



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:
Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón

SERIE
HOMENAJES

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

**Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón**
(coords.)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2020

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO

Margarita Alfaro Amieiro
Antonio Ballesteros González
Antonio Barnés Vázquez
Jesús María Barraión
Esther Bautista Naranjo
Juan Antonio Belmonte Marín
Claude Benoit Morinière
Lourdes Carriedo López
Asunción Castro Díez
José Manuel Correoso Rodenas
Claude Duée
José María Fernández Cardo
Ángel Galdón Rodríguez
Tagirem Gallego García
Antonio García Martínez
Pedro Jesús Garrido Picazo
Marta Giné Janer
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno
Fátima Gutiérrez
Hans Christian Hagedorn
Juan Herrero Cecilia
Clara Janés
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González
Isabel López Cirugeda
Celia López González y Silvia Molina Plaza
José Manuel Losada
Juan Agustín Mancebo Roca
Elena E. Marcello
Ricardo Marín Ruiz
Rocío Martínez Prieto
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo
José Antonio Millán Alba
Montserrat Morales Peco
Jean Muñoz
María Dolores Picazo
María Teresa Pisa Cañete
Francisco Javier del Prado Biezma
Ignacio Ramos Gay
Àngels Santa
Santos Sanz Villanueva
Alfredo Segura Tornero
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Ameiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Ameiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

ÍNDICE

Palabras para Juan Bravo	15
<i>Clara JANÉS</i>	
Prólogo	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
Tabula gratulatoria	35
I. Filología Francesa	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i>	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino)	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i>	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
II. Filología Hispánica	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino	293
<i>Asunción CASTRO DíEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i>	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
III. Filología Inglesa	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i>	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007)	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
IV. Otras perspectivas	493
Metáforas contemporáneas de Dios	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i>	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

ANÁLISIS FORMAL DE LOS RELATOS DE DOROTHY PARKER

ISABEL LÓPEZ CIRUGEDA

Universidad de Castilla-La Mancha

http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.28

1. INTRODUCCIÓN

Dorothy Parker (1893-1967), escritora, periodista, dramaturga, guionista y poetisa, es una de las principales voces del Nueva York de finales de los años veinte del siglo pasado. Precursora del *New Journalism*, su sentido del humor fue el buque insignia de la revista *The New Yorker* en sus orígenes. A través de los distintos géneros cultivados, fue capaz de reflejar el estilo de vida y las preocupaciones de su momento y tiempo. Hoy en día, sus relatos son los que están recibiendo mayor atención por parte de la crítica. Pese a no conformar un proyecto unitario, es posible identificar unas líneas temáticas y formales convergentes dentro del conjunto de sus relatos. Los estudios referentes a la obra de Parker se han dedicado al análisis de su uso del humor (Bone 1985) y distintos aspectos relacionados con el feminismo (Douglas 1976, Melzer 1984, Pettit 2000, López Cirugeda 2015b) o a su papel dentro de la modernidad literaria (López Cirugeda 2015a), pero no a su uso de los elementos narratológicos, aspecto digno de ser destacado dada la diversidad de su tratamiento como consecuencia de la época de gran experimentación en la que escribió. En el presente trabajo se analizan los distintos grados de focalización empleados, con referencia a sus influencias y a las conexiones con la temática de cada uno de los bloques encontrados.

2. CORPUS Y METODOLOGÍA

Se procede en primer lugar a delimitar el corpus, pues se evidencian dificultades a la hora de distinguir entre artículos y relatos, ya que obras como la temprana «Sorry, the Line Is Busy» (1921) o «Spain, For Heaven's Sake!» (1939) son agrupadas indistintamente en las dos categorías. Entre las antologías editadas, se ha optado por la selección de *Complete Stories* por tratarse de la más completa de las publicadas, si bien no incluye algunos de los relatos, como los citados anteriormente. El corpus queda conformado por un total de 48 relatos, entre los cuales destacan, por ejemplo, «Such a Pretty Little Picture» (1922), «Too Bad» (1923), «Mr. Durant» (1924), «The Wonderful Old Gentleman» (1926), «A Telephone Call» (1928), «Big Blonde» (1929) o «Horsie» (1932)¹.

