

El yo fragmentado y la agencia en  
*Cuestión de amor propio*

Carolina Rodríguez Tsouroukdissian  
Vanderbilt University

Resumen

Este artículo explora la identidad femenina como constructo sociocultural y la posibilidad de agencia en la novela epistolar *Cuestión de amor propio*, de Carmen Riera. El concepto de género como discurso y performance de Judith Butler se usa como base para analizar la subjetividad fragmentaria del personaje principal. En la novela quedan plasmados los diferentes discursos que coexisten dentro de la protagonista, los cuales se clasificaron en dos ejes: el eje patriarcal, en el cual figuran la mujer enajenada en el amor, la mujer en discordia con su cuerpo y la mujer suicida; y el eje autónomo, compuesto de la mujer profesional, la feminista y la mujer seductora. Se explora el diálogo que se produce entre estos compartimientos del yo y la naturaleza ambivalente del plan de venganza que concibe Ángela, el cual encarna la ambigüedad entre repetición y subversión que plantea Butler en su definición de agencia.

La novela epistolar *Cuestión de amor propio* (1987), de la escritora catalana Carmen Riera, a pesar de estar construida con base en una sola visión —la de la narradora y protagonista—, es vitrina de múltiples discursos en conflicto. Este artículo propone estudiar la subjetividad de Ángela Caminals, el personaje central, desde la perspectiva teórica de la filósofa postestructuralista Judith Butler, quien concibe el género como discurso y *performance* de prácticas sociales normativas. Se parte de la premisa que maneja Butler de que el género se forma a través de la repetición estilizada de actos discontinuos que conforman una subjetividad fragmentada y marcada por una temporalidad social (“Performative Acts and Gender” 519-520).

En una carta que escribe Ángela a su amiga Ingrid le cuenta sobre un romance que la deja al borde del suicidio y le pide colaboración para tomar venganza de Miguel, el hombre que la defrauda. Dos eventos inesperados —el enamoramiento y el abandono— alteran la configuración de la identidad de Ángela: aspectos que ella creía ajenos a su *yo* emergen, mientras otros que concebía como bases de su carácter pierden relevancia. En este artículo se examina si el proyecto de venganza de Ángela coincide con el concepto de agencia de Butler. La filósofa define agencia como la posibilidad de una variación en la repetición de actos o una convergencia que da lugar a una resignificación del discurso capaz de subvertir los modos normativos de concebir el género (cit. en Jennifer E. Beste 64). Este ensayo plantea que el plan de Ángela encarna la ambigüedad entre repetición y variación que propone Butler.

El artículo clasifica los diferentes discursos que coexisten dentro de Ángela en dos ejes: el eje patriarcal, en el que figuran la mujer enajenada en el amor, la mujer en discordia con su cuerpo y la mujer suicida; y el eje autónomo, compuesto por la feminista, la mujer profesional y la mujer seductora. Se exploran estos compartimientos del *yo*, considerando su relación con la situación de la mujer en la España franquista y postfranquista, las dos temporalidades históricas que influyen en la identidad de la protagonista. Según la novela, Ángela es una reconocida

escritora española que para 1986 tiene 48 años.

La pluralidad de voces en la novela de Carmen Riera ya se ha estudiado anteriormente. Akiko Tsuchiya exploró la paradoja de la narración como seducción argumentando que la literariedad del discurso y la presencia de una táctica persuasiva convergen en la pérdida de poder del narrador: “The overdetermined nature of duplicitous discourse inevitably leads to the loss of authority, because it calls attention to its condition as language” (282). Sandra J. Schumm analizó, por su parte, cómo Ángela combina la voz femenina tradicionalmente asociada a lo mítico e instintivo con la voz masculina vinculada con la razón en función de lograr un lenguaje plural que trasciende el sexismo (211). Otro antecedente relevante es el trabajo de Robert C. Spires, quien se concentra en explorar cómo Ángela e Ingrid robarían el poder de la palabra a Miguel y lo reducirían a una serie de falacias que lo desacreditarían ante sus lectores. Señala que se despoja al género masculino del discurso gracias a una agencia colectiva entre autor y lector que queda sugerida por el final abierto de la novela (198-208).

No es casual que el género sea tema central dentro de *Cuestión de amor propio*. En su estudio sobre la literatura posttotalitaria, Spires señala que mientras la ficción española de los años 70 se concentró en subvertir el discurso autoritario del franquismo, la que emerge entre 1985 y 1989 tiene como temas centrales el género, la identidad, el poder y la ideología. El autor sugiere que la obsesión por el franquismo pasó al inconsciente colectivo y se dispersó en asuntos más inmediatos (9-10). En estos años, señala, se impone una visión multipolar del mundo en la cual las viejas dicotomías se desdibujan, lo que trae como consecuencia que España, en particular, viva en la ambivalencia: al tiempo que implementa políticas de descentralización, concreta su entrada en 1986 en una organización internacional centralizada como la Comunidad Europea. Spires afirma que en las novelas de esta época, como por ejemplo *Cuestión de amor propio*, publicada en 1987, los personajes se visualizan a sí mismos como un producto de los discursos globales (155-156).

## Compartimientos del “yo”

Antes de examinar los diferentes discursos que conforman la identidad de Ángela, es preciso señalar que las categorías de análisis que se plantean no agotan la complejidad del personaje, aunque sí representan las voces más salientes de la carta que escribe. El objetivo no es trazar límites artificiales en el *yo* de la protagonista, sino usar estos constructos como instrumentos para dar orden a la multiplicidad discursiva que plantea la obra, en la cual las diferentes facetas del *yo* aparecen, en unos casos, fusionadas y, en otros, disociadas. Primero se analizan las facetas del eje patriarcal y luego las del eje autónomo, para después pasar a explorar cómo emerge una agencia ambivalente.

La ubicación espacio-temporal de la novela es la España de 1985 y 1986. Ángela, una mujer cercana a los 50 años, se debate entre discursos de género patriarcales y profundamente instituidos en la sociedad franquista en la que creció y discursos más liberadores que empiezan a tomar forma hacia el final de la dictadura y que se intensifican en el postfranquismo. Como señala Celia Valiente, la dictadura de Francisco Franco (1936-1975) se opuso al avance de los derechos de la mujer (767). El régimen prescribía que esta debía ser ama de casa a tiempo completo. Para ello, los colegios enfatizaban la educación religiosa y el desarrollo de competencias domésticas como la costura (771). El mercado laboral les estaba virtualmente vedado. Hasta los años 60, se implementaron políticas de Estado en contra del empleo remunerado para mujeres: estas tenían prohibido practicar ciertas profesiones como medicina y leyes y la autorización del

esposo era requerida en los pocos casos en que podían firmar contratos de trabajo (773). Valiente afirma que las restricciones se extendían a la vida privada: el régimen propugnaba que las mujeres solo podían tener sexo en el matrimonio y con fines reproductivos (767).

