia a la muerte de Manuel y Águeda. Es de notar que el crucifijo de Lucía es similar al crucifijo de oro que lleva Águeda cuando aparece por primera vez en la novela, implicando una vez más que el vestido en conjunto cumple el rol de comunicar algo en la narración, en este caso algo premonitorio sobre la muerte.

El vestido como declaración de identidad

El uso del vestido en la obra parece significar un paso importante para que Lucía comience a explorar su identidad. Estudios realizados por expertos como Amy de la Haye, Elizabeth Wilson y Joanne Finkelstein exploran la realidad sobre la moda como la declaración del *yo*, argumentando que los conceptos de vestimenta y moda pueden tener distintos significados y la vestimenta puede servir para contar la historia de una sociedad y la importancia de la diversidad dentro de la misma (De la Haye, Wilson 1). Es importante observar que el estilo de los vestidos de la época de Juana de Castilla era de uso exclusivo de la clase alta, algunos países europeos incluso crearon leyes que prohíben a las personas de clase media o baja utilizar ropa suntuosa o con muchos adornos (2). Pero, no cabe duda de que, con el avance de la economía y la producción masiva

de telas y accesorios, la ropa comienza a convertirse en algo clave para construir la identidad.

Según Joanne Finkelstein que el sujeto esté consciente de su identidad a través el uso de la ropa y accesorios no sucede sino hasta el siglo XVI, cuando aparece la denominación de "yo" y cuando las personas comienzan a interesarse por esa capacidad performativa de establecer una identidad (60). Esto es importante para explorar cómo Lucía quiere ser vista por parte de Manuel y por sí misma. Para hacer una declaración de identidad, Lucía se viste de Juana y logra sentirse como ella: "Desaparezco en ella y emerjo en otra parte. Soy Juana" (Belli 40). Aunque es posible argumentar que Lucía sólo comienza a vestirse como Juana por petición de Manuel (25) al avanzar en la narración, después que Lucía se ha negado a usar el vestido (174), es ella misma la que descubre el efecto que produce en ella el utilizarlos: "Una vez vestida tenía que admitir que Manuel no andaba del todo equivocado. Algo me sucedía. Podía separarme de mi ser cotidiano, imaginarme lejos de allí" (174). El hecho de que Lucía diga que se imagina lejos de allí no solamente la liga a la España de Juana, sino que la liga a un sentimiento de querer escapar del lugar donde se encuentra. El escape es lo que le permite desatarse de su ser cotidiano, lo que implica que Lucía no se siente satisfecha con quien es a diario. Es entonces que ahora recurre a los vestidos no solo para cumplir con la petición de Manuel, sino para asumir una nueva identidad que va más a tono con quién cree que es ella realmente, aunque al fin y al cabo una actuación que se basa en la imitación de alguien más.

Este uso de los vestidos crea en ella la fijación hacia la vestimenta y los accesorios, lo que la llevará a identificarse más con la figura de Juana. Esto comprueba como muchas veces la búsqueda de la identidad depende de estímulos externos para ser exitosa, en el caso de Lucía su estímulo principal fue el ritual de Manuel, en donde ella debía vestirse de una manera determinada. Lo anterior permite aproximarnos a una parte teatral en la novela, en donde la dramaturgia rodea a los personajes y les permite hacer un *performance* o actuación. Joanne Finkelstein se aproxima a esta idea de la dramaturgia argumentando que en la vida social lo más común es desarrollar la capacidad de actuar (161). Por lo que, en conclusión, todos somos actores y estamos contruidos de mecanismos que nos permiten pretender, posar y actuar de maneras específicas frente a los demás, esto como parte de la identidad que queremos expresar.

