

**ENTRE LA EXTRAÑEZA Y LA REDENCIÓN: ESTUDIO DEL PERSONAJE  
INFANTIL EN *NINE STORIES* DE J.D. SALINGER**

SERGIO ÁVILA ZÁRATE

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Rosario Casas Dupuy

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*Agradecimientos*

*A Arturo Charria y Jorge Uribe,  
por iniciarme en este camino*

*A Rosario Casas,  
por su paciencia e indispensables aportes*

*A mi familia y amigos,  
por mantener mis fa-cul-ta-des intactas*

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
PRIMER CAPÍTULO: “MEZCLANDO MEMORIA Y DESEO”: J.D. SALINGER Y LA HISTORIA DEL NIÑO EN LA LITERATURA	11
Vida y obra de Salinger	11
Salinger y la crítica	21
El niño en la literatura	26
SEGUNDO CAPÍTULO: “SOMOS FENÓMENOS”: LA EXTRAÑEZA EN LA NIÑEZ	32
Ramona Wengler	32
Ginnie Mannon	36
Teddy McCardle	40
Otros cuentos	44
TERCER CAPÍTULO: RECUPERANDO LAS FACULTADES: EL PODER DE LA REDENCIÓN Y LA INFANCIA	46
Sybil Carpenter	47
El scout	51
Lionel Tannenbaum	56
Esmé	59
Otros cuentos	64
CONCLUSIONES	66
BIBLIOGRAFÍA	68

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de los años, J.D. Salinger ha sido un autor discutido, polemizado, alabado e insultado. Un genio excéntrico para muchos, pero para otros, tal vez solo un escritor con más halagos de los que realmente merece. A pesar de lo anterior, pocos pueden decir que falle en su escritura. En sus obras literarias, Salinger pone en cuestión temas como la locura, la hipocresía, la religión, la familia y la juventud. Por supuesto, se ha hablado de la mayoría de estos temas –para bien y para mal— cuando se trata de la primera novela del autor, *The Catcher in the Rye*. Sin embargo, el resto de sus publicaciones no ha sido tan ampliamente estudiado, salvo, tal vez, “Seymour: an Introduction” y *Franny and Zooey*. Pero la colección de cuentos *Nine Stories* simplemente parece no existir a los ojos de los académicos. Hay algunos ensayos, evidentemente, pero si se compara la cantidad de textos que se han producido sobre *Catcher*, frente a lo que existe sobre *Nine Stories*, se vería la poca importancia que se le ha dado a este libro.

Este trabajo busca enfocarse precisamente en esta colección. *Nine Stories* es un libro de iniciación en Salinger. Es posible decir esto, teniendo en cuenta que cada relato le abre las puertas al lector frente a las diferentes obsesiones del escritor. Desde el epígrafe, por ejemplo, los lectores se encuentran con un koan zen. Vale la pena decir que el budismo zen se convertiría en gran parte de la vida y la escritura de Salinger. Por otra parte, en varios cuentos se ven los primeros acercamientos a lo que después serían los Glass, una familia de niños genio, todos inspirados por el mayor de ellos, Seymour. Finalmente, en *Nine Stories*, hay un tipo de personaje recurrente, otra obsesión si así queremos llamarla: se trata del personaje infantil.

Desde sus primeras obras publicadas, Salinger se interesó especialmente por personajes juveniles. “The Young Folks”, de 1940, por ejemplo, trata de una fiesta de universitarios. Se habla de trabajos a entregar, romances y frustraciones juveniles. En “A Perfect Day for Bananafish”, Salinger recurre a personajes mucho menores, al crear a Sybil Carpenter, una niña de cinco o seis años. *The Catcher in the Rye*, de hecho, es una novela sobre la juventud y la falsedad de la adultez. Sus protagonistas son niños de dieciséis (Holden Caulfield) y diez (Phoebe Caulfield) años. El mismo escritor habla de esto cuando *Harper’s* publica su cuento

“Down at the Dinghy” en 1949: “I almost always write about very young people” (Grunwald 23).

Pero no basta con saber que Salinger se interesa en escribir sobre estos personajes. Muchos lo han hecho, sobre todo Charles Dickens y Mark Twain, cuyos personajes infantiles han sido un aporte fundamental en la literatura. Están Oliver Twist, el pequeño Tim de *A Christmas Carol*, Tom Sawyer y Huckleberry Finn, para mencionar a algunos. Cada uno de ellos le ha ofrecido algo nuevo al mundo literario, desde la victimización del niño para mostrar lo podrido de la sociedad, hasta la rebeldía. Esto se refiere, parafraseando a Leslie Fiedler en “The Eye of Innocence”, al niño que engaña y hiere a la madre, solo para que ella lo acepte de nuevo en sus brazos y lo pueda reconciliar con el mundo.

Entonces, ¿qué aportan los niños creados por Salinger? ¿Qué hay de diferente en ellos? En el caso de *The Catcher in the Rye*, la pregunta ya ha sido respondida. Es más, Richard Locke, en su libro *Critical Children*, que estudia algunos de los personajes infantiles más importantes de la literatura en inglés, dedica un capítulo entero a Holden Caulfield. Allí, Locke habla de Caulfield como un Peter Pan moderno, un niño que se niega a crecer y que delira con salvarlos a todos de la hipocresía de la adultez. *The Catcher in the Rye*, es además un libro que cambió las reglas del juego por su revolucionario uso del lenguaje. Aunque imitar el habla de los jóvenes era algo que ya se había hecho, Salinger lleva esto un paso más allá con un lenguaje sumamente atrevido para su época, así como con reflexiones adolescentes que, probablemente, nunca se habían plasmado en una novela con tanta efectividad.

Eso entonces, está claro, pero, ¿y *Nine Stories*? Un libro tan cargado de personajes infantiles debe dar de qué hablar frente a esto. Son muchos los niños en estos cuentos: Está, iniciando la colección, Sybil Carpenter en “A Perfect Day for Bananafish”. En “Uncle Wiggily in Connecticut” se encuentra Ramona Wengler, y en el siguiente relato “Just Before the War with the Eskimos” son dos: Ginnie Mannoxx y Selena Graff. El siguiente niño es el narrador de su propio cuento, “The Laughing Man”, y aunque nunca sabemos su nombre, sabemos que era un scout y que los eventos del relato suceden cuando él tenía nueve años. En “Down at the Dinghy” se trata de Lionel Tannenbaum, de cuatro años, y en “For Esmé—with Love and Squalor”

vuelven a ser dos los niños: Esmé de trece, y Charles de cinco años, aparentemente. Finalmente está Teddy, de 10 años, personaje que le da título al cuento (“Teddy”).

Todos ellos desempeñan un papel importante en sus respectivos relatos. Algunos, como Ginnie o Teddy, los protagonizan, mientras que otros, como Ramona o Esmé, sirven de detonantes en la trama. ¿Pero son estos, niños comunes y corrientes? Tal vez lo que se podría decir principalmente de ellos, es que son personajes misteriosos. En algunos casos es la edad el enigma, en otros, la proveniencia y, en casi todos, su comportamiento. Como con la mayoría de personajes de Salinger, es imposible conocer (o incluso creer que se conoce) completamente a estos niños.

Sin embargo, lo anterior no es el único distintivo de estos personajes. Ellos parecen activar algo en sus interlocutores adultos. Desde la conversación de Seymour con Sybil, hasta la última escena de “Uncle Wiggily in Connecticut”, es posible ver como estos niños dan una sensación de bienestar e incluso de protección a los adultos. Esto no siempre es explícito, pero la relación de guardián del niño frente al adulto es perceptible en cada uno de los cuentos.

Así, los personajes infantiles de Salinger en *Nine Stories* son misteriosos, le ocultan al lector quienes son realmente, y a su vez son guardianes, generan bienestar y protegen a los adultos en los cuentos. En una conversación informal sobre el autor, Daniel Herrera recuerda un comentario del profesor Oscar Torres, y señala la semejanza de los niños de Salinger con la figura mitológica de la esfinge. En un texto titulado “The Sphinx”, Elmer G. Suhr dice:

There are two features of the sphinx which have been carried along through the years and snowballed with the passing of time. First, the creature has been enveloped in mystery, a mystery bound up with a puzzling secret no one has been able to wrest from his or her stony gaze [...]. Another feature is the role of guardian, supposedly assigned to him before the temples of the Nile Valley, outside the pyramid of Kaphren, standing on each side of the solar disk or atop the Naxian column (97).

Por esto, ¿se podría pensar que los niños de *Nine Stories* son esfinges de sus propios cuentos? Aunque fijarlos dentro del marco específico de esta figura puede ser un poco radical, sí hay que detenerse en estos aspectos de los personajes. La extrañeza será, sin duda, uno de los rasgos para



analizarlos. No es posible obviar el misterio que esconden los niños en sus comportamientos, gestos y, en general, en todo aquello que los hace tan indeterminados. Se reflexionará sobre temas como la inocencia (qué tan inocentes son realmente estos niños), la edad (pues en algunos casos la duda no es resuelta por el autor), e incluso la salud mental de estos personajes.

Por otra parte, no se puede negar que la mayoría de estos niños proyectan una bondad que los demás personajes acogen, y a la que se intentan aferrar. ¿Pero cómo se podría analizar esto entonces? ¿Qué querría decir acerca de ellos?

Sin duda, es necesario conocer la recepción de Salinger por parte de la crítica literaria. Todo esto sirve de ayuda en el análisis y el estudio de personajes que el autor estadounidense ha creado. A pesar de que no hay una abundante bibliografía sobre los cuentos o los personajes, sí existen textos que serán de gran ayuda, desde ensayos de Leslie Fiedler, hasta los de autores como John Updike. Algunos estudios más recientes incluyen los de Ruth Prigozy, Anthony Kaufman, y el ya mencionado Richard Locke.

Lo importante, entonces, es reconocer el papel que juega la crítica en *Nine Stories*, así como en la obra completa de Salinger. Así, el primer capítulo de este trabajo abarcará amplia pero juiciosamente la recepción de la colección de cuentos, así como todo lo que se haya dicho sobre los personajes en cuestión. Este capítulo, a su vez, se preocupará por contextualizar al lector en todo lo que se necesite para el estudio del resto del trabajo. Primero, es fundamental conocer al autor: al ser un escritor tan enigmático y sobre el cual se ha especulado tanto, es importante saber de la vida de J.D. Salinger. Segundo, estar al tanto de su obra: los cuentos de Salinger suelen tener cosas en común, a veces son los personajes, otras veces son los temas. Por eso vale la pena tener en cuenta toda su obra al hablar de cualquiera de sus textos. Finalmente, entender el rol del niño en la literatura en inglés: para saber cómo se diferencian (o se asemejan) estos personajes de Salinger frente a los niños de la tradición literaria estadounidense y del Reino Unido, se necesita conocer qué ha pasado con estos personajes a través de la historia; de dónde salieron, cómo han cambiado y qué los distingue.

El segundo capítulo pondrá su atención en la extrañeza y el misterio de algunos de estos personajes. Aunque existen casos como Teddy, un niño genio que predice su muerte, aquellos que más perturban al lector son los niños más inclasificables, aquellos a los que no se puede entender. Esto, de todas formas, no elimina la rareza en “Teddy”, así que será uno de los cuentos analizados en esta sección. Los otros relatos estudiados son “Uncle Wiggily in Connecticut” y “Just Before the War with the Eskimos”.

Por último, el tercer capítulo se enfocará en “A Perfect Day for Bananafish”, “The Laughing Man”, “Down at the Dinghy” y “For Esmé—with Love and Squalor”. Los personajes infantiles de estos cuatro relatos actúan como catalizadores: Sybil, el niño scout, Lionel y Esmé generan un cambio en los personajes adultos. Esta relación entre niños y adultos se estudiará para comprender cómo los personajes infantiles brindan (o no) protección y bienestar a sus interlocutores.

Vale la pena decir que estos dos capítulos se apoyarán en textos teóricos que puedan ser de ayuda en el análisis de los personajes. Algunos de los títulos y autores son “J.D. Salinger: The Fat Lady and the Chicken Sandwich” de James E. Bryan, “*Nine Stories: J.D. Salinger’s Linked Mysteries*” de Ruth Prigozy y “The Eye of Innocence” de Leslie Fiedler. Del mismo modo, es importante anotar que “Pretty Mouth and Green My Eyes” y “De Daumier-Smith’s Blue Period” —dos de los cuentos de la colección— no se tendrán en cuenta en este trabajo, ya que no incluyen personajes infantiles.