Como señalan Enders y Radcliff, la religión Católica jugó un papel central en la construcción de la imagen femenina durante el franquismo (55). A través del sistema educativo, el Estado moldeó a la mujer. El régimen revivió parte de la tradición del siglo XVI. Rescató la devoción a figuras como la Virgen del Pilar y Santa Teresa de Jesús, quien fue designada como ejemplo a seguir por su carácter noble y obediente a los dogmas de la Iglesia. También repopularizó tratados del Renacimiento sobre el buen comportamiento de la mujer como *La instrucción de la mujer cristiana* (1523) de Juan Luis Vives y *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León. En ambos textos la identidad femenina emana de la objetificación del cuerpo de la mujer al enfatizarse la preservación de la virginidad y la función del vientre como receptáculo de la vida (55-56). El franquismo se inspiró en la doctrina tradicional de la Iglesia Católica, concretamente en las encíclicas de Pío XI “*Divini Illius Magistri*” (1929) y “*Casti Connubii*” (1930). Mientras la primera señalaba los efectos perniciosos de la coeducación de los sexos, la segunda ordenaba que las mujeres debían someterse a la voluntad del hombre por ser este la cabeza del hogar (58).

La Sección Femenina (rama de la Falange Española, partido político de gobierno) fue la gran promotora de este modelo de feminidad. Sin embargo, esta organización entrañaba la paradoja de combinar una ideología retardataria con elementos modernizadores que acondicionarían el camino para la transformación del rol de la mujer en los últimos años del franquismo (Richmond 101). La Sección Femenina ofrecía oportunidades educativas y profesionales e incluso daba ayuda económica para estimular a sus líderes y a las mujeres en general a que se capacitaran (10). Al igual que sucedió en la Alemania nazi y la Italia fascista, el franquismo delegó a las propias mujeres la preservación y aplicación de las políticas de género. Esto les dio poder y liderazgo (101). Las dirigentes de la organización fungían de instructoras y especialistas en salud. Trabajaban y vivían lejos de casa y enseñaban las claves del matrimonio y la domesticidad siendo muchas veces solteras. El estilo de vida de estas mujeres en nada se correspondía con el estereotipo de “ángel del hogar” que se promovía desde el Estado (12). La Sección Femenina construyó a través del ejemplo de sus cuadrillas élite un ideal de feminidad en el cual la mujer podía realizarse profesionalmente sin desafiar la autoridad del hombre. Legitimó una forma de vida loable fuera del matrimonio y supo apoyar a las mujeres que tenían que trabajar por necesidad. Estas contradicciones en la Sección Femenina prefigurarían el cambio social que trajo para la mujer el desarrollo del turismo en los años 60 (101).

A la historia política de España se suma la literatura como otra instancia que subordina a la mujer. Según el estudio de Spires, la visión patriarcal de la narradora sobre el romance es alimentada por la novela rosa y autores canónicos que ha leído y a los que hace referencia como Ausiàs March y José de Espronceda (206). Las dificultades de Ángela para liberarse de estas ideas sobre el amor y el sexo hacen que se encuentre fuera de sintonía con el feminismo contemporáneo (Brad Epps 108). En la carta que escribe a Ingrid, Ángela evidencia la repetición de discursos jerárquicos que toma de su entorno actual y de su pasado, los cuales confluyen en la faceta de mujer enajenada en el amor, la primera que se analiza dentro del eje patriarcal. Como indica Butler, todo en el individuo está socialmente determinado (cit. en Beste 61) y, en el caso de Ángela, habría sido utópico suponer que una mujer podía permanecer inmune a los discursos y prácticas patriarcales que en España llegaron al extremo de erigirse en política de Estado.

La aventura que tiene con Miguel —hombre casado y escritor— comienza después de que lo conoce en una conferencia literaria, y acaba mes y medio después tras una única noche de

amor corporal. Miguel es quien prepara el terreno para que Ángela haga a un lado sus ideas feministas y recupere sus discursos patriarcales sobre el amor. En cartas que le envía mientras viaja por trabajo le escribe: “soy definitivamente tuyo”, “estoy pensando seriamente en iniciar los trámites del divorcio”, “te amo como nunca imaginé que sería capaz” (Riera 40). Después de que la abandona, Ángela concluye que estas invitaciones al amor formaron parte de una estrategia. Cree que Miguel solo la quiso usar de modelo viviente para la creación de un personaje literario para luego desecharla. Sin embargo, a Ángela estas declaraciones de amor le supieron “a gloria” (35) y desataron el “abandono total” y la “entrega absoluta” (22).

Cuando Ángela le dedica a su amado los versos del escritor Pedro Salinas, le cede todo el poder: “Miedo de ti. Quererte es el más alto riesgo” (36). Se pone a merced de él y hasta le abre las puertas de su pasado para que lo invada: “las frases más o menos felices que yo solía divulgar en entrevistas y mesas redondas . . . habían encontrado, por fin, el único destinatario que me interesaba” (23-24). Esta aniquilación del ser como parte de la entrega total llega al extremo cuando reniega de todos sus apetitos profesionales: “De pronto nada de lo que me había interesado hasta entonces me importaba. Ni el ansia de conocer ni mis posibilidades creadoras: únicamente ser joven y recuperar la belleza” (44). La narradora asume como propio el código patriarcal de la supremacía de la belleza física. No tendría problema en cambiar intelecto por juventud con tal de complacer a su amado. De allí que cuando ve en una revista la foto de Miguel con una mujer “exuberante”, la llame también “venal” (47). Ángela misma reproduce el estereotipo machista según el cual una mujer vistosa es probablemente superficial.

La narradora representa el enamoramiento como un evento inexorable sobre el cual no tiene ningún tipo de control, para lo cual utiliza una metáfora falocéntrica: “noté el momento en que el arquero divino disparaba sus flechas doradas” (23). Cuando describe el sexo como “una invasión de puñales lentísimos” (44), nuevamente asume la posición de víctima. Ángela llega a admitir que su forma de ver el amor está en conflicto con sus ideas feministas y expresa que siempre buscó la ternura: “una de las cosas que más he deseado toda mi vida ha sido que alguien me llamara pequeña, pequeñita . . . deseaba ser disminuida, cosificada, casi degradada” (22). Aunque la subjetividad de Ángela es compleja, fragmentaria y cambiante, la recitación de discursos patriarcales sobre el amor procedentes de la literatura y el entorno social en su sentido más amplio le hacen vivir el romance desde una posición de desventaja.