Hablando de identidad, es necesario adentrarnos en las similitudes que guardan Lucía y Juana y cómo Lucía inconscientemente comienza a vivir una vida similar a la de Juana. Existe en la novela un punto de conflicto en que la vida de ambas parece ser un reflejo de la otra, gracias a que es fácil confundir sus voces narrativas: "Mediante esta superposición de las voces, las dos mujeres se confunden. Como en un juego de espejos, Lucía pasa a ser el doble de Juana" (Marchio 3). Esta cita anterior nos presenta un conflicto de triple impacto, la superposición de voces, el juego de espejos y el doble. El momento en que se da la superposición de voces es alterno al instante en que se da el uso del vestido por

parte de Lucía, lo que fomenta un juego de espejos. Sin embargo, el reflejo promovido por el uso físico de la vestimenta de Juana no supone un asunto de doble, ya que Lucía no pretende imitar a Juana – aunque inconscientemente lo hace-, sino que continúa buscándose a sí misma a través del juego con Manuel. Es verdad que algunas ocasiones en la obra Lucía dice “Soy Juana”, pero en ningún momento es esto algo intencional por parte de ella y lo dice solamente al usar los vestidos. Tampoco llega a confundir su propia vida con la de la reina.

Algunas de las semejanzas más notorias entre ambos personajes son claramente la edad, ambas cuentan con dieciséis años; un embarazo juvenil y una pasión por un hombre cuyo dominio ejercen a través del cuerpo. Esto ya ha sido mencionado por autores como Chris T. Schulenburg y Julie Marchio. En la narración de Juana, dentro de la obra, vemos que esto es incluso mencionado por ella misma: “Y es que en el Palacio de Toledo la leyenda de mis embrujos carnales era la comidilla de la corte” (161). Lucía no lo admite de la misma manera, sin embargo, está consciente del efecto que su cuerpo tiene en Manuel.

Otra cosa en común entre las dos es el encierro, Lucía en el internado de monjas, Juana en Tordesillas: “Juana y Lucía experimentan un mismo sentimiento de aislamiento en las sociedades respectivas en las que viven. Ambas evolucionan en espacios cerrados, la primera en la fortaleza de Tordesillas, la segunda en su colegio de monjas y luego en la casa de Manuel” (Marchio 4). Nótese que Marchio también menciona el encierro en la casa de Manuel, este lugar es clave, ya que es el que abre la puerta de la unión entre la vida de ambas mujeres, ahí es donde Lucía se entera de su embarazo, y es ahí donde se da el encuentro con los pergaminos de Juana, los cuales permiten a Lucía conectar mucho más con Juana, algo que ella ve como una revelación de la vida de la reina. En general, la obra promueve una espacialidad muy cerrada, ya que en raras ocasiones los personajes están en el exterior.

Este asunto del encierro es lo que permite la rebelión de ambas mujeres en la obra y esto es algo característico en los personajes femeninos de Gioconda Belli,⁶ pues generalmente en su narrativa vemos una “presencia de personajes femeninos transgresores, no conformes con su situación y condición, decididos a tomar su vida en sus manos y a encontrar su libertad para la plena realización” (López Astudillo 126). El asunto de la libertad es algo que finalmente se convierte en la motivación principal de Lucía para seguir usando los vestidos ya que en ella aflora un sentimiento de autodeterminación al momento de vestirse como Juana y de quitarse la ropa, especialmente al despojarse de su vestido de colegiala: “Solo transmutada en ella, vestida o desnuda como ella, se me despertaba esa otra piel sedienta y sedosa que existía bajo mi recatado uniforme de colegiala” (Belli 128). Esto es parte de la búsqueda de su identidad, la cual dista mucho del sometimiento bajo el que se encuentra en el internado.

Otra manera en que vemos una declaración de identidad en la historia es a través de la estructura de la narración. La novela

