



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

---

---

DOROTHY PARKER Y THE NEW YORKER:

BREVE ESTUDIO DE UNA HISTORIA DE ENCUENTROS Y  
DESENCUENTROS

**TESINA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

**PRESENTA:**

ARMANDO PINTO DIAZ

**ASESORA:**

MTRA. CLAUDIA ELISA LUCOTTI ALEXANDER

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX

2022





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos:**

A todas y cada una de las personas que alguna vez me dieron ánimos para concluir esta tesina y etapa de mi vida: gracias. Esta tortuga ha visto a muchas liebres terminar la carrera, pero ahora más que nunca entiende el valor de un paso estable que, aunque lento, no se detiene.

A mi madre y mi padre por el apoyo constante, y los empujones necesarios a largo del camino, sé que tomó su tiempo, pero no somos nuestros errores, sino lo que hacemos para aprender y mejorar.

A los que llamo y llamé amigos y amigas, gracias por las risas y los buenos momentos. A los que ya terminaron, gracias por la inspiración, y a aquellos de ustedes que aún siguen sin terminar, sí se puede.

A la persona con cabello de Adiantum, de tantas cosas que decir, solo quiero agradecer todo el apoyo a través de los años. No estaría aquí sin esos momentos de aliento.

A Claudia Lucotti por ser la persona que salva a quien is not waving, but drowning. Gracias por la paciencia infinita, la comprensión y la empatía necesaria para inspirarme a finalizar este proceso.

A Charlotte Broad por enseñarme el valor de ser conciso al escribir y la importancia de cuestionar para formarse una perspectiva propia.

A Francisco Finamori por ser la luz en la oscuridad burocrática que es el proceso de titulación, el ángel guardián de los documentos necesarios, siempre listo para ayudar.

A mi mismo, porque puedo decir que soy mejor de lo que fui.

Y finalmente, a quienes llegaron hasta aquí buscando su nombre. Gracias también, pues aunque no tenga el espacio suficiente para incluirlos a todos en esta página, este trabajo es para todos ustedes también.

## ÍNDICE

Introducción .....	4
Capítulo 1: Song of the Shirt, 1941 (1941).....	20
Capítulo 2: Big Blonde .....	39
Conclusión .....	52
Apéndice .....	58
Bibliografía .....	61

## Introducción

Las autoras crean textos de acuerdo con el modo en que perciben el mundo, lo cual da a su producción literaria una personalidad única y reconocible. En el caso de Dorothy Parker (1893-1967), su narrativa recorre un camino marcado siempre por la actitud y creencias de la autora. Sin embargo, existe una diferencia basada en la forma en que Parker presenta las ideas subyacentes de sus cuentos: hay dos tendencias principales en su escritura donde, a pesar de siempre partir de una perspectiva crítica, el efecto y tono predominante de la historia resultan muy diferentes. El resultado final son dos estilos de cuentos, unos más ligeros y con un énfasis menos serio, y sus opuestos, textos enfocados en la crítica a situaciones o comportamientos sociales. Isabel López Cirugeda, en su texto *Female Figures of the Jazz Age*, reconoce: “A significant trait of Parker’s writing which could point at autobiographical inspiration is that her main characters tend to be older as the author was aging herself. This first group of heroines, accordingly, is mostly composed of dating girls and newly-weds...they are childish and snobbish, but certainly not as dangerous or remarkable as they are supposed to be” (95-96). Cirugeda parece dispuesta a establecer una separación, o cuando menos evolución, en los cuentos de Parker de acuerdo con la edad de la autora, y no está sola en otorgar gran importancia a la vida y crecimiento personal de Parker como un pilar fundamental detrás de la construcción y mensajes de sus cuentos. Críticas como Megan Dempsey reconocen una radicalización y un mayor ímpetu en su tratar de temas serios, en particular el de la discriminación con base en el color de piel que corresponde a la creciente madurez de Parker:

As Parker became more interested in social issues—particularly issues of inequality—she used her magazine publications as a venue for airing her thoughts about the hypocrisy of segregation and upper-class attitudes towards African Americans. The strikingly different

tones between “Arrangement in Black and White” and “Clothe the Naked” demonstrate a decade of growth for Parker as a social critic and her diminishing interest in being considered a humorist. (Dempsey 6)

Si bien existe una tendencia en Parker a tratar con temas más complejos siguiendo el paso de los años, como proponen Megan Dempsey e Isabel López Cirugeda, la propuesta de esta tesina es que dicha diferencia va más allá del aspecto temporal y depende también de la política editorial de la revista donde fueron publicados los cuentos, especialmente en aquellos impresos en las páginas del *The New Yorker* durante la época de Harold Ross como editor en jefe. Utilizaré dos cuentos para un análisis principal y un puñado de otros cuentos para confirmar o refutar mis observaciones; los dos cuentos principales que analizo son “Song of the Shirt, 1941”, publicado en *The New Yorker* en 1941 y “Big Blonde”, publicado en 1929 en *The Bookman*. Mi objetivo es reconocer los atributos de los estilos de Parker, el estilo más ligero y su contraparte más sombría, para así buscar, a través del uso de elementos narrativos y cómo estos contribuyen a la creación del tono predominante, un vínculo entre el cuento y la influencia, o ausencia, de la política editorial del *The New Yorker*. Mi hipótesis es que la influencia editorial del *The New Yorker* en los cuentos de Dorothy Parker se hace notar en el grado al que el tono y la construcción del cuento y sus personajes se enfocan en mantener la lectura del mismo texto a un nivel más superficial y ligero. Parece ser una cuestión de la libertad que tiene la autora para expresar los sentimientos y las situaciones negativas o más complejas dentro del cuento, distinción que maneja a través de su uso de tres elementos narrativos claves: la voz narrativa y su focalización, la caracterización de los personajes y el efecto que tienen todos estos sobre el tono predominante del cuento.

La naturaleza y el propósito del arte son un debate eterno, pero, aunque la obra artística busque existir sólo para y a través de sí misma, muchas veces existen factores externos que

influyen y modifican el producto final. Estos factores incluyen la influencia económica de una mecenas, una producción desesperada de cuentos para mantenerse a flote, como Fitzgerald en sus últimos años, o el imitar el estilo favorecido de una revista para aumentar la probabilidad de publicación. Esto último resulta cierto para *The New Yorker*, cuyo estilo “became the model for aspiring writers, because it seemed to be the key to getting into the magazine, and by the seventies the model was so dominant that it generated mockery and backlash” (Franzen). Es importante reconocer la magnitud de un tema como este, y, por lo tanto, entender que esta tesina se limita principalmente a buscar tendencias que insinúen la interferencia, positiva o negativa, de la política editorial del *The New Yorker*, al ser ésta una revista famosa por su postura editorial en la época de Parker. De igual manera, a pesar de analizar a Parker y de la importancia que juega el humor de sus textos, esta tesina no hará de las formas en que se crea y utiliza el humor en los textos el enfoque principal del análisis, pues éste bien podría y ha sido el objetivo de otros estudios más completos y complejos. Cuando haga falta mencionarlo, pues es imposible ignorar este tema por completo cuando se trata de Parker, lo haré haciendo referencias a algunos de estos estudios existentes.<sup>1</sup> De igual manera, el feminismo es fundamental en Parker, y es un tema que ha evolucionado y ha mantenido un debate histórico bastante saludable dónde *grosso modo* Parker ha sido redimida en su acercamiento al feminismo y en cómo trata a sus personajes femeninos. Dada la complejidad de este tema, lo trataré sólo como un tema secundario, pues sigue siendo importante, pero las minucias y asuntos debatibles o polémicos del tema van más allá de este primer acercamiento a la obra de Dorothy Parker. Con todo esto aclarado y en mente, el primer paso hacia el análisis es conocer la vida de la autora, para así tener un indicio de lo que moldeó su visión del mundo, misma que más tarde plasmaría en su obra.

---

<sup>1</sup> Principalmente *Performing Humor in Dorothy Parker's Fiction* de Joseph L. Coulombe.

Dorothy Parker nace el 22 de agosto de 1893 en el West End de Nueva Jersey. Hija de un padre judío, Dorothy Rothschild perdió a su madre antes de cumplir los cinco años. La relación con su madrastra nunca fue buena, al grado que años después Parker diría, tal vez a modo de justificación, que nunca se consideró una niña muy agradable. Su padre muere cuando Parker tiene sólo 20 años, dejándola sin apoyo económico alguno. Es dentro de este periodo que autoras como Gail Ann Goldberg empiezan a asociar la vida de Parker con su futura escritura:

Rejected by her stepmother as a child, she grew up incapable of accepting love or affection, and spent her life alienating others on the off-chance that they too might hurt her if she allowed herself to care about them. This defensive attitude led her to view the world through a two-dimensional lens: one either “did” or was “done to”; one was either a victim or a manipulator. (i)

Después de ganarse la vida tocando el piano para una escuela de danza, Parker decide incursionar en el mundo de las revistas. Es contratada por el entonces editor de *Vanity Fair*, Frank Crowninshield, quien queda impresionado por un poema de la autora. Gracias a su ingenioso humor, Parker asciende en la escalera laboral hasta el codiciado puesto de crítica de teatro, posición que pierde en 1920 cuando su mismo humor la lleva a burlarse de la esposa de una persona influyente dentro de la jerarquía de la revista. A pesar de todo, su experiencia y creciente fama le dan la confianza y el ímpetu necesario para empezar su vida como autora independiente. En 1917 se casa con Edwin Pond Parker II y, aunque se divorcian once años después, ella llevaría su apellido desde ese momento.

Durante esta época, Dorothy Parker publicó aproximadamente 300 poemas, culminando con la publicación de un libro antológico que fue reconocido como superventas. Si bien este es



uno de los grandes logros de su carrera literaria, para los fines de esta tesina nos concierne más el trabajo que logró en otra forma literaria:

At the same time, she was contributing short stories to *The New Yorker*, whose tone she helped shape from its launch in 1925. And, of course, it was during those years that she became part of that ultimate in-crowd, the informal literary luncheon club that sprang up at the Algonquin Hotel and became known as the Round Table. (Anderson s/n)

Sus días trabajando en *The New Yorker*, y como parte del *Algonquin Round Table* bien pueden ser llamados la época dorada de Dorothy Parker. La autora es considerada una de las voces literarias que definen y personifican este periodo: los *Roaring Twenties*. Junto con F. Scott Fitzgerald se le atribuye la definición e inmortalización de las *flappers*, mujeres que frecuentaban las fiestas llenas de excesos propias de la época. Esta reputación, un testimonio hoy en día del nivel de influencia que tuvo Dorothy Parker, llevó a sus críticos contemporáneos del *New York Times* a despreciar su poesía, a pesar de su calidad, con la excusa de no ser más que “*flapper verse*” (Anderson s/n). Más allá del aspecto literario, para los años 30 Parker era famosa también por su activismo en frentes políticos, particularmente protestando contra la discriminación con base en el color de piel; al morir, Parker “bequeathed her estate, including copyrights to her writing and poetry, to Martin Luther King Jr.” Durante su vida apoyo a diversas causas, desde declarar su simpatía por la causa republicana en la guerra civil española hasta ser parte de la *Hollywood Anti-Nazi League*, hecho que la llevó a ser catalogada como posible miembro del partido comunista por el gobierno estadounidense (Maclean, Triano).

Todo en la vida tiene sus pros y sus contras; en la opinión de la gente que Dorothy Parker estuviera tan ligada a una época en particular tuvo sus consecuencias, especialmente después de

un cambio tan radical y brusco como fue el que trajo la Gran Depresión y el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial.

Unfortunately, her work so embodied the era's giddy mix of cynicism and sentimentality that once the Depression stilled the champagne corks and the clouds of war began gathering over Europe, Parker seemed dated, and was later presumed dead. In her final years, living alone with her dog in a hotel room on Manhattan's Upper East Side, the most common response to anything she managed to write was surprise that she was still alive. (Anderson s/n)

Si bien es fácil ver su vida caer en un espiral negativo que la expulsa del olimpo literario de su época hacia una vida miserable, cabe recordar que Parker siempre tuvo problemas en su vida personal, incluso antes de que terminara su “época dorada”. La relación con su primer esposo terminó mal, debido en parte a la adicción de éste al alcohol y la morfina. Su segundo esposo era bisexual e infiel; él y Parker se divorciaron y volvieron a casar, juntándose y separándose constantemente hasta la muerte de éste. Parker también tuvo un aborto después del cual intentó suicidarse, una de dos veces que intentaría quitarse la vida. Dorothy Parker muere el 7 de junio de 1967 de un paro cardíaco. Más allá de los detalles de su vida es importante entender un poco más su etapa de formación como una estrella literaria en las páginas del *The New Yorker*, y para esto hay que primero entender al *The New Yorker* original.

La época en la que vivió Parker, los *Roaring Twenties*, tuvo una gran influencia en su escritura, así como después su obra definiría cómo se recuerda a esa época. Para citar a Edmund Wilson: “She put into what she wrote [*sic*] a voice, a state of mind, an era, a few moments of human experience” (Cirugeda 93). Hablar de su ascenso a la popularidad es hablar del *Algonquin Round Table*: “considered a key factor of the rising Dorothy Parker (Miller 120), since her

anecdotes and epigrams were often quoted among the funniest of a posse specifically characterized by loudness and wit” (Cirugeda 92). Además de ser un círculo social frecuentado por personajes importantes en la escena literaria neoyorquina de la época, la *Algonquin Round Table* también vio nacer al *New Yorker* de la mente y labores de varios de sus integrantes, aunque en esos momentos nadie “could never have imagined what (t)his little fifteen-cent ‘comic paper’ would come to do, or how robust its legacy would be” (Kunkel 6). Thomas Kunkel, en la introducción de su libro sobre Harold Ross, creador y primer editor en jefe de la revista, resalta el nombre de Dorothy Parker como una de las voces que construirían la identidad del *New Yorker*.