La faceta de Ángela como mujer en discordia con su cuerpo se solapa claramente con la categoría anterior (mujer enajenada en el amor) por ser parte del mismo discurso patriarcal y porque cuerpo y amor se alinean en una misma experiencia. Sin embargo, se trata de un solapamiento conflictivo, pues el rechazo que siente por su cuerpo envejecido y el pudor que la caracteriza limitan la “entrega total”. La visión de su propio cuerpo como una alteridad —como algo ajeno— la lleva a ocultarlo. Cuando Ángela relata a Ingrid su encuentro sexual con Miguel utiliza un lenguaje metafórico que encubre la corporalidad. “Suavidad casi imperceptible de alas de mariposas”, “delicuescencia de pétalos” e “invasión de puñales lentísimos” (44) son las frases que escoge.

El pudor que le inspira la desnudez queda plasmado también en su rechazo por los paisajes veraniegos del mediterráneo: “esa rabiosa luz del sur . . . nos muestra con crudeza lascas, aristas, protuberancias, y sin disimulos, con la máxima precisión, nos hace caer en la cuenta de que los objetos tienen perfiles ásperos, los vegetales tallos escabrosos y todo, o casi todo, muestra la agresividad del cuchillo” (15). Ángela prefiere la penumbra de los países nórdicos, e inscribe su cuerpo en una lógica de difuminación, debido a la marcada incomodidad que le producen los signos de la edad:

Tenía miedo, Ingrid, de todo o de casi todo. Miedo a mi propia edad, a mi cuerpo no precisamente en plenitud, que en todas partes, aun en los pliegues más íntimos, en los más escondidos recovecos, exhibía la desmañada caricia de los días y en cuyas zonas más vulnerables los años habían sido pródigos en impetuosos desmanes. Y sobre todo miedo a mi cara, que el abandono del amor dejaría sin el maquillaje que disimulara el rictus de la boca, ya definitivamente entre paréntesis, sin el amparo de las sombras protectoras que enmascaran bolsas, ojeras y arrugas, o el auxilio del lápiz corrector capaz de mermar las huellas de los espolones de todos los gallos de la aurora. (36-37)

En esta reconstrucción de su cuerpo, Ángela recita discursos de su entorno sociocultural. Butler sostiene que no hay nada, ni siquiera la materialidad del cuerpo, que sea previo al discurso: “That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality” (*Gender Trouble* 173). Ángela misma reconoce que en las letras españolas a las mujeres maduras se les ha amputado su sexualidad: “en la literatura hispánica una mujer de casi cincuenta años no tiene ningún derecho al amor, ni mucho menos al deseo físico” (Riera 51). La narradora es objeto de este complejo socialmente impuesto que le hace retrasar el encuentro sexual con Miguel, que habiéndose podido concretar en los días que duró la conferencia, terminó ocurriendo varias semanas después, pues el miedo le obligó a reprimir el deseo.

Diana T. Meyers describe la relación conflictiva que las personas maduras tienen con el espejo: “This face is disconnected from one’s sense of self —it is not the face with which one entered long-standing, treasured interpersonal relationships and embarked on valued, enduring projects” (149). Señala que las fuerzas sociales reclutan al individuo en narrativas que equiparan edad avanzada con declive (149). Ángela reproduce estos discursos pero, al mismo tiempo, confiesa que su deseo sexual por Miguel es mayor al que llegó a sentir a los veinte años (Riera 51). La fuerte tensión entre una libido que emerge con gran intensidad y un cuerpo que prefiere estar en la penumbra configura un erotismo represado que se debate entre la entrega total y el miedo; un miedo que llega a convertirse en renuncia a la sexualidad.

Ángela confiesa que luego de separarse de Jaime, su exesposo, estuvo siete años sin tener sexo: “No por ello me sentí mal ni frustrada” (22). Luego del romance con Miguel y de haber experimentado “la apoteosis del tacto” (44), también señala haber perdido interés por el amor carnal. La narradora plantea una oposición entre ternura y sexo, y no vacila en escoger la primera. No considera la posibilidad de que ambos coexistan. La sexualidad —la entrega total— parece plantear demasiados riesgos para el *yo*. En cambio, la ternura representa seguridad: “En realidad, lo que busco —y casi estoy segura de que también lo buscan o buscaban la mayoría de mujeres de mi generación— es la ternura, esa sensación que nos devuelve al jardín siempre azul de la niñez, en el que cualquier pesadilla desaparecía como por ensalmo, ahuyentada por la tibia dulzura de la voz de mamá que nos acunaba” (21).

Ángela otorga a su conflicto sexual una dimensión social al hacerlo extensivo a la mayoría de las mujeres de su generación. La represión de la sexualidad femenina instituida durante décadas por el régimen franquista a través de diferentes instancias como las escuelas y la Sección Femenina han dejado su huella discursiva. En palabras de Foucault: “sexuality is an historically specific organization of power, discourse, bodies and affectivity” (cit. en Butler, *Gender Trouble* 117). La ternura parece ser la salida airosa a una sexualidad problematizada.

El rechazo del cuerpo y del ser —llevado al extremo— deviene en suicidio, la tercera categoría del eje patriarcal. La entrega total expone a Ángela al daño total. El trauma ocurre a partir del enamoramiento profundo y posterior abandono, abandono que comienza con un cambio de discurso radical por parte de Miguel, quien deja de pronto el lenguaje romántico y literario con que se dirigía a Ángela. Luego del encuentro sexual, él emprende un viaje de trabajo y desde el aeropuerto le manda una tarjeta que solo dice “muchas gracias” (Riera 46), con lo cual cierra el ciclo del romance. A partir de ese momento, Miguel se vuelve inaccesible. No contesta llamadas ni envía más cartas a Ángela, quien piensa que quizá ha tenido un accidente. Cuando logra contactarlo por teléfono, la “correcta frialdad” (57) con que la trata le indica que todo ha terminado.

Dos eventos más contribuyen a hundir a la protagonista en ideas suicidas: para reivindicarse ante Ángela, Miguel le dice que la defendió ante el crítico Martínez Camorera, quien supuestamente había dicho que ella era una “escritora acabada” (61). A través de una amistad en el mundo literario, la narradora averigua que el incidente fue al revés: Miguel había sido el que decretó su muerte literaria, mientras Camorera la había defendido. Devastada por lo ocurrido, Ángela debe lidiar además con el libro que publica Miguel. Cuando lo lee, nota el paralelismo casi perfecto entre la novela y el romance entre ellos, solo que ella es caricaturizada. La describe como “la madura escritora catalana, cursi como un repollo con lazo” y la noche que ella recuerda como “intensa, bella y pletórica” él la define como “vergonzante, fracasada y estéril” (69).

