

El ocaso de «la otra mujer»:

Interpretación del vínculo entre narrador, narratario y personaje principal en el cuento
«Cómo ser la otra mujer» de Lorrie Moore¹

Danielle Navarro Bohórquez

Resumen

Este artículo explora la significación de «la otra mujer» en el cuento «Cómo ser la otra mujer» de Lorrie Moore, a partir de la ambigua relación que en él se establece entre el narrador, el narratario y el personaje principal. En primer lugar, se hará una descripción narratológica de las instancias de mediación del cuento y se mostrará que el narrador, el narratario y el personaje principal constituyen un mismo sujeto. Después, se analizará cómo el uso de la segunda persona en el relato opera como una estrategia narrativa que encubre el distanciamiento de sí que experimenta el personaje. Finalmente, se observará cómo «la otra mujer» es aquella que surge de tal distanciamiento y que la narración de este cuento funciona como un discurso terapéutico de «la otra mujer» hacia sí misma.

Palabras clave

Lorrie Moore, narrador, narratario, personaje, discurso terapéutico, ficción en segunda persona, la otra mujer.

Abstract

This article explores the meaning of "the other woman" in Lorrie Moore's short story "How to be the other woman", based on the ambiguous relationship established between the narrator, the narratee and the main character. First, a narratological description of the mediation entities of the story will be made and it will be shown that the narrator, the narratee and the main character constitute the same person. Next, we will analyze how the use of the second person in the story operates as a narrative strategy that masks the distance from oneself experienced by the character. Finally, it will be observed how "the other woman" is the one who emerges from such a distancing and that the narration of this story is a therapeutic discourse of "the other woman" directed towards herself.

Key words

Lorrie Moore, narrator, narratee, character, second person fiction, Gerard Genette, Monika Fludernik.

¹ Trabajo de grado para obtener el título de magíster en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT.

Introducción

«Cómo ser la otra mujer» es uno de los nueve cuentos del libro *Autoayuda* (1985) de Lorrie Moore (Nueva York, 1957). Esta autora hace parte de la generación de escritores estadounidenses de la posguerra que asistieron a la formación de aquel país que rápidamente se constituyó en una «sociedad industrial avanzada» (Marcuse, 1993), es decir, en palabras de Marcuse (p. 16), aquella caracterizada por un progreso desmedido, en la cual los controles sociales exigen «la abrumadora necesidad de producir y consumir el despilfarro». La sociedad norteamericana de la segunda mitad del siglo XX estuvo definida por la acentuación del capitalismo. Y, ante la necesidad de mercados que dinamizaran una producción que empezaba a acelerarse, puso en venta el estatus, las ilusiones, la belleza y el amor y convirtió el estilo de vida en un producto más del mercado (Illouz, 2009, p. 18). Esto generó una cultura particular, denominada la sociedad de consumo, cuyos valores éticos, estéticos y morales fueron definidos, en gran medida, por la publicidad. En ese contexto tuvo lugar el apogeo de los manuales de autoayuda, los cuales operan como estrategia publicitaria de los valores y predicán instrucciones de distinta índole para hacer feliz a una sociedad.

La estrategia narrativa de este tipo de catálogos es el discurso terapéutico. Al respecto, la socióloga Eva Illouz² (2010, p. 23) explica que ese tipo de discurso emana de la clase profesional de los psicólogos y ha llegado a constituirse como «uno de los principales códigos con los cuales expresar, conformar y guiar el yo» en el siglo XX (p. 17).

² Eva Illouz hace una investigación sobre la cultura de la autoayuda y consigna sus resultados en el libro *La salvación del alma moderna. Terapia, emociones y la cultura de la autoayuda*. En sus palabras, «este libro estudia el modo como el lenguaje de la terapia ha reformulado el nivel más profundo de los símbolos de la identidad» (p. 25).

Los manuales de autoayuda son uno de los mayores vehículos publicitarios de una vida feliz. Sin embargo, como anota Zadie Smith en el epílogo de *Generación quemada*³ (2005), tras la entusiasta propaganda de la vida feliz promovida por la publicidad se oculta cierta tristeza:

Por debajo de las sonrisas de compromiso existe en este país [Estados Unidos] una tristeza que está tan hondamente arraigada en la cultura y que se advierte hasta en los detalles más nimios. Es interna y no se apacigua comprando. Y sin embargo esa tristeza existe junto con una obsesiva obligación de ser feliz, que encontrarás hasta en los cereales del desayuno (Smith, 2005, p. 268).

Lorrie Moore se suma a un grupo de escritores norteamericanos que miran el mundo con desencanto y cuyos relatos muestran una postura pesimista ante una sociedad amenazada por aquello que Smith denomina «la muerte de la autenticidad» (2005, p. 272).

Según Smith, la melancolía es uno de los rasgos que define la narrativa de estos autores. En sus palabras, «la publicidad se finge vida, suplanta, crea simulacros, pero los relatos mismos trascienden los mundos artificiales que les sirven de inspiración. Se desprende una melancolía infinita de los nuevos paisajes americanos tan infectados por lo empresarial» (Smith, 2005, p. 272).

Los cuentos de *Autoayuda* irradian esa melancolía de la que habla Smith. En ellos hay una dosis de ironía que se percibe desde los títulos: «Cómo ser la otra mujer», «Guía de divorcio para niños», «Cómo hablar a tu madre», «Cómo hacerse escritora», y resplandece

³ *Generación quemada* es una antología de cuentos que reúne a varios autores norteamericanos de la generación de los sesenta y los setenta, como David Foster Wallace (1962-2008), Amanda Davis (1971-2003), George Saunders (1958), Jonathan Safran Foer (1977), A.M. Homes (1961), para citar solo algunos. Lorrie Moore no hace parte de dicha antología, pero se puede enmarcar en la misma tradición de estos autores.

en enunciados como «Fracasa estrepitosamente. Lo mejor es que fracasas a edad temprana, a los catorce años, digamos» (Moore, 2002, p. 104) o «[cuando vayas a una boda] observa todo aquello de lo que te estás librando» (p. 53).