consiste en una narración dual donde conocemos dos historias distintas y paralelas, pero que no suceden en la misma época ni en el mismo momento. En algunas partes nos narra Lucía, con lenguaje moderno y propia de una joven educada que vive en Madrid después de la mitad del siglo XX: “Mis abuelos me depositaron en el internado regentado por monjas en Madrid un día de septiembre de 1963” (12). Y en otras nos narra Juana con un lenguaje ya más propio de una princesa del siglo XV y ubicado dentro del contexto histórico-social de entonces: “Mis padres son reyes en la guerra y la corte va de castillo en castillo. Primero han tenido que batallar contra los partidarios de Juana la Beltraneja en la Guerra de sucesión” (41) Como Marchio explica en uno de sus artículos sobre la novela: “A lo largo de la diégesis que consta de 26 capítulos más un epílogo, la vida de Lucía alterna con la de Juana, lo que estructura la novela en torno a una construcción en abismo, una historia dentro de la historia” (Marchio 2). A veces la separación entre ambas voces no es muy clara, ciertamente si no se está atento a la lectura no se logra saber en qué momento deja de narrar Lucía y en qué momento Juana. El elemento clave que ayuda para entender esto es el uso de los vestidos, siempre que vamos a ver un cambio en la voz narrativa, que pasará de Lucía a Juana, se nos presenta un vestido con antelación (Belli 36) y después se da paso a una especie de trance en el que Lucía da lugar a la voz de Juana: “En lo alto de la tarde en Madrid, con las ventas del mezzanine entornadas en un día que oscila entre soleado y cubierto, ataviada como princesa, me siento en el sofá que Manuel sitúa en el centro de la estancia [...] desaparezo en ella, emerjo en otra parte. Soy Juana. Y es Toledo. El 6 de noviembre de 1479, día de mi nacimiento” (40). En esta cita podemos ver cómo la narración en primera persona de Lucía se convierte en la narración de Juana, también en primera persona.

Ahora, para regresar a la voz de Lucía generalmente el texto menciona la voz de Manuel, o alguna frase alusiva a que ahora estamos leyendo a Lucía: “Abrí los ojos. Supongo que la mejor manera de describir el estado en que me sumergí mientras Manuel hablaba es compararlo a un paréntesis” (Belli 45). Como se ha mencionado anteriormente, ambas narraciones están escritas en primera persona entonces jamás se nos revela la voz de Manuel como narrador, y solamente lo conocemos en los diálogos y por las descripciones de Lucía. Esta omisión de la voz de Manuel resulta ser parte de una característica feminista que siempre se encuentra en la literatura de la autora “La mujer siente la necesidad de hablar en primera persona, de convertirse en sujeto de la narración” (Lasarte Leonet 1084). Aunque al principio se nos prometa una narración masculina: “Manuel me dijo que me narraría la vida de Juana de Castilla” (Belli 11), lo que nos encontramos es un dúo de voces femeninas que demandan contar su historia desde su perspectiva, ya que en la vida de ambas ha existido una toma de decisiones por parte de sus parejas, pasando por encima sus deseos y opiniones: “Como el caso de Juana, Lucía depende de la palabra masculina para guiar su destino, sexual y existencialmente; incluso su ropa viene de las selecciones de Manuel” (Schulenburg 208).

Este deseo de acallar la voz dominante masculina es lo que hace de estos personajes transgresores en sus propias historias: "Las dos historias son truculentas, representan a mujeres dominadas por la sociedad patriarcal y falocéntrica, y describen un camino de explotación de la mujer que abarca cinco siglos" (Urbina 3). La conexión entre Juana y Lucía se da de forma discursiva, sin embargo, es gracias a cosas como el vestido y el cuerpo que se logra establecer un puente.

Vestimenta y desnudez

Antes de la tragedia de la muerte que rodea a la protagonista hacia el final de la obra, nos vemos atrapados en una narrativa de sensualidad y erotismo en el texto. Estos tintes de sensualidad se ven presentados en la novela desde que vemos a Lucía ponerse el vestido *juanesco* por primera vez y donde se cumple lo que argumentan Amy de la Haye y Elizabeth Wilson en cuanto a la desnudez como medio para preservar la modestia y a la vez para mostrar el lado sexual (De la Haye, Wilson 1), de esta forma vemos que, aunque se conserve la modestia de los vestidos, estos también se encargan de exhibir la sensualidad de Lucía ante Manuel. A raíz de esto, lo que comienza como una simple relación entre maestro y pupila, se convierte en un tórrido romance que desencadena una cantidad de eventos que nos llevan hacia el final fatídico que ya se ha mencionado. En esta parte de la novela el uso de la vestimenta y del cuerpo comienzan a cobrar protagonismo al ser los elementos que establecen una conexión más profunda entre Lucía y Juana. Algunos críticos como Chris T. Schulenburg se han aproximado a este tema desde la perspectiva del cuerpo, argumentado que esta es una característica que se puede encontrar en otras obras de la autora: "Para la novelista y poeta nicaragüense, Gioconda Belli, este encuentro discursivo entre un cuerpo femenino desafiador y la escritura se reconoce a lo largo de su carrera" (206), un ejemplo de esto es el uso del cuerpo en *El pergamino de la seducción*.