Ángela es humillada como mujer y como escritora: “Aquéllos fueron unos días espantosos, poblados de terrores a cuyos conjuros aparecían espectros que ejecutaban a mi alrededor danzas macabras, monstruos que entre risotadas y cabriolas se mofaban de mí” (62). Pierde toda confianza en sí misma y en el mundo que la rodea. Deja de escribir y cae en la parálisis. Miguel había burlado sus barreas protectoras para demostrar la supremacía del varón. El suicidio femenino a causa del fracaso amoroso es un *performance* de género con amplio anclaje literario y social y Ángela se disponía a repetirlo: “La angustia atenazante del año pasado se debió, sobre todo, a una enfermedad moral que me llevó . . . a calibrar obsesivamente qué proporción de alcohol y barbitúricos sería la ideal para una mezcla efectiva o qué distancia podía mediar entre la ventana y el asfalto para obtener el resultado apetecido” (18).

Los actos de desaparición voluntarios y no voluntarios —centrados en la voz, el cuerpo y el deseo— son frecuentes en los trabajos de las escritoras feministas catalanas (Susan Lucas Dobrian 250). Aunque Ángela no se llega a suicidar, el ensimismamiento le sirve para cuestionar, observar y hasta eliminar una parte de sí misma. El libro de Miguel le sirve no de espejo, sino de máquina del tiempo. Ve a una Ángela que considera del pasado: “sigo leyendo *El Canto del Cisne* . . . Para encontrar entre líneas, soterrada, cualquier explicación plausible, para saber de mí misma . . . para reencontrarme con aquella muerta mía de la que solo soy, en cierto modo, superviviente” (Riera 71).

Butler señala que el trauma pasa a ser parte del individuo. El trauma como discurso no solo influye en el sujeto, sino que lo reconstituye. No es posible para la víctima reconocer ciertos discursos y prácticas como dañinas y simplemente eliminarlos de su psique. Por eso, recuperarse de una situación de abuso es un proceso tan arduo (cit. en Beste 68). Las ideas de autoaniquilación de Ángela forman parte de la negociación de su duelo y, si bien se clasificaron dentro del eje patriarcal por representar el triunfo del hombre sobre la mujer, más adelante se explora cómo la faceta suicida funciona en sentido opuesto y, más bien, contribuye a la conformación de la agencia.

Habiendo delineado las tres categorías del eje patriarcal, a continuación se explora el eje autónomo, que abarca aquellos discursos que muestran a una Ángela con mayor control sobre

su vida y capacidad crítica. En primer lugar, se examina la faceta feminista. En varias oportunidades, Ángela afirma tener “principios feministas” (Riera 22), aunque admite que están en conflicto con sus ideas sobre las relaciones de pareja: “muchas de nosotras, y de manera especial las más combativas, las que pasábamos por más inteligentes, llegamos a avergonzarnos de esta propensión a la ternura, pues nos parecía un rasgo de debilidad femenina, y preferimos mostrarnos ante los demás, especialmente ante los hombres, frías, fuertes y autosuficientes” (21).

El discurso feminista parece perder importancia frente al eje patriarcal cuando Miguel irrumpe en la vida de la protagonista. Este evento no solo trastoca la cotidianidad de Ángela, sino la jerarquía de sus discursos internos. Durante poco más de un mes se impone la faceta de mujer enajenada en el amor y emerge un *performance* basado en actos de entrega. Sin embargo, después de ser abandonada, el discurso feminista gana importancia de nuevo.

Una de las formas como se manifiesta la faceta feminista es mediante la burla. A lo largo de la carta, Ángela ridiculiza su actuación durante la breve relación que tuvo con Miguel. La mujer feminista canibaliza a la entregada. La credulidad cede a la desconfianza: “Me estoy convirtiendo en una escéptica” (66). Desde esta nueva mirada hace una relectura de las palabras de amor que Miguel le dedicó: “Eran frases triviales, Ingrid, ya ves, además de rimbombantes, incluso cursis. Olían a tufo de seminarista sudado y sonaban a retórica de sacristía” (35). No tarda en apuntar el sarcasmo contra ella misma. Ataca su propia ingenuidad: “Sólo una estúpida como yo podía no verle venir con su altar portátil bajo el brazo” (74). Critica su sentimentalismo: “el teléfono se me hizo tan imprescindible como a Calixto el ceñidor de Melibea, y lo comparé a ‘sólo aquel cabello entretejido’ de todas las venturas y guirnaldas . . . ¡Dios mío, qué estúpidas hipérboles!” (41-42). Cuestiona incluso su propio duelo: “Nunca imaginé que la tristeza pudiera tener una forma tan obsesiva, incluso tan melodramática” (47).

No puede perderse de vista que Ingrid, la destinataria de la carta, encarna una visión más liberal del género femenino propia de otras regiones de Europa como Dinamarca, el país en el que reside. Ingrid asocia la sexualidad menos con lo sentimental y más con la “animalidad humana” y la “bioquímica” (23). El discurso de Ángela está marcado por lo que supone serán las reacciones de su amiga. Reiteradamente anticipa sus posibles respuestas y reproduce su discurso feminista: “Tal vez tengas razón y todo se reduzca a una cuestión hormonal, al buen funcionamiento de una serie de glándulas, estímulos invisibles, cortejo y danza erótica que ciertos flujos transmiten imperceptiblemente” (23). Como señala Spires, los personajes de la literatura española de los años 80 se ven como objetos de discursos globales que influyen en su modo de pensar y de actuar (155-156). Ángela se debate entre las ideas represivas sobre el amor, el cuerpo y la sexualidad que perviven en la sociedad española por la herencia franquista y una relajación sexual propia de los tiempos posttotalitarios que se acentúa con las dinámicas globalizadoras y la entrada de España en la Comunidad Europea.

La faceta feminista de Ángela se manifiesta no solo en la ridiculización de su propia actitud hacia el amor, sino en la aparición de un sentido de racionalidad que le devuelve control sobre la experiencia vivida. Son varios los pasajes de la novela en los que ella reconstruye lo sucedido con el intento de darle una explicación lógica. Lo sentimental cede paso a lo cerebral. Hacia el final de la carta, Ángela reinterpreta su drama a la luz del mito de Narciso: concluye que Miguel habría usado el cuerpo de ella como espejo para ratificarse en su papel de seductor, pero cuando supo que ella ya no le devolvía la imagen deseada, fingió defenderla ante las supuestas ofensas de Camorera, para así recomponer el reflejo ya “roto en mil pedazos” (Riera 64).

Una nueva frialdad se apodera de ella: “Tengo el corazón casi tan frío como la cabeza. El sentido común ha ido imponiéndose poco a poco sobre la neurótica melancolía y mi estado de

ánimo va alejándose deprisa del que describen las letras de los tangos con las que, por llorona y consentida, tantas similitudes guardé” (65-66). La racionalización del drama le permite suprimir la faceta de mujer suicida y negociar su duelo desde un terreno más equilibrado.