Los relatos de Parker abarcan una pluralidad de posibilidades en lo que respecta a los aspectos formales a distintos niveles, desde el uso de las coordenadas espacial y temporal a la focalización o la configuración actancial. La primera distinción que abordaremos se fundamenta en los usos de la voz del narrador, que en ocasiones se reduce a un mero «he said / she said» que acompaña a los relatos dialogados, mientras que en otras despliega un gran conocimiento acerca de los antecedentes, deseos íntimos e incluso el porvenir de los personajes. El abanico de opciones empleadas denota la inquietud de la autora por el aspecto formal de su producción y una experimentación consciente encaminada al perfeccionamiento de su técnica narrativa y a la búsqueda de la forma y estructura narrativas que transmitan mejor las ideas centrales de cada texto.

1 Se trata, concretamente, de los siguientes relatos: «Such a Pretty Little Picture» (1922), «Too Bad» (1923), «Mr. Durant» (1924), «A Certain Lady» (1925), «The Wonderful Old Gentleman. A Story Proving that No One Can Hate Like a Close Relative» (1926), «Dialogue at Three in the Morning» (1926), «The Last Tea» (1926), «Oh, He's Charming» (1926), «Travelogue» (1926), «Lucky Little Curtis» (1927), «The Sexes» (1927), «Arrangement in Black and White» (1927), «A Telephone Call» (1928), «A Terrible Day Tomorrow» (1928), «Just a Little One» (1928), «The Mantle of Whistler» (1928), «The Garter» (1928), «Long Distance. Wasting Words, or an Attempt at a Telephone Conversation Between New York and Detroit» (1928), «Big Blonde» (1929), «You Were Perfectly Fine» (1929), «The Cradle of Civilization» (1929), «But the One on the Right...» (1929), «Here We Are» (1931), «Lady with a Lamp» (1932), «Dusk Before Fireworks» (1932), «A Young Woman in Green Lace» (1932), «Horsie» (1932), «Advice to the Little Peyton Girl» (1933), «From the Diary of a New York Lady. During Days of Horror, Despair and World Change» (1933), «Sentiment» (1933), «Mrs. Carrington and Mrs. Crane» (1933), «The Little Hours» (1933), «The Waltz» (1933), «The Road Home» (1933), «Glory in the Daytime» (1933), «Cousin Larry» (1933), «Mrs. Hofstadter on Josephine Street» (1934), «Clothe the Naked» (1938), «Soldiers of the Republic» (1938), «The Custard Heart» (1939), «Song of the Shirt, 1941» (1941), «The Standard of Living» (1941), «The Lovely Leave» (1943), «The Game» (1948), «I Live on Your Visits» (1955), «Lolita» (1955), «The Banquet of Crow» (1957) y «The Bolt Behind the Blue» (1958).

3. ANÁLISIS Y RESULTADOS

3.1. Relatos extradiegéticos

Siguiendo la terminología de Genette, que distingue entre *narrador extradiegético* o externo a la historia, e *intradiegético* o identificado con uno de los personajes (Rimmon 1996: 173-192), se propone una clasificación formal en la que destaca un primer bloque de relatos extradiegéticos, el más numeroso. A su vez, este se subdivide, por un lado, en el subconjunto de los textos en los que la instancia narrativa externa articula el desarrollo del relato —en cuyo caso hablamos de *relatos autoriales*— y, por otro, en el de aquellos en los que el narrador se limita a encuadrar una escena desarrollada a través del diálogo, dentro del grupo que denominamos *textos miméticos* o *dramatizados*.

3.1.1. Relatos extradiegéticos autoriales

Consideramos dentro de esta categoría los relatos «Such a Pretty Little Picture», «Mr. Durant», «A Certain Lady», «The Wonderful Old Gentleman», «Little Curtis», «Big Blonde», «Horsie», «Glory in the Daytime», «Clothe the Naked», «The Custard Heart», «Song of the Shirt, 1941», «The Standard of Living», «The Lovely Leave», «I Live on Your Visits», «Lolita», «The Banquet of the Crow» y «The Bolt Behind the Blue».