Para continuar haciendo referencia a la vestimenta y el cuerpo en la obra, es necesario también hablar de la presencia de la desnudez en la misma ¿Es la desnudez un elemento que indica lo erótico en la novela? Para responder esto es necesario extraer ejemplos del texto. Si bien nunca vemos la desnudez de Juana, sí vemos la de Lucía. La razón por la que no vemos la de Juana es porque el uso del cuerpo en ella se da de una forma distinta y no recurriendo necesariamente al desnudismo; esto es particularmente importante porque se da un contraste entre los dos personajes -la que se desnuda y la que no-; sin embargo, aunque vemos que Juana no se desnuda es posible decir que su erotismo viene de la ropa, aludiendo al concepto de "el desnudo" estudiado por Francis Davis y que explica que el atractivo de una mujer es posible encontrarlo en la ropa y el estilo de su tiempo y no específicamente en su desnudez (80). La desnudez es solamente algo que se desea de forma planeada, esto explica porque Manuel decide cubrir a Lucía,

arrojándole despectivamente una prenda de ropa después de una de las ocasiones en que han tenido relaciones (Belli 107).

En algunos de los pasajes narrados por Juana logramos ver como ella hacía uso de su cuerpo para expresar sus sentimientos: "Mi cuerpo se llena del lodo viscoso del miedo y temo que cualquiera de mis palabras sea el pedrusco que haga trizas su amor" (119). Pero, en el caso de Lucía, el recurrir de la figura desnuda se hace cómo la realización de los deseos de libertad en ella misma. Ambas mujeres llegan a utilizar sus cuerpos cubiertos o descubiertos para ejercer la manipulación deseada en ellas mismas o en las demás personas. Cuando Lucía comienza a explorar más su desnudez nos dice "me gustaba estar desnuda...en mi familia mi padre y mi madre eran de la escuela nudista" (108). Aquí vemos que Lucía comienza a descubrir el poder de su cuerpo desnudo, atribuyendo esto a su educación familiar. En esos momentos en que Lucía disfruta de su desnudez es, en algunas ocasiones, increpada por Manuel: "Para ser tan joven y virgen eres muy desinhibida" (108). Y más adelante Juana responde a un reclamo similar que bien podría atribuirse a Lucía: "Que yo esté tan plantada en mi cuerpo les parece una peligrosa debilidad" (116). Lucía sabe que Manuel reacciona ante su desnudez y es cuando comienza a manipularlo para llenar sus deseos sexuales (109). Sin embargo, aunque Lucía cree que tiene el control, llega un punto en que Manuel parece ser quién domina cuando Lucía estará vestida y cuándo no: "El cuerpo como arma, en fin, se aproxima íntimamente incluso a la objetivación aparente de Lucía, y la pérdida estratégica de su ropa no representa una excepción a esta posibilidad amenazadora" (Schulenburg 208). Las implicaciones que esto tiene son debatibles, la única razón por que ambas mujeres en la novela se ven obligadas a usar su cuerpo como arma es porque han comprobado que no logran conseguir lo que quieren a través de lo verbal.

La dualidad entre vestimenta y desnudez también le permite a Lucía poder explorar su sexualidad silenciada. Siendo huérfana criada por sus abuelos y posteriormente internada en el colegio de monjas, Lucía no se había visto expuesta a sí misma en situaciones eróticas. Lucía también era virgen, y tiene su primer encuentro sexual con Manuel, después de que éste se excita al verla con el vestido renacentista que usa para la sesión de ese día. A partir de ese momento, Lucía comienza a reconocer su sexualidad mucho más, encontrándonos con episodios como el de su autoexploración en su baño de internado (Belli 112), acción que la misma Lucía admite cometer en repetidas ocasiones: "Ciertas noches volvía a repetir el rito una y otra vez. Me retaba indagar los límites de mi sed o mi resistencia" (112). Para Lucía este descubrimiento supone un reto y al mismo tiempo una especie de pecado. Esto lo vemos cuando, después de perder la virginidad, se prohíbe a sí misma recibir la comunión: "Ahora sabía lo que era albergar otro ser en el interior más íntimo. Sin embargo, no me atreví a recibir la hostia" (90). Y aunque Lucía se convence a sí misma que no se confiesa por miedo a ser reprendida por el cura, vemos que existe en ella un conflicto moral que sólo desaparece cuando está con