“¿Cuándo decidió Miguel escribir la novela? ¿Antes o después de nuestro encuentro en Valencia? ¿Le interesé únicamente porque creyó ver en mí un personaje hecho a la medida de la trama que urdía? ¿O fue después de habernos conocido cuando se percató de las similitudes existentes[?]” (70). La actitud inquisitiva que se adueña de Ángela es el primer paso para desmontar el mito de Miguel, quien queda en evidencia como un individuo pragmático, egoísta y malicioso. El flechazo de Cupido como metáfora de un amor inexorable pierde potencia. A partir de este momento, Ángela piensa en sí misma: “¡qué desperdicio!, ¡cuántas energías gastadas en una pasión inútil!” (65).

La segunda faceta del eje autónomo es la de mujer seductora. Esta categoría reúne todos aquellos actos y discursos que suponen una táctica orientada a la consecución de un fin. Aunque hasta ahora Miguel ha sido presentado como el gran seductor, Ángela también asume este rol. Durante la conferencia literaria, Ángela interviene en la ponencia de Miguel: “Después de escucharle, llegué a la conclusión de que la mejor manera de llamar su atención era llevándole la contraria” (28). Mientras Miguel planteaba que la frustración de Ana Ozores, la protagonista de *La Regenta*, se debía a una libido insatisfecha, durante la sesión de preguntas Ángela se atrevió a desafiarlo diciendo que se debía a la falta de afecto durante su infancia. Luego de este episodio, Miguel se deshizo en cumplidos hacia Ángela. Le dijo que “jamás había encontrado un interlocutor tan a su medida” (30).

Así comienza el romance: gracias a la iniciativa de Ángela, quien no quiso que un tercero los presentara. Tuvo la valentía de entablar un debate público con Miguel en un acto de supuesta rivalidad intelectual que escondía su deseo por él. Este episodio marcaría el carácter de sus intercambios futuros, igualmente saturados de referencias literarias. No obstante, el éxito de la estrategia de seducción queda en duda: nunca se sabrá si Miguel realmente se sintió atraído hacia Ángela o si captó al instante el tipo de mujer que era y le siguió el juego solo para utilizarla.

Por otra parte, Ángela debe seducir a Ingrid, quien resiente profundamente que no se haya comunicado con ella durante todo un año. Ingrid le ha enviado numerosas cartas a Ángela y la última viene con un ultimátum en el que la amenaza con poner fin a la amistad entre ellas si no contesta de inmediato. De modo que la carta de Ángela busca aplacar la ira de Ingrid y convencerla de que participe en el plan de venganza contra Miguel. A lo largo de la narración, Ángela se vale de dos estrategias para seducir a Ingrid. La primera de ellas es la victimización. La narradora enfatiza en todo momento lo adverso de sus circunstancias y su situación de extrema vulnerabilidad. Ángela ejecuta el *performance* de mujer víctima como parte de su plan de persuasión para apelar al lado compasivo de Ingrid.

La carta comienza con un sinfín de disculpas. Ángela ofrece detalladas explicaciones sobre el largo silencio, la escogencia de la carta como medio de comunicación y las dificultades de escribir en un ambiente aún atravesado por la “cruel” luz del verano (17). Le hace saber que entró en un estado de parálisis: “Mientras duró mi enfermedad fui incapaz de escribir una sola línea” (19). Además de aludir a su indefensión, la narradora presenta a su amiga como una figura de autoridad: “una de las causas de mi retraso ha sido, precisamente, el miedo de aparecer ante ti frágil, inerme, llena de prejuicios y, sobre todo, ridícula” (14). Le da incluso el poder de castigarla: “Estoy dispuesta a cumplir la penitencia que gustes imponerme, sobre todo si me haces el favor que con esta larguísima carta . . . trato, también, de pedirte” (38). Estas citas revelan un tono confesional casi religioso que, además, incluye el consabido castigo. No obstante, Ángela pide algo

a cambio, pero los detalles de este favor se explican al final de la carta, lo que genera expectativa y potencia el juego de la seducción.

El tono adulator acompaña letra a letra su *performance* de víctima: “Tú eres la única persona a la que trato de acercarme sin suspicacias” (66); “Tienes, en materia de hombres, mucha más experiencia que yo, y unas cartas marcadas. El juego es definitivamente tuyo” (73); “Puedes pedírmelo todo” (77). Esta última frase pone en evidencia un matiz transaccional. Ángela, consciente de que pide un favor a una amiga enfadada, anticipa la incomodidad de esta poniéndose a su total disposición. Asimismo, la elogia y vaticina su éxito en las líneas finales del libro cuando dice que tendrá un “Pomery” (76) a la mano para celebrar el gran momento, el momento en que la venganza haya sido consumada.

Por otra parte, la “literariedad” también juega un papel importante en el proceso de persuasión. Según Tsuchiya, la novela exhibe las convenciones del formato epistolar, referencias intertextuales y clichés de la literatura romántica (282), además de un amplio repertorio de imágenes y figuras literarias como hipérbolos y metáforas. Ángela empaqueta su miseria en un lenguaje figurado que realza el dramatismo: “No sé en qué momento debí de perder el tren o me quedé tirada en la cuneta, pero me temo que ya no tendré fuerzas para subirme de nuevo, siquiera al furgón de cola ni para sacudirme el polvo y la maleza de la ropa otra vez” (Riera 67). Despertar la compasión es el objetivo: “Las más de mil horas pasadas frente a un muro, removiendo entre lo más fétidamente obscuro de mis propias vísceras, me llevaron a la conclusión de que, además de un envase no recuperable, fui para Miguel un espejo en el que basó su estrategia de seductor” (63). En cuanto a la intertextualidad, algunos de los autores y músicos que aderezan la narración son Pedro Salinas, Marcel Proust, Leopoldo Alas “Clarín”, Benito Pérez Galdós, Fernando de Rojas, Goethe, Karoline von Günderrode, Mozart, Wagner, Schubert y Edith Piaf, entre otros. Sin embargo, como ya lo señalaba Tsuchiya, la duplicidad del discurso merma la autoridad de la narradora (282). Queda en evidencia que la estética del lenguaje está al servicio de la persuasión.

La seducción de Ingrid tiene otra particularidad que vale la pena destacar, pues supone la inserción de una jerarquía patriarcal en una relación de amistad mujer-mujer. Ángela asume el rol de subordinada, mientras confiere a Ingrid la autoridad. Al plantear esta asimetría, la narradora estaría recitando, en palabras de Butler, discursos patriarcales. No obstante, lo hace con un fin instrumental: despertar la compasión de su amiga para que se decida a ayudarla. Esto subvierte el funcionamiento tradicional de la jerarquía patriarcal, que se basa en un ejercicio directo del poder por parte de la figura de autoridad. En este caso, el subordinado (Ángela) desea imponer una agenda a la supuesta autoridad (Ingrid).