“Harold Ross, *The New Yorker* editor, was a complete lunatic; I suppose he was a good editor, but his ignorance was profound”.<sup>2</sup> *The New Yorker* nace de la mente de Harold Ross durante la Primera Guerra Mundial, no sabía cómo lo haría pero “knew it would involve... criticism of the New York press. And it must have humor, they agreed, lots of humor.” (Kunkel 60). Otra característica era el énfasis en un público neoyorquino, Ross no pensaba expandir la revista a nivel nacional y sufrir las inevitables consecuencias de una expansión demasiado rápida. Ross aprendió mucho durante la guerra, pues formaba parte del comité editorial de la revista militar estadounidense distribuida a las tropas norteamericanas, *The Stars and Stripes* (70). La visión de Ross era hacer del *New Yorker* una revista para la clase media, una revista para la cultura “middlebrow”;<sup>3</sup> Kunkel cita a Ross definiendo la identidad de su revista de la siguiente manera:

---

<sup>2</sup> Parker, citada por Alden Whitman en el obituario de la misma autora publicado el 8 de junio de 1967 en el *New York Times*. <https://dorothyparker.com/gallery/new-york-times-obituary>

<sup>3</sup> Este término nació en la revista británica *Punch* en 1925 y que sería usado por escritoras como Virginia Woolf a forma de burla, pero que en realidad implica una forma de arte que busca sofisticación sin llegar a requerir un alto nivel de erudición para disfrutarse, es decir hacer accesible al arte. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/on-middlebrow>.

A reflection in word and picture of metropolitan life...one of gaiety, wit and satire, but more than a jester... not what is commonly called radical or highbrow. It will be what is commonly called sophisticated, so entertaining and informative as to be a necessity for the person who knows his way about or wants to (93-94).

A pesar de ser un hombre anticuado para su época, “at heart a nineteenth-century man, Ross had predictably Victorian attitudes about sexuality, virtue and women’s roles” (Kunkel 182), Ross estaba casado con Jane Grant, ferviente feminista, co-fundadora y secretaria de la Lucy Stone League, “an advocacy organization named for the New England feminist who a century before had fought for women’s rights, including that of keeping her maiden name after marriage”. Con el apoyo de su esposa y amigos, figuras que se harían famosas como Alexander Woollcott, Wolcott Gibbs y James Thurber, el sueño de Ross empezaría a volverse realidad. Es el mismo Woollcott que, tras una broma pesada, es parte de la motivación accidental de la creación del *Algonquin Round Table*:

So much has been written and recounted about the Algonquin Round Table—true, false, and somewhere in between—that it is easy to forget that, for all the eventual fame and forced drollery, in the beginning it was simply a high-spirited gathering of friends at a convenient, affordable restaurant. Of course it didn’t take these savvy, ambitious people (least of all the opportunistic Case) long to realize the self-promotional value of their association. But the Round Table didn’t start out to be a salon, or a cascade of wit. Ross once described it this way to Mencken: “I was there a lot and I never heard any literary discussion or any discussion of any other art—just the usual personalities of some people getting together, and lots of wise-cracks and quoting of further wisecracks.” (76).

Kunkel relata que la estrella de las reuniones en el *Algonquin*, Dorothy Parker, hace su aparición en este círculo social como una presencia secundaria: “Robert Benchley, twenty-nine, and his attractive, brooding sidekick, Dorothy Parker, twenty-five, were working for proletarian wages at the aristocratic Vanity Fair” (77). Parker, como los otros miembros y las ideas detrás del *The New Yorker*, crece con y se integra a la influencia del *Algonquin Round Table*, su participación dentro del círculo es una parte crucial de su fama en un ciclo donde cada uno de estos autores aumentaba la reputación de estas reuniones, y estas reuniones a su vez crecían la fama de sus integrantes:

It didn't take long for the luncheon rondelet to become celebrated in New York for its wit, both mirthful and lacerating. For this celebrity the Round Tablers had largely themselves to thank... shrugging off charges of logrolling, they quoted one another in their columns, reviewed one another's shows, publicized one another's books...A particularly good line from Parker or Kaufman, or Benchley might run up in “The Conning Tower” within hours of its utterance (79-80)

Años después, sin embargo, Parker vería de manera negativa los años de la *Round Table*: “In middle age, she would disparage fellow Round Table writers, dimming her own achievement as their leading light by pointing out that none of their generation's greats attended – no Fitzgerald, no Hemingway” (Anderson s/n). Si bien los logros de ese grupo de personalidades son debatibles en la macro-escala de fama literaria, no se puede negar su lugar en la historia como el grupo que bautizaría a la revista de Harold Ross: “The Round Tablers proffered many suggestions, among them Manhattan, New York Life, and Our Town. But it was Toohey, the man who five years earlier had inadvertently begun the Round Table, who asked the obvious: Why not call it *The New Yorker*?” (Kunkel 93). Fue así como quedó establecido el nacimiento de una de las revistas más influyentes para la literatura estadounidense. Para los fines de esta tesina, sin embargo, debemos

ir más allá de los aspectos históricos e intentar entender el engranaje detrás de la identidad de la revista.

There were two distinct levels of editing at *The New Yorker*: the macro (story selection and assignment, rewriting, working with authors, etc.) and the more famous—or infamous, some would say—micro (the rigorous fact-checking, copy-editing, and proofreading procedures, with various redundancies and fail-safes meant to keep inaccuracies and typographical gremlins at bay). (Kunkel 256).

Este tipo de edición podría resultar revelador, pues la infame intensidad del *New Yorker* podría haber llegado a crear una voz uniforme, un estilo único e identificable en todos los cuentos publicados por esta revista. Sin embargo, es difícil asir los manuscritos y borradores detrás de los cuentos que analizo en esta tesina y, por lo tanto, debemos conformarnos con hacer interpretaciones basadas en la lectura de pruebas de otros textos. Hay citas muy interesantes de las diversas reacciones a este estilo intenso de edición del *New Yorker* que muestran que mientras más intrusivo sea un estilo de corrección, más propensos son los escritores a verlo como una afronta personal:

I very much appreciate the system of tooth-comb checking but have been wondering if there is a risk of destroying the author's personality, which, though it may seem faulty, is his personality.

Rumer Godden, 1949 (Citado en Yagoda 273);

Most writers who write for it are edited (or edit themselves) almost out of existence, so that everything in it appears to be by an anonymous body called *The New Yorker*.

Stephen Spender, 1949 (Citado en Yagoda 273);

Por otro lado, varias figuras importantes dentro de la revista, Ross, Mrs. White y Gibbs<sup>4</sup> (Kunkel, 311) descartaron la idea de la cultura editorial del *New Yorker* siendo lo suficientemente fuerte como para superar las características individuales de los cuentos y sus autores y crear así un cuerpo literario uniforme (Franzen). Sin embargo, Kunkel reconoce que sí existía una cierta tendencia que se podía identificar como el estilo del *The New Yorker* (311). Sin una conclusión definitiva, queda reafirmada la búsqueda por algún factor común unificando el cuerpo literario de Parker publicado en dicha revista, que si bien podría no existir, siempre hay valor en buscarlo.

Para resumir, los textos publicados en el *New Yorker* eran sometidos a rigurosa tras rigurosa prueba de corrección de estilo, coherencia, y veracidad. Los textos en cuestión debían sobrevivir a este proceso sin dejar de ser neoyorquinos y para gente neoyorquina, con miras a ofrecer contenido sofisticado, pero que no fuera demasiado alejado de un público de clase media. También era importante que tuviera y tratara los asuntos del mundo con humor. Claro que no todas las reacciones al intenso estilo editorial del *New Yorker* fueron negativas,<sup>5</sup> en su libro Kunkel nos dice que “Of the nearly two dozen veteran *New Yorker* writers interviewed for this book, the great majority said that for all the occasional, inevitable irritations, they found the magazine’s editing process reassuring and believed it improved their work” (265).

Incluyo al final de esta tesina un ejemplo del tipo de correcciones<sup>6</sup> realizadas por Ross cuando revisaba textos, en este caso para un cuento de James Thurber. Una rápida lectura de la

---

<sup>4</sup> Ambos editores que contribuyeron a la identidad y voz del *New Yorker*.

<sup>5</sup> Kunkel explica: “*The New Yorker* editors, whose job was dealing with delicate egos, strove to make the editing process more collaborative than adversarial. They were tactful with writers, even deferential, and their preferences were always couched as suggestions; *The New Yorker* never demanded. Still, these suggestions could be most firm, and the writer who wanted to see his story actually published in *The New Yorker* discounted them at his peril. (265)

<sup>6</sup> Véase páginas 56 a 58 de esta misma tesina.

hoja de correcciones revela que, en este caso, sí existe un énfasis en pulir y afinar los pequeños detalles del texto. Podemos agrupar las correcciones dentro de tres categorías básicas:

- 1) Correcciones de congruencia mental, o lo que hacía a Ross poder situar a la historia en el mundo real<sup>7</sup>
- 2) Correcciones de estilo (gramática, elecciones de palabra y correcciones más típicas de un editor)
- 3) Correcciones para alinear el texto con la política editorial del *New Yorker*

La curiosa primera categoría, congruencia mental, es lo más característico de Ross, y está muy ligado al “rigorous fact-checking, copy-editing, and proofreading” que menciona Kunkel. Con esto me refiero a la recreación mental de la historia y como esta encaja consigo misma y con la vida real. El ejemplo más claro de esto se ve en la primera y última corrección que hace Ross: insistir en que la fiesta que ocurre en el cuento debe, por lógica, ser un buffet, porque, de no serlo, es incomprensible que nunca haya una mención de los invitados sentándose a comer. Este tipo de correcciones que podrían parecer secundarias y que, famosamente, estaban limitadas por el entendimiento de Ross, son las más numerosas en la hoja de correcciones. En el documento hay nueve correcciones que pertenecen a esta categoría de congruencia mental, lo que la hace la categoría más importante dentro de una típica revisión de Ross.

Sin embargo, para los fines del análisis, sólo utilizaré la tercera categoría (3): correcciones para alinear el texto con la política editorial del *The New Yorker*. A pesar de ser omnipresente, la primera categoría, congruencia mental, es un aspecto que no cambiaría mucho la dinámica de los cuentos de Parker. La razón por la que no usaré la segunda categoría, correcciones de estilo, es

---

<sup>7</sup> Kunkel escribe: “That is, as Shawn once explained, it bothered Ross to have a character remove his hat if it had not already been established that he was wearing a hat...Some of Ross’s queries *were* trivial, some were non sequiturs, and some were just plain odd” (253-5)



porque al tratarse de minucias es muy poco probable que dichos cambios tengan un efecto mayor sobre el tono de la historia. Por otro lado, las correcciones y sugerencias de la tercera categoría, esos que buscan enfatizar la identidad del *New Yorker*, sí tienen el potencial de hacer una diferencia más notable como factor unificador. Las dos correcciones/sugerencias hechas para alinear el texto con la política editorial del *New Yorker* en el apéndice son la mención y reafirmación de que sería mejor darle un nombre al pueblo donde sucede el cuento, preferiblemente uno cercano y conocido por los habitantes de Nueva York. Como hemos visto, una de las ideas fundacionales del *New Yorker* de Ross era crear una revista enfocada en Nueva York y sus lectores. Otro de los pilares de la revista era favorecer el humor y tomar posturas firmes, ‘to keep politics out of his magazine...adamant that *The New Yorker* proffer no agenda of its own.’ It was first and foremost a humor magazine “(181-2). No es sorpresa, entonces, que el mismo Ross “so disliked seeing blue language in *The New Yorker* (“This is a family magazine, goddammit”) that he expunged the great majority of his spirited staff’s “hells,” “damns,” and “bastards” long before they hit print.” (244) y que, más allá de esto, tuviera una lista de temas prohibidos como “homosexuality...cancer, and other subjects, like promiscuity”.

Esos son los rasgos generales de la revista de Ross, pero no está de más explorar la evolución del *New Yorker* con el paso de los años, pues Parker contribuiría textos a las revistas aún después de la muerte de Ross. En su texto “The Birth of the *New Yorker* Story”, publicado en esa misma revista, Jonathan Franzen estudia el desarrollo de los cuentos publicados en el *New Yorker* a través del tiempo y bajo el mando de dos diferentes editores en jefe:

What made a story *New Yorker* was its carefully wrought, many-comma’d prose; its long passages of physical description, the precision and the sobriety of which created a kind of negative emotional space, a suggestion of feeling without the naming of it; its well-

educated white characters, who could be found experiencing the melancholies of affluence, the doldrums of suburban marriage, or the thrill or the desolation of adultery; and, above all, its signature style of ending, which was either elegantly oblique or frustratingly coy, depending on your taste. Outside the offices of *The New Yorker*, its fiction editors were rumored to routinely delete the final paragraph of any story accepted for publication.

Franzen define a los años 50 como la época del “*New Yorker* Story”. El mismo autor le da también otro nombre al cuento “*New Yorker*”: el “Shawn Story”, referencia a William Shawn, el editor en jefe que heredaría el puesto de Harold Ross. En tiempos de Shawn “*The New Yorker* Story” acabaría por refinarse, así como lo harían la política editorial e identidad de la revista en general. El *New Yorker* de Shawn es bastante diferente a la revista de Harold Ross donde escribía Dorothy Parker; como ejemplo de un cuento típico de la época de Shawn, Franzen habla de “The Country Husband” de John Cheever: “‘The Country Husband’ is set in an affluent Hudson Line suburb, concerns an obscurely troubled marriage, contains many paragraphs of precise description, and ends obliquely”. Este cuento muestra las características de un típico “Shawn Story”, en especial el final “sin final” y unos personajes blancos sofisticados que sufren su vida de clase-media alta: “Too many stories about mopey suburbanites. Too many well-off white people. A surfeit of descriptions, a paucity of action. Too much privileging of prose for the sake of prose, too little openness to rougher energies. And those endings?”.