En definitiva, este trabajo se propone tratar de descifrar a estos niños en una nueva clave literaria. No necesariamente entenderlos como a seres humanos, pues no es el estudio psicológico de seres reales que comen, viven y respiran. Hay que pensarlos exclusivamente como personajes de ficción. Por esto es apropiado e incluso provechoso el comprender por qué motivo—dentro de la estructura de un cuento—el autor creó a estos personajes, por qué niños, por qué hacerlos extraños, y por qué dotarlos del poder de redención.

## PRIMER CAPÍTULO

### “MEZCLANDO MEMORIA Y DESEO”: J.D. SALINGER Y LA HISTORIA DEL NIÑO EN LA LITERATURA

#### **Vida y obra de Salinger**

La vida de Jerome David Salinger comienza el primero de enero de 1919 en Manhattan, Nueva York. “Sonny”, como lo apodaron desde su nacimiento, era el hijo de Solomon Salinger y Marie Jillich, y era hermano menor de Doris, ocho años mayor que él. Solomon era un judío nacido en Ohio, y se dedicaba al negocio de carnes y quesos de la compañía J.S. Hoffman. Cuando él y Marie contrajeron matrimonio, ésta cambió su nombre a Miriam, que se adecuaba mejor a la religión de Sol. Los niños solo se enteraron de que su madre no era judía, poco después del bar mitzvá de Sonny.

Así, la familia de Salinger era una familia de clase media-alta en la que nunca se pasó hambre. Después de unas cuantas mudanzas, los Salinger vivieron muchos años en el Upper East Side de Manhattan, en un apartamento en Park Avenue. Es importante resaltar que tanto en esa época, como hoy en día, esos apartamentos se consideran un gran lujo. Ahí fue donde J.D. Salinger pasaría gran parte de su infancia.

Sin embargo, la estabilidad que tenía Sonny en casa y con su familia, no la poseía en el ámbito escolar. De niño, J.D. Salinger pasó de un colegio a otro, sin encontrar un lugar apropiado para él. Se le consideraba un niño educado e introvertido, pero aun así estuvo, sin adaptarse, en ocho colegios públicos. No obstante, disfrutaba estar con amigos e ir a campamentos de verano. En el Wigwam, un campamento en Maine al que asistían niños judíos, el joven Salinger se destacaba por su participación en el teatro. Desde este momento, supo que sus intereses estaban entre la actuación y la escritura.

Sol y Miriam Salinger, al ver lo poco que su hijo se adaptaba en colegios públicos, deciden inscribirlo en uno privado, el McBurney Preparatory. Según Paul Alexander, biógrafo del autor,

éste era un colegio sumamente exclusivo. Sonny, sin embargo, no causó la mejor impresión en su entrevista de admisión e incluso, dice Alexander, empezaba a mostrar rasgos de su personalidad defensiva al decir que sus intereses se limitaban a los peces tropicales y el teatro. No obstante, Salinger entra a McBurney, donde cursa dos años de secundaria.

Después de cumplir esos dos años, Sonny entra por un corto tiempo a otro colegio privado pero éste tampoco funciona. Sus padres, entonces, deciden que lo que su hijo necesita es disciplina y orden, y lo inscriben en la academia militar Valley Forge. Aquí, Salinger dejaría de ser Sonny para ser llamado ahora, y por el resto de su vida, Jerry.

En la biografía de David Shields y Shane Salerno se encuentran testimonios contradictorios acerca de Valley Forge. Según William Maxwell, editor de la revista *The New Yorker*, Salinger “aborreció” la academia. Sin embargo, Leila Hadley Luce, una esporádica novia del autor, dice que “por extraño que parezca, le había gustado” (Salerno, Shields 60). Respecto a esto, Salerno comenta: “Es fácil imaginar a Salinger creyéndose sinceramente ambas versiones: condenando la academia militar para demostrarle sus credenciales de artista a Maxwell y contándole a una novietta que le encantaba para acreditar que era un tipo perfectamente integrado” (60).

Sea como sea, fue de Valley Forge de donde Jerry se graduó de Bachiller, y ese sería el único diploma que conseguiría en toda su vida. Como en Wigwam, Salinger también se destacó en la academia militar por su talento teatral. Pero fue en este lugar donde, además, Jerry consideraría la escritura como profesión. Sus compañeros de habitación lo recuerdan como el chico que escribía en las noches bajo las sábanas y como uno de los mejores en la clase de literatura inglesa.

Así que después de graduarse, Salinger queda nuevamente en manos de sus padres. De vuelta en Park Avenue, Jerry entra a la universidad sin mucho éxito. Se matricula al Washington Square College para cursar el año 1936-1937, pero al segundo semestre, el joven escritor lo abandona, de modo que su padre se lo lleva a Europa para que le ayude con el negocio de las carnes.

Jerry aprende del negocio de su padre en Viena, entre 1937 y 1938. Aunque conoce de quesos y se levanta a la madrugada para matar cerdos, lo único que pasa por la mente del joven Salinger es la idea de ser un escritor. Desde Valley Forge, Salinger no dejó la escritura un solo momento, así que al volver a Nueva York, tras renunciarle a su padre, él busca la forma de convertirse en el mejor escritor que pueda llegar a ser.

En enero del siguiente año, encuentra en la Universidad de Columbia dos cursos que le podrían ayudar en su misión. Ambas clases, por supuesto, eran de escritura creativa: una era de poesía y la otra de cuento. La clase de escritura de cuento la dictaba Whit Burnett, escritor y además fundador y editor de la revista *Story*. Aunque en un comienzo Salinger se veía distraído y poco interesado por la clase, en un segundo intento tomó el curso de Burnett seriamente y hasta decidió mostrarle algunos textos. Jerry obtiene comentarios muy positivos de su profesor y, entusiasmado por sus palabras, escribe el cuento titulado “The Young Folks”. Evidentemente, el joven escritor le muestra el relato a Burnett, quien queda tremendamente satisfecho con éste.

El cuento incluso es aceptado para la publicación en *Story* el 15 de enero de 1940. Salinger tiene solo veintiún años y acaba de ser aceptado para publicación en una revista reconocida. Por “The Young Folks”, el autor recibe veinticinco dólares, su primer pago como escritor. El relato sale a la luz en la edición de marzo-abril, 1940 de *Story*. Su próximo objetivo sería *The New Yorker*.

En el verano del año siguiente, ya como autor publicado, Jerry conoce a Oona O’Neill, hija del dramaturgo y ganador del Nobel, Eugene O’Neill. Oona era una chica que aun con solo dieciséis años, dejaba sin aliento a cualquier hombre. Ella y Jerry empezaron a salir, y se les veía con frecuencia en el Stork Club en Nueva York. El joven escritor no se sentía cómodo en estas situaciones, pero O’Neill era una de las mujeres célebres del momento y ella lo disfrutaba.

Jane Scovell, biógrafa de O’Neill, afirma en el texto de Shields y Salerno: “Una de las cosas de Salinger que atrajo a Oona fue el hecho de que pensaba en cosas profundas y le interesaban los problemas de los adolescentes” (85). Era evidente el interés de Salinger por la juventud. Así, Jerry y Oona se convirtieron en la pareja estrella del Stork Club, pero ni siquiera esto alejó al escritor de su objetivo: lograr publicar un cuento en *The New Yorker*.

En noviembre de 1941, Salinger le pide a su agente, Dorothy Olding, que mande “Slight Rebellion off Madison” a *The New Yorker*. Después de mucho fracasar con otros relatos, la revista acepta este último cuento de Jerry, que además podría haberse publicado en las próximas semanas, ya que se trataba de un cuento de navidad. “Slight Rebellion off Madison”, adicionalmente, es el primer texto en incluir a Holden Caulfield, protagonista de *The Catcher in the Rye*.

Casi inmediatamente después de que Salinger es aceptado en el panteón de autores del *New Yorker*, ocurre el ataque de Japón a Pearl Harbor. Las directivas de la revista deciden que un cuento navideño sobre un adolescente no es lo más apropiado para su próxima publicación y deciden retirarlo. El autor no tiene más opción que aceptar la decisión de la revista, pero esto le genera una enorme frustración. A pesar de todo, Jerry sigue escribiendo, pero los eventos recientes, y su pasado en la milicia (Valley Forge) lo inspiran a enlistarse en el ejército. Una vez más, los resultados no son los esperados: Salinger es declarado apto con reservas, lo que significa que en esas condiciones, no iría a la guerra. Finalmente, a comienzos de 1942, el ejército reevalúa a Jerry y esta vez es aceptado.

Salinger es entrenado en contraespionaje para la guerra y presta su servicio en el doceavo regimiento de infantería de la cuarta división. Varios biógrafos, como Alexander, Shields y Salerno, mencionan que aunque en un inicio el joven autor es entusiasta y patriota al hablar de la guerra, al salir de ella, su vida cambia irreversiblemente. Después de su entrenamiento, Salinger desembarca en Normandía el 6 de Junio de 1944. El primer día del escritor en la Segunda Guerra Mundial es el Día D, recordado como el día en el que inician las operaciones de combate para liberar a Europa de la ocupación nazi. Testimonios de soldados colegas de Salinger hablan de las atrocidades vistas, tanto ese día como durante el resto de su servicio. Lo único que mantiene al autor con vida es la escritura. Henry Anatole Grunwald, en su libro *Salinger: A Critical and Personal Portrait*, cita el fragmento de una carta de Salinger a Whit Burnett: “Am still writing whenever I can find the time and an unoccupied foxhole” (14). En estos momentos, J.D. Salinger ya tenía un borrador de los primeros capítulos de *The Catcher in the Rye*.

Pero había otra razón para vivir: Oona O'Neill. Salinger había mantenido el contacto con la estrella del Stork Club por medio de cartas. Sin embargo, después de un tiempo, O'Neill dejó de responder las cartas del autor. En un viaje a Hollywood, Oona conoce al actor Charles Chaplin. Ambos se enamoran perdidamente el uno del otro y tan pronto ella cumple los dieciocho años, se casan. Jerry se entera del matrimonio de Chaplin y O'Neill por los periódicos, pues el evento fue noticia en todo el mundo. David Shields dice al respecto:

Resulta significativo y revelador que se pasara la vida prendado de una relación que al parecer no se consumó nunca. Más tarde reproduciría aquella relación con una serie de mujeres muy jóvenes. Las mujeres que vinieron después de Oona fueron simples máquinas de viajar en el tiempo. Su obsesión de toda la vida con las chicas tardoadolescentes fue, al menos en parte, un intento por recuperar a la Oona edénica. Ella le dio el formato que él tendría para siempre (117).

De modo que al autor no le quedó más que la guerra y las letras. Aunque aceptaba ser infeliz, también era consciente de cómo avanzaba su escritura, y para él eso era lo único importante. Salinger terminó su servicio el 8 de Mayo de 1945, el día en el que el ejército nazi se rinde incondicionalmente ante los aliados. Sin embargo, aún no parecía ser hora de volver a casa. Salinger se interna voluntariamente en un hospital psiquiátrico en Núremberg, Alemania, por trastorno de estrés postraumático, y después de salir de éste, el autor escribe la primera historia narrada por Holden Caulfield, titulada "I'm Crazy". Terminada la guerra, entonces, Salinger firma un contrato para servir como agente de inteligencia y hace parte del programa de desnazificación. Resulta curioso cómo un personaje que queda tan abatido por el combate, no parta de inmediato hacia su hogar. Tal vez las razones eran amorosas.

Cuando Salinger regresa a Nueva York en 1946, no llega solo. El 18 de octubre de 1945, el autor contrajo matrimonio con Sylvia Louise, una alemana, supuestamente interrogada por el mismo Salinger, y por ende, con vínculos al partido nazi. La relación, sin embargo, no duró mucho. Dos semanas después de llegar a los Estados Unidos, Louise vuelve a Alemania y se hace efectiva una demanda de divorcio.

De vuelta en Nueva York, Salinger regresa a la casa de sus padres en Park Avenue y en las noches sale a los bares del Greenwich Village, a juntarse con otros autores o a los clubes de jazz. Es en esta época que Salinger empieza a estudiar obsesivamente el Zen. En diciembre de 1946,

finalmente se publica “Slight Rebellion off Madison” en la revista *The New Yorker*. Esto, sin duda, le da un nuevo status al joven escritor que, a pesar de haber cambiado drásticamente en la guerra, seguía soñando con ser publicado en esta revista. Pero muchos de sus otros relatos siguieron siendo rechazados. Para Salinger las cartas de rechazo eran habituales, así que esto ya no lo afectaba.