Los relatos pertenecientes a este primer grupo, por su mayor extensión y preponderancia de la acción, se insertan de manera más ortodoxa dentro de los cánones *tradicionales* del relato, en el sentido de que reproducen una anécdota o un proceso y no un fragmento de conversación o los pensamientos del personaje principal. Se caracterizan por el gran protagonismo concedido a la voz de la narración, extradiegética, que comenta libremente tanto las acciones presentes como las costumbres habituales de los personajes e incluso, haciendo uso de una omniscencia parcial —o una *focalización cero*, si continuamos con la terminología de Genette (Genette 1972)—, se permite traspasar el ámbito de la exterioridad fenomenológica y adentrarse en la conciencia del personaje. Su grado de conocimiento llega hasta el punto de dejar entrever en alguna ocasión, por medio de la prolepsis, que conoce acontecimientos futuros de los protagonistas².

Para entender el uso de este tipo de narrador, hay que recordar que los relatos se inscriben dentro de la tradición realista, que había tomado la llamada narración en tercera persona, propia del recuento de hazañas del hombre público, y la había llevado al terreno del hombre común (del Prado 1999: 24 ss.). El hecho de profun-

2 Así sucede en los relatos «Clothe the Naked» y «Lolita».

dizar en la psique del personaje, de dar fe de interioridades que ni el más agudo observador podría constatar, supone un salto cualitativo que no se produce en el mundo real, por más que los pensamientos que se detallan resulten verosímiles dentro del contexto narrativo. Poco antes, Henry James había afrontado este escollo desde la solución del *perspectivismo*, consistente en abordar el punto de vista de los distintos personajes de manera constructiva. Siguiendo esta tendencia, Parker ofrece en sus relatos acceso directo a los pensamientos del protagonista, mientras que restringe esta omnisciencia en lo que se refiere a los demás personajes que, si bien son observados de una manera atenta y reveladora, y descritos minuciosamente y sin concesiones en sus comportamientos presentes e incluso pasados, no exponen su interior a los ojos del lector.

Su técnica, constante en este tipo de relatos, consiste en la presentación de la acción tal como se vería en la pantalla, pero a través de las palabras de un narrador que adopta una perspectiva no neutral, y con un enfoque que se dirige prioritariamente hacia el protagonista —«Mr. Durant»— o, en su caso, con la de otro personaje, con el fin de conocerle de la misma forma en que lo hacen los demás —«Horsie»—. No se trata de una focalización interna propiamente dicha, puesto que el narrador es extradiagético, sino de la presencia de un tamiz del pensamiento del personaje a través de las palabras del narrador que se manifiesta en la transmisión del credo de aquel. Paralelamente, se mimetiza su tono presuntuoso o sentimental en exceso, contribuyendo a crear un disfraz tras el que se oculta la verdadera intención de la autora, puesto que la razón de esta entusiasta adhesión no es otra que distanciar al lector poniendo en entredicho al personaje. De hecho, el principal rasgo de identidad de este tipo de relatos reside en la persistente utilización de la ironía que ya había hecho a Parker popular dentro del periodismo³.

El narrador, dentro de su plasmación satírica de los hechos, oscila entre distintos niveles de acercamiento a la mente del personaje hasta llegar a adoptar en ocasiones el estilo indirecto libre. Existen numerosos ejemplos de su tendenciosidad casi sistemática, como la implacable descripción de la falta de atractivos de Lolita, en el relato homónimo, que queda desmentida por el desenlace, o la decisión de contar la historia de Rose desde el punto de vista del señor Durant, que considera plenamente justificada su propia conducta. Este tipo de recurso implica una manipulación ideológica por parte de la voz del narrador, que recae sobre un yo-narrador-autor irónico, no identificable de manera estricta con Parker. De hecho, la autora no se atribuye explícitamente el discurso de ninguno de los relatos pertenecientes a esta categoría, como sí resulta habitual en la redacción de artículos y de relatos intra-

3 Rhonda Pettit analiza el registro sentimental de Parker y sus conexiones con la tradición de poetisas norteamericanas (Pettit 2000).

diegéticos. La voz constituye una prolongación de ficción de su propia persona concebida para narrar la historia, que se identifica con el concepto de *autor implícito* —*implied author*— (Booth 1961), que supone una instancia intermedia entre la autora y el *narrador no fidedigno* —*unreliable narrator*— a quien concede la palabra, circunstancia que justifica los cambios en la intensidad de la ironía a lo largo del discurso. Su tono suele ser ligero e irónico para situaciones que normalmente tienen poco de cómicas y el resultado es la expresión del sentimiento agrisado que caracteriza su escritura. Estos relatos suelen ser los más tristes, en general los más ambiciosos, y de hecho son los preferidos por un sector de la crítica⁴.