En contraste, para definir a los cuentos de la revista en la época de Ross, Franzen primero habla de “Taste” de Roald Dahl, el cual

is written in an older and more conventional register. Its setting—the dinner party of a parvenu stockbroker—is still recognizable and relevant today, but its high-concept premise

and its O. Henry ending hark back to the decades when magazine fiction supplied the sort of popular entertainment now considered television's province.

De igual manera, "Walter Mitty" de James Thurber, autor relevante y parte de la identidad del primer *New Yorker*, posee las características propias de un cuento publicado bajo el mando de Ross: "Thurber's story, though it's written with charm and warmed by empathy, is basically an extended prose version of a thirties New Yorker cartoon; the humor is gentle and draws on stock cultural assumptions."

Como bien plantea Franzen, y como vínculo de vuelta al objetivo de esta tesina, una de las principales diferencias radica en el estilo del desenlace de los cuentos, lo cual a su vez tiene mucho que ver con el tono predominante que éstos transmiten. Que las narraciones que publica Parker dentro del *New Yorker* de Ross coincidan con esta corriente de cuentos más ligeros tiene sentido, pues el énfasis de la revista neoyorquina estaba en textos valorados por su nivel de entretenimiento, casi como pasatiempo. A continuación, hablo sobre la manera en que Parker construye sus cuentos cuando su campo de juego es *The New Yorker* está pensada para resonar y acomodarse dentro de los lineamientos planteadas por la política editorial de la revista de Ross. Y esto no cambia de pronto con el paso de los años, pues el primer cuento que analizo tiene este énfasis ligero a pesar de haber sido publicado en 1941, cuando la autora tenía 47 años.

Después de leer sobre los triunfos y fracasos de Parker, y con un conocimiento mayor sobre la política editorial del *New Yorker* sirviendo como trasfondo, tenemos todas las herramientas necesarias para ahondar en el análisis de los cuentos de la autora. Esta tesina busca encontrar en el tono de los cuentos de Parker una señal de la limitada libertad creativa impuesta por la dirección editorial del *New Yorker*. Para esto analizo un cuento publicado en las páginas supervisadas por Ross y uno publicado en otra revista, cada uno de estos en su propio capítulo para darles un análisis

más completo. Los dos capítulos de esta tesina constan de un breve resumen del cuento y un análisis de su tono basado en dos elementos principales: por un lado la voz narrativa y su focalización y por el otro la caracterización de los personajes, en particular de la protagonista y cómo esta noción juega, se complementa, o contrasta con lo que está haciendo la voz narrativa.

## Capítulo 1: Song of the Shirt, 1941 (1941)

“Song of the Shirt, 1941”, cuento publicado en 1941 en una *New Yorker* que aún se regía principalmente por la influencia editorial que Harold Ross había definido para su revista, es un ejemplo excelente para buscar las huellas de esta misma política editorial. Este cuento satírico es de particular interés puesto que insinúa el espíritu crítico y combativo de una Parker en su etapa más activista. Sin embargo, sabemos que la política editorial del *New Yorker* mostraba reticencias a establecer posturas políticas o hacer comentarios fuertes, por lo que esta sección igual busca explorar las maneras en que el estilo “ligero” de Parker limita las interpretaciones más profundas del mismo texto.

“Song of the Shirt, 1941” tiene por protagonista a una mujer de unos cuarenta años: Mrs. Martindale, un ser que se pinta a sí mismo como el ser más altruista y caritativo que haya jamás puesto pie sobre la tierra. Las amigas de nuestra protagonista, claro, hacen su parte corriendo el rumor sobre la absoluta bondad que reside dentro del corazón de Mrs. Martindale “and so Mrs. Martindale’s name was high on the lists of all those organizations that send out appeals to buy tickets and she was frequently obliged to be photographed seated at a table, listening eagerly to her neighbor, at some function for the good of charity.” (65). La voz narrativa presenta a Mrs. Martindale un día hermoso, parada en una avenida sin nombre y apreciando los detalles finos “that were usually too small for you to notice —the lean figurines on radiator caps, and the nice round gold knobs on flagpoles, the flowers and fruits on ladies’ hats and the creamy dew applied to the eyelids beneath them.” (65)

La protagonista contempla las banderas ondeando en la avenida, deleitándose con sus colores y el hecho de que ella misma adorna su chaqueta con una bandera confeccionada de piedras

preciosas “quantities of rubies and diamonds and sapphires... taken the lot of them to her jeweler, and he had assembled them into a charming little Old Glory. There had been enough of them to devise a rippled flag, and that was fortunate, for those flat flags looked sharp and stiff.” (66) Mrs. Martindale observa de lejos a los soldados y marinos caminando por las calles y recuerda, con desaprobación, a una amiga que los intercepta e interrumpe para agradecerles lo que hace por ella. Mrs. Martindale piensa que todo este asunto no se trata de llamar la atención a sí mismas, ese tipo de acciones son exageradas e innecesarias. Aunque claro que si Mrs. Martindale hiciera lo mismo nadie protestaría, pues “she was lovely, and no other woman was lovely like her. She was tall, and her body streamed like a sonnet” (66).

Mrs. Martindale trabaja como voluntaria en las labores de guerra, ayuda cosiendo batas de hospital que son enviadas a la guerra en Europa. Como voluntaria, Mrs. Martindale no recibe remuneración alguna por su esfuerzo, pero trabaja cinco días a la semana sin faltar porque “she felt that you should do what you could, hard and humbly” (67). En una ocasión, de nuevo mostrando su absoluta certeza de que estas muestras de patriotismo no deberían existir para lucir y quedar bien a los ojos de los demás, la protagonista se opone al uso de uniformes similares a los de enfermeras, pues un trabajo como el que hacen no debería usarse como excusa para “fancy dress” (67). Las batas que cosían a mano eran tediosas y difíciles de armar, toda la actividad era desagradable. Claro que la organización contaba con máquinas de coser, pero más allá del miedo a salir herido usando dichos inventos, “there was something —you didn’t know quite how to say it —something more of sacrifice, of service, in making things by hand.” (68)

La situación se ve empeorada por la presencia de Mrs. Corning. La encargada de la organización es una mujer estricta, siempre atenta al más mínimo detalle y preocupada con la perfección de las batas que se cosen bajo su mando. Las voluntarias que trabajan con ella,

incluyendo a Mrs. Martindale, tienen la opinión de que los regaños de Mrs. Corning son excesivos, y por esto creen que la encargada de la organización está cometiendo el pecado capital de recibir una remuneración por su trabajo. Mrs. Martindale, que recordemos se encuentra disfrutando del día en la avenida sin nombre, está aceptando que no va a tener el descanso planeado durante el verano, pues Mrs. Corning les había avisado recién que existía una necesidad urgente de batas “in the face of the terrible need, she could not help asking —she would like to call for volutneers to take coats with them, to work on at home” (69).

Incluso Mrs. Martindale, altruista extraordinaria, duda frente a la noción de no tener descanso alguno. Sabe que en todos sus días de trabajo apenas ha logrado terminar tres batas y media, pero aun así es la primera en dar un paso adelante y comprometerse a coser 12 batas durante el verano, una cantidad tremenda que requiere que el chofer particular de Mrs. Martindale le ayude a cargar todas las piezas a coserse. Mrs. Corning tiene un momento de sincero agradecimiento antes de volver a su yo habitual, dando instrucciones a Mrs. Martindale: “kindly try and remember to keep the seams straight. Wounded people can be made terribly uncomfortable by crooked seams, you know. And if you could manage to get your stitches even, the coat would look much more professional and give our organization a higher standing.” (70)

En su momento de más dudas, son los soldados y marinos caminando en la avenida bajo las banderas estadounidenses los que la animan a ir inmediatamente a casa a seguir con su desinteresada y noble labor de coser batas. Su ayudante doméstica le ayuda a llevar las futuras batas a la sala de estar del piso de arriba, sala adornada de colores que combinan con cabello y ojos de la protagonista “it had taken a deal of mixing and matching, but it was a success. There were touches, splashes rather, of magenta about, for Mrs. Martindale complemented brilliant colors and made them and herself glow sweeter.” (71). Acomodada en ese lugar diseñado por y

para ella, Mrs. Martindale supera las dudas que acosan a su corazón y pone manos a la obra para terminar una bata que ha quedado a medias.

A medio trabajo la interrumpe su ayudante doméstica, haciéndole saber que tiene una llamada telefónica de Mrs. Wyman. “Mrs. Wyman too, had a big heart, but it was not well set. She was a great, hulking, stupidly dressed woman, with flapping cheeks and bee-stung eyes. She spoke with rapid diffidence, inserting apologies before she needed to make them, and so was a bore and invited avoidance.” (72). Mrs. Wyman llama para pedirle un favor a la protagonista: Mrs. Christie, una ayudante doméstica que tiene una hija con parálisis infantil, necesita trabajo para mantener a su hija, pero dadas las circunstancias sólo puede trabajar desde casa. A pesar de esto, asegura Mrs. Wyman, es una trabajadora excelente. Mrs. Wyman le pregunta a Mrs. Martindale si conoce de casualidad a alguien que requiera ayuda con alguna labor urgente, a lo que la protagonista contesta que, si se le ocurre alguien que podría requerir ayuda, le avisará a Mrs. Wyman. El cuento concluye con Mrs. Martindale continuando con su labor titánica, mientras intenta pensar en alguien que podría requerir ayuda.

El título del cuento es una referencia a “The Song of the Shirt”, un poema de Thomas Hood escrito en 1843 que habla de la vida de una mujer pobre de clase obrera, una costurera víctima de las condiciones laborales de la época que debe trabajar sin descanso todos los días de la semana para poder alimentar a sus hijos, todo mientras su salud empeora.<sup>8</sup> El poema resalta lo cíclico, inescapable, e injusto de esa situación. Este conocimiento de la inspiración detrás del título ayuda a que entendamos la naturaleza satírica del texto, pues para nada es la situación de Mrs. Martindale comparable a lo que vive la mujer sin nombre del poema de Thomas Hood. El texto, sin embargo,

---

<sup>8</sup> Según el caso real en el que está basado la viuda trabaja tanto tiempo y por tan poco dinero que se ve obligada a empeñar las ropas que le encargaron coser para alimentar a sus hijos. La policía la castiga por cometer un crimen y es obligada a ir a un campo de trabajo.



rema en sentido contrario a las implicaciones brutalmente repudiables y con consecuencias serias del título, amainando la seriedad del asunto a través su construcción de los personajes y mediante el papel que asigna a la voz narrativa, pero sin perder nunca la naturaleza siempre crítica de Parker. Ayuda a lograr este cometido que tanto Ross como el público imaginado para este texto probablemente no conocieran el texto de Hood. Lo importante resulta, justamente, cómo es que Parker logra balancear su crítica con un cuento mucho más ligero, y eso es lo que analizo a continuación.

Para el análisis de los elementos narrativos me centraré en tres aspectos: la voz narrativa, cómo está construida y cómo es usada y focalizada, la caracterización de los personajes y el tono predominante del cuento y cómo estos tres elementos facilitan o impiden la agudeza en la crítica de los cuentos. Para este análisis narrativo me basaré en Shlomith Rimmon-Kenan y su libro *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, donde la autora recorre las diversas formas en que se han leído y pueden leerse los textos, además de explorar los diversos elementos y herramientas que se ocupan para construir y lograr distintos efectos en los textos. El primero de estos elementos que exploro es la voz narrativa.

El tipo de voz narrativa en “Song of the Shirt, 1941” es heterodiegético con focalización interna<sup>9</sup>. La voz narrativa nunca intenta retratarse como imparcial, y ciertamente está muy alineada con la manera de ser y actuar de Mrs. Martindale. No tenemos acceso real y directo a los pensamientos de la protagonista presentados como tal, sólo a lo que la voz narrativa opina, una opinión afín a la protagonista y que por lo general se enfoca en resaltar las características y bondad de Mrs. Martindale. La clave está en la focalización, pues la voz narrativa tiene un componente

---

<sup>9</sup> Voz narrativa que no está involucrada en la narrativa de forma directa pero que sí se ve apegada a la perspectiva de un personaje.

emotivo compartido con el personaje que describe favoreciendo y ensalzando a Mrs. Martindale a costa de los demás personajes, de quienes sí muestra juicios críticos o negativos. Que estos juicios menos favorables rompan con el molde que define a Mrs. Martindale ayuda a dar un poco de distancia a estos comentarios, la protagonista construida por la voz narrativa no se referiría a otro personaje como “hulking, stupidly dressed woman” (72). De igual manera la voz narrativa se encarga de reafirmar la visión casi ideológica de sacrificio donde mientras más sufrimiento exista, más válida y patriótica es la labor que se hace. Por supuesto, la voz narrativa liga a Mrs. Martindale a esta idea a lo largo del cuento.

La manera en que la voz narrativa utiliza cada oportunidad para establecer a Mrs. Martindale como la personificación de todo lo que es bueno dentro de su propia ideología llega a tal grado que no es descabellado dudar de quién es la narrador implícita. El texto, sin embargo, no llega en este caso a ser discurso indirecto libre<sup>10</sup>, pues todavía existen referencias en tercera persona a Mrs. Martindale, señalando así que la voz narrativa sigue manteniendo un cierto nivel de independencia relativo a su personaje. Sin embargo, que el *degree of perceptibility*<sup>11</sup> de la voz narrativa sea tan alto, al atribuir sus juicios al personaje principal, parece ser un sello de los cuentos ligeros de Parker, como exploraré más adelante.

Nuestra percepción de la protagonista y del cuento se ve limitado y orillado hacia una lectura donde todo se pinta de un tono ridículo y hasta inverosímil, gracias a la manera en que la voz narrativa construye a Mrs. Martindale como un personaje perfecto. Sin embargo, la voz narrativa tampoco evita por completo el dejar al descubierto la incongruencia de la protagonista, en lo particular a través de su vanidad. Hay escenas como cuando se resalta que la bandera que

---

<sup>10</sup> Estilo donde se borran las líneas entre voz narrativa y personaje.