A comienzos del año siguiente, Jerry envió una primera versión del cuento “A Perfect Day for Bananafish”. Esta versión solo tenía la extraña conversación entre Seymour y Sybil, y en ese estado, el lector no tenía mucha idea de lo que pasaba por la mente de Seymour, quien se pega un tiro al final del cuento. William Maxwell, editor de ficción del *New Yorker*, decide que el cuento vale la pena, pero que hay que trabajar fuertemente en él. De aquí se desprende una amistad que el autor y el editor mantendrían por mucho tiempo, y Maxwell sería de los pocos editores en los que Salinger confiaría.

Así, el 31 de enero de 1948, después de un proceso colaborativo entre Maxwell y Salinger, se publica en *The New Yorker* “A Perfect Day for Bananafish”: un cuento sobre un veterano de guerra—Seymour Glass—que toma unas vacaciones en la Florida. Después de conversar con una niña en la playa, el veterano vuelve a su habitación de hotel y se dispara en la cabeza, frente a su esposa dormida. El cuento es un éxito tanto crítica como comercialmente. El éxito de Salinger iba creciendo exponencialmente. Ese mismo año, el autor logra publicar otros dos cuentos en la misma revista: “Uncle Wiggily in Connecticut” y “Just Before the War with the Eskimos”.

Salinger firma un contrato de un año con *The New Yorker*. El autor que no lograba acertar nunca, ahora lanzaba tres cuentos en seis meses y todavía le quedaría mucho más por publicar. Jerry se muda del apartamento de sus padres en Park Avenue e incluso paga arriendo para tener un estudio donde escribir. Aparte de sus cuentos cortos, Salinger trabajaba en una obra larga, en la que se venía enfocando desde la guerra: *The Catcher in the Rye*.

J.D. Salinger se dirige a Harcourt, Brace & Co. para la publicación del manuscrito ya terminado. Aunque a los editores les agrada el libro, ellos dicen que Holden, el protagonista, está loco. El autor no puede aceptar esto y sale corriendo de la editorial. Por otra parte, del *New Yorker*, le



dicen a Jerry que el personaje no funciona. Salinger no reescribiría el texto que estuvo escribiendo por diez años. Él no acepta estas apreciaciones de su novela, y lleva ésta a una tercera editorial. El 16 de julio de 1951, *The Catcher in the Rye* es publicado por Little Brown y el éxito del libro es rotundo.

*The Catcher in the Rye* cuenta la historia de Holden Caulfield, un muchacho de dieciséis años que, tras ser expulsado de su colegio, decide viajar a Nueva York. En la ciudad, el joven es testigo de la hipocresía y la falsedad del mundo adulto—al cual él se está acercando—y son solo los niños quienes viven pura e inocentemente, y entre estos se encuentra su hermana menor Phoebe. El personaje, por esto, se imagina constantemente a sí mismo salvando a niños de caer por un precipicio escondido en un campo de centeno. Él es el guardián entre el centeno, aquel que salva a los niños de perder su inocencia.

El libro es acogido, aun hoy en día, como una de las novelas más amadas por sus elementos de adolescencia, irreverencia y crítica. Por supuesto, el texto se convirtió en un *best-seller*, y Salinger en una celebridad. Pero esto le gustaba al autor cada vez menos. Como era costumbre, las novelas llevaban retratos de los autores en las sobrecubiertas. Para la tercera impresión Salinger exigió que se removiera la foto. El autor, además, se aisló y alejó de sus amigos cercanos y finalmente se mudó a Cornish, New Hampshire.

Salinger pasaría el resto de su vida en esta casa. La compañía cambiaría a lo largo de los años, pero su escritura se mantendría constante. Salinger siguió escribiendo y publicando cuentos, tanto en *The New Yorker*, como en otras revistas. Sin embargo, ya no se le veía por las calles de Nueva York o en los clubes de moda. La vida del autor ahora estaba regida por el budismo zen, la escritura y el intentar escapar de la horda de fanáticos de Holden y *The Catcher in the Rye*.

En 1953 el autor empieza a salir con Claire Douglas, con quien se casaría en 1955. Ese mismo año (1953), Salinger recopila algunos de sus cuentos para editarlos nuevamente en formato de libro. La colección *Nine Stories* comenzaría con el relato que lo impulsó a la fama: “A Perfect Day for Bananafish”. Y con el objetivo de terminar el libro en un tono similar (ambos cuentos

finalizan con muertes sorprendidas de los protagonistas), el autor lo cerraría con “Teddy”, publicado originalmente el 31 de enero de 1953.

Uno de los relatos incluidos en la colección es “For Esmé—with Love and Squalor”. Este cuento es considerado como uno de los mejores relatos que dejó la segunda guerra mundial. Tanto los críticos amables con Salinger, como los más exigentes, George Steiner entre ellos, elogian el cuento. De hecho, existen ediciones de *Nine Stories* en otros países, tituladas *For Esmé—with Love and Squalor, and Other Stories*. El cuento narra la historia del Sargento X, un soldado que, en su entrenamiento en Devonshire, conoce a una niña llamada Esmé, quien lo conmueve y con quien promete escribirse durante la guerra. El narrador realiza entonces un salto temporal, donde el lector ve a X después de la guerra, en una casa alemana y al borde de un colapso nervioso, está enloqueciendo. De repente, el sargento se encuentra con una carta de Esmé, la lee y, aliviado, cree poder recuperar todas sus facultades.

Salinger está en la cima de su carrera. *The Catcher in the Rye* seguiría vendiendo millones de ejemplares, y *Nine Stories* era un éxito por cuentos como “A Perfect Day for Bananafish” o “For Esmé—with Love and Squalor”. Adicionalmente, este libro recopilaba las primeras tres historias que, de una u otra forma, incluyen a la familia Glass<sup>1</sup>. Mientras tanto, su vida iba siendo cada vez más aislada del mundo. Bajo las enseñanzas del budismo zen, autobiografías de yoguis y lecturas sobre el vedanta, Salinger se refugia en la idea del abandono del cuerpo y lo carnal. Para cuando Claire Douglas y él se casan, el autor ya se encuentra absorbido en sus prácticas orientales y, por su puesto, en su escritura.

De regalo de bodas, Salinger le entrega a Claire el manuscrito de un cuento largo: “Franny”. El cuento, que fue publicado el 29 de enero de 1955, habla del encuentro de una chica universitaria—Franny—con su novio—Lane Coutell—, en un restaurante. Franny, es importante anotar, es la hija menor de la familia Glass, es hermana de Seymour (de “A Perfect Day for Bananafish”), Walt (de “Uncle Wiggily in Connecticut”), Boo Boo y Buddy (de “Down at the Dinghy”). Ella parece estar cansada de la gente pretenciosa y preocupada únicamente por el

---

<sup>1</sup> Seymour Glass es protagonista de “A Perfect Day for Bananafish”, Walt Glass es mencionado en “Uncle Wiggily in Connecticut” y Boo Boo Tannembaum (originalmente Boo Boo Glass) es la madre del protagonista en “Down at the Dinghy”. Buddy Glass también es mencionado en este último cuento.

deslumbramiento intelectual y el ego. Sin embargo, Lane parece ser una de estas personas. Franny, por otra parte, está más interesada en el crecimiento espiritual y lleva siempre un libro con ella, *El peregrino ruso*. El libro dice que quien quiera llegar a un estado elevado de espiritualidad debe hacer la oración de Jesús en todo momento, tanto despierto como dormido. Lo que fascina a Franny es el hecho de que, en un inicio, ni siquiera se tenga que creer en esto, pues solo se tienen que decir las palabras, y eventualmente, los labios se moverán por sí mismos, al ritmo del corazón y haciendo el rezo constantemente. Al final del relato, Franny se desmaya y cuando despierta, sus labios se movían.

“Franny”, una vez más, se convierte en un acierto en ventas, pero empieza a dejar interrogantes en muchos de sus lectores: ¿Estaba la chica embarazada, o se trata de una crisis espiritual? ¿Acaso las nuevas prácticas de Salinger lo afectarán en su escritura? Y, sobre todo, ¿quiénes son los Glass? A finales de 1955, Salinger publica en *The New Yorker* un nuevo relato de los Glass, “Raise High the Roof Beam, Carpenters”. En éste, el lector se encuentra con caras conocidas. El narrador del cuento es Buddy Glass, mencionado en “Down at the Dinghy”, y la trama gira alrededor de la boda no concretada de Seymour y Muriel, de “A Perfect Day for Bananafish”. Los lectores ahora empiezan a notar que el autor está dedicando su escritura exclusivamente a estos personajes y, aunque, hasta el momento eran exitosos, sus textos podrían estar convirtiéndose en propaganda religiosa. Al respecto, Salinger afirmaba en una carta a Jean Miller: “Creo que algunos se temen que tarde o temprano me vaya a convertir en una especie de monje de clausura, deje de escribir, renuncie a casarme, etc. En estos momentos no hay nada más lejos de mi intención. Qué cosa tan vil y engañosa sería la “religión” si me llevara a negar el arte y el amor” (Salerno, Shields 362).

Sin embargo, así sucedió. Aunque no dejó de escribir, Salinger pasaba cada vez más tiempo aislado de su familia en una construcción separada de su casa y similar a un bunker. Allí podría estar por semanas escribiendo y sin ver a su esposa o su hija Margaret, nacida en diciembre de 1955. Dos años después, el autor envía un nuevo texto a *The New Yorker*, se trata de “Zooney”, una secuela de “Franny”. Pero esta vez, se vota por unanimidad que el relato no sea publicado. Al final, William Shawn, quien reemplaza a Gus Lobrano y William Maxwell como editor de ficción, toma las riendas del proyecto y lo edita él mismo.

Pero tan pronto fue lanzado el cuento, el rechazo inicial para publicar “Zooney” se vio en las opiniones de los críticos. John Updike y Maxwell Geismar, entre muchos otros, expresaron su descontento. Desafortunadamente, esto no cambió con la publicación de “Seymour: An Introduction”, del 6 de junio de 1959. Fue considerado denso y torpe en la escritura, pues el yo de Salinger estaba muy presente en la voz de Buddy, quien nuevamente narraba el relato.

“Franny” y “Zooney” se compilaron e imprimieron en formato de libro en 1961, y “Raise High the Roof Beam, Carpenters” y “Seymour: An Introduction” en 1963. Para entonces, Salinger ya tendría otro hijo con Claire, Matthew. Dos años después, en 1965, Salinger publicaría por última vez. El texto se titula “Hapworth 16, 1924”, y fue aquel que confirmó a sus lectores que Salinger ya no era el mismo de *The Catcher in the Rye*. El texto fue un fracaso, tanto a los ojos de los seguidores de Salinger, como de los críticos.

Al año siguiente, Claire Douglas pide el divorcio al autor, y ésta se queda con el terreno en Cornish y la custodia de Margaret y Matthew. Salinger acepta los términos y construye otra casa también en Cornish. Ahí escribiría el autor por el resto de su vida, aunque no volvería a publicar. Según David Shields y Shane Salerno, esto tiene que ver con un pasaje del Bhágavad-guitá “II, 47-49: “Tienes derecho al trabajo, pero sin más fin que el hecho de trabajar. No tienes derecho a los frutos del trabajo. El desear los frutos del trabajo nunca puede ser tu motivación para trabajar.”” (432).

Los siguientes cincuenta años de la vida de Salinger son oscuros. Poco se sabe al respecto, aparte del suceso de Mark David Chapman (el hombre que mató a John Lennon) con *The Catcher in the Rye*, o el amorío con la escritora Joyce Maynard. Se sabe que se casó una tercera y última vez en 1988 con Colleen O’Neill, y que creó la fundación literaria J.D. Salinger en el 2008. No me detendré en estos sucesos, sin embargo, pues literariamente no queda más que decir acerca del escritor. Jerome David Salinger muere el 27 de enero de 2010 de causas naturales. En su libro *Salinger*, Shields y Salerno afirman la existencia de textos inéditos del autor. Estos nuevos escritos, aparentemente, empezarán a ser publicados entre el 2015 y el 2020.