3.1.2. Relatos extradiegéticos miméticos o dramatizados

Englobamos dentro de esta categoría los relatos «Dialogue at three in the morning», «The Last Tea», «Oh, He's Charming!», «Travelogue», «The Sexes», «Arrangement in Black and White», «A Terrible Day Tomorrow», «The Mantle of Whistler», «Long Distance», «You Were Perfectly Fine», «The Cradle of Civilization», «Here We Are», «Dusk Before Fireworks», «A Young Woman in Green Lace», «Advice to the Little Peyton Girl», «Mrs. Carrington and Mrs. Crane», «The Road Home» y «The Game».

Si el grupo anterior estaba dominado por el peso de la narración, y el diálogo aparecía de manera subsidiaria, e incluso desaparecía por completo en «A Certain Lady» y «Lolita», dentro de esta segunda categoría, la mimesis se impone por encima de la diégesis por medio del estilo directo, de tal manera que estos relatos se asemejan a fragmentos de obras teatrales, con un uso de la *focalización externa* o *neutra*. Resulta sintomático el hecho de que la mayor parte de ellos se escribieran a finales de los años veinte y principios de los treinta, época de mayor influencia de Ernest Hemingway sobre la autora. La presencia de un narrador externo, con una función reducida al mínimo, justifica su inclusión dentro del apartado de los relatos extradiegéticos. En todos los casos, el narrador actúa a modo de cronista que documenta la escena única que constituye el relato y se reserva el derecho de seleccionar el fragmento de diálogo que quiere mostrar y, por tanto, de ponerle fin a su arbitrio.

La articulación en torno a una pareja protagonista equipara la intervención del narrador a la de la mera acotación teatral que informa sobre los personajes en escena. No hay que pensar, sin embargo, que se trate de una presencia neutra: sus escasas palabras muestran un casi constante interés en la ridiculización de los personajes. El diálogo debe paliar las lagunas en la información sobre la acción derivadas de la carencia de narrador. Por ejemplo, sabemos que la protagonista de «The

4 Algunos estudios, como el de Melzer, utilizan solamente estos relatos en su corpus (Melzer 1984).

Last Tea» se ha apresurado a servir a su acompañante a través de las palabras de él: «Hey, hey, easy on the sugar—one lump is fair enough. And take away those cakes» (Parker 1995: 49). Estas palabras anticipan toda la escena, en la que él rechaza las atenciones de ella. Puede considerarse que esta técnica de presentación del relato es una alternativa para evitar los abusos derivados del recurso a la omnisciencia: en estos breves *sketches*, los personajes se dan a conocer a través de sus palabras y es el lector quien ha de interpretar lo que estas revelan, silencian o tergiversan.

Un rasgo habitual en estos relatos es que uno de los miembros a los que se cede de manera directa la palabra coaccione de algún modo las intervenciones de su interlocutor. Existen diferentes modalidades de conversación que producen alteraciones en la comunicación. En primer lugar, se puede mostrar un diálogo en el que ambos personajes coinciden en hacer caso omiso de los demás y en los que, de hecho, no suelen intervenir explícitamente. En «The Cradle of Civilization», los dos protagonistas mantienen una conversación en la que se muestran completamente ajenos a los sentimientos de los otros, especialmente de los lugareños franceses, en cuya presencia realizan todo tipo de comentarios despreciativos. Se deduce que ambos se escudan en el escollo lingüístico cuando de la conversación se infiere que el dominio de los galos sobre el inglés es superior al que ellos tienen sobre el francés:

«Oh, garçon. Encore deux jeen feezes, tou de suite» [sic.]

«Yes, sir,» his waiter said.

«And mettez un peu more de jeen in them cette fois, baby,» the young man said. «Atta boy. Wonderful little yellow race, these French» (Parker 1995: 129).

Otra posibilidad consiste en que un personaje se limite a darle la razón a otro. En «Mrs. Carrington and Mrs. Crane», los dos personajes—especialmente la señora Crane— comienzan cada una de las intervenciones refrendando enérgicamente las opiniones de la otra:

«I know», Mrs. Crane said. She sighed and looked softly upon her friend.