Los diversos narradores de *Autoayuda* emplean el discurso terapéutico del *coach*, aunque no sin ironía, e imitan la estrategia discursiva de aquellos manuales que instruyen a los lectores en la conquista del éxito en el trabajo, en el matrimonio, en la amistad y en la familia y, en estos cuentos, orientan para actuar en situaciones como hablarle a la madre, asumir el divorcio de los padres, hacerse escritor o terminar una relación. Aquí solo nos ocuparemos del cuento «Cómo ser la otra mujer», donde el narrador instruye sobre qué ha de hacerse para convertirse en una amante.

El propósito de este artículo es explorar la significación de «la otra mujer» en este cuento, a partir de la ambigua relación que en él se establece entre el narrador, el narratario y el personaje principal. Los tres parecen estar en el mismo plano discursivo, aunque no diegético, por lo cual resulta difícil comprender su relación existencial.

El título en inglés y en español del cuento propone un juego de palabras que enciende una primera intuición. En «How to be *an other* woman» y en «Cómo ser la otra mujer» puede leerse *la otra mujer* (*another* woman, una más), pero también *otra mujer* (*an other* woman, otra respecto de sí misma). En tal virtud, entendemos al personaje de «la otra mujer» de dos formas: como una más, una entre varias, y como otra respecto de sí misma. Charlene (el personaje principal de este cuento) es «la otra» porque es una amante, pero el cuento nos sugiere que, al convertirse en «la otra», ella también experimenta un proceso de enajenación de sí. En esa medida, ser «la otra», para Charlene, significa también ser alguien distinta de sí

misma. De tal suerte que el personaje, en su amorío, se convierte, no solo en «la otra mujer», sino también en «otra mujer».

Este artículo está dividido en dos apartados. En el primero se hará una descripción narratológica de las instancias de mediación del cuento. Para ello se acudirá a algunos conceptos de Gerard Genette (1989) como la metalepsis y los cuatro estatus del narrador. Después se empleará el modelo de los relatos en segunda persona de Monika Fludernik (2011) para analizar el plano diegético, el comunicativo (discursivo) y el existencial que comparten el narrador, el narratario y el personaje principal. Aquí se mostrará que las tres instancias de mediación (narrador, narratario y personaje) constituyen un mismo sujeto. Además, analizaremos cómo el uso de la segunda persona en este cuento opera como una estrategia narrativa que encubre el distanciamiento de sí que experimenta el personaje. Finalmente, veremos que «la otra mujer» es aquella que surge de tal distanciamiento y que, en virtud de ello, el discurso terapéutico de la narración lo hace «la otra mujer» y está dirigido hacia sí misma.

1. «Aféitate las piernas en el lavabo. Filósofa: eres una amante»⁴

En «Cómo ser la otra mujer», Charlene, secretaria de la empresa Karma-Kola, conoce a un analista de sistemas en una estación de bus. El hombre le pide fuego; ella le ofrece sus cerillas del Lucky's Lounge. El cortejo entre ambos se da como el de dos animales en celo: «empezáis a hacer círculos, os calibráis el uno al otro con olisqueos primigenios, os miráis, con movimientos furtivos» (Moore, 2002, p. 8). Así es como se conocen. Luego salen juntos: van a cine, a conciertos, al museo. Al principio está bien, Charlene está contenta: tiene un amante. Y ella sabe que hay otra mujer: él le cuenta que se llama Patricia (p. 9). El narrador de este

⁴ Moore, L. (2002). *Autoayuda*. Barcelona: Salamandra (p. 20).

relato indica el paso a paso del amorío de Charlene, desde el entusiasmo del comienzo hasta el ocaso de la amante

Este cuento tiene un rasgo que lo caracteriza: la forma gramatical de los enunciados es la segunda persona del singular. Si bien se emplea el modo indicativo para describir algunas situaciones, el tono principal del cuento es el modo imperativo, cual manual de instrucciones: «Quédate delante del escaparate de Florsheim (...), pega la cara al cristal, mira los *Hummels* de terciopelo falso que giran alrededor de los zapatos de piel» (p. 8). Desde el comienzo del cuento se establece una relación comunicativa entre dos sujetos: uno que da órdenes y otro que las recibe. El sujeto que da las órdenes es el narrador. Sus indicaciones oscilan entre acciones sencillas relacionadas con el mundo de afuera, como «Haz una lista de todos los amantes que has tenido» (p. 12) o «Finge que contemplas la nieve sintética» (p. 8) y otras más complejas, relacionadas con el mundo interior de su destinatario, como «Regéntrate. Se te han caído algunos trozos» (p. 17), «Filosofa: eres una amante. Formas parte de una tradición histérica, digo histórica» (p. 20), «Piensa en los estudios para amante, el título, los currículos. Quizá no estés cualificada» (p.10). Aquí notamos que ese narrador no se limita a dar instrucciones, sino que también emite juicios y opina, es decir, habla desde una perspectiva propia. Lo notamos cuando dice «Quizá no estés cualificada» (p. 10), «Formas parte de una tradición histérica, digo histórica» (p. 20) o cuando expresa opiniones más drásticas como «Las esposas son como las cucarachas. También forman parte de una gran tradición histórica» (p. 20). A este tipo de narrador, Wolf Schmid (2010, p. 105) lo denomina “narratorial” y lo distingue del “*figural*”⁵: el primero es aquel que habla desde su propia perspectiva o punto de vista, mientras que el segundo asume la visión de uno o varios