## Salinger y la crítica

Si la vida de J.D. Salinger fue controvertida, la crítica de sus obras no se queda atrás. Del escritor neoyorquino se ha dicho todo. Se ve desde la admiración absoluta—que además generó, prácticamente, un culto hacia el autor—pasando por la condescendencia, hasta la frustración de no entender qué es lo que todo el mundo elogia de una obra “promedio”. Es fundamental conocer algunas de las más importantes críticas que se le han hecho al autor, así como también las más comunes y repetidas.

Uno de los textos más importantes para tener en cuenta a la hora de estudiar a Salinger es el de Henry Anatole Grunwald: *Salinger: A Critical and Personal Portrait*. En este libro se encuentra una selección de ensayos sobre el autor, firmados por críticos como George Steiner, Alfred Kazin y Leslie Fiedler, y escritores como John Updike y Joan Didion. A su vez, la colección tiene una introducción escrita por Grunwald, así como un artículo sobre Salinger de la revista *Time*.

Los ensayos de Kazin y Updike han sido ampliamente citados y mencionados. Ambos, además, parten de la idea de que la familia Glass es exageradamente perfecta, y que el autor fuerza al lector a querer tanto a estos personajes como él los quiere a ellos.

“Everybody’s Favorite” de Alfred Kazin critica el ensimismamiento de la familia Glass. Según él, estos personajes son más ‘tiernos’ (él utiliza la palabra “cute”) de lo que cualquiera podría soportar. En una exploración cuidadosa de los textos de los Glass, Kazin plantea la idea de que Franny, Zooey, Seymour, y el resto de hermanos no pueden amar a quienes estén por fuera de su familia. Cada uno de ellos es sensible, inteligente y perceptivo, y el mundo es una carga que deben soportar. A pesar de que en “Zooey” el mensaje es el de amar a todos y cada uno de los hombres --simbolizados por “la señora gorda”--, lo que estos personajes aman son ciertas ideas. Aman el ser castos y puros, con una moral clara y una excelencia intelectual en un mundo lleno de corrupción, un mundo de peces plátano. Para Kazin, los Glass aman su condición de superioridad en un mundo ‘común’. Con esto, en definitiva, lo que plantea Kazin es que Salinger

guía al lector para que en toda ocasión éste crea que los Glass están en lo correcto y quienes se enfrenten a ellos están equivocados.

Sin embargo, Grunwald, editor de la colección en la que se encuentra el ensayo, comenta que Kazin no tiene en cuenta el hecho de que tal aislamiento de los Glass no es premeditado ni calculado, y que, por otra parte, ellos son conscientes de sus limitaciones respecto del mundo. De hecho, en “Zooney”, esto es precisamente lo que el protagonista quiere curar en su hermana Franny y en él: ese es el mensaje de la “señora gorda”. Son víctimas de un adoctrinamiento realizado por dos fantasmas, uno de ellos vivo: Seymour y Buddy. “We're freaks, the two of us, Franny and I,” he announced, standing up. “I'm a twenty-five-year-old freak and she's a twenty-year-old freak, and both those bastards are responsible” (Salinger, “Franny and Zooney” 103).

En un texto similar a “Everybody’s Favorite”, titulado “Franny and Zooney”, John Updike reseña los cuentos “Franny and Zooney”. Al ser Updike un colega escritor, algunas de las críticas a Salinger tienen que ver con la construcción misma de las ficciones; habla de incongruencias de personajes, carencia de composición y exceso de palabrería. Pero el núcleo de la crítica de Updike se parece mucho al de Kazin:

The more Salinger writes about them, the more the seven Glass children melt indistinguishably together in an impossible radiance of personal beauty and intelligence. (...) Salinger loves the Glasses more than God loves them. He loves them too exclusively. Their invention has become a hermitage for him. He loves them to the detriment of artistic moderation (60).

Updike, no obstante, entiende e incluso admira la escritura de Salinger, y defiende su obsesión con los Glass afirmando que son precisamente las obsesiones las que hacen al artista.

Es curioso que ninguno de estos ensayos se enfoque realmente en la colección *Nine Stories*. Se mencionan a veces cuentos como “Bananafish” o “Esmé”, pero en ninguno de los casos, estos relatos son el centro. En “The Love Song of J.D. Salinger”, Arthur Mizener habla de los niños, en general, como aquellos seres de percepción pura y simple, un elemento fundamental en la narrativa de Salinger. David L. Stevenson, en “The Mirror of Crisis”, habla de la estructura de los cuentos del autor, utilizando como ejemplo “Down at the Dinghy”. Según él, estos relatos, sinónimos del estilo *New Yorker*, se basan en la división en dos partes y la falta de eventos en la trama.

Sin embargo, antes de pasar a los textos relacionados con *Nine Stories* y la niñez, es importante hablar de tres críticas más. George Steiner, Joan Didion y Mary McCarthy son responsables de algunas de las palabras más negativas que se han escrito sobre el autor.

No es que Steiner afirme que Salinger sea un mal escritor. De hecho, en su ensayo “The Salinger Industry”, lo considera hábil y original (“Of course, Salinger is a most skillful and original writer. Of course, he is worth discussing and praising” (92)). Sin embargo, según Steiner, Salinger simplemente no está a la altura de clásicos como Eliot, Pound o Tate. Los medios y la crítica han hecho de Salinger un ícono que tal vez no merece ser. Después de todo, el autor es descuidado en la escritura de textos como “Seymour”, y *The Catcher in the Rye* gusta porque es un libro escrito para gente joven, y a los jóvenes les gusta leer sobre sí mismos. Steiner finaliza así su ensayo: “By all means, let us have Esmé, Daumier-Smith and all the Glasses. But let us not regard them as the house of Atreus reborn” (93).

Por otro lado, Joan Didion habla del autor en términos condescendientes. En su texto “Finally (Fashionably) Spurious”, la autora se burla de una estudiante que dice ser entendida única y exclusivamente por Salinger. De allí parte afirmar que *Franny and Zooey* es un libro de autoayuda. Señala a Salinger de hábil en su escritura y ficción, pero dice que ésta es engañosa porque elogia la trivialidad en la vida de sus lectores y proporciona, entre líneas, instrucciones de vida. El argumento de Didion, que no profundiza en ningún momento, se basa en la revelación que Zooey da a su hermana: se debe amar a todo el mundo, pues todos son la señora gorda, y ella es el mismísimo Jesucristo. Sin embargo, Didion toca superficialmente un tema interesante. Ella dice: “Those readers expect him to teach them something, something that has nothing at all to do with fiction” (85). Este fenómeno es un hecho: fanáticos de Salinger y de Holden buscaban al autor con el fin de ser entendidos. A los que Salinger eventualmente conoció, los decepciona y desestimula diciendo que él solo es un narrador, un escritor de ficción. Vale la pena anotar que el texto por el que más buscan al autor (*The Catcher in the Rye*) es el que menos tiene las “instrucciones de vida” de las que Didion habla.

Por último, Mary McCarthy parece ser la más cruda en sus apreciaciones. En “J.D. Salinger’s Closed Circuit”, esta escritora parece detectar los mismos problemas que Kazin y Updike, sin embargo, es mucho más visceral en sus ataques. Según McCarthy, los personajes de Salinger son miembros de un club selecto, y quien no pertenezca a él, simplemente no merece la atención de los protagonistas. Pero lo que hace de esta reseña algo especial es la manera en la que la autora se refiere a Salinger. Para ella, la voz que logra Salinger con Holden es solo un acto de ventriloquía; todos sus textos no son más que una ‘Fuente de Narciso’, y no le basta con demeritar al autor reseñado, sino que se vale de Hemingway (rebajando su escritura también<sup>2</sup>) para hacer más fuerte su crítica. La última parte de su escrito, que habla de Seymour, muestra un poco de esto: “Why did he kill himself? Because he had married a phony, whom he worshiped for her “simplicity, her terrible honesty”? Or because he was so happy and the Fat Lady’s world was so wonderful? Or because he had been lying, his author had been lying, and it was all terrible, and he was a fake?” (McCarthy).

Henry Anatole Grunwald, quien acepta las críticas de Kazin, Updike y Steiner con altura – a pesar de estar en desacuerdo – no parece soportar a la autora cuando ésta habla de Salinger. Se refiere a ella como “Mary McCarthy, whose literary bitchiness has long been a delight” (xi). David Shields, en *Salinger* dice lo siguiente: “(...) McCarthy reconoció que parte de la motivación que había detrás de su ataque a Salinger era la rabia que le había producido el hecho de que el *New Yorker* cancelara el contrato de primera opción que tenía con ella” (411).

Es significativo que durante los años sesenta, década en la que se publicó la compilación de Grunwald, el consenso de la crítica era en contra de Salinger. “There are signs that the critics, far from overestimating Salinger, have begun to turn against him. It is fashionable these days to be anti-Salinger” (xxvii) dice Grunwald. Todo esto se ve corroborado por los textos anteriores, en los que siempre y en todos los casos, algo está mal con las obras del autor.

---

<sup>2</sup> Mary McCarthy habla de Hemingway para hacer un paralelo con Salinger. Según ella, la escritura de Hemingway es mucho menos grave cuando se le compara a la de Salinger: “In Hemingway’s work there was never anybody but Hemingway in a series of disguises, but at least there was only one Papa per book. To be confronted with the seven faces of Salinger, all wise and lovable and simple, is to gaze into a terrifying narcissus pool”.



Pero hay que hablar de *Nine Stories* y de la infancia. Tal vez el texto más significativo, volviendo al libro de Grunwald, es el de Leslie Fiedler, “The Eye of Innocence”. En este ensayo, que no trata específicamente sobre Salinger, sino que Fiedler hace un recuento del personaje infantil en la tradición literaria. El crítico habla del niño, que simboliza inicialmente la inocencia y pureza, hasta llegar a ser el símbolo del pecado. Todo esto, además, desde una perspectiva psicoanalítica, desde el *Ello* y el *Superyó*. Al llegar a Salinger, Fiedler lo cataloga como “more grossly sentimental about children than any contemporary writer of similar stature” (266), así como “the last reputable exploiter of the sentimental myths of childhood” (259). Para Fiedler, Salinger se encuentra entre los autores que consideran al niño como fuente de pureza. Los mitos de sentimentalismo de los que él habla, son precisamente eso: romantizar la infancia como una época de pureza e inocencia intrínseca en el yo del niño.

Adicionalmente, Fiedler habla de unas categorías en las que se podrían encerrar algunos de los personajes de Salinger, como Seymour y Sybil. La dinámica del adulto y el niño se podría explicar desde lo que él llama el tema de la seducción: una constante lucha entre un seductor (el adulto) y un redentor (el niño), que solo puede terminar en la corrupción del niño, o la salvación del adulto. La postura de Fiedler respecto a Salinger es ambigua, pero sus aportes son significativos.

Pero no todos se dedican a criticar negativamente a Salinger. Algunos simplemente se limitan a estudiar su obra. Warren G. French, por ejemplo, escribe un texto sobre “Uncle Wiggily in Connecticut” titulado “The Phony World and the Nice World”. En este ensayo, el autor plantea que, más que en *The Catcher in the Rye* o “A Perfect Day for Bananafish”, es en el cuento en cuestión donde se ve con más claridad el contraste entre un mundo ‘hipócrita’ y un mundo ‘bueno’. El mundo hipócrita sería en el que se encuentra presentemente Eloise, la protagonista, casada con su esposo Lew y viviendo en los suburbios; y el mundo bueno, en el que recuerda sus días idílicos con su amante Walt (Glass).

Otro ejemplo puede ser “The Fat Lady and the Chicken Sandwich” de James E. Bryan, en el que se hace un paralelo entre “Zooey” y “Just Before the War with the Eskimos”. En este texto Bryan propone que la señora gorda, del primer cuento, y el sándwich de pollo, del segundo, se

preocupan por mostrar lo mismo. En “Zooey”, la señora gorda es metáfora del mundo, de las personas corrientes, de Jesucristo. Se debe amar a cualquiera, incluso –y tal vez especialmente– a seres desagradables y grotescos como la señora que describe Zooey. Del mismo modo, según Bryan, el sándwich de pollo que Frank le da a Ginnie simboliza la eucaristía, asemejando a Frank, un hombre promedio y hasta extraño, con el mismo Jesucristo.