<sup>11</sup> Me referiré a este elemento narrativo como grado de visibilidad de aquí en adelante.

usa, muy patriótica, está hecha de diamantes, zafiros y rubíes, o cuando nos describe la sala de estar de Mrs. Martindale, cuidadosamente arreglada para combinar con el color de sus ojos. Es importante resaltar que la voz narrativa nunca hace estas menciones en forma de burla hacia su protagonista, sólo las coloca estratégicamente dentro del texto. La voz narrativa pinta de buena manera estos detalles, es decir que no ve ni menciona nada de malo en ellos. Queda para una lectura más atenta encontrar la incongruencia y posible humor en estos pasajes.

En cuanto a la caracterización, Rimmon-Kenan empieza por dos aspectos, la definición explícita y la presentación indirecta. La protagonista, Mrs. Martindale, es descrita en varias secciones mediante una definición explícita: “Mrs. Martindale’s breasts were admirable, delicate yet firm, pointing one to the right, one to the left: angry at each other, as the Russians have it” (65). La primera introducción de este personaje está formada por definición explícita:

She was tall, and her body streamed like a sonnet. Her face was formed all of triangles, as a cat’s is, and her eyes were blue-gray. Her hair did not taper in its growth about her forehead and temples; it sprang suddenly, in great thick waves, from a straight line across her brow. Its blue-gray was not premature. Mrs. Martindale lingered in her fragrant forties. (66)

La voz narrativa pinta la imagen de una mujer llena de confianza, con una cabellera envidiable, alta y atractiva físicamente. La voz narrativa también hace todo por remarcar que Mrs. Martindale es una mujer delicada y fina, como es de esperarse de una mujer que nunca había trabajado en su vida hasta este momento: “To see her, so delicately done, so finely finished, so softly sheltered by her very loveliness you might have laughed to hear that she was a working-woman” (66). La palabra “delicate” es asociada en otras dos ocasiones con la protagonista, hablando de sus pechos “delicate yet firm” (65) y de sus hombros “squared her delicate shoulders” (71). De esta manera,

la mezcla entre su caracterización como mujer perfecta en lo físico y como persona perfecta en cuanto a sus creencias y conducta es lo que da pie al aspecto más interesante de la caracterización, esa que se hace a través de la presentación indirecta, en lo particular en sus acciones contrastadas con la opinión de la voz narrativa.

Según sus acciones, Mrs. Martindale es retratada como un personaje desinteresado y altruista a través de sus acciones. Un personaje que hace sus labores de ayuda para hacer una diferencia positiva en el mundo. La voz narrativa pinta a Mrs. Martindale con atributos positivos tras atributos positivos, sea por su consistencia: “she had worked every afternoon five afternoons of every week, and had shirked no moment.” (67), por la naturaleza desinteresada detrás de las labores como voluntaria “(y)ou do what you can, and you do it because you should” (70), o por una disposición a sacrificarse por el bien mayor mientras la voz narrativa no olvida reafirmar la pureza detrás de sus intenciones, “(t)hen shame waved over her like a blush, and swiftly, quietly, with the blue-gray head held high, she went to Mrs. Corning. ‘Mrs. Corning,’ she said. ‘I should like to take twelve, please’” (69-70). Sea cual sea la situación, la voz narrativa se encarga que las acciones de Mrs. Martindale la caractericen como una mujer perfecta y desinteresada.

Pero en un cuento con un personaje perfecto, ¿dónde quedan la habilidad y naturaleza crítica de Dorothy Parker? El cuento, según los dos elementos que he analizado hasta ahora, enfatiza una lectura más sencilla del cuento mediante una voz narrativa que se focaliza muy cercana a un personaje sin fallas, reafirmando así su propia visión de la realidad. Me parece que la manera en que Parker utiliza estos elementos narrativos es clave detrás de sus cuentos ligeros, y ahondaré en este aspecto más adelante, así como también hablaré del tercer elemento que Parker utiliza: el tono del cuento. Sin embargo, primero quiero mencionar el papel que juega la voz narrativa en conservar la afilada lengua de Parker.

La voz narrativa nunca critica a Mrs. Martindale, la focalización en su protagonista es demasiado fuerte, pero sí logra crear un ambiente de incongruencia mediante la yuxtaposición de sentimientos y pensamientos del personaje principal. Mrs. Martindale, fiel a su caracterización como un personaje patriótico y en un ejemplo de focalización interna, se enorgullece de los soldados que sirven a su país; “The sailors, two by two, ambled, paused at a corner and looked down a Street, gave it up and went slower along their unknown way. Mrs. Martindale’s heart grew again as she looked at them” (66). También más adelante es retratada con una sensación de vergüenza por la conducta de su amiga “who made a practice of stopping uniformed men on the Street and thanking them, individually, for what they were doing for *her*. Mrs. Martindale felt that this was going unnecessarily far.” (66) Lo interesante es que esta forma de pensar contrasta con el párrafo siguiente, donde la voz narrativa pinta de nuevo las cualidades físicas de la protagonista como ejemplo de cómo estaría bien si fuera Mrs. Martindale quien interceptara a los hombres uniformados “...surely no soldier o sailor would have objected to being addressed by Mrs. Martindale. For she was lovely, and no other woman was lovely like her.” (66)

Igual vemos esta yuxtaposición en acción en la manera que Mrs. Martindale es retratada quejándose de la organización por querer usar uniformes por razones superficiales. Busca resaltar que están siendo patrióticas “it seemed not quite right to make the work an excuse, well, for fancy dress, if they didn’t mind her saying so” (67) cuando, en la página anterior, la voz narrativa nos reveló que Mrs. Martindale utiliza con orgullo una bandera estadounidense hecha de rubíes, diamantes y zafiros para mostrar su apoyo a su país. Un tercer ejemplo del cuento reafirmando sus propios estándares, pero dejando abierta una interpretación más aguda es en la manera de justificar que Mrs. Martindale y las demás señoras de la organización no utilicen la máquina de coser: “there was something—you didn’t quite know quite how to say it—something more of sacrifice, of

service, in making things by hand.” (68). Esta cita no es atribuida de forma directa a Mrs. Martindale, es una interjección de la voz narrativa, pero la forma en que esta intervención es presentada revela la forma en que Parker juega con el grado de visibilidad de su narradora. El párrafo en cuestión donde aparece esta cita empieza de la siguiente manera: “There were sewing machines at Headquarters, but few of the workers understood the running of them. Mrs. Martindale herself was secretly afraid of a machine” (68). De esta manera, introduciendo la perspectiva de Mrs. Martindale, la voz narrativa puede pasar a dar opiniones de forma inmediata y que dichas opiniones sigan siendo atribuibles a la protagonista, como en este caso donde se establece que para la voz narrativa mayor sacrificio significa mayor valor en las contribuciones.

Existen también citas que son notorias por la manera indirecta en que la voz narrativa atribuye el pasaje mismo a Mrs. Martindale, imitando el ritmo y repeticiones propias del diálogo, dando a entender que la voz narrativa está hablando por su protagonista:

It had always been hard for her to raise her voice in opposition, but she did, although softly. She said that while of course there was nothing *wrong* about a uniform, certainly nobody could possibly say there was anything *wrong* with the idea, still it seemed not quite right to make the work an excuse, well, for fancy dress, if they didn't mind her saying so. (67)

La voz narrativa continúa así tejiendo una lectura de complicidad entre sí misma y su protagonista. O al menos, eso es lo que hace la mayor parte del tiempo pues, caso curioso, existen un par de ejemplos donde la voz narrativa rompe con la imagen que ha formado de sí misma al atacar de forma brutal a sus demás personajes. Dice de Mrs. Corning “a graceless woman, and though it may be assumed that she meant to be appealing, she sounded only disagreeable”, y al final de Mrs. Wyman “She was a great, hulking, stupidly dressed woman, with flapping cheeks and bee-stung eyes. She spoke with rapid diffidence, inserting apologies before she needed to make them, and so

was a bore and invited avoidance.” (72) Cabe recalcar que cuando es la protagonista que presenta estos mismos atributos de mostrarse tímida y disculparse antes de ser necesario, la voz narrativa no hace ningún juicio negativo; Mrs. Martindale, como la representación misma de lo virtuoso, nunca se ve agredida de esta forma.

Es importante en este momento hacer dos observaciones. En primer lugar, reconocer la habilidad de Parker para utilizar los elementos narrativos de tal manera que, a pesar su naturaleza crítica y la manera en que nunca pierde su filo, al final el cuento nunca se ve superado por este espíritu y se mantiene siempre como un cuento “ligero”, inocente, del estilo *The New Yorker*, y esto se percibe en el tercero de los elementos que analizo, el del tono del cuento<sup>12</sup>.

El tono predominante a lo largo de “Song of the Shirt, 1941” es uno de burla, o hasta incredulidad. El cuento nunca sumerge sus pies en aguas serias a pesar de bailar alrededor de un tema contemporáneo y hasta trágico como lo es la Segunda Guerra Mundial. Gran parte de la ligereza de “Song of the Shirt” nace justo de la manera en que se coloca a Mrs. Martindale en el escenario, con la luz escénica sobre ella y que la sigue a todos lados, remarcando la incongruencia de dicho personaje, haciéndola no más que una caricatura de la cuál es fácil deslindarse. La crítica a “the vacuousness of the wealthy New York lady” (Fuchs-Abrams 96) existe, pero nunca pesa lo suficiente como para arrastrar al tono del texto a terrenos más serios. La forma en que el tono del cuento se mantiene controlado radica en lo explícito que son las críticas y la forma en que se abordan los temas del mismo. En el caso de los cuentos ligeros de Parker, los aspectos más serios,

---

<sup>12</sup> De acuerdo con el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, el tono se define como: “The reflection of a writer’s attitude...manner, mood and moral outlook in (their) work; even, perhaps, the way (their) personality pervades the work”. (977) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, por su parte, lo define como: “(it) denotes an intangible quality which is metaphorically predicated of a literary work or of some part of it such as its style, and often felt to pervade and “color” the whole, like a mood in a human being, so that the tone becomes its pervading ‘spirit’, ‘atmosphere’, or ‘aura’”. (1293)

desagradables, y sombríos del cuento son tratados en susurros, huyendo de la luz que sería una primera lectura, revelados sólo por la linterna intencionada de una lectura más completa.

Así como con el tema de la guerra, el tema principal del cuento, ese de la superficialidad de las mujeres neoyorquinas de clase alta, se trata de una manera menos profunda de lo que Parker es capaz. Lo que es cierto es que existen en el cuento comentarios negativos dirigidos hacia personajes pertenecientes a esta categoría. Mrs. Wyman, la señora que telefona a Mrs. Martindale para hacerle saber sobre Mrs. Christie, es criticada por su manera de actuar y hablar (que, como hemos visto, no es disimilar a la manera de la propia Mrs. Martindale). Mrs. Corning, la encargada de “Headquarters”, es pintada por la voz narrativa como una mujer desagradable y demasiado estricta: “...there was no need for Mrs. Corning to scold so shrilly when one of them moistened the end of her thread between her lips before thrusting it into her needle.” (68). La búsqueda de la perfección de Mrs. Corning también se ve interpretada de forma negativa: “...The episode drew new members into the school of thought that insisted Mrs. Corning was paid for what she did” (69), una condena dentro de un cuento donde la voz narrativa declara al sacrificio sin esperar nada a cambio como la definición de la bondad y el objetivo último que busca su protagonista perfecta.

Bien es cierto que las piezas están ahí para armar una interpretación más crítica, pues es innegable que si todas las mujeres del cuento sufren de la misma ceguera causada por egocentrismo y superficialidad es porque existe un problema más grande. El problema es que el juego que realizan la voz narrativa y su caracterización de Mrs. Martindale resulta en un tono más convencional y ligero: la crítica que hace Parker se ve disminuida en su impacto final cuando hay tanto énfasis en burlarse de un personaje tan simple. Esta exageración de los atributos, por lo general negativos, de un personaje es una de las herramientas con las que Parker resaltaba el valor



como entretenimiento de sus cuentos, y esto es importante porque es el vínculo que une a esta autora y al *New Yorker*.

El cuento que resulta de este tono sencillo y sin consecuencias, logrado al satirizar<sup>13</sup> a su protagonista mediante su uso de los tres elementos narrativos principales explorados (voz narrativa, focalización y caracterización) es uno de sus característicos cuentos “ligeros”. Enfocados en entretener, estos cuentos de Parker son excelentes para la revista de Harold Ross, quien buscaba evitar tomar una postura fuerte respecto a cualquier tema. El final, aunque no es propiamente del estilo O. Henry<sup>14</sup>, tiene un espíritu ligero, pues hasta el último párrafo Mrs. Martindale es ignorante de su propia hipocresía y egocentrismo. La voz narrativa, con la forma en que cierra el cuento, se encarga de que Mrs. Martindale sea un personaje que cree en sus propias ideas: un final que evita la posibilidad de una Mrs. Martindale más compleja, más calculadora y manipuladora. De nuevo, el cuento por sí sólo hace lo posible por mantenerse despreocupado y sin consecuencias ni implicaciones serias inmediatas.

Respecto al objetivo de Ross de hacer a su revista neoyorquina para gente neoyorquina, los temas que aborda “*Song of the Shirt, 1941*” son muy locales a Nueva York, además de increíblemente contemporáneos al tiempo de publicación; la manera en que Mrs. Martindale hace referencia a la gente saliendo de la ciudad en verano, por ejemplo, es algo verídico y propio de la clase alta de la época: “The common practice of upper-class retreat from the city in the summer months is reinforced in the June issue of the *New Yorker*, which features no fewer than fifteen advertisements for vacation resorts” (Dempsey 26). A pesar de esto, es posible que el cuento tuviera lugar en otra ciudad grande como Los Ángeles y la construcción y resultado serían los

---

<sup>13</sup> Satírico en cuanto exagera los vicios de su personaje con el afán de ridiculizarlo y así establecer estas conductas como indeseables.