Por último, la faceta de mujer profesional, aunque muy ligada a las dos anteriores, tiene una unidad propia. El hecho de que Ángela no sea una ama de casa a tiempo completo, sino una reconocida profesional de la escritura, revela una divergencia con respecto al paradigma de mujer que se trató de promover durante el franquismo. Si para 1986 la narradora tiene 48 años, quiere decir que vivió toda su niñez, adolescencia y temprana adultez en dictadura. Durante este período, la exclusión de la mujer del mercado laboral era política de Estado, apunta Valiente (773). Sin embargo, Ángela se desvía de este *performance* al tener una carrera. La superposición de la faceta profesional y la faceta feminista se hace evidente, si se considera que esta última engloba todos aquellos discursos y actos que redundan en un mayor control de la mujer sobre su destino.

Como escritora, Ángela pertenece a un microcosmos cultural que determina su forma de ser y hablar. Ese verbo denso e intelectual del que hace gala puede verse como una recitación de prácticas propias del entorno literario, de las cuales se sirve en varias oportunidades, como se

ha indicado, con fines persuasivos. El hábil manejo de la palabra que exhibe Ángela es un activo que su faceta de seductora capitaliza, por lo que estamos ante la presencia de otro solapamiento. Gracias a este talento no solo optimiza el potencial persuasivo de la carta, sino que concibe un argumento que le permite entablar un debate intelectual con Miguel luego de su ponencia, como se relata al inicio de la novela.

Las aptitudes de Ángela como profesional de las letras también contribuyen a desmontar el mito de Miguel. Ya se detalló cómo gracias a la racionalidad de la faceta feminista Ángela penetra la máscara de su examante y logra ver su vileza. En este caso, la faceta profesional le permite a la narradora devaluar al Miguel escritor: “Leí con ojos nuevos su obra y descubrí infinidad de detalles que me supieron a pedante exhibición, a retahíla de falsedades . . . el mundo que Miguel construye en sus novelas me parece de cartón piedra, sin ninguna cohesión moral, sin un punto de vista homogéneo que lo dotara de verdadera entidad” (Riera 48). Ángela, sin embargo, conserva la mesura del intelectual y es capaz de admitir que, pese a las debilidades, hay aspectos valiosos en la obra del escritor: “Admiré una vez más, en cambio, su habilidad para mantener el interés del lector hasta el final” (49). La aclaratoria habla en favor de una visión ecuánime de la realidad.

No obstante, la mujer profesional tiene sus altibajos, pues en el peor momento de depresión es sofocada por la mujer suicida: “El manuscrito en el que trabajaba, y que me había comprometido a entregar antes de Navidad, permanecía inacabado sobre la mesa del estudio. Me sentía absolutamente incapaz de escribir una sola línea, porque me parecía que, entre sus páginas, me esperaba una trampa llena de púas venenosas que me cercenaría los dedos” (63). Sin embargo, Ángela sale de esta parálisis cuando su editor la lleva a ver un psiquiatra. Entonces, gradualmente, recupera “la serenidad” (18) y el rumbo. Se enfoca en cuidar el jardín, ver los atardeceres y escuchar música, aunque cae en ciertas prácticas consumistas que la llevan a aliviar su pesar mediante la compra compulsiva de antigüedades con la herencia que le dejó su padre (67), dinero que se erige como metáfora de la faceta protectora del patriarcado, que bien puede sumirla en la comodidad del ocio o servir como un soporte transitorio mientras se recupera.

## Venganza y agencia

Al final de la carta, la narradora por fin le explica a su amiga en qué consiste el favor que necesita de ella. Le dice que Miguel viajará a Dinamarca para ofrecer varias conferencias y escribir una serie de reportajes sobre los países escandinavos que le encargó la agencia de noticias Efe. Le advierte que Miguel hará lo posible por conocerla, debido a las referencias positivas que le ha dado de ella. Considerando que Miguel tiene la costumbre de tomar las palabras ajenas como propias sin atribuir crédito alguno, Ángela le pide a Ingrid que le diga a Miguel algunos disparates sobre la historia de Dinamarca, para que este los reproduzca en sus escritos y sea ridiculizado. Ángela le sugiere a su amiga que le hable de “la nostalgia de Isak Dinesen por los acantilados de la llana Fionia”, “del expresionismo pornográfico de los primeros filmes de Dreyer” o del “collar de *quantos* que Niels Bohr regaló a Mata Hari en recuerdo de sus farras compartidas” (76). Tras dibujar el panorama de sus expectativas, le da un voto de confianza diciéndole que tiene la seguridad de que ella será capaz de una “erudición mucho más sutil y mayor finura imaginativa” (76).

Kohut define la venganza como una forma de agresión que emerge como respuesta a una herida narcisista. “From this point of view, the need for revenge serves a defensive function whose purpose it is to salvage and maintain self esteem in the face of perceived shame and

assault to the self” (cit. en Gabriel y Monaco 170). Fromm, por su parte, plantea la hipótesis de que la venganza involucra, en esencia, un efecto reparador en el cual al destruir al autor de los hechos se deshace mágicamente el hecho (cit. en Gabriel y Monaco 170-171). Incluso las fantasías de venganza o meras verbalizaciones se consideran, de por sí, importantes medios para recuperar el autoestima y negociar el duelo (Gabriel y Monaco 176). Este punto es de interés debido a que el libro tiene un final abierto: nunca se sabe si Ingrid intercede por Ángela ni si Miguel cae en la trampa. No obstante, la sola formulación del plan y la posibilidad de afectar la vida del agresor, aunque al final quizá no sea posible, da pie a una sensación de empoderamiento en Ángela que es parte de su sanación.

Antes de maquinarse el plan definitivo de venganza, Ángela considera otras opciones. La primera de ellas era una carta dirigida a Miguel en la que vertía toda su indignación. “Al releerla me di cuenta de que los continuos reproches —el hábito de arpillera penitente con que vestí mis palabras—, el despecho que constantemente afloraba entre líneas, eran contraproducentes” (Riera 57). La narradora descarta esta alternativa porque habría significado entregarle de nuevo el poder a Miguel. Se observa cómo Ángela se distancia del *performance* patriarcal con visos románticos que marcó el destino del *affaire*. Exponer su vulnerabilidad no puede ser parte del plan.

Asimismo, pensó en “una demanda judicial basada en el derecho a la intimidad” que la novela de Miguel viola, o en difundir el romance en la prensa sensacionalista (71). Estas ideas también son desechadas, pues contribuirían a aumentar la popularidad de Miguel al convertirlo en objeto de polémica. Además, ella quedaría tan expuesta como él al comentario público. Se observa que la venganza, en su primera fase de gestación, copia patrones enraizados en las referencias culturales de la protagonista. Ángela se inspira incluso en el cine: “No te negaré, Ingrid, que durante estos días me han venido ganas de emular a la Serpieri —¿recuerdas *Senso* de Visconti?—, pero incluso eso redundaría en su fama póstuma” (71). En esta película la revancha de la protagonista termina en la muerte de su amado.