Más recientemente, Ruth Prigozy habla de los nueve cuentos como una unidad. Si algo ha identificado esa selección de relatos, de acuerdo a Prigozy, es el misterio. De ahí que el título de su texto sea “*Nine Stories: J.D. Salinger’s Linked Mysteries*”. Aquí, la autora recorre cada uno de los cuentos y observa e identifica el misterio presente en cada relato. Su acercamiento parte de la idea del koan zen que da inicio al libro: “We know the sound of two hands clapping/ But what is the sound of one hand clapping?” (Salinger Epígrafe). Prigozy explica que para resolver el problema, el koan desafía la lógica, dejando una respuesta que no tiene conexión lógico-causal con la pregunta.

Similar a Prigozy, y finalizando con lo dicho por la crítica, Shields y Salerno plantean una teoría sobre *Nine Stories* en su libro *Salinger*, del 2013. A pesar de que estos autores se dedican a realizar una juiciosa biografía de Salinger, ellos dedican un capítulo entero para hablar de los nueve cuentos como un libro dirigido al suicidio. El capítulo del libro es titulado “Sigue la bala: *Nueve cuentos*” y conecta la vida de Salinger, las creencias orientales de la reencarnación, y la idea del suicidio con los nueve cuentos. Además, hay en este texto un elemento de erotismo prohibido, similar a los que propone Fiedler, en la dinámica entre niños y adultos.

## **El niño en la literatura**

Por supuesto, no es posible pensar que Salinger fue el primero en escribir sobre personajes infantiles de manera protagónica. Como ya se ha dicho, muchos autores anteriores al escritor neoyorquino han creado personajes infantiles icónicos, no solo para su tiempo, sino para la historia de la literatura en general. ¿Pero hasta cuándo se remontan estos personajes y cómo han evolucionado a lo largo de los años?

Curiosamente, no existen muchos estudios sobre la historia del niño en la literatura. Más bien, existen manuales y libros sobre la literatura infantil, pero estas dos cosas no son lo mismo. Sin embargo, el libro de Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, parece lograr abarcarlas a ambas. Shavit habla de la noción de niñez en un contexto cultural, así como de la creación de los textos para niños. Esto, con el fin de poder enfocarse después en la literatura infantil. Teniendo en cuenta que este trabajo no busca respuestas frente a la literatura infantil, nos centraremos únicamente en la primera parte.

Para poder hablar del niño en la literatura, dice Shavit, es necesario que haya una noción de infancia en el mundo, lograr diferenciar al niño del adulto y no pensar en ellos como hombres y mujeres en miniatura. Esto no siempre existió. De hecho, según Philippe Ariès, en *Centuries of Childhood*, no existían estas diferencias, no se consideraban las necesidades de los niños, ni había un sistema educativo bien establecido sino hasta el siglo diecisiete.

In medieval society and in the centuries that followed, the prevailing theological approach, as well as conditions of life, left no room for the extravagance of childhood. The conceptual framework of society ignored the characteristics distinguishing a child from an adult. Of course, differences did exist, but they were simply not recognized. On the theological plane, it was believed that the cycle of life –analogous to that of nature – consisted to that of birth, life and death, thus leaving no room for the stage of childhood (Shavit 5).

Esto era un poco de lo que ocurría con el niño antes del siglo diecisiete. Shavit también comenta que la infancia era un periodo muy frágil. Muchos niños no sobrevivían y los que sí, debían abandonar muy prontamente esta etapa para entrar a la adultez, pues la esperanza de vida era, de todas formas, muy corta. Así, sin considerar al niño como tal, era muy difícil que este apareciera en la literatura ocupando un rol importante.

Pero a finales del siglo dieciséis el imaginario frente a la infancia cambió, en gran parte, gracias a las pinturas religiosas del Niño Jesús y de ángeles representados también como niños. Esto dotó a la infancia de dulzura e inocencia, y a medida que estas pinturas se volvían más decorativas que religiosas, el lugar del niño en el mundo también se estableció con más fuerza. Ahora que los niños estaban en los cuadros, y que estos representaban una serie de cualidades completamente diferentes a las del adulto, era imposible no separar a los dos grupos (adultos y

niños). Adicionalmente, las condiciones de vida mejoraban de forma sustancial y la esperanza de vida, del mismo modo, creció.

Entonces, al entender que la infancia debía considerarse como una etapa de vida, algunas cosas empezaron a cambiar. La primera era que los niños eran criaturas cercanas a Dios, eran puros e inocentes y por eso mismo se les debía alejar de la corrupción de seres adultos. Era necesario, más bien, educarlos. De este modo no solo la infancia cambió, sino que ahora el adulto tenía un nuevo papel que desempeñar: velar por el bienestar espiritual del niño. Al pensar en la educación de los niños, la atención se volcó hacia ellos y toda una industria empezó a circular a su alrededor. Una industria, sin embargo, puramente religiosa.

Pero a finales del siglo diecisiete, en 1693, John Locke publica *Some Thoughts Concerning Education*. Richard Locke, autor de *Critical Children*, considera que este texto es el que origina el uso moderno de la figura infantil. En *Some Thoughts Concerning Education*, se habla de la importancia de una educación secular, de cómo debe haber recreación y juegos para los niños y que el noventa por ciento de lo que terminan siendo los hombres, lo son por su educación en la infancia. El tratado de John Locke fue sumamente popular en toda Europa en el siglo dieciocho y fue considerado como el texto educativo más importante de Inglaterra por más de un siglo.

Leslie Fiedler, no obstante, hace una apreciación interesante. Antes de que el niño se vinculara con la inocencia y la pureza, éste, como todos los hombres, era fruto del pecado original. Esto significa que al nacer un niño, o en sus primeros años, él no puede ser sinónimo de rectitud moral y mucho menos pureza, pues nació bajo el pecado. A medida que va creciendo y educándose, él podrá estar más cerca de la virtud y el bien. Sin embargo, después del siglo diecisiete, los cuadros religiosos y, curiosamente, textos como los de Locke, el niño nace, no bajo el pecado original, sino bajo la inocencia original. Ahora, los niños nacen bajo la rectitud y bien.

Para Fiedler –parafraseando un fragmento de su ensayo “The Eye of Innocence” – esto significó llevar al niño de la periferia al centro del arte, y así, al centro de la vida. Quien más contribuyó a esto, de acuerdo con Fiedler y Richard Locke, fue Jean Jacques Rousseau. El filósofo francés hizo un aporte fundamental a la figura infantil en la literatura con su texto *Emile*. Este libro de

1726, que se considera como tratado y novela a la vez, es revolucionario y su publicación fue comparable, según Kant, a la revolución francesa. La importancia de *Emile*, es similar a la del texto de John Locke, con la diferencia que en el de Rousseau, hay un interés por la construcción narrativa y de ficción. *Emile*, dice Richard Locke, se destacó por eclipsar el adoctrinamiento bíblico, religioso y del pecado original, para remplazarlo por una educación secular excepcional. La inocencia original de la que habla Fiedler ya no es religiosa sino humanista. El texto de Rousseau, además, utilizó la figura del niño para condenar y juzgar una sociedad desde un estado de inocencia.

Los románticos ingleses también estuvieron involucrados en el desarrollo del niño en la literatura. Es importante hablar de William Blake y William Wordsworth. El primero, con *Songs of Innocence and of Experience*, presenta a sus personajes infantiles como el niño deshollinador, como víctimas de un mundo adulto, corrompido, e industrializado. El mundo del niño, por otra parte, se vincula a la naturaleza, a la inocencia y, una vez más, a la pureza. Los personajes infantiles de Blake dan la espalda a la sociedad adulta. Wordsworth, por otra parte, en *Lyrical Ballads, Poems in Two Volumes* y *The Prelude*, hace uso de la nostalgia y la melancolía. Los recuerdos de la vida infantil en la voz del adulto, son los únicos que pueden redimir y dar valor a la vida. Según Richard Locke, Wordsworth emplea estos personajes de modo muy similar al del estadounidense Ralph Waldo Emerson, quien dice en un fragmento de *Nature*, “Infancy is the perpetual Messiah, which comes into the arms of fallen men, and pleads with them to return to paradise” (qtd. in Locke 11).

Después llega Dickens, que lleva al personaje infantil a nuevos niveles. Con personajes como Pip, de *Great Expectations*, David Copperfield, el pequeño Tim, de *A Christmas Carol* y Oliver Twist, Charles Dickens se convierte en un creador de personajes infantiles como nunca se había visto. Los textos de Dickens tomaban al niño como una víctima inocente, y toda sociedad adulta conspiraba en todo momento en contra de la infancia. Esto no hace sino perpetuar la imagen del niño como un santo secular, un ser demasiado bueno para el mundo en el que vivimos.

Fiedler habla de esto también. Uno de los momentos claves de la narrativa centrada en la infancia es el de la ‘Buena Buena Niña’ (the Good Good Girl). Durante el siglo diecinueve,

existió una nueva familia arquetípica que, en vez de estar enfocada en el niño (como Jesús), lo estaba en la niña. También se diferenciaba del mito religioso en el sentido de que la niña no estaba en brazos de su madre sino de su padre, y no la veíamos al momento de su nacimiento, sino de su muerte. La muerte de una niña en los brazos de un hombre viejo, antes de ser arrebatada de su pureza por el sexo, es un tema literario. Y es una muestra de que estos son seres demasiado extraordinarios para este mundo: “It is the unendurable Happy Ending, as the white slip of a thing too good for this world prepares to leave for the next, while we, abandoned, sob into our handkerchiefs. The Good Good Girl must die” (Fiedler 247). Además, la niña debe morir porque en la tierra, la vida adulta no la va a tratar con la misma santidad con la que fue tratada en la infancia. Al crecer y convertirse en mujer, dice Fiedler, a ésta no le queda más que convertirse en esposa, madre y/o viuda, trivializando así, una vida infantil de belleza, pureza y virtud.

Pero el interés sentimental de la Buena Buena Niña, por quien ella debe sentirse atraída, no puede ser otra víctima, el Buen Buen Niño (un ejemplo de esto podría ser el pequeño Tim). Debe ser, más bien, un personaje desafiante, a los que Fiedler llama los Buenos Malos Niños. El arquetipo perfecto para este tipo de personaje, dice el crítico, es Tom Sawyer o Huckleberry Finn, ambos creados por Mark Twain. Aunque éstos todavía simbolizan pureza y sin duda reflejan inocencia, Tom y Huck Finn innovan en el sentido en que ya el niño no debe ser perfecto. Sí, es una víctima del sistema, pero ahora su papel frente a las injusticias es irreverente. El niño es un rebelde con el cual simpatizamos, y por eso entendemos sus acciones.

“(…) the treatment of the child in twentieth-century fiction is often merely an up-to-date adaptation of sentimental prototypes” (Fiedler 257), dice Fiedler. Sin embargo, él hace la aclaración sobre algunas excepciones. En el siglo veinte, el niño es inocente en sus ojos, no en su espíritu. Esto quiere decir que estos personajes están envueltos en corrupción adulta y perdición, pero que por cuestiones de percepción, todavía no las notan. El niño no es inmune, simplemente es inconsciente. Así, los relatos de infancia del siglo pasado tienen que ver con el término de “iniciación”. Esta iniciación, no obstante, no será hacia la salvación – como lo sería con la Buena Buena Niña – sino hacia la madurez.

Es precisamente en este proceso de iniciación en el que se encuentra el tema de la seducción: el encuentro entre un adulto seductor – que invita hacia la madurez – y un niño redentor – que posibilita el escape de un mundo perdido. Salinger, según Fiedler, hace uso de este tema e incluso lo lleva un paso más allá: en “A Perfect Day for Bananafish”, Seymour, que no se encuentra del todo corrompido, conoce a una niña llamada Sybil. Ella lo concientiza del mundo tan viciado en el que habita, y al personaje adulto no le queda otra salida que el suicidio. Sin embargo, dice Fiedler, el texto pide que se acepte el acto de autodestrucción como algún tipo de salvación.