«Oh, don't I know. That's the way I feel all the time. [...] You don't have to tell me. [...] I know so well. You don't need to tell me. [...] I know. [...] You don't have to say it» (Parker 1995: 200-201).

Del contenido del relato se infiere que no se trata tanto de unanimidad de criterio como de deseo de agradarse mutuamente.

También es posible que las intervenciones de ambos personajes queden registradas, pero al menos uno de ellos no es permeable a las ideas aportadas por el otro o no quiere participar en la conversación: «The Last Tea», «Oh! He's Charming!»,

«Arrangement in Black and White», «The Mantle of Whistler», «You Were Perfectly Fine», «The Sexes», «Long Distance», «Here We Are», «The Road Home». En este fragmento de «Oh, He's Charming», un escritor inspirado en Hemingway rechaza las atenciones de una admiradora:

«Look, I don't want you to think I'm being awfully personal, but I was just thinking I'd simply love to have you come up to the house for tea some time. I wonder if you would».

«God, I'm through for the year», he said. «This is the last time they get me out». [...]

«Well, just in case you ever do», she said, «it's in the telephone book. D. G. Waldron. Do you think you can remember that or shall I write it down?».

«Don't write it», he said. «I never carry women's addresses around with me. I'm going to duck. Well, good-bye» (Parker 1995: 55).

Por último, la parte del diálogo correspondiente a uno de los personajes, aunque recogida, se limita a intervenciones del tipo «Ah, listen, please listen» y nunca llegan a decir nada frente al torrente verbal proferido por un interlocutor normalmente bajo los efectos del alcohol o de los celos: «Dialogue at three in the Morning», «Travelogue», «A Terrible Day Tomorrow»:

«Listen [...] Listen. I just want you yo get this thing clear [...]».

«Yeah,» she said. «Get things clear. That's good. That gives me a big laugh. That's laughable, a thing like that is. Say, if there is anybody around here that's going to make things clear, I'm going to be the one around that's going to get things clear. What you do, you go back to Jeannette, see, and you tell her I know what she is saying about me. I don't want you to get into this, but you tell her that from me. You can keep out of it. You don't have to tell her you told me. You don't even have to tell her you saw me. Say, if you are ashamed to tell people you know me, that's all right with me, see? I'm not going to give anybody that trouble. If you are ashamed to tell your friends you are a friend of mine, what I care? I guess I'll be able to stand that, all right. I've stood a lot of things».

«Ah, listen», he said. «Listen. Will you please listen just a minute?» (Parker 1995: 47).

En el apartado de los relatos intradieгéticos, veremos nuevos ejemplos de cómo en algunos relatos se avanza un paso más en la expresión de las disfunciones de la comunicación al no incluir las palabras de uno de los personajes, que solo se infieren a partir de las aportaciones de su interlocutor.

El relato «Too Bad» no queda incluido dentro de la categoría correspondiente a los relatos extradiegéticos bajo la consideración de que presenta una naturaleza mixta, que combina las posibilidades enunciativas ya referidas a través de su división en tres secciones. En la primera, encontramos un diálogo semejante al de la señora Carrington y la señora Crane, informando sobre el divorcio de los Weldon:

«My dear», Mrs. Marshall said to Mrs. Ames, «I never was so surprised in my life. Why, Grace and I were like that—just like *that*. [...] I got this letter from Grace from this little place up in Connecticut, saying she was going to be up there she didn't know how long, and then she thought, when she came back, she'd probably take just one big room with a kitchenette. Ernest was living down at the club, she said» (Parker 1995: 13).

La señora Marshall lleva el rumbo esta conversación, en calidad de amiga íntima de los Weldon. La segunda parte, en la que se concentra el peso del relato, narra una escena representativa de la vida en común de la pareja y lo hace por medio de un narrador extradiegético:

Mrs. Ernest Weldon wandered about the orderly living-room, living some of those feminine touches. [...] Even now, after seven years of marriage, she liked to picture herself in the gracious act (Parker 1995: 14).