<sup>14</sup> O. Henry, nombre de pluma de un escritor estadounidense famoso por sus finales sorprendidos.

mismos. Me parece entonces certero declarar que esta parte de la filosofía editorial del *New Yorker* no juega un papel fundamental en la separación de los cuentos de Parker en dos estilos. Lo que distingue a un texto del otro es qué tan aparente es la crítica en su tono. Sin embargo, antes de buscar esta misma construcción en otros cuentos del mismo estilo de Parker, cabe aclarar y recuperar el hecho de que Parker nunca, ni siquiera en *The New Yorker*, está lejos de tener un espíritu combativo y crítico.

Lo importante a remarcar aquí no es que Parker no pudiera ser crítica dentro de las páginas del *New Yorker*, sino que para lograr establecer esas posturas debía desafilarse sus cuchillos, ocultar sus garras detrás de una apariencia positiva o ligera, o envolver todo en humor. Viene en mente que Ross publicara un cuento como “Arrangement in Black and White” de Parker porque le pareció gracioso, sin importarle que el cuento tuviera la discriminación a afroamericanos como trasfondo (Meade 303). El hecho de que muchos cuentos de Parker fueran publicados en *The New Yorker* o revistas menos serias como *Vanity Fair* o *Harper’s Bazaar* sin duda también jugó una parte en la percepción que se tiene de estos cuentos. En las últimas décadas, sin embargo, mucha de la crítica sobre Parker se ha enfocado en redimir el valor de estos cuentos más ligeros de la autora.

Ésta es una postura válida e importante, sin embargo, creo que cabe recalcar que el cuento mismo favorece este tipo de lecturas. Al concentrar su efecto final en los aspectos de la superficialidad gracias a la caracterización, y caricaturización, de sus personajes, acción que influyen en el tono predominante del cuento, es que la primera lectura, especialmente de un público no interesado en un análisis más profundo, es una lectura de un cuento “entretenido”. Cuando Parker quería ir más allá de esto, sus cuentos no se alineaban con lo que *The New Yorker* buscaba para sus páginas. Ross se rehusaría por ejemplo a publicar “Clothe the Naked”, cuento que trata

con un asunto racial por lo explícito que es, a pesar de años antes haber aceptado publicar “Arrangement in Black and White”

Harold Ross did not want to publish “Clothe the Naked” in the *New Yorker* when Parker submitted it in 1938. It was the first of her submissions ever to be rejected by the magazine (Meade 303). After also being rejected by *Harper’s Bazaar*, the story was eventually accepted by *Scribner’s*, which was considered a first-class literary magazine at the time. The problem with the story for Ross and the *New Yorker* was its distinct lack of humor; unlike “Arrangement in Black and White” which masks its social criticism in exaggeration and satire, “Clothe the Naked” is a serious story with an overt agenda. A year later, when Parker submitted a similarly serious and political story about the Spanish Civil War, Ross also rejected it and, according to Parker, told her “God damn it . . . why can’t you be funny again?” (Parker citada en Meade 304). Parker had a difficult time living down her reputation as a humorist especially among those with whom she was closest in her *Algonquin Round Table* days. As stated earlier, Parker had lost interest in being funny as she became more politically active and tuned into social inequities in American society. Literary outlets such as *Scribner’s*, which respected her reputation but were less focused on humorists and satirists, became necessary for her to publish these more serious, politically oriented stories. Still they were published, suggesting that her literary qualities were not solely dependent on her humor. (Dempsey 40-41)

En “*Song of the Shirt*, 1941” existen las pistas e indicios para una lectura más compleja y condenatoria de las actitudes de la protagonista y las mujeres como ella. Desde un análisis que revela lo falso y superficial que es en realidad el sacrificio de Mrs. Martindale cuando se le compara con la protagonista del poema de Hood, hasta la bondad de sus personajes,

completamente alejada de la realidad de las clases trabajadoras y el sufrimiento de los soldados a mitad de la guerra (demostrado en la protagonista y Mrs. Wyman preocupadas y listas para salir de viaje fuera de la ciudad mientras gente a su alrededor tiene dificultades), todo está ahí para una mirada más atenta o reflexiva. Sin embargo, el cuento nunca llama la atención explícitamente a estos factores. El título del cuento requiere un conocimiento previo o un deseo de investigar, y la caracterización de Mrs. Martindale en este punto es de un personaje en la cúspide del autoengaño, que no actúa con la intención de manipular la percepción que se tiene de ella para su propio beneficio, sino que sinceramente no puede ver más allá de su egocentrismo y vanidad. Este personaje incomprensible es un bufón quijotesco fácil de ridiculizar y despreciar<sup>15</sup>. Nos muestra a Parker buscando una manera de criticar el juego y sus jugadores de la manera más discreta posible, ocultando todo detrás de un velo satirizador que tiene sus consecuencias en cuanto limita las interpretaciones del cuento para quien no busca la mitad del iceberg oculta bajo la superficie.

Este mismo estilo ligero lo usaría a veces Parker en cuentos publicados fuera del *New Yorker*, pero la mayor parte de ese tipo de cuentos aparecieron en páginas de la revista de Ross. A continuación, exploro brevemente otros cuentos que utilizan los mismos elementos narrativos (voz narrativa, focalización, caracterización y tono) para existir en la delgada línea tan difícil de lograr que es un cuento ligero enfocado en el entretenimiento pero que nunca pierde su espíritu crítico, todo esto sin ofender a la gente de la que se burla.

---

<sup>15</sup> El tema del humor en Parker y la “superiority theory” lo explora Joseph L. Coulombe en su ensayo “Performing Humor in Dorothy Parker”: “some of Parker's writing provokes laughter at specific behaviors and character types, and, in this respect, her humor falls into the category defined by the ‘superiority theory.’ John Morreall traces the origins of this theory of humor to Plato and Aristotle, whose argument he condenses as such: ‘laughter is always directed at someone as a kind of scorn. Even wit, Aristotle said, is “educated insolence”’”. (46)

“Dialogue at Three in the Morning” (1926), “Just a Little One” (1928) y “Travelogue” (1926) son tres cuentos que siguen la misma fórmula: Tratan de personajes en un ambiente social, y, a pesar de introducir a dos personajes, el énfasis de la interacción yace únicamente en los hombros de unos de aquellos personajes. Las protagonistas de estos cuentos son, por lo general, mujeres, y éstas interactúan con un hombre al encontrarse ellas o ambos en estado de ebriedad. De la mano de la voz narrativa las protagonistas acaparan toda la atención; el resultado de este enfoque es una lectura focalizada casi siempre en la protagonista, con esto descartando la posibilidad de hacer al cuento uno de crítica abierta y explícita a las situaciones que trata. En muchos de los cuentos de este estilo Parker llega al mínimo grado de visibilidad posible para la voz narrativa, pues esta no hace su aparición real cuando el texto completo consiste en diálogos o monólogos. La voz narrativa aquí no tiene papel, no hay manera de que presente una visión contradictoria para aumentar la complejidad en los temas tratados, y esto es por diseño. De igual manera, la conducta de las protagonistas se vuelve el énfasis del humor en los cuentos: las tres interrumpen, o no dejan hablar, a sus contrapartes, llamando la atención a la ridiculez de sus comportamientos, así caracterizándolas como simples caricaturas y con esto aligerando el tono predominante de los cuentos. Varios cuentos de Parker publicados en *The New Yorker* siguen esta fórmula, pero existen variedades.

“You Were Perfectly Fine” (1929) es un caso interesante, pues es el cuento que Parker publica después de “Big Blonde”, y en el que parece inmediatamente descartar lo explícita que logró hacer su crítica social para volver a un estilo más convencional propio del *New Yorker*. Si bien no podemos saber cuándo fueron escritos estos cuentos, pues la fecha de publicación no siempre es buen indicador de la fecha de creación, si siguiéramos la lógica cronológica pura de una evolución y madurez de Parker no sería muy coherente que la autora estuviera dispuesta a

volver a un estilo más ligero o convencional después de lo que demostró poder hacer en “Big Blonde”. “You Were Perfectly Fine” trata de un hombre y una mujer, donde la mujer es la principal conversadora y la que lleva el ritmo y dirección de la plática, pero el énfasis de la burla en este caso es el hombre que, la noche anterior, bebió de más y no recuerda nada de lo acontecido. Su contraparte le recuerda todas sus hazañas, y el cuento termina con ella recordándole cómo él culminó la noche proponiéndole matrimonio. El humor se mantiene de la misma manera, los personajes son muy simples, la voz narrativa no tiene un papel real, todo está focalizado en los personajes, y el tema es gracioso y no tiene tintes serios o de crítica social.

Sin embargo, no toda Parker en *The New Yorker* sigue esta fórmula al pie de la letra. Su estilo evoluciona y, para el tiempo que Shawn es editor en jefe de la revista, sus cuentos ahí publicados se han vuelto más largos. A pesar de esto, el tono y manera de construir la historia y los personajes tiene muchas similitudes con sus otros cuentos del estilo “ligero”, a pesar de cronológicamente encontrarse incluso después del apogeo de su activismo. Por ejemplo, “Lolita”,<sup>16</sup> publicado en 1955 en *The New Yorker*, es un cuento mucho más complejo a los antes mencionados. Existen más de dos personajes predominantes, la historia abarca un periodo más largo de tiempo y la extensión del texto es mucho mayor. A pesar de todo esto, la voz narrativa focaliza a la protagonista, muy al estilo de “Song of the Shirt, 1941”, inclinando la lectura a estar de acuerdo con su punto de vista, y nos niega acceso a los pensamientos de la misma, quitando la posibilidad de un personaje más abiertamente complejo. La caracterización de todos los personajes en general es una que, de nueva cuenta, busca caricaturizarlos para evitar que el cuento caiga en una interpretación más oscura o deprimente.

---

<sup>16</sup> La relación entre el cuento de Parker y la novela de Nabokov la explora Galya Diment en su artículo titulado: *Three Weeks Before Vladimir Nabokov's Lolita, There Was Dorothy Parker's. Coincidence?*

No se pueda negar que Parker sabía desafilarse los mensajes en sus cuentos sin desaparecerlos del todo, pero también sabía escribir textos más polémicos y abiertamente críticos del mundo en que vivía. “Big Blonde”, el cuento que analizo a continuación no sólo es el vivo ejemplo de que cuando Parker quería hablar en serio podía hacerlo tan bien como las mejores, sino de que esta vena más despiadada no dependía sólo de una madurez de la autora ligada a su propio envejecimiento, pues el cuento, ganador del *O’Henry Award*, fue publicado en 1929, doce años antes que “Song of the Shirt, 1941”. De igual manera que en el capítulo anterior, este seguirá el mismo orden un estudio del tono del cuento basado en dos elementos principales: por un lado la voz narrativa y su focalización y por el otro la caracterización de los personajes, en particular de la protagonista y cómo esta noción juega, se complementa, o contrasta con lo que está haciendo la voz narrativa.

## Capítulo 2: Big Blonde

“Big Blonde” fue publicado mucho antes de “Song of the Shirt, 1941”, pero en cuanto a la desilusión del mundo que pinta podríamos pensar que pertenece a la corriente más sombría y oscura de la autora que señala Cirugeda. Este cuento es la historia de una mujer llamada Hazel Morse. Rubia y atractiva, encuentra trabajo como una edecán: su trabajo es halagar y entretener a los hombres mientras ellos realizan sus compras. Su belleza y actitud jovial despiertan el interés de sus clientes, quienes la invitan a salir y a divertirse. Hazel, encantada con esta atención, define su vida a través del interés: “Men liked her, and she took it for granted that the liking of many men was a desirable thing.... No other form of diversion, simpler or more complicated, drew her attention.” (105) Uno de los clientes de Hazel resulta especial: Herbie Morse. Ambos personajes forman una relación basada en fiestas y salidas sociales y pronto deciden casarse. En la tranquilidad y silencio de la domesticidad matrimonial, Hazel Morse no tiene que seguir fingiendo estar siempre de buen humor y esto le agrada. El matrimonio pasa por su etapa de luna de miel, donde a menudo Herbie consuela a una Hazel feliz de mostrar sus verdaderos sentimientos, en especial su tristeza y sensibilidad. Por supuesto, esta etapa de enamoramiento acaba y Herbie empieza a mostrar su desagrado, se da cuenta de que la mujer con la que se casó no es la figura perfecta siempre jovial que parecía serlo en las fiestas que frecuentaban.

Aquí empieza el *rising action* de la historia. Herbie desaparece por días enteros para salir a tomar, dejando a Hazel sola. En un intento por salvar su relación, Hazel vuelve a asistir a fiestas con su esposo, esta vez participando en el consumo de alcohol. La relación no se recupera, pues los efectos del alcohol enfatizan el enojo y resentimiento de ambos, resultando en peleas cada vez más frecuentes. La consecuencia es una Hazel que empieza a tomar incluso estando sola en casa con el fin de adormecer sus sentidos y, así, poder sobrevivir el ciclo interminable de infelicidad en



el que se encuentra. En esta etapa es que Hazel conoce a su nueva vecina, Mrs. Martin, quien organiza fiestas en su departamento. La gente invitada a estas fiestas es, por lo general, gente casada, mujeres un poco mayores, con un esposo ausente del que nunca se habla, y hombres que nunca llevan a sus esposas. En este nuevo círculo social, Hazel redescubre su adicción por la atención: “Drinking with them, Mrs. Morse became lively and good-natured and audacious. She was quickly popular. When she had drunk enough to cloud her most recent battle with Herbie, she was excited by their approbation” (109).