El niño, sin duda, ha sido empleado desde entonces de formas mucho más innovadoras, volviéndolo testigo del pecado, cosa que Salinger también hace en “Down at the Dinghy”, a ser provocador e instigador, como hace Nabokov en *Lolita*. Los niños pasan de ser las víctimas, a ser los victimarios. Estos libros derrumban los mitos de la sociedad adulta como conspiradora contra el niño y se cambian los papeles. Pero el hecho de que Salinger se haya mantenido en una postura tradicional y hasta romántica, no elimina el interés que genera su obsesión por la niñez, la extraña, lúcida y agraciada niñez. Salinger escribe sobre una infancia conmovedora, pero no es una infancia que permita al lector dormir tranquilo. El autor, empleando todo tipo de herramientas narrativas, enrarece la infancia hasta un punto en el que un niño deja de ser quien juega en la playa y se convierte en el causante de un suicidio.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### “SOMOS FENÓMENOS”: LA EXTRAÑEZA EN LA NIÑEZ

Sí, los personajes infantiles de Salinger son tiernos y dulces, como un niño normalmente es. Es tierno, por ejemplo, que Lionel Tannenbaum, en “Down at the Dinghy”, arme una pataleta porque cree que a su padre le han dicho ‘cometa’<sup>3</sup>. También es tierno que Sybil, la niña de “A Perfect Day for Bananafish”, afirme que ve seis peces plátano, los cuales existen solo en la historia que Seymour inventa. Pero esto no es lo único para resaltar en estos niños. No se trata de la ventriloquía literaria de la que McCarthy habla, no es solo que Salinger sea muy hábil en la voz de un niño. Estos personajes, además, son sumamente extraños. ¿O no es extraño que no podamos determinar la edad de Ramona, de “Uncle Wiggily in Connecticut”, y que ella esté obsesionada con los amigos imaginarios? ¿No es extraño que Ginnie, de “Just Before the War with the Eskimos”, se haya tardado tres días en deshacerse de un pollito muerto? Y, por favor, ¿no es extraño que un niño prodigio, instruido en el zen, hable de conocer a Dios y predecir la muerte, como en “Teddy”? Sin duda, este es un aspecto clave en la infancia sobre la que Salinger escribe. Por esto, el presente capítulo se dedicará a estudiar este rasgo en los tres cuentos mencionados: “Uncle Wiggily in Connecticut”, “Just Before the War with the Eskimos” y “Teddy”.

#### **Ramona Wengler**

El segundo cuento en la colección *Nine Stories* es “Uncle Wiggily in Connecticut”. Este relato, que fue publicado en marzo de 1948 para la revista *The New Yorker*, nos cuenta la historia de Eloise Wengler y su amiga Mary Jane: dos compañeras de universidad que se reencuentran después de mucho tiempo para recordar sus años de juventud. Eloise es un ama de casa y es la esposa de Lew Wengler, un hombre que trabaja con o en el ejército; juntos tienen una niña llamada Ramona. Mary Jane, a diferencia de Eloise, tiene un trabajo, es divorciada y no tiene hijos.

---

<sup>3</sup> Lionel piensa que a su padre le han dicho “kite”, cuando en realidad le dijeron “kike”, un término peyorativo hacia los judíos.



El cuento inicia con Mary Jane, quien llega a la casa de Eloise, en los suburbios de Connecticut, a las tres de la tarde y en un crudo invierno. Las dos amigas empiezan a tomarse unos tragos mientras hablan de encuentros con viejos amigos de universidad: qué hacen ellos ahora y cómo lucen. Mientras que Mary Jane se muestra ante el lector como compasiva y comprensiva, Eloise es dura y fría con sus comentarios. Las reminiscencias son interrumpidas, de repente, por el ruido de una niña entrando a la casa: se trata de la hija de Eloise, Ramona. Nunca se especifica la edad de la niña, pero por los datos que ofrece el narrador, se podría asumir que ella está entre los cuatro y los seis años. “(...) I haven’t seen her since she had her—” (Salinger, “Nine Stories” 34), dice Mary Jane, interrumpida por su amiga. El lector se entera luego de que Mary Jane probablemente se refiere a una cirugía en los ojos, y que Ramona, aún después de eso, necesita de unos gruesos lentes para poder ver. Eloise, entonces, le pide a Ramona que le presente su amigo Jimmy a Mary Jane. Ramona le hace caso a su madre pero Mary Jane no logra encontrar a Jimmy. Después de unos segundos, ella entiende que se trata de un amigo imaginario: Jimmy Jimmereeno, un chico de ojos verdes y pelo negro, sin padres, sin pecas y con una espada. Ramona vuelve a salir a jugar, y Eloise y su amiga vuelven a sus tragos y su conversación.

La siguiente escena tiene lugar alrededor de las cinco de la tarde, nuevamente con Eloise y Mary Jane. En esta parte, sin embargo, se habla del pasado de Eloise con Walt, el único hombre que la podía hacer reír de verdad. Eloise cuenta de una vez en que ella y Walt persiguieron a un bus y, mientras corrían, ella se cayó y se torció un tobillo. Ante a esto, Walt dijo “Poor Old Uncle Wiggily” (Salinger, “Nine Stories” 42), refiriéndose al tobillo de su acompañante<sup>4</sup>. De ahí sale el nombre del cuento. Mary Jane, finalmente, pregunta por la muerte de Walt, y Eloise le cuenta que una estufa pequeña, llena de gasolina, le explotó en la cara a él y a otro soldado. Ni siquiera estaban en combate, dice ella, y el otro soldado solo perdió un ojo. Terminada la historia de Walt, Ramona vuelve a la casa y las dos mujeres se enteran de que Jimmy Jimmereeno acaba de ser atropellado. La niña sube a su habitación.

A las siete de la noche vemos a Eloise hablando por teléfono y negándose a ir a recoger a su esposo Lew, mientras Mary Jane duerme en el sofá de la sala. Después de esto, Eloise sube a la

---

<sup>4</sup> En inglés, la palabra ‘ankle’, que quiere decir tobillo, y ‘uncle’, que significa tío, suenan muy similar. Lo que hizo Walt fue decir algo como ‘pobre tío torcido’.

habitación de su hija, quien está durmiendo al borde de la cama, como si le estuviera dando espacio a otra persona. Eloise la despierta y le pregunta por qué está durmiendo así, si Jimmy – a quien le cedía ese espacio – ya murió. Ramona responde que no le quiere hacer daño a Mickey Mickeranno. La madre, enfurecida, mueve a Ramona al centro de la cama y la obliga a cerrar los ojos y dormir. Coge los lentes de su hija y empieza a llorar mientras dice “Poor Uncle Wiggily”. El cuento finaliza cuando Eloise baja las escaleras, despierta a su amiga Mary Jane y le dice: “I was a nice girl (...) wasn’t I” (Salinger, “Nine Stories”, 56).

Se puede ver que este cuento no gira alrededor del personaje infantil. Ramona no es la protagonista del relato e incluso, comparada con Eloise y Mary Jane, ella aparece muy poco en el texto. Aun así, Ramona no deja de ser un personaje interesante. ¿Por qué Salinger optó por una niña con amigos imaginarios y miopía? Este es el factor de extrañeza que precisamente desconcierta.

Ramona es introducida con mucho misterio. En un principio, el lector ni siquiera siente la presencia de la niña al llegar a la casa —de hecho, el lector ni sabe que Eloise tiene una hija. Es Eloise quien grita el nombre Ramona, pero no sabemos de quién se trata. Después solo escuchamos su voz, la voz de una niña pequeña, según el narrador. Mary Jane se emociona por verla, y cuando está a punto de decir que no la ve desde que ocurrió algún evento desconocido (para el lector), Eloise la interrumpe, gritándole una vez más a la niña para que se quite sus botas de nieve. La niña obedece a su madre y corre a la cocina sin pasar por la sala, donde está ocurriendo la trama. Ramona, además, le pide a alguien llamado Jimmy que la acompañe. En esta introducción el lector nunca ve a Ramona.

Así que hasta ahora se sabe que Ramona es una niña pequeña. Sin embargo, no se conoce su edad. Se sabe que pasó por algo importante, hasta ahora también desconocido, y que viene acompañada de Jimmy, quien, a su vez, es un misterio. Pero algunas de estas interrogantes se resuelven: por un lado, el evento al que se refiere Mary Jane es una cirugía, pues Ramona tiene un problema de visión, mientras que Jimmy, por otro lado, es su amigo imaginario. Además, es una niña que sale a jugar, se rasca y se mete los dedos en la nariz en frente de las visitas. Así que

por esto se podría asumir que se trata de una chica muy joven. Sin embargo, se podría tratar también de una niña mayor con dificultades sociales.

¿Pero por qué tiene Ramona a estos amigos imaginarios? ¿Por qué crearlos, además, sin padres? ¿Y por qué matar a uno de ellos y de inmediato remplazarlo con otro? Estudios como los de Ruth Prigozy y Warren French consideran la posibilidad de que, en realidad, Salinger está empleando el personaje de Ramona para hablar de su madre, Eloise. Prigozy, en “*Nine Stories: J.D. Salinger’s Linked Mysteries*”, habla de Ramona justo después de que Eloise revela cómo murió Walt: “Eloise’s violent and tragic story repeats itself in her daughter Ramona’s imaginative life: The child kills her imaginary companion, Jimmy Jimmereeno” (95). El hecho de que ambas hablen de seres que murieron, una inmediatamente después de la otra, destaca otros paralelismos en la vida de los personajes: Por un lado, Ramona juega sola, con amigos inventados, en un mundo de fantasía. Eloise, por su parte, le huye a su vida actual: ella bebe alcohol y busca reencontrarse con su amiga de la universidad para refugiarse en un pasado idealizado. Tanto Ramona como Eloise niegan la realidad.

Warren French encuentra otra similitud en “The Phony World and the Nice World”: “Finally, when Eloise discovers that her introverted, myopic daughter Ramona has created another imaginary boyfriend to replace one who has been “killed” (as Eloise’s real boyfriend was really killed), she forces the child to abandon her illusion” (25). Ramona, como Eloise, reemplaza a Jimmy por un nuevo amigo, Mickey. Esto se ve en el cuento cuando ella se acomoda al borde de la cama y le hace espacio a su compañero imaginario. Sin embargo, Eloise no puede permitir esto, pues cuando ella reemplaza a Walt por Lew, su vida se vuelve miserable y amarga. Así que la mueve al centro de la cama. Es importante anotar que probablemente este no es un acto de protección hacia Ramona. No es que Eloise quiera impedir que su hija salga herida y crezca amarga como ella. Más bien, se trata de enmendar en Ramona, los errores que ella cree que cometió.

Por último, Prigozy habla de la miopía de la niña y la ceguera de la madre. “Eloise censures and corrects; she is unresponsive, indeed blind to her daughter’s obvious loneliness and misery” (95). Mientras que Ramona es casi ciega a un nivel literal—pues sin sus lentes ella no puede ver,

Eloise, envuelta en su tragedia personal, es ignorante ante a las necesidades de su hija. Ramona, en busca del afecto que su madre no le da, sale a jugar a la calle y crea amigos imaginarios.

El misterio y la extrañeza en Ramona, entonces, se traducen a todo lo que está mal a los ojos de la protagonista. Es importante recordar, incluso, que ésta menciona el impresionante parecido entre la niña y Lew, quien también representa la infelicidad en Eloise. Esto, aparte de darle un nuevo significado al relato (por lo menos a nivel personal), lo hace infinitamente más triste. “Uncle Wiggily in Connecticut”, como dice French, es el cuento en el que el amor no triunfa (como sí sucede en “Esmé”), pero en el que tampoco hay salida de un mundo atroz (como con el suicidio en “Bananafish”). Eloise está atrapada en la vida de los suburbios y Ramona es aquello que le impedirá olvidarlo.

### **Ginnie Mannon**

“Just Before the War with the Eskimos” es el tercer cuento que Salinger publica en 1948 y el tercero de la colección *Nine Stories* (vale la pena anotar que todos los cuentos de la colección están ordenados cronológicamente según su publicación original). Este relato, a diferencia del anterior, es protagonizado por un personaje infantil que, además, no parece tener nada de extraño. Sin embargo, el final de este cuento es uno de los más desconcertantes y extraños que haya leído. El personaje, en la última página del relato, se vuelve completamente inclasificable.

El cuento se sitúa en Manhattan y es protagonizado por Virginia Mannon, una chica de quince años que juega tenis todos los sábados con su compañera de clase, Selena Graff. Sin embargo, Ginnie – como la apoda el narrador – guarda un rencor contra Selena: ella nunca paga lo que le corresponde del trayecto en taxi. Entonces regresando a sus casas, Ginnie le comenta a Selena su frustración. Selena le dice que puede pagarle lo que debe, pero debe despertar a su madre enferma y eso puede tardar. Ginnie acepta y acompaña a Selena hasta su casa. Mientras su amiga va por el dinero al cuarto de su madre, Ginnie espera en la sala.