Aunque estos planes se descartan, la idea de vengarse persiste. Pese a que la religión cristiana concibe la venganza como algo intrínsecamente irracional y perverso, es una conducta profundamente anclada en la sociedad occidental. Muestra de ello es la cantidad de material de entretenimiento basado en la pasión de hacer justicia por las propias manos (Murphy 132). Desde esta perspectiva, en el caso de Ángela, la opción de vengarse puede concebirse como una recitación de *performances* socialmente establecidos, lo que no hablaría en favor de una acción autónoma. No obstante, la maquinación que cristaliza en la mente de la narradora es mucho más elaborada que las ideas que maneja inicialmente. De ahí el interés de analizar el plan sobre la base del concepto de agencia de Butler.

Butler define la agencia como una resignificación dentro de la repetición: “the possibility of agency is found in the very process of reenacting and reiterating the discursive/social practices that constitute a human subject . . . subversion occurs when competing discourses accidentally converge in different ways to produce new possibilities” (cit. en Beste 64-65). El proyecto de venganza de Ángela revela una agencia ambivalente: no solo se detectó una faceta repetitiva, sino que también se observa un matiz subversivo que emerge producto de un complejo diálogo entre los diferentes compartimientos de su *yo*.

En la narración se observa cómo la protagonista evoluciona hacia un estadio en el cual se impone el predominio del eje autónomo. Las facetas de mujer feminista, seductora y profesional cobran mayor relevancia y cohesión, en desmedro de las categorías del eje patriarcal (mujer enajenada en el amor, mujer suicida y mujer en discordia con su cuerpo), que pierden influencia

sin llegar a extinguirse. Esta reconfiguración de la subjetividad de Ángela es consecuencia del trauma vivido y sienta las bases de una nueva “serenidad” (Riera 18) de la cual emerge un sofisticado plan de venganza. Independientemente de que se concrete o no, el hecho de saber que tiene el poder de perjudicar a su agresor le confiere una sensación de control.

El eje autónomo entra en diálogo interno para la concepción de la venganza. La faceta de mujer profesional cumple una función central. Solo alguien dedicado a la escritura podría haber imaginado un plan de venganza en el cual toda la acción tiene lugar en la esfera de las palabras. La carta de Ángela son palabras, así como lo serían los relatos falsos de Ingrid y los reportajes defectuosos de Miguel. Además, se trata de una venganza fuera de lo común, que evidencia la creatividad de Ángela, que como escritora es capaz de fabricar una trama insospechada. La faceta feminista —con sus dimensiones de burla y racionalidad— también aporta material discursivo para la formulación del plan. Antes se examinó cómo la Ángela feminista se burlaba de su enajenamiento en el amor, ahora —más bien— busca ridiculizar a su agresor. De igual modo, la racionalidad, que antes usó para analizar su propio drama, ahora la emplea para delinear un plan que desafía las convenciones de la venganza, ya que no se ejecutaría un daño directo al agresor. La protagonista huye de este esquema tradicional e hila más fino: la idea es que Miguel sea víctima de sí mismo, que caiga presa de su mala costumbre de intertextualizar a los demás sin dar crédito a las fuentes. Ingrid solo lanzaría el señuelo. La tercera faceta del eje autónomo, la de seductora, completa este coro a tres voces. Sin el apoyo de Ingrid, la venganza no sería posible; por ello, Ángela trata de convertir la carta en un poderoso instrumento de persuasión.

Más compleja es la convergencia de discursos entre facetas de diferentes ejes. La interacción entre las categorías feminista, mujer suicida y mujer enajenada en el amor hace pensar en la resignificación de los discursos propuesta por Butler. Las ideas suicidas de Ángela se transforman en un acto subversivo. Conforme esta progresa en su duelo, la autoaniquilación total del ser parece evolucionar hacia la aniquilación parcial. La faceta feminista rescata al *yo* de la muerte absoluta y dirige la fuerza suicida hacia la faceta de mujer enajenada en el amor, de modo que esa parte del *yo* muere o, al menos, se intenta suprimir, lo que refleja una variación del *performance* suicida: el suicidio ya no representa para Ángela el triunfo aplastante del patriarcado, sino una forma de renovar y depurar su *yo* de prácticas dañinas. El nuevo *yo* que emerge luego de esta aniquilación muestra una reconfiguración de los discursos con mayor peso del lado autónomo, lo que posibilita la agencia bajo la forma de venganza. Contra todo pronóstico, una de las semillas de la subversión se hallaba en el eje patriarcal, en el suicidio, como un acto capaz de ser transmutado en un sentido beneficioso. Lucas Dobrian examina este tema en su estudio sobre los actos de desaparición en la escritura de autoras catalanas:

Although the most obvious type of self-exile from the offending social fabric is represented through suicide, self-elected elimination of characters also appears as a positive ploy. In the process a metamorphosis of the act of female elimination occurs, in which an Escher-like fading of the dominant into the recessive takes place, first through the wearing down of male phallic awe and, finally, through the total eradication of the male body from the female text of desire. (251)

La resignificación de discursos opera en otra de las facetas patriarcales: la de mujer en discordia con su cuerpo. Esta categoría es depósito de todos aquellos *performances* promovidos por la represión sexual vivida durante el franquismo. La sexualidad femenina, teñida de un visible componente religioso, solo se concebía dentro de los límites de la misión reproductiva. A esto

se suma, en el caso de Ángela, la influencia de la literatura canónica española, la cual también es portadora de discursos contrarios a la experiencia erótica en mujeres maduras. Los signos del envejecimiento llevan a la protagonista a ocultar su cuerpo. Se observa una fuerte tensión entre la vergüenza y el deseo sexual que la lleva a la “apoteosis del tacto” (Riera 44), pero una vez consumado el abandono e instalado el trauma se impone el ensimismamiento: “Quizá me he vuelto definitivamente misántropa . . . Veo a muy pocos amigos, no asisto a las tertulias, apenas salgo” (67).