Manuel, utilizando los vestidos. Esto es significativo si continuamos hablando de la desigualdad de géneros que problematiza Belli en su obra, la religiosidad que rodea a Lucía y a Juana les impiden expresarse sexualmente y es claro que lo que se propone es una revisión de los derechos de la mujer, los cuales no deberían atender a una doctrina religiosa. De nuevo, es necesario repensar el por qué se presenta una problemática moral tan similar en ambas épocas en que se suscribe la historia, cinco siglos no parecen cambiar nada. La acusación que se denuncia es exclusiva de la mujer, en ninguna parte de la novela vemos que las cuestiones de virginidad y fornicación se les adjudique a los hombres de la obra. A pesar de que esto es obvio, lo que no parece serlo es la presencia de un personaje como Manuel en el texto, un señor de más de cincuenta años que se relaciona sexualmente con una jovencita de dieciséis. Esto nunca es señalado negativamente en la obra, ni siquiera se discute, el texto en vez de problematizar esta unión, la romantiza.

Como podemos concluir, el uso del vestido en *El pergamino de la seducción* representa, por un lado, un puente entre el presente y el pasado donde el vestido tiene la responsabilidad de comunicar significados para situar la historia en dos períodos y sociedades diferentes. Esto lo vemos en los mensajes comunicados por los vestidos -a través de elección de colores, texturas, accesorios- en momentos clave para los protagonistas. Por otro lado, el vestido funciona como la declaración de identidad del personaje de Lucía, quién en su orfandad y soledad siente que no sabe quién es y lo descubre a través del uso de los vestidos y del erotismo que le

otorga usar la ropa de Juana. Esto nos dice que la obra intenta utilizar un sistema no lingüístico para comunicar ideas y establecer un paralelo entre dos sociedades españolas que exponen el rechazo abierto hacia la sexualidad y la existencia de dos mujeres jóvenes y autónomas. La novela expone cómo en ambas épocas lo que no es diferente es la concepción religiosa en relación sobre la sexualidad. La forma en que esto se hace es a través de los vestidos de Juana de Castilla, los que también se encargan de abrir paso a la parte histórica del texto, donde se da una especie de reconstrucción histórica sobre un personaje polémico tal como lo ha sido Juana "la loca". Los vestidos también plantean la realidad que ambos personajes viven al usar sus cuerpos como símbolo de subversión ante las imposiciones hechas por las sociedades en que viven, donde incluso se les llega a privar de su libertad física.

Además de las investigaciones que se han realizado de la obra en relación con lo histórico, el texto también propone un espacio para que se realicen más análisis desde perspectivas feministas y de teorías de género.⁷ A diferencia de las lecturas hechas sobre la obra que se enfocan en el personaje histórico de Juana de Castilla, mi propuesta pone el foco en Lucía y cómo la ropa es capaz de funcionar como un personaje más en la historia, ya que tiene su propio lenguaje y aparece en momentos importantes para el desarrollo narrativo de la obra, lo que otorga al texto de una característica visual que busca contar la historia trágica de dos mujeres a través de una gama de imágenes propias de una revista de moda.

NOTES

¹ Algunos de los que han hablado de la narrativa de la novela son Nicasio Urbina, Julie Marchio y Melvy Portocarrero.

² Ferdinand de Saussure fue un lingüista suizo reconocido por sus ideas innovadoras en la lingüística y la semiótica.

³ El concepto de Saussure habla de la dualidad del signo lingüístico, el cual consiste en un significante (la parte material de la palabra o idea) y el significado (la representación psíquica de la palabra).

⁴ Esta parte del texto es una transcripción de una mesa redonda donde participó Barthes junto a Jean Duvignaud y Henri Lefebvre. Duvignaud fue un reconocido novelista y sociólogo francés y Lefebvre un filósofo marxista conocido por sus estudios sobre la vida cotidiana y su trabajo sobre materialismo dialéctico. Este texto fue publicado en *Le Nouvel-Observateur* en marzo de 1966.