⁵ Puntualmente, explica Schmid (2010, p. 105): “S/he [the narrator] can narrate from his or her own, *narratorial*, point of view or take on a *figural* standpoint, i.e. narrate from the perspective of one or more of the narrated characters”.

personajes del relato. El tipo de narrador de «Cómo ser la otra mujer» —narratorial, diría Schmid— es interesante, puesto que nos hace pensar que no es una instancia inmaterial omnisciente que produce enunciados o que articula la narración sino que, al igual que Charlene y los demás personajes, es un sujeto con una estructura mental definida, con unos valores y una postura frente a determinados asuntos, como se nota en los pasajes mencionados. Entonces, surge una pregunta: ¿quién es ese narrador?

El *yo* que habla en este cuento se comporta como un *coach* que está junto al personaje todo el tiempo y le indica el paso a paso de las acciones de su relación. Sus funciones son **a)** prescribir algo que ocurrirá **b)** predecir algo que va a suceder y **c)** describir algo que ya ocurrió. De manera que esta instancia de mediación es una especie de observador guía y de instructor que le dice al personaje qué hacer: «*Susurra* “No te vayas todavía” cuando se deslice de tu cama antes de salir el sol y tú estés allí, tendida boca arriba» (p. 13) y se comporta como si supiera, de antemano, el rumbo de la historia: «Os conoceréis con gabardinas caras de color beige» (p. 8). Ese narrador no solo da indicaciones sobre hechos, también le da órdenes sobre sus emociones: «Siéntete gris como una toalla abandonada en unos vestuarios» (p. 13), «Pregúntale *qué demonios* hacen su mujer y él cuando están juntos. *Muéstrate irritada*» (p. 13). Además, esta voz narradora hace reflexiones sobre cómo se siente el personaje: «El amor se te escurre, se lleva consigo una buena parte del azúcar de tu sangre y del agua de tu peso. Eres como una casa que va perdiendo poco a poco la electricidad» (p. 25). También tiene opiniones propias sobre el mundo: «[Tener un amante] es como tener constantemente un libro prestado de la biblioteca» (p. 10) y conoce al detalle los pensamientos de Charlene: «Y tú piensas: Aquí hay algo que retrocede. Que va para atrás. Un error» (p. 22). No sobra anotar que algunas de sus instrucciones llaman la atención porque

no tienen sentido en cuanto órdenes, puesto que son acciones que escapan al dominio de alguien sobre sí mismo y, por lo tanto, no admiten el modo imperativo, como: «Pierde la noción del tiempo» (p. 17), «Siente que te tiembla la cara» o «Ten ataques de sudor frío» (p. 17). Asimismo, se puede observar que la voz enunciativa habla con un sujeto que la escucha, pero este sujeto nunca se dirige a la voz enunciativa. Es decir: la comunicación entre la instancia narradora y su destinatario es unidireccional.

Hay, pues, un *yo* enunciativo que le habla a un *tú* destinatario. Al dirigirse a un *tú*, la instancia enunciativa permite (o induce a) que el lector se identifique con dicho destinatario. Por ejemplo, dice la voz: «Cuando tenías seis años creías que “amante” significaba algo molesto, como ponerse un zapato en el pie equivocado. Ahora eres mayor y sabes que puede significar muchas cosas, pero que esencialmente significa ponerse el zapato en el pie equivocado» (p. 9). Esta forma de la narración (uso de la segunda persona) hace que el lector implícito sienta que él es parte del relato que está leyendo y que es a él a quien se dirige la voz narradora que da las instrucciones. Este es el efecto propio de los manuales de autoayuda, cuya estructura discursiva es equivalente a la de una terapia. Aunque en los libros de autoayuda también hay un *yo* enunciativo que se dirige a un *tú* destinatario, el discurso de este tipo de catálogos está dirigido a un lector empírico y su propósito es motivar una acción real en él. Nuestro cuento, si bien se vale de ese tipo de discurso, no es propiamente un manual de autoayuda, por lo que no está dirigido a un lector real ni busca que este realice una acción específica. De hecho, a medida que avanza la narración advertimos que el enunciativo, al decir «tú», no se refiere al lector, ni mucho menos a alguien externo a la diégesis, sino que las instrucciones mencionadas por él están dirigidas al personaje principal del cuento —Charlene—, agente que hace parte de la diégesis. Esto lo notamos cuando dice (pp. 9-10):

En los servicios públicos te sientas aplastada peligrosamente en el asiento del retrete, como un extraño helado de carne desesperada y regocijante, y *murmuras* a tus muslos, que adquieren un color azulado:

—Hola, soy Charlene. Soy una amante.

Podemos afirmar que el narratario de «Cómo ser la otra mujer» es uno de sus personajes, Charlene. Decimos que ella es la narrataria porque a ella se dirige la narración (Genette, 1989, p. 312). Asimismo, podemos decir que Charlene es un personaje porque es «el eje en torno al cual gira la acción del cuento» (Reis y Lopes, 2002, p. 198) y «está revestida de unos caracteres físicos, psíquicos y sociales» (Bobes, 2011). Para mencionar algunos de sus rasgos, podemos decir que es una mujer joven de clase media, soltera, secretaria de una empresa. Es la amante de un hombre casado y esto le genera un conflicto emocional.