En esas fiestas conoce a Ed, un hombre casado que a menudo coquetea con ella y que termina, en términos prácticos, siendo su pareja. La escena que cierra el primer acto es la separación, bastante informal y apresurada, entre Hazel y Herbie. Empieza el segundo acto y para la protagonista nada ha cambiado. Ed le presenta a Hazel un nuevo círculo social, el de Jimmy, donde de nuevo el mismo tipo de gente es la que aparece y donde, de nuevo, Hazel se vuelve a presentar como una persona increíblemente alegre todo el tiempo. Ed empieza a comportarse de la misma forma que el ex-esposo de Hazel, mostrando su desaprobación cuando la protagonista no es siempre positiva y alegre, pero nunca llega a los extremos a los que llegaba Herbie. Más tarde, Ed se muda a Florida mientras Hazel continúa el mismo estilo de vida pero con otros hombres: primero Charley, luego Sídney, quien la deja para casarse con alguien más, después Fred, más adelante Billy, y por último Art.

En este momento de la vida de Hazel es que la protagonista empieza a contemplar el suicidio como la salida del ciclo de sufrimiento en el que se encuentra. A raíz de lo que escucha en una reunión con Jimmy, Hazel deduce que puede suicidarse tomando medicina para dormir en cantidades extremas. Dicho y hecho, Hazel sale a comprar los medicamentos que escuchó y, después de comprar una cantidad que le parece extrema, “enough to kill an Ox” (114), se siente

liberada y vuelve a ser la persona más alegre en las reuniones con Jimmy. Esta mejoría desaparece cuando ve a un conductor golpear sin compasión a su caballo después de que este resbalase en una calle cubierta de nieve. Esa misma noche toma los medicamentos. Cuando la ayudante de la casa encuentra a Hazel Morse en su cama, durmiendo y sin reaccionar, llama al médico. La historia concluye con Hazel despertando y dándose cuenta de que no puede huir de su vida y, con un trago de whisky, se resigna.

El tipo de voz narrativa en “Big Blonde” es heterodiegético en tercera persona. La primera diferencia principal entre los cuentos ligeros y aquellos de este estilo es una focalización más alejada de la protagonista. Esto se hace notar en varios elementos narrativos, de nuevo tomados de *Narrative Fiction*, como el componente cognitivo de la voz narrativa, que supera por mucho su focalización en Hazel, al saber y relatar, por ejemplo, lo que sucede mientras ella está inconsciente después de su suicidio fallido. En cuanto al lado emotivo, la voz narrativa se mantiene al margen y siempre en una perspectiva objetiva que separa su percepción de la de sus personajes y la protagonista. Nunca maquilla la realidad o los detalles más crudos del mundo que narra, aunque a veces nos muestra a Hazel intentando hacer esto mediante sus diálogos o pensamientos. A pesar de ser casi omnisciente, la voz narrativa no intenta ni ocultar ni burlarse de las fallas de su protagonista.

Es gracias a esta postura imparcial de la voz narrativa que, a diferencia de “Song of the Shirt, 1941”, es imposible acusar a la narradora de ser Hazel u otro personaje con una agenda oculta, pues esta entidad se concentra sólo en ser voz narrativa y no jueza de los eventos que relata.

El efecto que tiene esto en el cuento es uno de sobriedad, donde no hay lugar para buscar un humor ácido en la lectura, no hay pequeños chistes ocultos en los detalles: la historia es gris y perturbadora vista, cómo lo hacemos, desde la misma lejanía que toma la voz narrativa de la

acción. Gracias a la imparcialidad de la voz narrativa podemos tomar todo al pie de la letra, lo interesante es cómo esta voz adquiere esta posición pues, más allá de aparentar ser omnisciente y de su rechazo a verse involucrada en juicios emocionales o de valor, es mediante su caracterización doble de la protagonista que la voz narrativa intenta adoptar una postura neutra. Hazel Morse es pintada como un personaje complejo, con aciertos, equivocaciones y respuestas emocionales variadas a lo largo de la historia; todo esto sirve para dar más peso emocional a la historia y así aumentar la complejidad de la protagonista; esto por lo general no aparece de esta manera en los cuentos ligeros de Parker.

La definición explícita no juega un papel muy importante al establecer esta dualidad, aunque sí lo tiene cuando se trata de resaltar la naturaleza cíclica e inescapable del mundo de Hazel, algo que exploraré más adelante. Por ahora me concentraré en la presentación indirecta, pues dentro de esta existen varias categorías, dos de las cuáles son las más importantes para entender cómo la voz narrativa construye el personaje de Hazel Morse. Estas dos categorías son la caracterización mediante acciones, y aquella que se hace mediante el diálogo o, en este caso, pensamientos. Es clave en la complejidad del cuento que estas dos caracterizaciones diferentes sean presentadas por la voz narrativa, una voz narrativa que no peca de hacer juicios negativos de la misma manera que los personajes lo hacen.

El primer recurso es la caracterización que se realiza a través de las acciones. Hazel Morse es un personaje feliz, alegre en todo momento y amante de las fiestas y convivencia social. Un personaje así debe preferir la interacción con otros al silencio hogareño. Incluso a través de varios de sus diálogos es fácil confirmar esta percepción. Pocas veces la voz narrativa nos muestra a Hazel hablando, pero un ejemplo sería: “Let’s go wild to-night, ¿what do you say? A person’s got lots of time to hang around and do nothing when they’re dead” (107). Hay otros factores, como la

caracterización por ambiente que contribuye a esta imagen, pues enfatiza a la Hazel falsa, quien es feliz tanto como el ambiente mismo de las fiestas que frecuenta es, *grosso modo*, alegre. Por supuesto, esta no es la imagen que se forma Hazel Morse, pues esta caracterización se ha visto complementada por esa que sucede a través de los demás diálogos y/o pensamientos.

El tercero de sus tres diálogos iniciales es uno de los pocos ejemplos de Hazel exteriorizando su tristeza. Esto coincide con la sensación de liberación del matrimonio que experimenta el personaje: “all the sadness there is in the world when you stop to think about it!” (106) y es la consolidación del otro lado de Hazel Morse, el lado melancólico que la voz narrativa pinta como la versión más auténtica de este personaje. “Almost everything could give her the blues...The thought of death came and stayed with her and lent her a sort of drowsy cheer. It would be nice, nice and restful, to be dead...She pounced upon all the accounts of suicides in the newspapers” (113). Esta versión más sensible, emocional y sobre todo melancólica de Hazel empapa el cuento a través de más citas del mismo estilo y, de nuevo, al ser la voz narrativa la que da acceso a esta caracterización se puede ver algo diferente en Hazel de aquello que veríamos desde la perspectiva de un personaje dentro del cuento, dando así una complejidad al personaje que no depende sólo de una interpretación secundaria, pues se nos muestra directamente.

Algo que es más propio de “Big Blonde” y que funciona en pro de tejer un cuento mucho más complejo es el uso que hace Parker de otros recursos narrativos. Uno de estos es lo que Rimmon-Kenan llama *constancy of pace* que es una aproximación a una medida de qué tan rápido avanza la historia de un cuento a través de sus páginas y al cuál me referiré como el ritmo del cuento (54-55). Es difícil establecer una medición acertada o muy calculada de un concepto como este, pero lo que puedo afirmar es que existe una aceleración notable ligada a la desaparición casi completa de diálogos después de la primera sección. La gran mayoría de lo que son propiamente

diálogos ocurre justamente en el clímax de esta sección, la separación de Herbie y Hazel. Después de esto, cuando la historia entra en el ciclo inescapable de fiestas de la protagonista, el ritmo se vuelve más rápido (varios años pasan dentro de las siguientes secciones) y la desaparición de los diálogos los podemos explicar como un reflejo de lo superfluas e irrelevantes que eran las conversaciones de Hazel durante esta etapa, dando así un peso emocional más deprimente al cuento.

Es comprensible entonces que el tono de “Big Blonde” sea deprimente. Sólo al principio de su matrimonio se nos muestra a Hazel encontrando paz y tranquilidad, sentimientos ligados a su momentánea “liberación” del papel de mujer perfecta y siempre feliz. Más tarde esta tranquilidad llega cuando su pareja del momento está fuera de la ciudad; de nuevo, son circunstancias en las que no se ve obligada a actuar como su versión eternamente feliz, esa que le exigen sus parejas. En cuanto a otros tipos de felicidad, la única que la voz narrativa liga con Hazel es la proveniente de los halagos y admiración recibida en las fiestas, una felicidad bastante pasajera y peligrosa. La voz retrata a Hazel repitiendo patrones y comportamientos, ignorante al hecho de que esa imagen feliz que pinta de sí misma es lo que le impide más tarde mostrar su verdadero lado emocional. Hazel es víctima de sí misma por culpa de las expectativas que le ha impuesto la sociedad; el mensaje final de la historia es que este ciclo es inescapable y está más allá del control de la protagonista.

Esta versión mucho más madura y cínica del mundo también se ve reflejada en los temas que Dorothy Parker explora en “Big Blonde”: el matrimonio, y el rol que se esperaba de las mujeres en aquella época. Para un país que no le daría el derecho al voto a la mujer sino hasta el año de

1920<sup>17</sup>, es comprensible pensar que los Estados Unidos todavía tenía una concepción muy rígida, casi victoriana, de lo que significaba un asunto como el matrimonio. Cabría esperar que Parker, una voz crítica, se concentrara en mostrar su desacuerdo con la naturaleza hogareña del matrimonio, sin embargo, esto no sucede inicialmente en “Big Blonde”. El personaje principal, Hazel Morse, es mostrada en su nivel de mayor felicidad en el ambiente doméstico, lejos de las miradas ajenas que le exigen una forma de comportarse. Es hasta más tarde, cuando su matrimonio fracasa, que podemos leer el final infeliz de esta unión nupcial como una crítica a la noción del amor romántico como salvación. Otra crítica que hace Dorothy Parker a través del matrimonio de Herbie Morse y Hazel es al ritmo de vida que llevan ambos, en parte producto y consecuencia del clima político de la época. La vida de excesos y alcohol que fueron los *roaring 20's* tuvo sus víctimas, como los notorios casos de F. Scott y Zelda Fitzgerald, y Parker lo sabía por experiencia propia. No son pocos los paralelismos entre Hazel Morse y su creadora: ambas se casan con un hombre alcohólico, viven un período turbulento y se divorcian de su primer esposo, pero deciden quedarse con el apellido de éste. Para Hazel Morse, al menos al principio, un matrimonio ideal es el antídoto a toda esa locura: “This was marriage. This was peace” (106). Ya después el tiempo se encarga de mostrarle a Hazel, y tal vez a la misma Parker, el error de haber creído en esa idea.

Es fácil argumentar que “Big Blonde” es extremadamente cíclico en su narrativa: la manera en que las situaciones, actitudes, reacciones, y hasta el físico de los personajes se repite una y otra vez refleja un ciclo sin salida donde la esperanza de un final feliz es siempre inalcanzable. “The women at Jimmy’s looked remarkably alike, and this was curious, for, through feuds, removals and opportunities of more profitable contacts, the personnel of the group changed constantly. Yet

---

<sup>17</sup> Sólo a las mujeres blancas. Las minorías en Estados Unidos tendrían que esperar hasta el año 1965 para poder votar sin complicaciones.

always the newcomers resembled those whom they replaced” (111). El comportamiento social de Hazel, como hemos visto, también es cíclico, así como conoce a Herbie siendo una mujer extrovertida y alegre sólo para después intentar huir desesperada de esta prisión de comportamiento, en el mismo orden suceden las cosas con su siguiente círculo: “Drinking with them, Mrs. Morse became lively and good-natured and audacious. She was quickly popular” (109) solo para que Ed, su segunda pareja, muestre el mismo disgusto frente a las actitudes menos alegres de Hazel. Pero no solo la protagonista sufre, la voz narrativa deja en claro que a las demás mujeres dentro del mundo de “Big Blonde” les va incluso peor, o tienen menos suerte, que Hazel Morse:

The aim of each was to have one man, permanently, to pay all her bills, in return for which she would have immediately given up other admirers and probably would have become exceedingly fond of him; for the affections of a lot of them were, by now, unexacting, tranquil and easily arranged. This end, however, grew increasingly difficult yearly. (112)

Esta idea de una situación injusta pero inescapable que tiñe todo el texto también se construye a través de una metáfora importante dentro de sí mismo:

...the streets shone with dark ice. As she slowly crossed Sixth Avenue, consciously dragging one foot past the other, a big, scarred horse pulling a rickety express-wagon crashed to his knees before her. The driver swore and screamed and lashed the beast insanelly, bringing the whip over his shoulder for every blow, while the horse struggled to get a footing on the slippery asphalt. (115)

Hay paralelos claros entre Hazel y el caballo: ambos encuentran amplias dificultades en intentar seguir por el mismo camino, Hazel por aspectos sociales, y el caballo por el hielo. Así como el caballo se resbala por las condiciones de la calle sólo para recibir un escarmiento de su jinete, Hazel todo el tiempo se ve empujada por la sociedad y/o su pareja actual para seguir actuando

alegre y sin preocupaciones. La reacción de Hazel al ver el trato que recibe el caballo es su decisión de suicidarse. La caracterización de Hazel, y el tono del cuento, ya están perfectamente establecidos para este punto en la historia, pero lo que la voz narrativa consigue mediante este artefacto literario es que, incluso escarbando bajo la superficie, no podemos encontrar un rayo de luz o esperanza. La situación de Hazel es inescapable desde donde se le vea, algo que suena inadmisibles para un cuento que quisiera verse publicado en *The New Yorker*.