De pronto, la voz de un muchacho pregunta por ‘Eric’. Éste, en pijama y sin pantuflas, llega a la sala donde se encuentra Ginnie, y se hace claro que se trata del hermano de Selena. Tiene un

dedo cortado y le pregunta a la niña si alguna vez se ha cortado hasta el hueso. De aquí se desprende toda una conversación entre ambos personajes: hablan sobre cómo prevenir el sangrado en la cortada. También hablan de Joan, la hermana de Ginnie, a quien el joven parece conocer. Franklin asegura después que la próxima guerra sería contra los esquimales, y por último conversan sobre el tiempo en el que el muchacho trabajó en una fábrica de aviones. En medio de la charla, el hermano de Selena le ofrece varias veces a Ginnie un sándwich de pollo pero ella se niega. Finalmente, el hermano decide ir a arreglarse, pues Eric ya estaba por llegar. Antes de irse del todo, el muchacho le da el sándwich a Ginnie. Ella no tiene otra opción que aceptarlo. Él se va.

En ese momento llega Eric, un hombre descrito por el narrador como alguien alrededor de los treinta años y quien, por como luce, es indefinible. Él pregunta por Franklin, el hermano de Selena. Ginnie le dice que no tarda, pues fue a alistarse. Con Eric, Ginnie tiene otra conversación, esta vez sobre la calidad de los abrigos, las películas y los malos inquilinos. Entonces Selena entra y se disculpa con Ginnie por la tardanza. Pero a Ginnie no parece importarle e incluso decide no cobrar su dinero. La protagonista se muestra ahora amable con Selena y le pide que la llame, pues podría volver a su casa si Selena así lo quiere. Ginnie sale del apartamento y busca en el bolsillo el sándwich de pollo. Mientras va caminando, Ginnie piensa en botar el sándwich a la calle, pero se arrepiente y lo vuelve a guardar. Esto le recuerda al narrador una anécdota pasada, con la que termina el cuento: “A few years before, it had taken her three days to dispose of the Easter chick she had found dead on the sawdust in the bottom of her wastebasket” (Salinger, “Nine Stories” 82).

¿Qué se puede decir de este cuento? Si hay alguien extraño en el relato es Franklin. Ginnie, por otro lado, parece ser una chica normal que simplemente es cortés y respetuosa con su singular interlocutor. Pero el final lo cambia todo. Mientras que Franklin es peculiar en su comportamiento e incluso en su figura (“He was the funniest-looking boy, or man—it was hard to tell which he was—she had ever seen” (Salinger, “Nine Stories” 63)), su extrañeza es consistente y coherente a lo largo del cuento, e incluso se podría decir que es algo domesticada. El lector no siente que Franklin sea indescifrable o misterioso. Por otro lado, el cambio de opinión de Ginnie, el conservar el sándwich y el dato sobre el pollito, de inmediato desconciertan

al lector. Lo hacen preguntarse si hubo algo que olvidó y lo obliga a releer el cuento a la luz de estos elementos.

James E. Bryan en “J.D. Salinger: The Fat Lady and the Chicken Sandwich” hace una lectura que tiene en cuenta algunos de estos elementos. En este ensayo, Bryan plantea que el cuento emplea símbolos religiosos. Si se acepta esto, Franklin personificaría a Cristo —como la señora gorda de “Zooney”— mientras que Ginnie, como Franny, sería quien recibe la comunión y encuentra la paz por medio de este personaje. El análisis de Bryan parte precisamente de la última parte del cuento. El hecho de que Ginnie se niegue a botar el medio sándwich y que se haya demorado tres días en deshacerse de un pollito muerto de Pascua, es sumamente dicente para Bryan. En primer lugar, el medio sándwich, junto con el sangrado de Franklin, representa la eucaristía. Cuando Franklin le entrega a Ginnie el sandwich, él le dice “Take it, for Chrissake”, “Franklin *means* for Christ’s sake. Again through the use of a banal echo Salinger has transfigured a mundane situation into the Holy Sacrament. The chicken sandwich is the Eucharist. (...) What appears to be burlesque can again be taken as sacramental—note the red liquid and white solid” (Salinger, “Nine Stories” 73; Bryan 228).

Del mismo modo, es cuando Ginnie conversa con Eric – la antítesis de Franklin, según Bryan – que ésta se da cuenta de la bondad y el amor “religioso” que hay en Frank. Es por eso que cambia de opinión con respecto a la deuda, y también es la razón por la que conserva el sándwich, pues significa aceptar a Dios. Sin embargo, aunque esta interpretación es completamente válida y posible – pues no sería la única vez que Salinger enfoca un texto en Dios – ésta despoja a Ginnie de todo misterio. La vuelve completamente pasiva.

Si no se toma el cuento como una catequesis, podría ser entonces que Ginnie se sintiera atraída por Franklin. Esta es otra hipótesis probable. En primer lugar, Ginnie se interesa en mantener la conversación con Frank, incluso cuando él insulta a su hermana. A diferencia de esto, ella no parece tener ni la mitad del interés en la conversación con Eric. En segundo lugar, Ginnie olvida el dinero que le debe Selena, le menciona haber conocido a Franklin y pregunta también por su edad. De hecho, Ginnie le dice a Selena que más tarde ella podría volver, si Selena quiere. Finalmente, la protagonista se va y, justo cuando va a botar el medio sándwich que Franklin tan

insistentemente ofreció, decide conservarlo. Es claro que hay un interés por el hermano de Selena. Pero, ¿y la referencia del pollito muerto? Lo único que comparte esto con el resto del cuento es que ambos elementos (éste y el sándwich) son de pollo, pero en el caso del pollito de Pascua no parece haber ninguna conexión emocional ni sentimental. Estaba en el fondo de la caneca sobre un montón de aserrín. Esto podría simplemente ser una alusión a una dificultad de Ginnie para desprenderse de las cosas.

Una última teoría equipara a Ginnie con Holden Caulfield. Ruth Prigozy habla de ella como una redentora, un guardián entre el centeno, de algún modo. En la versión de Prigozy, Franklin no es un Cristo ensangrentado que le otorga paz y bondad a la niña: más bien es un torpe muchacho que no parece poder establecer conexión con el mundo. Ginnie, por su parte, no es un personaje pasivo que se deja llevar por la iluminación escondida de Franklin. Para Prigozy es Ginnie quien tiene el poder de la redención. Ella decide aceptar a Franklin, pero no para su salvación, sino para la de él:

The two major scenes, which takes place within an hour in Selena's apartment, reveal Franklin's hopeless ineptitude at life along with his desperate need for human connection (expressed by the sandwich he insists on giving Ginnie) (...) Franklin may have already fallen, but like the dead Easter chick it took three days to dispose of some years earlier, she must save his sandwich and, in doing so, perhaps save him (Prigozy 96).

Así que después de haber revisado lo dicho por Prigozy y Bryan, ¿qué se puede decir de Ginnie? Personalmente, encuentro que este relato es uno de los que mejor refleja el funcionamiento del koan zen<sup>5</sup>. Puede que para muchos sea claro, y la interpretación del cuento sea religiosa, o que simplemente trate de un amor adolescente. Sin embargo, creo que este cuento es el que deja más preguntas sin responder y la lógica no puede ayudar. Es clave que a las preguntas que Ginnie hace, Franklin no pueda responder: no tiene muy claro cómo se cortó, no sabe por qué la siguiente guerra será con los esquimales; todo es incertidumbre en este texto. Ginnie, una niña que es tan común en el imaginario del lector que podría hacer parte de una serie de televisión, se vuelve, junto con Franklin, en uno de los personajes más interesantes en la obra de Salinger.

---

<sup>5</sup> Como se explicó en la introducción, el koan es una pregunta o afirmación que se utiliza en el zen para generar una gran duda. Las respuestas de los koanes nunca se encuentran dentro del marco de la lógica o la razón. En el departamento de literatura de la Universidad Javeriana existe una tesis escrita por Daniel Herrera que se detiene específicamente en el estudio del koan zen en *Nine Stories*.

## **Teddy McArdle**

“Teddy”, el último cuento de la colección (publicado originalmente el 31 de enero de 1953), se destaca por ser un relato polémico en la obra de Salinger. El cuento, que habla de un niño prodigio de diez años, Theodore McArdle, ha suscitado múltiples comentarios a lo largo de los años. El final, en especial, es lo más debatido por críticos y académicos, pero el mismo personaje, Teddy, también da de qué hablar. Sumado a esto, Salinger considera que este texto es “an exceptionally Haunting, Memorable, unpleasantly controversial, and thoroughly unsuccessful short story” (qtd. in Kaufman 107). Aun así, menospreciado por su autor, el cuento logra ser uno de los más estudiados, después de “Bananafish” o “Esmé”. Se podría decir que la razón es bastante obvia. “Teddy” es un cuento que reúne elementos, tanto de la escritura temprana de Salinger, como de la tardía. Están presentes rasgos como la infancia y los finales sorprendidos – que Salinger utiliza bastante entre 1948 y 1953 – así como también la fuerte presencia de prácticas y doctrinas orientales – que marcarían los textos de los Glass. “Teddy”, entonces, es un relato que personifica el misterio y la extrañeza; todo esto insertado en la psique de un niño de diez años.

Teddy McArdle está en la habitación de un barco junto a sus padres. Mientras ellos están acostados, Teddy mira por la escotilla, parado sobre la maleta del señor McArdle. El padre lo regaña por estar encima de la maleta, pero la madre defiende al niño y esto genera una discusión entre los dos. Teddy, sin embargo, parece no mostrar interés en la pelea de sus padres. De repente, el niño ve que alguien ha arrojado cáscaras de naranja al mar, lo cual lo hace reflexionar. Teddy dice que en poco tiempo las cáscaras se hundirían y el único lugar en el que estarían sería en su cabeza. Los padres de Teddy ignoran sus palabras y le piden que vaya por Booper, su hermana, pues ella tiene la cámara del señor McArdle. El niño hace caso y, antes de irse, le dice a sus padres que si por alguna razón ellos no lo vuelven a ver, Teddy se convertiría solo en una imagen mental para ellos, justo como las cáscaras de naranja.

Después de buscar un rato por el barco, Teddy encuentra a Booper, quien juega con un niño llamado Myron. Booper le dice a Teddy que Myron no sabe qué es el backgammon y que el



padre del niño murió en Corea. Señala que Myron no sabía que si su madre muriese, él sería un huérfano. Booper insulta a Myron diciéndole que es la persona más estúpida en el océano. Teddy intenta enmendar las ofensas de la niña, tranquiliza a Myron y le pide a Booper la cámara. Ella le señala su ubicación, y cuando Teddy la coge y le pide a su hermana que la devuelva, Booper grita con odio y se marcha. Teddy le recuerda a Booper que se deben encontrar en la piscina para las clases de natación a las diez treinta.

El protagonista, entonces, busca un lugar para escribir en su diario, relee las últimas notas que hizo, y esto le revela al lector que Teddy ha sido estudiado por expertos y doctores. Estas notas muestran, además, que Teddy se encuentra en un nivel intelectual muy elevado, y que se interesa por la meditación. Todo esto es confirmado cuando el niño es interrumpido por Bob Nicholson, a quien Teddy conoció previamente en los gimnasios del barco. Nicholson, indudablemente está interesado en la mente del niño y se preocupa por entablar conversaciones con él acerca de los sentimientos, Dios, y la muerte. Mientras que Nicholson es la voz de la lógica, Teddy es la voz de la fe. Teddy plantea todos sus argumentos desde la espiritualidad: la reencarnación según los vedas, la lógica cómo la manzana que Adán come en el Edén, etc. Finalmente, Nicholson le pregunta al chico si es verdad que él predijo la muerte de un grupo de científicos. Teddy lo niega, pero afirma que la muerte no es una cuestión tan trágica como se piensa, pues es solo pasar de un cuerpo al otro. Por ejemplo, Teddy dice que en unos minutos sería su clase de natación. La piscina podría estar vacía por alguna razón. Él podría estar al borde en algún momento, mirando al fondo, y su hermanita podría empujarlo, causando su muerte. Eso podría pasar. Nicholson, algo alterado, menciona que aunque podría no ser una tragedia para él, sí sería un evento triste para su familia, pero Teddy le responde que eso es así solo porque le tienen un nombre a todo. Teddy, finalmente, se marcha para su clase. Unos minutos después, mientras Nicholson se dirige hacia la piscina, se escucha el grito de una niña y un golpe seco encerrado en baldosines.