La tercera y última parte supone una vuelta a los dos personajes de la introducción y el recurso de la presentación de la escena mediante la dramatización:

«Don't you really think that there must have been some other woman?».
«Oh, I simply couldn't think it was anything like that,» said Mrs. Marshall.
«Not Ernest Weldon. So devoted—home every night at half-past six and such good company, and so jolly, and all. I don't see how there *could* have been» (Parker 1995: 22).

Su intervención en el desenlace de la historia retoma un balance de lo sucedido a los Weldon que, tras la lectura de la segunda parte, podemos reconocer como erróneo. El cambio de la técnica resulta efectivo al contrastar la realidad de los protagonistas, descritos en la escena conducida por el narrador intradiegético, con la versión que de ellos tienen los demás. En esta última parte, la falta de acceso a los sentimientos de sus amigos se corresponde con una escena dominada por el diálogo y en la que apenas se vislumbra el interior del personaje.

Por otro lado, algunos relatos incluidos en el grupo de los relatos extradiegéticos miméticos, como «Dusk Before Fireworks» o «The Game», comienzan con un pasaje inicial a cargo de un narrador intradiegético autorial que describe someramente a los personajes para desarrollarse con posterioridad dentro de los márgenes del relato dramatizado, y culminar la caracterización por medio de la acción y con ayuda de un narrador externo.

3.2. Relatos intradiegéticos

El paso de la aventura externa a la interna, característico del siglo XX, queda puesto de manifiesto en el corpus a través de la opción preferente por los relatos intradiegéticos, que constituyen un modo de acceso a la psique del personaje no mediado por la instancia de un narrador. En ellos, la distinción entre realidad y suposición queda convenientemente señalada, aunque la percepción diste aún más de la objetividad que en los relatos extradiegéticos.

Los relatos intradiegéticos presentan una gran heterogeneidad: «Mrs. Hofstadter on Josephine Street» y «Soldiers of the Republic» están inspirados en hechos que, según los biógrafos, acaecieron realmente a la autora y pueden considerarse escritos en forma de memorias. En «From the Diary of a New York Lady», relato en el que Parker utiliza un personaje similar a Lorelei Lee en *Gentlemen Prefer Blondes* (1925) de Anita Loos, también emplea el diario como medio de expresión. No obstante, la primera persona se suele abordar desde una entidad que reproduce el tono de sus artículos periodísticos en *Vanity Fair*, *The New Yorker* y otras publicaciones que en su día le dieran notoriedad. Por lo tanto, aparenta ser la propia Parker y en ocasiones, de hecho, afirma serlo. Estos relatos aparecen en la lista de los soliloquios, constituida por «A Telephone Call», «Just a Little One», «The Garter», «But the One on the Right», «Lady with a Lamp», «Sentiment», «The Little Hours», «The Waltz» and «Cousin Larry», una serie en la que supuestamente Parker da a conocer el hilo de pensamientos de las protagonistas sin necesidad de mediación de otras instancias narrativas y sin que ni tan siquiera medie el segmento temporal que convencionalmente transcurre desde el momento de la acción y el de la narración. El soliloquio, desarrollado en la narrativa a partir del aparte y del monólogo en el teatro, plasma el *hilo discursivo interior* del personaje, y lo hace con propiedad, puesto que solo a este se le hace responsable de enjuiciar y transmitir lo que está a su exclusiva disposición⁵. El hecho de que Parker identifique consigo misma a estos personajes, mediante el recurso de darle su propio nombre y características, lleva un

5 Las características del soliloquio se detallan, por ejemplo, en el estudio de Javier del Prado, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria* (del Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo 1994: 274 ss.).

paso más allá este camino de legitimación de acceso a la mente. La técnica empleada se diferencia del *stream of consciousness* popularizado por Joyce en que Parker plasma un discurso de pensamiento que procede de un estadio de pensamiento consciente y racional, por lo que aparece convenientemente articulado y redactado. Esto no implica necesariamente que las ideas incluidas en estos soliloquios sean lógicas: a menudo, las palabras manifiestan pulsiones inconscientes. Con el fin de poder ofrecer variantes en la modulación de la percepción de la realidad, Parker sitúa sus relatos en momentos de irritación nerviosa, de embriaguez o de somnolencia, en los que el subconsciente pueda aflorar y realizar conexiones en medio de una aparente arbitrariedad que actúa como reveladora de la psique⁶.