En el fragmento que acabamos de citar notamos que prevalece el modo indicativo sobre el imperativo, puesto que el narrador dice «*murmuras*» y no «*murmura*». Esto significa que la voz enunciativa, en este caso, está describiendo y no dando órdenes. Vemos entonces que el narrador de este cuento no solo da instrucciones de conducta, sino que también describe acciones. Dicha distinción se define por el modo verbal, ya indicativo, ya imperativo: el primero se usa para describir y el segundo para prescribir. La combinación de estas formas discursivas produce cierta confusión sobre la relación diegética y temporal entre el narrador y la narrataria (Charlene) en vista de que dar una instrucción supone que la acción de la cual se habla no ha ocurrido, sino que ocurrirá. Es decir, cuando el narrador habla en modo imperativo, las acciones no han ocurrido, sino que van a suceder; pero cuando habla en modo indicativo, como en el caso del fragmento citado, suponemos que el narrador

describe estas acciones después de haberlas observado y, por lo tanto, ya sucedieron. Esta particularidad del narrador confunde porque no resulta claro si le está indicando al personaje qué hacer antes de describir lo que hace o si está describiendo mientras observa al personaje actuar. Sin embargo, este rasgo singular del narrador es lo que nos permite intuir que esa voz que se presenta como omnisciente, omnipresente y adivina no es externa al personaje. De hecho, podemos afirmar que la instancia de enunciación, investida en el rol de un terapeuta, hace parte del mundo interior del personaje. Tenemos cuatro razones para avalar esta intuición:

a. Varias instrucciones del narrador motivan al personaje a la autorreflexión, como «Pregúntate quién eres» (p. 13) o «filosofa: eres una amante» (p. 21). Otras le llaman la atención para decirle «No tienes por qué aguantar esto» (p. 21) y esculcan en su pasado para hacerle un llamado de conciencia: «Recuerda: en el instituto de secundaria de Blakely Falls, Willis Holmes habría hecho cualquier cosa por estar contigo» (p. 21). Ese narrador terapeuta se manifiesta como una voz que surge de adentro de Charlene y se presenta como un agente externo a su propio relato para ponerla a reflexionar sobre su situación y aconsejarla sobre cómo actuar, acudiendo a anécdotas de su propio pasado que nadie mejor que ella misma podría conocer.

b. Algunas indicaciones autorreflexivas están acompañadas de acciones que describen un momento específico del personaje, como «Piensa: ¿qué me ha pasado? ¿Por qué *estoy tumbada de esta manera sobre la colcha?*» (p. 21) o contienen valoraciones como «Mira en el espejo una cara que *parece demasiado hinchada* para ser la tuya» (p.16). ¿Qué tipo de sujeto, si no es alguien interior a uno mismo, puede opinar sobre lo que uno ve cuando se mira en el espejo? ¿Quién más, si no una voz interior, podría estar con alguien todo el

tiempo e inducirlo a pensar por qué está tumbado de cierta manera específica sobre una colcha? Este rasgo del narrador nos hace pensar que, no solo acompaña a Charlene permanentemente, en tiempo y espacio, sino que hace parte de ella misma.

c. Instrucciones como «Pregúntale *qué demonios* hacen su mujer y él cuando están juntos. *Muéstrate irritada*» (p. 22) nos hacen preguntarnos de quién es el enojo que se evidencia, si del narrador o del personaje. Esto mismo sucede cuando el narrador le dice a Charlene: «En la oscuridad cargada de humo lo ves esbozar una *sonrisa débil, culpable, e intentar despedirse* desde la puerta con *un gesto falso y desenvuelto* de la mano» (p. 13). La apreciación sobre la *sonrisa débil y culpable* y *un gesto falso y desenvuelto* no provienen de Charlene, sino del narrador. Esto nos hace pensar que, además de que el narrador está con el personaje en ese momento, ambos comparten apreciaciones y sentimientos. Incluso, nos hace intuir que ambas instancias son un mismo sujeto.

d. Cuando el narrador le dice a Charlene «Y tú piensas: Aquí hay algo que retrocede. Que va para atrás. Un error» (p. 22), se robustece aún más la intuición, puesto que ese narrador terapeuta se manifiesta aquí como una voz interior que describe lo que está pensando el personaje, como si él también lo sintiera.

Sobre la dinámica del discurso terapéutico, Eva Illouz (2010, p. 33) explica que las novelas y la literatura de autoayuda «ofrecen escenarios a través de los cuales los actores pueden ensayar cognitivamente su experiencia emocional y reflejarse en las transacciones y las expresiones emocionales de otros»; es decir que este tipo de relatos (los de autoayuda) sirven como un simulacro emocional para «practicar» interiormente reacciones frente a acciones determinadas. Podemos suponer entonces que la comunicación entre los dos sujetos del cuento (*yo* y *tú*, narrador y destinatario), no solamente tiene el mismo estilo de una terapia

en la cual la voz enunciativa hace las veces de terapeuta y el *tú* destinatario opera como el sujeto que recibe el tratamiento, sino que, además —y, sobre todo— funciona como una especie de simulacro de acciones y emociones para el personaje, con la particularidad de que esa voz que propone el simulacro proviene de ella misma. Las órdenes de este narrador terapeuta revelan que este conoce las profundidades de la mente de Charlene, sus recuerdos, sus emociones y sentimientos en cada instante, y por ello podemos intuir que dicho terapeuta es una voz que hace parte de su mundo interior; en esa medida, es ella misma, pero al adquirir la investidura de terapeuta se habla a sí misma como si fuera «otra».