“Big Blonde” tiene lugar en Nueva York, que era casi un requerimiento para los cuentos publicados en *The New Yorker*, pero no hay que olvidar que este cuento fue publicado en otra revista. Con esto podemos descartar por completo la idea de esta elección de *setting* siendo una de las imposiciones, o muestra de la influencia, de la política editorial del *New Yorker*. El tema, sin embargo, es mucho más serio y deprimente que “Song of the Shirt, 1941”. Si bien ambos exploran las ideas de mujeres que se desenvuelven dentro de las convenciones sociales de su época, “Big Blonde” hace una crítica más profunda a ese mismo sistema, más que a las piezas que se encuentran dentro de éste, haciendo explícito el descontento que puede ser posible dentro del mismo, y las consecuencias que conlleva, aludiendo directamente al tema del suicidio como escapatoria. El humor no es el fuerte de esta historia, y no busca serlo. Queda claro que la intención de Parker aquí no es hacer una broma o contar una anécdota graciosa tanto como dejar claro que hay un problema real en lo que exigía la sociedad a las mujeres de la época, exigencias que llegaban a ser extremas e insostenibles. Una crítica tan abierta y que trata con tanta franqueza temas tan pesados no sería del gusto de un Harold Ross que huía de la mera idea de declarar una postura política. La premisa trata de gente blanca con variables niveles de sofisticación, pero la mayoría se asume mínimo en el nivel clasemediero, *middlebrow*, que Ross amaba, aunque la manera en que expone los problemas y la cruda realidad en la vida de estas personas es mucho más descarada y



desalentadora de lo que Parker hace en su estilo “ligero”. En cuanto a otros ejemplos de este estilo “sombrio”, cuentos que por lo general no aparecen dentro del *The New Yorker* y son de una extensión mayor, hago un breve análisis de “Clothe the Naked” (1938) y “Mr. Durant” (1924).

“Clothe the Naked”, ese cuento que Ross se negó a publicar en su revista por el tema que trataba y la manera explícita en que lo hacía,<sup>18</sup> obedece a la evolución política y activista de Parker en su pelea contra el racismo. Como vimos anteriormente, y cómo explica Marion Meade en su biografía de Dorothy Parker, *What Fresh Hell Is This*, “Clothe the Naked” es un texto difícil de publicar, en especial dentro de las páginas del *The New Yorker*. Como bien establece Dempsey, el tema serio sin señal alguna de humor fue demasiado para Ross (40); sólo *Scribner’s* estuvo dispuesto a publicarlo. *Scribner’s*, una editorial prestigiosa, por siempre ligada al nombre del editor Maxwell Perkins y sus descubrimientos literarios: Fitzgerald, Hemingway y Wolfe, fundó *Scribner’s Magazine* en 1887. La revista publicó a grandes nombres en sus páginas, incluyendo al presidente Theodore Roosevelt. Dicha publicación buscaba su éxito en un “largely middle-class readership, beautiful illustrations and outstanding popular fiction and nonfiction”. A pesar de que a primera vista comparte muchos valores del *The New Yorker*, el hecho de que *Scribner’s* estuviera dispuesto a publicar “Clothe the Naked” habla de sus prioridades: dar su lugar y respetar la creación artística y literaria en sus páginas, algo que por muchos años y hasta la llegada de Shawn como editor en jefe sería secundario en *The New Yorker*. En otras ocasiones, *Scribner’s* no se negó a publicar textos de posturas fuertes, defendiendo por ejemplo su inclusión del entonces polémico *A Farewell to Arms*<sup>19</sup> de Hemingway.

---

<sup>18</sup> Ver página 32 dentro de la presente tesina

<sup>19</sup> Novela publicada originalmente en partes por la revista.

“Clothe the Naked” trata de una señora afroamericana de edad avanzada, Big Lannie, y de su nieto ciego Raymond. Big Lannie se ve obligada a trabajar como ayudante doméstica de señoras blancas de clase alta para poder conseguir el dinero suficiente para alimentar a Raymond y a sí misma. La historia no oculta las actitudes discriminatorias de esos personajes en una posición privilegiada, ni la desesperada situación en la que viven Raymond y Big Lannie. En su momento, Big Lannie encuentra trabajo con Mrs. Ewing, una señora de sociedad siempre presente en labores caritativas, y para la cual ya había trabajado con anterioridad. El dinero que recibe es a duras penas suficiente, y, a pesar de la ayuda que recibe de sus vecinos, la situación de los personajes se complica con la llegada del invierno. Sin abrigos suficientes, Big Lannie consigue que Mrs. Ewing le regale un traje usado de Mr. Ewing. La idea de ropa nueva y lujosa emociona a Raymond, quien decide usarla el día siguiente a pesar de lo grande que le queda toda la ropa. En su mismo barrio, Raymond recibe las burlas de sus vecinos:

There, in the place he always felt secure and welcomed, dressed in the white man’s flopping shoes and full-dress coat, he hears for the first time the laughter of derision: “It was like great flails beating him flat, great prongs tearing his flesh from his bones. It was coming at him, to kill him” (366). He tumbles back to Big Lannie’s, falling in a heap of tangled, too-big clothes, where Big Lannie eventually finds him hurt and crying. (Dempsey 44)

En cuanto a la construcción y uso de recursos narrativos de este cuento, la voz narrativa es similar a la utilizada en “Big Blonde”, pues ambas toman distancia de los personajes del cuento. “Clothe the Naked” va más allá, pues se focaliza en más de un personaje, teniendo un aspecto cognitivo mayor mediante el cual reafirma su desapego y naturaleza concentrada sólo en la observación. De igual forma evita hacer juicios que comprometan su confiabilidad en materia emotiva o ideológica; no existe posibilidad de acusar al narrador implícito de ser uno de los personajes que describe. Los

personajes están lejos de poder ser caracterizados como caricaturizados. Incluso Mrs. Ewing, estereotipo de la ama de casa blanca de clase alta es mostrada con momentos ligeramente más humanos (claro que esto no justifica su ceguera ante la gente que necesita ayuda real, de forma similar a Mrs. Martindale en “Song of the Shirt, 1941”). Este uso de ambos elementos facilita la lectura oscura y deprimente del texto, reafirmando por qué no fue publicado en *The New Yorker*.

El otro cuento, “Mr. Durant”, fue publicado en *American Mercury*. Fundada en 1924, la revista tenía un énfasis satírico en su contenido: “elegantly irreverent observations of America”. “Under the editorship of Mencken, the periodical fast gained a reputation for the vitriolic articles he directed at the American public” (“American Mercury”). Para los años 50 el paso del tiempo y el cambio de dueños habían llevado a la revista “into the fever swamps of far-right anti-semitism” (Walsh 412). La revista cerró en 1981 después de varios años de controversia. Muchos años antes de ese indecoroso final, Parker publicó en sus páginas la historia del despreciable Mr. Durant. Esta explora un breve periodo dentro de la vida del señor Durant, un hombre casado de 49 años que trabaja en una fábrica de caucho, y sus relaciones extramaritales con Rose, una veinteañera que trabaja en la misma fábrica. Su relación es simple y toda se mantiene en secreto hasta que un día Mr. Durant deja a Rose embarazada. Inmediatamente cambia la actitud de Mr. Durant, que de por sí trata a Rose como un objeto, y se aleja y desentiende del problema. Decide en nombre de Rose que la chica va a abortar al bebé, pues él no quiere hacerse cargo, y deja toda la situación en manos de una amiga de Rose.

Mr. Durant had urged Rose to look on it as just a little vacation. He promised, moreover, to put in a good word for her whenever she wanted her job back. But Rose had gone pink about the nose again at the thought. She had sobbed her rasping sobs, then had raised her face from her stringy handkerchief and said, with an entirely foreign firmness, that she

never wanted to see the rubber works or Ruby or Mr. Durant again. He had laughed indulgently, had made himself pat her thin back. In his relief at the outcome of things, he could be generous to the pettish. (44)

La historia termina con Mr. Durant rompiendo la promesa que hizo a sus hijos de adoptar un perro al darse cuenta de que es una hembra, haciendo claros paralelismos a la forma que usó y desechó a Rose; de nuevo termina sintiéndose exitoso, como alguien que logró resolver una situación tensa.

La voz narrativa en “Mr. Durant” no es tan libre como en los últimos dos ejemplos, su focalización es principalmente en el protagonista, viviendo muy cerca de los pensamientos y acciones de este, pero a pesar de esto se mantiene al margen en cuanto evita asignar juicios de valor a lo que va narrando. Ni emotiva ni ideológicamente está interesada en comprometerse la voz narrativa, dejando la posibilidad de un juicio moral como algo que sucederá únicamente fuera de las páginas del mismo texto. Mr. Durant es, de todas las formas posibles, retratado como un personaje despreciable de acuerdo con la forma en que la voz narrativa relata los pensamientos y las torcidas prioridades de este señor contrastadas con la realidad del sufrimiento de los demás personajes. En un texto donde este tipo de personajes triunfa al final, el tono nunca es más que deprimente y lleno de desprecio hacia su protagonista. La forma tan directa en que el tono muestra este comportamiento lo distingue de otros del estilo ligero de Parker, publicados principalmente en *The New Yorker*. Resulta curioso en el caso de este cuento, pues la política editorial de esta revista coincide mucho con aquella de la revista de Ross, pero la crudeza de este relato es lo que haría imposible su aparición en las páginas del *New Yorker*.

## Conclusión

Los textos de Parker no siguen una regla clara o aparente en su profundidad o complejidad temática y crítica. “Arrangement in Black and White” y “Clothe the Naked” critican un país de conductas racistas y clasistas, pero se leen y tienen un tono completamente distinto. Uno es satírico y el otro deprimente en su franqueza. Parker, sin importar en la época en la que escribiera, podía manipular el efecto de sus narraciones para adaptarse al tipo de revista en la que quería publicar. Y dado que este efecto nace del uso de recursos narrativos, esa parte del análisis resulta ser lo más importante y significativo para esta tesina.

Habiendo entonces establecido en las secciones anteriores la manera en que Parker utiliza los mismos recursos narrativos de formas distintas para lograr efectos diferentes según el tipo de cuento, podemos ahora compararlos de forma más directa. Empezaré con el trío de voz narrativa, focalización y caracterización para así entender cómo los tonos predominantes creados por estos elementos se amoldan o no a la filosofía editorial del *The New Yorker*. En esta tesina exploré varios cuentos, pero el análisis principal es el de “Song of the Shirt, 1941” y “Big Blonde”. El primero de estos representa los cuentos más ligeros de Parker, publicados por lo general en páginas del *The New Yorker*, mientras que el segundo representa los cuentos más oscuros de la autora, publicado por lo general en otras revistas. Para este análisis final utilizaré cualquiera de los cuentos explorados, aunque la parte principal del análisis de nuevo recaerá en los hombros de los dos cuentos principales. La razón detrás de haber elegido estos cuentos es doble: en primer lugar está la extensión, pues al ser la mayoría de los cuentos ligeros de tan sólo un par de páginas, “Song of the Shirt, 1941” tiene más tela de dónde cortar, y, en segundo lugar, está el aspecto cronológico, pues la elección de estos dos cuentos en particular ayuda a reafirmar que la complejidad narrativa, temática y crítica de Parker va más allá de la madurez de la autora. “Big Blonde” es un texto mucho

más abiertamente crítico que “Song of the Shirt, 1941” a pesar de haber sido publicado 12 años antes. Con esto establecido, es hora de comparar.

El primer aspecto, y el más importante, es ese de la voz narrativa. Ésta juega un papel muy importante dependiendo de cómo es usada, pues su impacto real depende de qué tanto se involucra en el cuento más allá de sólo relatar los eventos de la historia, es decir, qué tan emocionalmente apegada está a sus personajes. Esto, contrario a mis sospechas iniciales, no es una ecuación tan simple como: mientras menos activa la voz narrativa= menos oportunidad de manipular la historia. Por ejemplo, en los cuentos de estilo ligero, la voz narrativa muchas veces logra el mínimo grado de visibilidad: el texto consta únicamente de diálogos o es un monólogo y por lo tanto la percepción es que no existe un narrador. Sin embargo, el efecto final es lo opuesto a una perspectiva objetiva, pues estar tan cerca de los personajes inclina a los textos a ser leídos desde la percepción subjetiva del personaje en cuestión. Es en esta visión subjetiva, que casi siempre favorece a la protagonista, que tenemos la primera diferencia clave entre los cuentos ligeros y sus contrapartes; incluso en los cuentos ligeros donde sí existe un narrador como tal, como en “Song of the Shirt, 1941”, ésta hace todo lo posible por ponerse del lado de su protagonista o personaje focalizado, hecho revelado por sus componentes emotivos e ideológicos, e incluso a veces cognitivos.

Veamos por ejemplo el caso de “Song of the Shirt, 1941”. En este texto la voz narrativa complementa su focalización en Mrs. Martindale con su incesante retratar de la protagonista de una manera positiva, primero a través de una definición explícita donde Mrs. Martindale es bella, delicada y bien vestida, y luego mediante la presentación indirecta, perdiendo toda objetividad ideológica de la voz narrativa al ser Mrs. Martindale retratada como la personificación de todos los atributos buenos o ideales (juicio de valor que estableció la misma voz narrativa). A su vez, y a pesar de que son mencionados, la protagonista nunca es criticada por otros aspectos más

negativos de su personaje. Juntar esta caracterización tan enfatizada de una protagonista siempre perfecta con las descripciones pasajeras de su vanidad tiene como resultado un tono discretamente despectivo que evita ser abiertamente crítico, burlando así los filtros del *The New Yorker*.