Por otro lado, la concentración en el mundo interior reduce la importancia de la fenomenología exterior, que queda ignorada salvo en momentos puntuales. Este aislamiento se hace extensivo con respecto a todo contexto narrativo, si bien queda roto por la inclusión en cursiva de una serie de palabras que sitúan al personaje dentro de una situación concreta. Así, los soliloquios de «Sentiment», «But the One on the Right» y «The Waltz» están enmarcados respectivamente por las palabras de Rosalie dirigiendo a un taxista, por el breve diálogo del personaje bautizado como Dorothy Parker o uno de los comensales de la mesa y con el mantenido con su pareja de baile:

What can you say, when a man asks you to dance with him? [...] Why, thank you, I'd like to awfully, but I'm having labor pains.

[...]

Oh, they've stopped, the mean things. They're not going to play any more. Oh, darn. Oh, do you think they would? Do you really think so, if you gave them fifty dollars? Oh, that would be lovely. And look, do tell them to play this same thing. I'd simply adore to go on dancing (Parker 1995: 209, 212).

Estas palabras llegan a cobrar gran importancia al marcar un contraste entre el mundo interior y el exterior y mostrar cómo las manipulaciones de la realidad, los silenciamientos y las mentiras, como la de este personaje, continúan presentes incluso en el ámbito de la inviolable privacidad del fuero interno.

6 En su estudio *Transparent Minds*, Dorrit Cohn señala que gran parte de los críticos actuales llaman *monólogo interior* a la técnica que aparece en las obras post-joyceanas y *soliloquio* o *monólogo tradicional* a lo que aparece en obras anteriores. Esta diferenciación se fundamenta en criterios tanto psicológicos como estilísticos. El monólogo interior es espontáneo, desprovisto de asociación lógica, fundado en la asociación, mientras que el soliloquio está bien fundamentado, es racional y articulado. El monólogo interior lleva un ritmo sincopado, marcado por la elipsis y la riqueza de las imágenes, mientras que el soliloquio se adapta a estructuras más comunes (Cohn 1981: 26-27).

«Just a Little One» y «Lady with a Lamp» presentan discursos verbalizados ante un segundo personaje que no llega a intervenir. El hecho de que una escena de diálogo quede plasmada como monólogo entraña una licencia por parte de la autora para resaltar de qué manera uno de los personajes impone su criterio sobre el otro. La supresión literal de sus palabras equivale al rechazo de unas aportaciones que inferimos del discurso del narrador intradieгético. En «Just a Little One», la voz pertenece a una mujer que no quiere confiar en el cariño de su amigo, mientras que en «Lady with a Lamp» la narradora ignora las explicaciones de su amiga —verdadera protagonista de la historia— sobre su convalecencia:

All right, Mona, then you're *not* sick. If that's what you want to say, even to me, why, all right, my dear. People who aren't sick have to stay in bed for nearly two weeks, I suppose; I suppose people who aren't sick look the way you do. Just your nerves? You were simply all tired out? I see. It's just your nerves. You were simply tired. Yes. Oh, Mona, Mona, why don't you feel you can trust me? (Parker 1995: 144).

Se sobreentiende que el ritmo, que en el caso de los relatos miméticos hace coincidir casi a la perfección el tiempo necesario para la lectura, se acelera aquí para intensificar el efecto de la voz de la narradora sobre Mona.

En «Cousin Larry», relato que entraña una situación similar, la figura del narratorio pierde interés, puesto que ni siquiera sabemos de quién se trata. Este relato presenta además la peculiaridad de estar presentado por un narrador extradieгético que enmarca la acción e incide en la circularidad de la escena al comenzar y finalizar con la indicación de que el personaje procede a repetir su discurso:

The young woman in the crepe de Chine dress [...] lighted a fresh cigarette and seemed to find it, like all in her, good. Then she went on with all she had been saying before.

[...]

The young woman in the printed crepe de Chine dress [...] lighted a fresh cigarette and appeared to find that, too, impeccable. Then she went on over all she had been saying before (Parker 1995: 231, 235).

De esta manera, este relato combina el soliloquio con esta intervención de un narrador extradieгético que encuadra la historia.