Así, pues, no solo tenemos que el narratario del cuento es el personaje (Charlene), sino que, además, el narrador también es Charlene. De tal suerte que narrador, narratario y personaje constituyen un mismo sujeto.

1.1. La relación comunicativa, diegética y existencial entre el narrador, el narratario y el personaje principal de «Cómo ser la otra mujer»

Si bien el narrador de «Cómo ser la otra mujer» hace parte del mundo interior del personaje, la voz que da las instrucciones lo hace desde afuera de la diégesis. Según Genette (1989, p. 284) «todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato». Es decir que hay dos niveles narrativos: un primer nivel, en el que se produce el acto de la narración, y un segundo nivel, el de aquello que es narrado. Al primer nivel, Genette lo denomina extradiegético; al segundo, intradiegético. También afirma Genette (1989, p. 298) que hay que distinguir entre dos actitudes narrativas: «hacer contar una historia por uno de sus personajes o por un narrador extraño a dicha historia». Al primer tipo lo llama homodiegético y al segundo heterodiegético. Es decir que, desde el punto de vista narratológico, en nuestro

cuento nos enfrentamos a un narrador que se presenta como extradiegético-heterodiegético y este se dirige a un narratario intradiegético. Dijimos que el narrador hace parte del mundo interior del personaje, es decir, ambos comparten un mismo plano de la existencia; sin embargo, la narración nos presenta un *yo* que se desdobra de sí mismo para hablarle a un *tú* como si fuera otro. Al respecto de este tipo de artificios narrativos, dice Genette (1989, p. 290) que toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético) produce un efecto de «extravagancia», a veces graciosa, a veces fantástica. Genette propone la metalepsis narrativa como un concepto para referirse a dichas transgresiones.

Al comienzo de este artículo decíamos que en el relato de Moore se establece una relación comunicativa entre dos sujetos: uno que da órdenes y otro que las recibe. En este punto podemos afirmar que el narrador del cuento —el que da las órdenes— se comporta como extradiegético-heterodiegético, y que la narrataria —la que las recibe— es intradiegética y es un personaje de la historia. Para explicar esta relación metaléptica —la cual es para Genette transgresora— Monika Fludernik (1993) introduce los conceptos homocomunicativo y heterocomunicativo (*homocommunicative*, *heterocommunicative*). Estos conceptos especifican la presencia de un vínculo entre las instancias de mediación (o su ausencia, en el segundo caso) en el nivel comunicativo (discursivo) y en el nivel de la historia. En tal virtud, Fludernik extiende los conceptos de Genette (homodiégesis/heterodiégesis) a una distinción entre narrativas con, o sin, «*a communicative level*». En la narración homocomunicativa, el narrador y/o el narratario también son personajes, mientras que en la narración heterocomunicativa ninguno de ellos existe en el

nivel de la historia, solo a nivel extradiegético de la comunicación narrador-narratario (Fludernik, 2011).

En nuestro cuento hay un hablante que narra desde afuera de la diégesis. Este le indica a su narratario (quien es el personaje principal del relato y, por tanto, hace parte de la diégesis) cómo actuar en una situación específica. Ambos comparten —en palabras de Fludernik (2011)— un nivel comunicativo, definido por la relación directa entre un *yo* que se dirige a un *tú*. Lo vemos, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

Aféitate las piernas en el lavabo. Filósofa: eres una amante, formas parte de una gran tradición histórica, digo histórica. Las esposas son como las cucarachas. También forman parte de una gran tradición histórica. Te sobrevivirán después de un ataque nuclear (son duras y resistentes y se desplazan en manadas), pero ahora mismo no lo están pasando nada bien. Y cuando miras en el espejo del baño las ves escabullirse por detrás de ti, por arriba, donde no las alcanzas (Moore, 2002, p. 20).

Tenemos, pues, una narración homocomunicativa. En esta —propone Fludernik (2004)—, el narrador, el narratario o ambos pueden compartir los niveles tanto del discurso como de la historia. Fludernik propone también el término *homoconativo* (*homoconative*) para aquellas ficciones en segunda persona en las que solo el narratario es un actante (y el narrador simplemente una voz en el nivel comunicativo). Este es el caso de «Cómo ser la otra mujer» y de otros cuentos de *Autoayuda*. Para iluminar esta propuesta, Fludernik propone el siguiente esquema:

Figura 2. La situación comunicativa en las ficciones en segunda persona

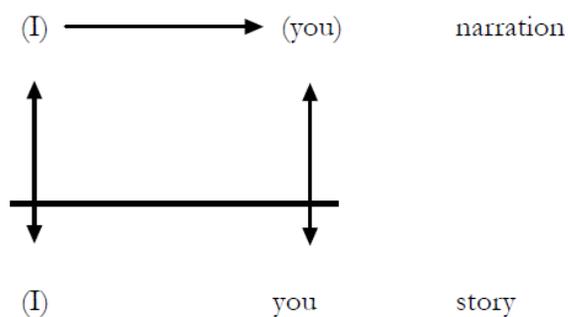


Diagram 1: The Communicative Situation in *You* Narratives

De manera que las ficciones en segunda persona se pueden analizar en dos niveles: el de la historia y el del discurso. El narrador y el narratario pueden compartir los dos, o uno de los dos. Asimismo, el narrador o el narratario pueden estar presentes en uno, pero no en el otro. Esto rompe entonces con el paradigma de Genette (1989, p. 313) según el cual a narrador intradiegético, narratario intradiegético, y a narrador extradiegético narratario extradiegético, puesto que estas instancias de mediación pueden estar, indistintamente, en uno solo de los dos niveles (historia o discurso).