El *performance* de ocultamiento —asociado a la incomodidad corporal— deja su huella en el plan de venganza: Ángela quedaría a la sombra, pues la cara visible de la acción sería Ingrid. Este detalle puede tomarse como signo de una agencia fragmentaria pero es, al mismo tiempo, la clave del éxito. Ciertamente, el plan no consiste en una acción directa, sino en una estrategia indirecta con al menos dos posibilidades de fallar: Ingrid podría negarse a hacerle el favor a su amiga y, aunque lo hiciera, Miguel podría no reproducir en los reportajes la información falsa dada por Ingrid. No obstante, aquí es donde la Ángela feminista-racional converge con la Ángela que rechaza su cuerpo y prefiere esconderse. La Ángela feminista-racional, que busca la restitución del *yo*, sabe que el ocultamiento, en este caso, es estratégico. Actuar soterradamente sería la mejor forma de no levantar sospechas y evitar que Miguel active sus defensas. Además, el plan es poco predecible, lo que facilita que burle mecanismos de poder y acierte en el blanco. Difícilmente Miguel podría convertir la situación en algo perjudicial para Ángela, lo cual subvierte formas de venganza más convencionales en las que el vengador en su intento de hacer justicia queda expuesto al desgaste emocional, como habría ocurrido en el caso de una demanda judicial. Ángela quedaría blindada en una posición de poder, sin repetir patrones de conducta que la devuelvan a una condición de sometimiento. Por su parte, el ridículo en el que quedaría Miguel corroería lo que más le importa: su reputación como escritor.

## Conclusiones

La concepción del género como construcción sociocultural permite entender a Ángela Caminals, protagonista de *Cuestión de amor propio*, como parte de un contexto histórico con dos temporalidades centrales: a) la franquista-patriarcal, que corresponde al pasado de la protagonista y b) la postfranquista-liberadora, que corresponde a su actualidad. Estas franjas sociotemporales dan origen a los dos ejes discursivos que se identificaron dentro del personaje: el patriarcal y el autónomo, con sus respectivas subcategorías. La definición que Butler hace del género como un *performance* repetitivo de prácticas y discursos es el punto de partida para dibujar un mapa de la subjetividad de la narradora y ver cómo la topografía de discursos va cambiando como consecuencia, primero, del enamoramiento y, luego, de un abandono traumático que llega a sumirla en ideas suicidas. Se observa un predominio de los discursos asociados al eje patriarcal durante el mes y medio que dura el romance y en las primeras fases del duelo. Las ideas de amor enajenado, rechazo hacia el cuerpo envejecido y suicidio se hacen presentes en esta etapa. Sin embargo, luego que la relación termina y se produce un proceso de introspección, Ángela consigue cierta serenidad que da pie a la gestación de un plan de venganza. A partir de este momento, opera un cambio dentro de la narradora en favor del eje autónomo con un nuevo protagonismo de las facetas feminista, profesional y seductora, sin que esto quiera decir que las categorías del eje patriarcal hayan quedado extinguidas.

Según el concepto de agencia que propone Butler, la subversión ocurre cuando discursos que rivalizan convergen accidentalmente de diferentes maneras para dar origen a nuevas posi-

# HISPANIC STUDIES

*r e v i e w*

bilidades (cit. en Beste 65). En el caso de Ángela, el plan de venganza revela la confluencia de discursos que son contradictorios. Se observa cómo discursos autodenigrantes que la llevan a una actitud de ocultamiento se fusionan con discursos feministas que buscan la restitución del *yo* para dar origen a un plan de venganza en el cual dirigir la acción desde la sombra es la opción más estratégica. De igual modo, se produce un diálogo entre el discurso destructor de la faceta suicida y la faceta feminista, la cual focaliza esa fuerza aniquiladora hacia la parte de Ángela que permitió el enajenamiento total. De esta manera se reconfigura la subjetividad de la protagonista.

Más allá de que la acción se concrete y de sus implicaciones éticas, lo que resulta interesante es evaluar el plan que concibe Ángela como producto del diálogo interno entre las diferentes facetas de su *yo*. Se plantea la existencia de una agencia ambivalente en *Cuestión de amor propio*, pues el proyecto de venganza, en términos de Butler, es repetitivo y subversivo al mismo tiempo. Por un lado, la decisión de vengarse responde a un patrón de conducta con amplio anclaje sociocultural y, por otro, el plan definitivamente marca distancia respecto a formas de venganza más comunes en las que el ejecutante vuelve a colocarse a sí mismo en una situación vulnerable. Ángela parece emerger del trauma con una consciencia mucho mayor de las fuerzas en conflicto dentro de su *yo*.

# HISPANIC STUDIES

r e v i e w

## Obras Citadas

- Beste, Jennifer Erin. *God and the Victim: Traumatic Intrusions on Grace and Freedom*. Oxford, New York: Oxford UP, 2007. Impreso.
- Butler, Judith, Butler, Judith, NetLibrary, Inc, and Ebrary, Inc. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999. Impreso.
- . "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40.4 (1988): 519-31. Impreso.
- Dobrian, Susan L. "Disappearing Acts: Configurations of Textual Elimination in the Fiction of Carme Riera." *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*. Eds. Glenn, Kathleen Mary., Servodidio, Mirella D'Ambrosio y Mary Seale Vásquez. Lewisburg [Pa.]: Bucknell UPes, 1999. 250-271. Impreso.
- Enders, Victoria L. y Pamela B. Radcliff. *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*. Albany, NY: State University of New York, 1999. Impreso.
- Epps, Brad. "A Writing of One's Own: Carme Rieras's Qüestió d'amor propi." *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*. Eds. Glenn, Kathleen Mary., Servodidio, Mirella D'Ambrosio y Mary Seale Vásquez. Lewisburg [Pa.]: Bucknell UPes, 1999. 104-152. Impreso.
- Gabriel, M.A., y G.W. Monaco. "Getting Even - Clinical Considerations of Adaptive and Maladaptive Vengeance." *Clinical Social Work Journal* 22.2 (1994): 165-78. Web.
- Meyers, Diana T. *Gender in the Mirror: Cultural Imagery and Women's Agency*. Oxford, New York: Oxford UP, 2002. Impreso.
- Murphy, J. G. "Two Cheers For Vindictiveness." *Punishment & Society* 2.2 (2000): 131-143. Web.
- Riera, Carmen. *Cuestión de amor propio*. 3<sup>era</sup> ed. Barcelona: Tusquets, 1993. Impreso.
- Richmond, Kathleen. *Women and Spanish Fascism: The Women's Section of the Falange, 1934-1959*. London: Routledge, 2003. Impreso.
- Schumm, Sandra J. "'Borrowed' Language in Carmen Riera's *Cuestión de amor propio*". *Anales de la literatura española contemporánea* 20.1/2 (1995): 199-214. Web.
- Spires, Robert C. *Post-totalitarian Spanish Fiction*. Columbia: U of Missouri, 1996. Impreso.
- Tsuchiya, Akiko. "The Paradox of Narrative Seduction in Carmen Riera's *Cuestión de amor propio*." *Hispania* 75.2 (1992): 281-86. Impreso.
- Valiente, C. "An Overview of Research on Gender in Spanish Society." *Gender & Society* 16.6 (2002): 767-92. Web.