4. CONCLUSIONES

La producción de relatos de Dorothy Parker, escritos desde 1922 a 1958, se puede dividir en tres categorías atendiendo a sus distintos grados de focalización: *extradiagéticos autoriales*, *extradiagéticos mimetizados* e *intradiegéticos*. Los primeros son los más extensos y con mayor peso evenemencial. En ellos, un narrador dotado de omnisciencia parcial relata una anécdota desde una perspectiva no neutral. Los segundos son fragmentos de conversación a modo de guiones. El lector conoce las intenciones de los personajes por lo revelador de sus palabras y gestos y no por la intervención del narrador, muy esquemática y sin acceso a su interior. Por último, el grupo de los *intradiegéticos* es el más heterogéneo, al incluir distintas técnicas, como el diario. Entre ellos merecen especial mención los soliloquios, algunos de ellos correspondientes a un personaje que responde al propio nombre de su autora, Dorothy Parker. A través de ellos tenemos acceso a la psique del personaje sin intervención de un narrador externo.

Todas estas posibilidades se combinan a lo largo de las distintas etapas de producción, si bien se puede encontrar una tendencia al relato a cargo de un narrador extradiagético en los primeros y los últimos años de su producción, mientras que se deja a un lado en los años de mayor influencia de Hemingway. Por otro lado, los relatos miméticos, desarrollados a lo largo de la etapa intermedia, son paradójicamente abandonados tras la experiencia como guionista en Hollywood, un dato que se podría interpretar en sintonía con su rechazo a esta actividad, que no consideraba dentro de la categoría de arte.

BIBLIOGRAFÍA

- BONE, Martha Denham (1985): *Dorothy Parker and The New Yorker Satire*, Middle Tennessee State University, Murfreesboro, TN.
- BOOTH, Wayne (1961): *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago.
- COHN, Dorrit (1981): *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (traducción del original inglés, *Transparent Minds*, de Alain Bony), Collection Poétique aux Éditions du Seuil, París.
- DOUGLAS, Ann (1976): *Feminist Critics and Cultural History: Dorothy Parker and the 1930s*, MLA, Nueva York.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*, Seuil, París.
- LOOS, Anita (1925): *Gentlemen Prefer Blondes*, The International Magazine Co. Harper's Bazaar, Liveright Publishing Corporation, Nueva York.

- LÓPEZ CIRUGEDA, Isabel (2008): *El drama de la mujer moderna en la narrativa breve de Dorothy Parker*, Universidad de Castilla-La Mancha, Albacete (tesis doctoral inédita).
- LÓPEZ CIRUGEDA, Isabel (2015a): «Dorothy Parker ante la encrucijada de la modernidad», en Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo y Eduardo de Gregorio Godeo (coords.), *Identidades en contexto y cultura posmoderna: ensayos críticos*, KRK, Oviedo, págs. 173-182.
- LÓPEZ CIRUGEDA, Isabel (2015b): «Female figures of the jazz age in Dorothy Parker's short stories», *Grove: Working papers on English studies*, nº 22, págs. 91-105.
- MELZER, Sondra Roslyn (1984): *The Rhetoric of Rage: A Study of the View of Women in Selected Short Stories of Dorothy Parker* (tesis doctoral), New York University, Nueva York.
- PARKER, Dorothy (1921): «Sorry, The Line Is Busy», *The New York Life*, 21 de abril, pág. 560.
- PARKER, Dorothy (1939): «Spain, For Heaven's Sake!», *Mother Jones*, págs. 40-42.
- PARKER, Dorothy (1995): *Complete Stories* (editado por Coleen Breese, con una introducción de Regina Barreca), Penguin Classics, Nueva York (primera edición: 1995).
- PETTIT, Rhonda (2000): *A Gendered Collision: Sentimentalism and Modernism in Dorothy Parker's Poetry and Fiction*, Associated University Presses, Cranbury, NJ.
- PRADO BIEZMA, Francisco Javier del (1984): *Cómo se analiza una novela*, Alhambra Universidad, Madrid.
- PRADO BIEZMA, Francisco Javier del (1999): *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Síntesis, Madrid.
- PRADO BIEZMA, Javier del, y Juan BRAVO CASTILLO, María Dolores PICAZO (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- RIMMON, Shlomith (1996): «Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)», en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona, págs. 173-192.