La combinación que mejor describe nuestro cuento se observa en la figura 3. En esta, el *tú* de la historia es abordado desde un nivel extradiegético. El *tú* (en nuestro caso, Charlene) es el objetivo de un discurso, es decir, la relación que aquí se establece es en el plano comunicativo. Al mismo tiempo, este *tú* es un personaje de la historia, es decir, es intradiegético, a diferencia del *yo*, que es extradiegético. «Mientras que en el caso de la

narrativa homodiegética de Genette, la identidad es entre narrador y protagonista, aquí la identidad subsiste entre destinatario y protagonista» (Fludernik, 2011, p. 110). Fludernik nombra este caso como narración homodiegética en segunda persona (*homodiegetic you narrative*), con el fin de reflejar el paralelo con Genette.

Figura 3 Narración homodiegética y homoconativa en segunda persona

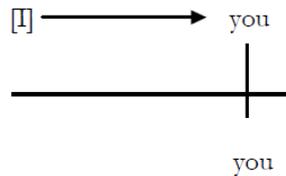


Diagram 1D: Homodiegetic You Narrative

En este cuento tenemos un narrador que prescribe, describe y predice y un narratario que es personaje de la historia. La primera conclusión que arroja la descripción narratológica es que este cuento es una narración homodiegética en segunda persona, puramente homoconativa (Fludernik, 2011). Esto es: el narrador se *presenta* como extradiegético-heterodiegético (narrador en primer grado que cuenta una historia ajena a la propia), mientras que el narratario hace parte de la diégesis, puesto que es la misma protagonista. Por lo tanto, ambas instancias (narrador y narratario) están en distintos niveles diegéticos: el primero está por fuera de la diégesis (narrador en primer nivel, diría Genette) y el segundo está por dentro (narrador en segundo nivel, diría Genette). Aun así, ambas instancias establecen un diálogo definido por un *yo* que se dirige a un *tú*. Genette diría que esto es una transgresión y la denomina «metalepsis». Y Fludernik (1993; 2004; 2011), por su parte, explica que en esta situación el narrador y el narratario comparten un plano comunicativo y, por supuesto, existencial. En palabras de Fludernik (2011, p. 80), «el narrador comparte un mismo mundo ficcional con el

protagonista *tú* como si fuera heterodiegético»⁶.

2. El ocaso de la otra mujer

Ya hemos entendido la relación diegética, discursiva y existencial entre el narrador, el narratario y el personaje principal del cuento «Cómo ser la otra mujer»: tenemos un narrador que actúa como una agente no diegético-heterodiegético y que opera como un *yo* que se dirige a un *tú*; en virtud de ello, hemos dicho que el narrador comparte un plano comunicativo con el narratario, quien es un personaje de la historia. Además, hemos visto que el narrador es una especie de *alter ego* del personaje y opera como un terapeuta y *coach* de sí mismo.

Ahora nuestro interés es explorar la significación de «la otra mujer» en el cuento. El nivel más básico de significación se advierte desde el comienzo de la historia del amorío de Charlene con el hombre casado, a través del narrador: «Te dice el nombre de su mujer. Se llama Patricia» (p. 9). Ante esta confesión, la instancia narradora le indica a Charlene que no diga que es «ridículo» ni «lárgate de mi apartamento» (p. 9). Por el contrario, «Di: “Eh. Yo soy una persona muy tranquila. Soy dura”. Enséñale el bíceps» (p. 9). Al final del relato nos damos cuenta de que este hombre está separado de su esposa, Carrie Porta, y de que Patricia es su «otra mujer», con quien vive. «¿Quieres decir que no soy más que otra de la jodienda?» (p. 25), pregunta Charlene. En este primer sentido, «la otra mujer» es, pues, una más, la otra de la otra, una entre varias, *another woman*.

En un segundo nivel de sentido, el cuento nos permite identificar que la referencia del título sobre «la otra mujer» no solo alude a «una más» o a «una entre otras». Además de ello, en el cuento notamos que el narrador, más allá de indicar cómo el personaje se convierte

⁶ Traducción libre de “The narrator's sharing the fictional (story) world with the you-protagonist as well as heterodiegetic”.

en «la otra», en *another woman*, muestra cómo experimenta también un proceso de enajenación de sí. Esto lo notamos en lo que denominaremos «marcas textuales del extrañamiento», a saber:

a. «Caminas de manera diferente. No te reconoces en los escaparates; eres *otra mujer*, una loca escaparatista con gafas que tropieza frenética y preocupada entre los maniqués» (p. 9). En esta primera marca de extrañamiento el narrador pone de manifiesto, por primera vez, el asombro del personaje ante su condición de ser amante. Aquí notamos un sentimiento de extrañeza y algo de temor, pero con entusiasmo, pues el narrador expresa que la mujer está «frenética y preocupada».

b. «Vuélvete de costado, hacia la pared, para no tener que ver cómo se cierra la puerta. (...) Pregúntate quién eres» (p. 13). La indicación «Pregúntate quién eres» es dada por el narrador justo después de que el amante se marcha de la casa de Charlene. En este pasaje se nota cierta nostalgia y advertimos, además, una primera inquietud por la identidad del personaje a partir de su relación amorosa.