Del otro lado está la voz narrativa usada en los cuentos más oscuros y serios. Por lo general, la voz narrativa en este tipo de cuentos es heterodiegética en tercera persona, y su focalización no está tan apegada a un personaje: desde el principio evita orillar la lectura a una interpretación prejuiciada sin caer en juicios de valor, positivos o negativos, en aspectos emotivos, ideológicos o cognitivos. De esta manera la voz narrativa nunca externa su propio juicio respecto al texto. En cuentos como “Big Blonde” la protagonista nunca se ve protegida por la voz narrativa que la describe. Su definición explícita se queda en una descripción de sus atributos físicos, sin verse estos en extremo halagados por la misma voz narrativa. Su presentación indirecta incluso eleva la complejidad y seriedad crítica del cuento al retratar a Hazel como un personaje más completo, llena de contradicciones y matices, pues es caracterizada de dos formas opuestas a través de sus acciones o de sus diálogos y pensamientos. Esta complejidad humaniza a la protagonista, creando el efecto contrario que los cuentos ligeros, pues da un peso emocional más serio al texto y deja expuesta en el centro del escenario a la crítica que está haciendo. Cualquiera que lea el texto entiende la seriedad del asunto tratado, y ya no sólo quien busque un mensaje oculto, como es el caso en los cuentos ligeros. De nueva forma, la voz narrativa transmite sin miramientos el peso completo del texto, definiendo así el tono de los cuentos como uno más pesado a los del otro estilo.

Esta conclusión de los aspectos narrativos nos regresa al aspecto cronológico establecido o sugerido en los estudios de Isabel López-Cirugeda y Megan Dempsey,<sup>20</sup> aspecto que a su vez reafirma el vínculo y efecto Parker-*The New Yorker*. Sabemos que Parker era abierta en sus críticas

---

<sup>20</sup> Ver página 2 de esta misma tesina.

a lo que veía como injusticias en el mundo, defendía los derechos de los afroamericanos y era una autoproclamada feminista. Con esta imagen de la autora podemos entender que “Big Blonde” sea tan explícito en su crítica, lo que resulta más difícil de comprender es que “Song of the Shirt, 1941” haya sido publicado tantos años después y sea notorio lo mucho menos directo que es en su manera de hacer su crítica social. Si descartamos entonces por completo la lectura cronológica, la interpretación de una influencia editorial de parte del *The New Yorker* se mantiene más firme. Lo que separa a los dos cuentos analizados es el espacio libre permitido por el cuento para leer la crítica subyacente en el texto y esto es congruente con la política editorial del *New Yorker*. La voz narrativa de “Song of the Shirt, 1941” enfatiza la soleada fachada de la historia, mientras que “Big Blonde” pone su predicamento y sus consecuencias como un centro de atención inescapable y vívido en su crudeza. Es imposible afirmar con certeza que esto demuestra el poder de la influencia editorial de Ross para sobrepasar las macrotendencias naturales en la escritura de Parker, pero esta interpretación se mantiene convincente y congruente con el resto del análisis.

Los estilos de cuentos de Parker superan su propio crecimiento emocional y político y responden al terreno donde aparecen, pues ni “Big Blonde” ni la época de Shawn a cargo del *New Yorker* marcan un claro antes y después. Los últimos relatos publicados por Parker en *The New Yorker*, como “Lolita” o “The Banquet of Crow” son más ligeros en su tono, o recuperan parte del humor y caracterización que definía a sus cuentos más tempranos y de la corriente ligera. Y es que en cuanto a aspectos relacionados a la política editorial del *New Yorker*, la existencia de una inconformidad explícita expresada de forma fuerte resulta el único factor atribuible sólo a la influencia de Ross. Los otros atributos de la política editorial de Ross aparecen también en los relatos que no aparecieron en la revista. “Big Blonde”, publicado en *The Bookman*, se sitúa en Nueva York. En “Song of the Shirt, 1941” la trama transcurre en una ciudad sin nombre pero que



podemos asumir como Nueva York. De igual manera ambos cuentos tratan de gente “sofisticada” o cuando menos de clase media o alta, el mismo público que leía *The New Yorker* y que era por lo tanto su mercado. Estos factores siendo iguales, sólo se mantienen el tono y posibilidad de lecturas como los filtros para distinguir en ambos la influencia del *New Yorker*.

En conclusión, me parece que sí existe una tendencia en los cuentos de Parker publicados en *The New Yorker* a ser menos explícitos: ya que los asuntos polémicos podrían incomodar a Ross, Parker pone un énfasis mayor en valor como entretenimiento de sus cuentos para hacerlos más fáciles de digerir. Contrario a como creí que pasaría, fue difícil, cuando no imposible, encontrar evidencia de esto en el estilo en particular de los cuentos: oraciones más cortas, mayor uso de diálogo, etc, pues Parker variaba mucho el estilo de sus cuentos. Lo que me hace afirmar que existía dicha influencia, haya sido consciente o inconsciente, que llevaba a que Parker publicara en *The New Yorker* cuentos menos explícitos en su visión negativa y crítica es un análisis más literario y narrativo que lingüístico. El uso de la voz narrativa, su focalización, la caracterización y el tono predominante que estos recursos literarios juntos crean influye en qué tan explícitas son las críticas y visión negativa del cuento en cuestión, y esto a su vez definía que tan adecuado era un cuento o no para las páginas del *New Yorker*, una revista en ese entonces famosa por su actitud tímida: “At this juncture, virtually nothing in the magazine was really serious; the cultural and press criticism was far more whimsical than analytical, and sober matters...were still being treated casually and ironically” (Kunkel 182).

Varios años más tarde Shawn corregiría el error de su predecesor, dejaría de tener miedo a abordar temas serios con el respeto y seriedad que merecen. Las críticas a la revista por ignorar asuntos serios como la gran depresión darían paso a halagos ante la edición especial del *The New Yorker* dedicada enteramente a Hiroshima y las consecuencias de la bomba atómica que apresuró

el final de la Segunda Guerra Mundial para Japón. Shawn también pondría especial énfasis en la producción literaria al punto de volver a la revista un referente en la escena estadounidense y hasta global:

Ross liked fiction, supported and encouraged it, and had an intuitive sense of what was good and what wasn't. But it didn't touch his soul the same way ... it obviously moved William Shawn, who as a young man thought he might write fiction himself'. (Kunkel 306)

Dorothy Parker también dejó su huella a través del tiempo pues, a pesar de las limitaciones nacidas de la política editorial del *New Yorker* con el que ella colaboro, sus textos pavimentaron el camino a textos más polémicos y artísticos que definirían la identidad literaria de la revista más famosa de Nueva York. Sólo puedo cerrar este ensayo con la esperanza de que a futuro Parker sea relacionada en el imaginario popular principalmente como la voz crítica que podía ser, dejando su excelente humor como el atributo que redondea a una autora y personalidad excepcional y no como su carta de presentación.

## Apéndice

Correcciones de Harold Ross para “Six for the Road” (1948) de James Thurber<sup>21</sup>

1. It isn't a typical party you're talking about here—doesn't include the kind of mild parties you've enumerated in preceding paragraph, but a party typical of this particular circle, the Spencer-Thurber circle. Also, suggest that these people here be pegged as suburban, as I have marked, or some such, for later in the piece, much later, it turns out that they live in places with stairs, which means houses, not apartments. You start a story like this off without a suburban plant and a reader assumes you're talking about metropolitan apartment house life, and is unfairly surprised when he comes to passage about someone going upstairs.

2. You might, if you want, clinch the suburban atmosphere by putting in here the name of some town in the region---- Rye, or a Connecticut town.

3. Above you twice call this function an evening party, in one instance saying it begins in afternoon. Here you say the Spencers were asked to dinner. Now, even in the Spencer circle the dinner guests can't be asked to come in the afternoon, certainly. This mixing up of a dinner party and an evening party that begins in the afternoon baffled me for quite a while, and I have come up with the suggestion that the party be made a cocktail party with buffet dinner. I think this is a brilliant suggestion. You never later have the people sitting down to dinner, nor do you take any notice whatever of dinner. If you make cocktails and buffet dinner, there is no question in readers' minds at all, and it seems to me the kind of a function the Spencers would give—as I did

---

<sup>21</sup> Citado por Thurber en *The Years with Ross* (227-229)

in my younger days. This is the real reason I'm writing these notes direct. I think such a fix would help considerably.

4. It seems to me that the however isn't right in this sentence, and that some such phrase as marked might be better. Please consider.

5. This sentence won't parse as is. Needs insert such as marked, or points out that or some such.

6. June will probably sound stale by time we get out. Can be changed later, I assume. (Am noting here so query will be carried.)

7. There hasn't been more than one phase of this ailment, has there? (The second phase—itching knees—isn't mentioned until later.) Also, please give this point a thought: You tell the story of the party in the present tense, but you have this paragraph in the past tense. Shouldn't this paragraph be in the present tense? I suspect so, and with initial, to help with the switchover. Also, suggest that there might be more definite wording here to indicate this is the evening of the party. The transition here may not be quite right.

8. If you don't make it a buffet dinner, or do something, it seems to me that these people are leaving awfully quick. I thought maybe all this happened before dinner, because you have early in the evening a paragraph and a half above (7) and you've accounted for very little time lapse; not much has happened.

9. The sentence at (a) differs in nature from sentence at (b). In the (a) sentence you are writing from the viewpoint of the Bloodgoods, in the (b) sentence you're the omnipotent author, knowing all about it. Seems to me wrong.

10. The over their shoulders phrase here give the right picture? Suggests to me on their shoulders, like a Greek maiden holding vase. (Small matter.)

11. Very unexpected to learn at this late date that there's a bar in this place. Not mentioned before, and the definite pronoun has no antecedent.

12. Is it consistent that Mrs. Bloodgood would be the repository for this confidence in view of the fact that she and her husband met the Spencers only two weeks before and have only seen them that once? And is it as clear as it should be what Dora whispered?

13. And same question here. Remember, Mrs. Bloodgood has only met the Spencers that one time, when she asked them to the party. How could she know?

14. A timid suggestion: Would phrase written in help point it, or would it over-diagram it? Pardon me for being fussy. Most of the forgoing not important, but I think that buffet dinner business is, and the locating of the story out of New York City. You'll see another proof of this, set in regular type. Some of the incidentals may be untimely by time this can be used. Can check on these later.

P.S. The only other complication I can think of is that the very next story we bought after this one was titled 'One for the Road.' My tentative stand is that you have seniority around here and the junior man will have to get another title.

## Bibliografía

- “American Mercury”. *Encyclopaedia Britannica*. 12, Julio 2019,  
<https://www.britannica.com/topic/American-Mercury>.
- Anderson, Hephzibah. “Dorothy Parker’s Stunning Wit and Tragic Life”. *BBC*, 7 Junio 2017,  
<http://www.bbc.com/culture/story/20170605-dorothy-parkers-stunning-wit-and-tragic-life>
- Bunkers, Suzanne Lillian. “The Tragic Grotesque: Dorothy Parker’s Women”. *Retrospective Thesis and Dissertations*. Iowa State UP, 1974.
- Cirugeda, Isabel López. “Female Figures of the Jazz Age in Dorothy Parker’s Short Stories”.  
*Working Papers on English Studies*, Vol. 22. The Grove, 2015, pp. 91-105. PDF.
- Coulombe, Joseph L. “Performing Humor in Dorothy Parker's Fiction.” *Studies in American Humor*, Vol. 28, 2013, pp. 45–57. JSTOR, [www.jstor.org/stable/23823876](http://www.jstor.org/stable/23823876).
- Cuddon, J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, 1992, London.
- Dempsey, Megan. "More Than a Jester: Dorothy Parker's Use of the Popular Magazine Market for Social Criticism.", Florida Atlantic University. 1992, pp.6-44 *Digital Commons*,  
<https://digitalcommons.montclair.edu/etd/395/>.
- Diment, Galya. “Three Weeks Before Vladimir Nabokov’s Lolita, There Was Dorothy Parker’s. Coincidence? *Vulture*, Noviembre 23, 2013, <http://www.vulture.com/2013/11/dorothy-parker-and-vladimir-nabokov-lolita.html>
- Franzen, Jonathan. “The Birth of ‘The New Yorker Story’”. *The New Yorker*, October 27, 2015,  
<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-birth-of-the-new-yorker-story>
- Fuchs-Abrams, Sabrina. "Dorothy Parker’s New York Satire." *Literature of New York*, 2009, pp. 91-112

- Goldberg, Gail Ann. *Dorothy Parker's Game of Girls and Women: A Thematic Study of Victims and Manipulators in Selected Short Stories by Dorothy Parker*. University of British Columbia Press, 1976. PDF
- Hahn, Lynne. *I'm a Feminist': Gender Issues in Selected Short Stories by Dorothy Parker*. Florida Atlantic UP, 1992. PDF
- Kunkel, Thomas. *Genius in Disguise*. Random House, 1995.
- Labrie, Ross. "Dorothy Parker Revisited." *Canadian Review of American Studies* Vol. 7.1, 1976, pp. 48-56.
- MacLean, Alair, y Triano, Christie. "Life of the Party? (Yes, as in Political)." *Los Angeles Times*, enero 22, 1995, [www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-01-22-ca-23137-story.html](http://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-01-22-ca-23137-story.html)
- Meade, Marion. *Dorothy Parker: What Fresh Hell Is This*. Villard, 1988.
- Mehta, Ved. *Remembering Mr. Shawn's New Yorker*. The Overlook Press, 1998.
- Parker, Dorothy. *The Collected Dorothy Parker*. Penguin Books. London, 1989.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*. Routledge Press, London and New York, 2005, pp. 61-72.
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press, 1993, New Jersey.
- Thurber, James. *The Years with Ross*. Harper Collins, 1957.
- Walsh, David Austin. "The Right-Wing Popular Front: The Far Right and American Conservatism in the 1950s". *Journal of American History*, vol. 107, no. 2, September 2020, pp. 411-432
- Whitman, Alden. "Dorothy Parker, 73, Literary Wit, Dies" *The New York Times*, 1967, p.1  
*Dorothy Parker Society*, <https://dorothyparker.com/gallery/new-york-times-obituary>

Yagoda, Ben. *The New Yorker and the World It Made*. Scribner's, 2000, Pp. 200-201

Yates, Wilson Norris. *The American Humorist: Conscience of the Twentieth Century*, 1964