⁵ Mesa redonda originalmente publicada en *Le Nouvel-Observateur* 71 (23 March 1966), 28–29.

⁶ En los estudios de Sandra López Astudillo se hace un análisis de las novelas *Waslala* y *Sofía de los presagios*, analizando a profundidad los personajes protagonistas femeninos en ambas obras. La autora concluye sacando algunas características en estas obras que pueden ser aplicables a toda la obra en prosa de Gioconda Belli, entre ellas revaloración de lo oculto y lo paranormal, riqueza en el lenguaje, presencia de personajes femeninos transgresores, preocupación por la sociedad.

⁷ Pueden leerse las propuestas de Chris T. Schulenburg y Gustavo Camacho Guzmán.

WORKS CITED

- Aínsa, Fernando. "La invención literaria y la reconstrucción histórica." *América: Cahiers du CRICCAL*, vol. 1, no. 12, 1993, pp. 11-26.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*. Traducido por Carlos Roche, Editorial Paidós, 2003.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda*. Traducido por Joan Vinoly, Editorial Gustavo Gili, 1966.
- Belli, Gioconda. *El pergamino de la seducción*. Rayo, 2005.
- Davis, Fred. "Ambivalence of Sexuality: The dialectic of the Erotic and the Chaste" Fashion, culture and identity." *Fashion, culture, and identity*. University of Chicago Press, 1992, pp. 79-100.
- De la Haye, Amy. Wilson, Elizabeth. *Defining Dress: Dress as object, meaning and identity*. Manchester University Press, 1999.
- Fernández Jiménez, Juan. "Doña Juana de Castilla: Entre la historia y el mito." *Hispanic Journal*, vol. 29, No. 2, 2008, pp. 9-25.
- Finkelstein, Joanna. "The self as a sign." *The fashioned self*. Polity Press, 1991, pp. 177-193.
- Gutiérrez García, María Ángeles. "Literatura y moda: la indumentaria femenina a través de la novela española del siglo XIX." *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos*, no. 9, 2005, www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/literaturaymoda.htm. Accessed 23 Oct 2018.
- Lasarte Leonet, Gema. "Gioconda Belli, un universo de mujeres." *Revista Estudios Feministas*, vol.21, no. 3, 2013, pp. 1081-97.
- López Astudillo, Sandra Elisabeth. "Gioconda Belli: con palabra de mujer." *Encuentro*, no. 65, 2017, pp.102.
- Lurie, Alison. *El lenguaje de la moda*. Traducido por Fernando Inglés Bonilla, Ediciones Paidós, 1994.
- Malo González, Claudio. "El lenguaje del vestido." *Revista Artesanías de América*, no. 70, 2010, pp. 7-24.
- Montero, José María. "Mi íntima multitud de Gioconda Belli y la fragmentación de la utopía." *Chasqui*, vol. 40, no. 2, 2011, pp. 33-43.
- Marchio, Julie. "Historia e intimidad en *El pergamino de la seducción* de Gioconda Belli." *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, 18 Abr. 2008, www.istmo.denison.edu/n16/articulos/marchio.html. Accessed 20 de Oct. 2018.
- Portocarrero, Melvy. "The Scroll of Seduction: Putting a New Light on the Dark Side of History." *Hispanic Journal*, vol. 31, No. 2, 2010, pp. 123-132.
- Poeta, Salvatore. "The Hispanic and Luso-Brazilian World: From Mad Queen to Martyred Saint: The Case of Juana La Loca Revisited in History and Art on the Occasion of the 450th Anniversary of Her Death." *Hispania*, vol. 90, no. 1, 2007, pp. 165-172.
- Schulenburg, Chris T. "La historia corporal clandestina y *El pergamino de la seducción*." *Romance Notes*, vol. 55, no. 2, 2015, pp. 203-13
- Urbina, Nicasio. "La seducción de la novela: *El pergamino de la seducción* de Gioconda Belli." *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, 03 Mar. 2008, www.istmo.denison.edu/n17/articulos/urbina.html. Accessed 20 Oct 2018.