c. «Mira en el espejo una cara que parece demasiado hinchada para ser la tuya» (p.16). Ahora, en la casa del amante, el narrador le indica al personaje que mire en el espejo «una cara que parece demasiado hinchada» para ser la suya. Aquí se empieza a dilucidar la extrañeza del personaje en relación consigo misma. Primero, el sentimiento de extrañeza se debía al entusiasmo; después fue la pregunta por la identidad; y ahora, en este fragmento, se nos muestra la perplejidad, desde el cuerpo físico. Nótese que estas preguntas tienen lugar siempre después de que Charlene está con el amante. En la primera ocasión es en la casa de ella; después es en la casa de él. Una noche, el personaje se despierta e ingresa al armario de la mujer que vive con su amante. Observa la ropa de ella. Mira los zapatos. Es «observada»

imaginariamente por las prendas de «la otra mujer» que habita en esa casa. Al día siguiente, el narrador le dice: «Imagínate que una esposa y una amante comparten un mismo cepillo de dientes para siempre jamás, sin saberlo» (p. 16). Hay una inquietud permanente por acentuar la diferencia entre la esposa y la amante, pero también por resaltar sus semejanzas. Ambas tienen algo en común, comparten algo. Aquí, la pregunta que subyace es, nuevamente, por la identidad del personaje: ¿quién soy *yo* y quién es ella? ¿Cuál es *mi* lugar y cuál es el suyo?

d. «Después aparta la vista, como una mujer, como otra mujer, que está perdiendo el juicio» (p.17) y **5.** «Pregúntate si te estás volviendo vieja, desesperada. Créete que te has convertido de verdad en otra mujer» (p. 21). Estas dos marcas del extrañamiento (4 y 5) aparecen al final del cuento. Aquí se agudiza el cuestionamiento por la transformación interior del personaje. En ello reside su conflicto. Ser la otra mujer la ha llevado a convertirse, de verdad, en otra mujer.

En estos cinco puntos advertimos que «la otra mujer» no es solo la amante, aquella distinta de «la mujer»; no es solo una más, una entre varias. La otra mujer es también una extraña, alguien distinta de sí misma. Aquí es interesante notar el rol que asume la narradora en ese proceso de enajenación de sí del personaje: ella (la narradora) se convierte en «la otra» de «la otra» —es decir, «la otra» en relación con esa nueva mujer que surge del amorío— y, para hablarle, adopta la figura del terapeuta. Así, pues, a lo largo del relato notamos cómo Charlene empieza a desconocerse, a sentirse ajena de sí misma; sin embargo, su *yo* permanece y asume un papel de *coach*, con la particularidad de que la terapia es para ella misma. Así que «la otra» de «la otra» es aquella que resulta de un distanciamiento y es la que asume el papel de *coach*: de manera que la hablante se dirige a sí misma y, al hacerlo en segunda persona, se convierte en narradora y narrataria de su propio relato. Las siguientes

reflexiones que hace Charlene sobre la significación de ser una amante son reveladora para ella:

1. Enamorada (¿?) Descontrolada. ¿Quién es ése? ¿Quién soy yo? ¿Y quién es esa esposa con esquis, nariz con aletas y Tilenol? ¿Tiene orgasmos?
2. Regénate. Se te han caído algunos trozos.
3. Todo lo que haces es un acto masoquista. ¿Por qué?
4. ¿No te aprecias a ti misma? ¿No mereces algo mejor?

1. Esta relación es humillante.
2. Va en contra de la decencia. ¿No soy más que una vulgar ramera, una zorra vulgar?
3. Ni el más mínimo apoyo emocional.
4. ¿Por qué no me dices nunca «te quiero», o «quédate en mis brazos para siempre, renacuajo mío», o «tus ojos me hacen arder, cachito mío»?.

En este fragmento se nota, por un lado, una motivación a la autorreflexión cuando el personaje se pregunta «Enamorada (¿?)» y afirma «Descontrolada». Pero, sobre todo, aquí adquiere relevancia la estrategia discursiva de la terapia que hace un *alter ego* del yo, que le habla a un tú, que es ella misma. Este punto del cuento desvela que ese narrador terapeuta es *an other woman, the other woman*, la otra mujer (en relación consigo misma), y el narratario es «another woman», la otra mujer (la amante, una más).

En la lista de instrucciones citada notamos cómo la función de la terapia es relevante y significativa, porque es la que induce a la reflexión y, también, la que conduce al personaje a transformar su propia realidad, a tomar la decisión de salirse de esa relación que le hace daño. Aquí se pone de manifiesto el apunte de Eva Illouz sobre el discurso terapéutico como «uno de los principales códigos con los cuales expresar, conformar y guiar el yo» en el siglo XX (p. 17), pues es a partir de ese discurso de ella consigo misma y del ejercicio lúdico de la escritura como terapia que Charlene evalúa sus sentimientos y se hace consciente de lo que significa para ella estar en la posición de amante. La narrativa de la terapia —explica Eva

Illouz (2010, p. 231)— «ejerce un giro interpretativo sustancial y obvio sobre los procesos de interpretación de uno mismo».

Illouz (2010) explica que los manuales de autoayuda «prescriben reglas para tratar con las emociones y proporcionan un vocabulario y un método de introspección» (p. 33); pero, sobre todo, el propósito de estos textos es, como afirma Illouz (p. 33), «Narrar y ser transformado por la propia narración». Es, pues, la narración de sí misma lo que le permite al personaje transformar su realidad.

Según Fludernik (1993, p. 230), los efectos subversivos de varias ficciones en segunda persona derivan de una deliberada ambigüedad sobre las circunstancias existenciales de los interlocutores⁷. En el caso de nuestro interés, por ejemplo, notamos que hay un conflicto interior de un personaje que se convierte en «la otra mujer» de un hombre, en *another woman*; pero también advertimos que «la otra mujer» de «la otra mujer», es decir, su *yo* inicial, se distancia de esa nueva *yo* que surge en el amorío y asume el rol de terapeuta para ayudarlo a salir de esta situación que le hace daño. Es ahí donde reside ese conflicto existencial entre las interlocutoras.

Detrás del humor en que deviene la ironía, y más allá de una guía de instrucciones para convertirse en amante, «Cómo ser la otra mujer» muestra el rumbo emocional de un amorío, que empieza con el cándido entusiasmo de una mujer que se convierte en la otra y revela cómo ella se va deteriorando a medida que es consciente de que ese tipo de relación le hace daño y pone en juego su identidad.

⁷ Traducción libre de "The interesting subversive effects of much second person fiction derive from a concentration of texts on the communicative level, accompanied by deliberate ambiguity about the existential circumstances of the interlocutors".

Pasan varios días sin tener noticias de él; cuando aparece, ella se disgusta: «Muéstrate irritada», dice la voz narradora. Y es en ese instante, después del delirio, cuando aparece la epifanía que revela que es necesaria la ruptura. «Sufro humillaciones en tus manos. Y suplicios en tus pies. No sé por qué hago bromas. Me duele» (p.24).

La narradora *coach* también tiene consejos prácticos para después de la ruptura: cuando él te pregunte cómo estás, siempre, siempre, di:

—Bien.

Conclusiones

1. El narrador, el narratario y el personaje de este cuento constituyen un mismo sujeto. El artificio narrativo es engañoso al principio, puesto que el narrador se *presenta* como extradiegético-heterodiegético (narrador en primer grado que cuenta una historia ajena a la propia), pero, como vimos, ese narrador es ella misma, *the other woman*. El narratario, por su parte, hace parte de la diégesis, puesto que es la misma protagonista.
2. Las instancias de mediación (narrador y narratario [personaje]) están en distintos niveles diegéticos: el primero está por fuera de la diégesis (narrador en primer nivel, diría Genette) y el segundo está por dentro (narrador en segundo nivel, diría Genette). Este fenómeno es identificado por Genette como metalepsis.
3. Con base en el modelo de Monika Fludernik (2011) describimos este cuento como una narración homodiegética en segunda persona, puramente homoconativa, es decir, solo el narratario es un actante y el narrador, no diegético, comparte con él un nivel comunicativo evidenciado por un *yo* que se dirige a un *tú*.

4. La cuarta conclusión es sobre la narratología. Como ya lo sugiere Fludernik con su propuesta teórica sobre el análisis de las ficciones en segunda persona, el narrador y el narratario no tienen que estar, necesariamente, en el mismo nivel diegético. Así, pues, un narrador extradiegético no solo se dirige a un narratario extradiegético, como dijo Genette (1989) y, de hecho, narrador y narratario pueden presentar variaciones en los planos que comparten: en el nivel diegético, el comunicativo y el existencial⁸.

5. El ocaso de la otra mujer lo entendemos en tres sentidos: **a.** El ocaso en cuanto descenso, declive o decadencia, significa el final de este amor furtivo. Cuando Charlene cede ante la transformación que le exige su nuevo rol de amante, encuentra allí un esplendor distinto de su propia identidad, una forma de ser, realmente, «otra mujer»; pero el final de esta gesta por ser distinta de sí misma se convierte en un suplicio, como ella misma lo afirma, y es allí cuando advertimos el ocaso. La caída, el final, resulta de una decisión que toma el personaje después de un proceso de reflexión sobre sí misma desde aquello que hemos denominado como el discurso terapéutico, lo cual es, a la larga, una narración de su propio relato. **b.** El ocaso es la puesta del Sol, se relaciona con el ocultamiento del gran astro cuando lo miramos desde la Tierra. En este cuento asistimos también a un ocaso: el ocultamiento de «la otra mujer». Ella, después de brillar, debe ocultarse, porque es solo una amante. **c.** En el mismo sentido del ocultamiento podemos entender la situación de la narradora, quien habla desde una cara oculta de la existencia del personaje. La otra mujer, *the other woman*, oculta

⁸ Fludernik (2011, pp. 107-117) propone seis tipos de constelaciones que representan las diversas posibilidades de la ficción en segunda persona. La única categoría fija es, entonces, el *tú* en el plano de la historia. Las demás son imprescindibles y variables.

en la figura de un yo terapéutico, se dirige a la otra, a *another woman*, para hacerla reflexionar sobre su situación y conducirla a tomar una decisión.

Referencias

- Bobes, M.C. (1998). *Teoría de la literatura y literatura comparada. La novela*. Madrid: Editorial Síntesis
- Fludernik, M. (1993). Second Person Fiction: Narrative “You” As Addressee And/Or Protagonist. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. 18 (2), pp. 217-247
- Fludernik, M. (2004). Second person narrative as a test case of narratology: the limits of realism. En Mieke Bal (Ed.). *Narrative theory. Critical concepts in literary and cultural studies*. New York: Routledge
- Fludernik, M. (2011). The Category of “Person” in Fiction: You and We Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference. En Greta Olson (Ed.). *Current trends in narratology*. Berlín: De Gruyter.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz.
- Illouz, E. (2010). *La salvación del alma moderna. Terapia, emociones y la cultura de la autoayuda*. Madrid, España: Katz.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidireccional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Buenos Aires, México, Barcelona: Editorial Planeta.
- Moore, L. (1985). *Self-help*. New York: Knopf.
- Moore, L. (2002). *Autoayuda*. Barcelona: Salamandra.
- Smith, Z. (2005). *Generación quemada: una antología de autores norteamericanos*. Madrid: Siruela.
- Schmid, W. (2010). *Narratology. An introduction*. Berlin: De Gruyter