De este modo, solo con el resumen del texto, es posible darse cuenta de la singularidad del personaje. Teddy (cuyo nombre completo Theodore se traduce del griego como “regalo de los dioses”) parte de una extrañeza más similar a la de Ramona, que a la de Ginnie. Mientras que la protagonista de “Just Before the War with the Eskimos” es extraña por sus acciones, Teddy (y Ramona) es extraño por la construcción del personaje. No son sus acciones lo que lo

particularizan, es su ser. Y cómo no serlo, si se trata de un chico que dice haber reencarnado miles y miles de veces (y ser consciente de ello), que afirma haber visto a Dios y salir de las ‘dimensiones finitas’. Sin duda se trata de un personaje excepcional.

El misterio que encierra a Teddy, más allá de lo anterior, es si su discurso es auténtico, o si, por el otro lado, como diría Mary McCarthy, “he had been lying, his author had been lying, and it was all terrible, and he was a fake”. Anthony Kaufman, en ““Along this road goes no one”: Salinger’s “Teddy” and the Failure of Love”, cree que Teddy, más allá de ser un prodigio y un genio, es un niño asustado que, como Seymour, se suicida al no soportar un mundo que no es para él.

Para Kaufman tiene mucho sentido que “Teddy”, el cuento que cierra la colección, termine del mismo modo que “A Perfect Day for Bananafish”, el primer cuento. Ambos, aceptando esta premisa, terminan en el suicidio del protagonista frente a un personaje femenino, que representa el mundo que repudian. Kaufman habla sobre las razones del supuesto suicidio: “Teddy, I would argue, commits suicide as the ultimate gesture of hostility and withdrawal, carefully planning it in advance to inspire terror and guilt. He deliberately designs his death so that the hateful Booper should be witness and victim, and her horror will later, of course, be shared by his miserable parents” (109). Kaufman, además de plantear el suicidio de Teddy motivado por odio, asume que el de Seymour fue igualmente diseñado: “The motives of suicide are alike: to escape, protest, and inspire horror and guilt: in short, to punish the unloving, grown-up world in the person of a particularly dreadful female” (110).

Pero aceptar la teoría de Kaufman sería negar todo lo dicho por otros críticos —y por el mismo Salinger—, respecto al amor, los Glass, la niñez y, en general, la escritura del autor. Teddy, podría haberse suicidado. Esa no es la parte problemática. En efecto, el niño pudo haber creado el disfraz de clarividente e iluminado, todo para enmascarar su soledad y miseria. Sin embargo, el pensar que Teddy haga esto con el fin de dar una lección, de castigar y, sobre todo, de horrorizar, es impensable en la narrativa de Salinger. En sus textos, el autor plantea a los personajes infantiles como seres inocentes y puros de corazón. Esto eliminaría cualquier posibilidad de sed de venganza o represalias. Del mismo modo, el pensar que Seymour Glass —

quien le enseña a Zooey la anécdota de la señora gorda— pudiera caer en ese tipo de acciones, derrumbaría la santidad y elevación espiritual del personaje.

James Bryan, en el ensayo “A Reading of Salinger’s “Teddy””, opta por un camino más convencional. Este autor considera al niño como un verdadero predicador de las prácticas orientales y propone que el cuento “dramatiza las dificultades de vivir bajo los conceptos religiosos de oriente en occidente” (352, traducción mía). A su vez, Bryan se detiene en el personaje, entendido como un ser iluminado, un niño que sí ha reencarnado miles de veces y sí es consciente de ello: “Teddy is a serene, static character throughout, and the structure of the story guides us to an awareness of what he is and how he views his world” (353). Entonces, si Ginnie es una chica que cambia y crece a medida que avanza la historia –y es eso lo que le da la extrañeza—, Teddy es el que se mantiene inmóvil a lo largo de la trama y eso es lo que lo particulariza. Además tiene sentido. Si Teddy es un personaje que ha podido ver a Dios y que está cerca de la iluminación completa del alma, es bastante coherente que el personaje se mantenga estático y no cambie de pareceres. Del mismo modo, los personajes a su alrededor, así como el lector, crecen y cambian: “The structure of the story leads us to match Teddy’s ideas one by one with his earlier actions at the same time that Nicholson is shown to be changing from skepticism to belief.” (Bryan 359).

En ese caso, el misterio que lleva dentro Teddy es prácticamente irresoluble. Poder entender y entrar en la psique de un ser que está cerca de la perfección espiritual es un reto casi imposible para la mente occidental. Esto, como decía Bryan, es lo que plantea el cuento: Teddy personifica el intentar explicar y enseñar las prácticas de oriente en un mundo completamente distinto. No solo eso, sino que además en occidente, como diría Teddy, la gente no quiere ver las cosas como realmente (supuestamente) son. El personaje de Teddy, entonces, es un misterio irresoluble no solo porque seamos ajenos a un mundo tan radicalmente diferente al nuestro, sino porque nos negamos a ser parte de él. Para nosotros, como para el padre de Teddy, él es simplemente raro: “My father thinks I’m a freak, in a way” (Salinger, “Nine Stories” 287).

## Otros cuentos

Ramona Wengler, Virginia Mannon y Theodore McArdle son quienes, quizás, expresan mejor la extrañeza del personaje infantil en los nueve cuentos. Vimos que Ramona es el fruto de una madre insatisfecha con su vida. Es una niña que refleja las tristezas de la madre no solo en un nivel psicológico sino hasta físico. Ginnie es la chica común que de repente nos desconcierta. Otros personajes y situaciones detonan en ella comportamientos incomprensibles. Por último, Teddy representa la extrañeza de estar frente a algo mucho más grande que uno. Como con un monolito gigante, incluso una mirada exhaustiva no puede recorrer todo lo que realmente es el personaje.

Pero esto no significa que los chicos de los cuatro cuentos restantes no sean raros y misteriosos. Para empezar, Sybil Carpenter encierra un misterio en su mismo nombre. Se cree que el nombre de la niña es inspirado en el epígrafe del poema “The Waste Land”, de T.S. Eliot, en el que unos chicos preguntan a la Sibila de Cumas (sacerdotisa de Apolo) qué es lo que ella quiere, y ella responde que quiere morir. Adicionalmente, el nombre Sybil viene del griego antiguo *sibylla*, que significa profeta. Esto podría tener que ver con la introducción a la niña, en la que la vemos diciendo “See More Glass”, refiriéndose al nombre de Seymour. Sybil, entonces, ve más allá, como un profeta, y pronostica la muerte de su amigo adulto.

En “The Laughing Man” nunca conocemos el nombre del niño, que es además quien narra el relato desde la adultez. En este cuento, a diferencia de los otros, el lector y el narrador comparten el mismo misterio. Ambos, muchos años después de los eventos narrados, se quedan sin resolver que fue lo que se interpuso entre el Jefe y Mary Hudson. Además, este texto reflexiona en la dificultad de contar un cuento, así como del misterio del papel de la memoria en un relato.

Lionel Tannenbaum, por su parte, es un niño dulce e inocente, pero tiene una costumbre que ha sido indescifrable hasta para su madre. Desde que tiene dos años (en el momento del relato tiene cuatro), Lionel escapa de su casa sin razón aparente. Puede llegar tan lejos como para perderse en un centro comercial, o tan cerca como al sótano del edificio en el que vive. En el cuento, el niño escapa hasta el bote de su padre.

Por último, Esmé, uno de los personajes más importantes de Salinger – junto con Holden y Seymour –, también es extraña y misteriosa. Esmé es talentosa, precozmente inteligente, madura y llena de sensibilidad, como muchos de los personajes protagónicos del autor. Sin embargo, es difícil determinar quién es realmente esta niña. Cuando se presenta ante el sargento X, Esmé no da su nombre completo, pues dice tener un título (probablemente de la realeza). Sus padres están muertos: su padre es asesinado en el norte de África y la causa de muerte de la madre nunca es aclarada. Así que ¿quién puede ser Esmé? ¿Mentiría sobre su título, o estaría diciendo la verdad?

Obviar la extrañeza de los personajes infantiles de Salinger no es una opción, pues está presente en todos ellos. Se podría decir que al autor no le interesan los personajes corrientes y que incluso cuando los usa, los enrarece de formas sutiles pero brutalmente efectivas. La extrañeza se entiende con Salinger, indudablemente: el autor no llevaba una vida común y sus excentricidades y rarezas las presentaba tanto en su personalidad como en sus textos y personajes.

Para concluir este capítulo me remito una vez más a Ruth Prigozy, quien afirma que los misterios son lo que vinculan a todos los relatos en *Nine Stories*. Gracias a la especulación de dichos misterios, dice ella, es que se ha generado lo que Steiner llama la industria de Salinger, y que aun cuando se han elaborado teorías para confinar a los cuentos dentro de una interpretación, éstos se resisten. Los misterios y la extrañeza son una cara de la plurivocidad de la literatura y, por supuesto, tal vez los enigmas que expone Prigozy o Fiedler o este ensayo no sean irresolubles, pero puede que esta decisión sea deliberada. El no cerrar el caso mantiene al texto vivo, pero para estar tentado a mantenerlo abierto, debe haber un elemento intrigante que al menos invite a esto. La extrañeza es uno de los elementos de intriga, pero existe otro aspecto al que vamos recurrentemente, quizás con una razón un poco menos literaria o técnica y más trascendental: la redención.

## TERCER CAPÍTULO

### RECUPERANDO LAS FACULTADES: EL PODER DE LA REDENCIÓN Y LA INFANCIA

Leslie Fiedler señala a J.D. Salinger como un autor sentimental y hasta romántico en el uso de los personajes infantiles. Estos niños, según él, son la cara de la inocencia y son, además, quienes están en capacidad de brindar paz y bienestar a otros personajes. Fiedler no está solo en este argumento. Recordemos que Ruth Prigozy, en “*Nine Stories: J.D. Salinger’s Linked Mysteries*”, propone que Ginnie Mannon es la única capaz de salvar al incompetente Franklin en su búsqueda por establecer vínculos emocionales. Del mismo modo, Holden Caulfield en *The Catcher in the Rye*, es quien intenta rescatar a los niños de caer a un precipicio; de perder su inocencia. Los personajes infantiles de Salinger, entonces, cumplen con un papel de guardianes. Sin embargo, el ser protectores no garantiza el éxito de su tarea. En ocasiones podrán salir exitosos, salvar a su protegido y triunfar, pero en otros casos su ayuda simplemente no será suficiente. Esto hace que la narrativa de Salinger no sea plana y enfocada hacia un único objetivo. De ser siempre victoriosa la misión de estos guardianes, los textos podrían caer en la autoayuda, como dice Didion que lo hacen. Por otro lado, si solo fallaran, no tendría sentido llamar a estos niños redentores, y la visión de Salinger sobre la infancia sería completamente diferente.

En efecto, tanto el triunfo como el fracaso se pueden ver en cuatro cuentos de la colección *Nine Stories*: “A Perfect Day for Bananafish”, “The Laughing Man”, “Down at the Dinghy” y “For Esmé—with Love and Squalor”. ¿Pero qué dictamina el éxito de la salvación de los personajes adultos? En “The Eye of Innocence”, Fiedler señala que Salinger escribe estas dinámicas entre niños y adultos dentro de lo que él llama el tema de la seducción (the seduction theme). Más que un intento del niño por salvar al adulto, lo que él plantea es que la infancia y la adultez son fuerzas opuestas y están en constante lucha. Así, los cuentos mostrarían el enfrentamiento entre un adulto –quien es categorizado como seductor– y un niño –el redentor–, y este enfrentamiento solo puede resultar en la victoria del uno sobre el otro. El aporte de Fiedler, entonces, se tendrá en cuenta para el análisis pues, aunque no intentamos probar si estas categorías encajan o no en los cuentos, sí es importante pensar en la relación entre la infancia y la adultez.

## Sybil Carpenter

“A Perfect Day for Bananafish” es el relato que impulsó a J.D. Salinger a la fama. A pesar de haber publicado muchos textos desde 1941, es con este cuento de 1948 que Salinger es reconocido como un autor importante. El relato no solo es publicado en *The New Yorker*, sino que le consigue al autor un contrato de un año con la revista. La relación entre el autor y la revista solo prosperaría desde este punto. “Bananafish” además es el primer cuento en incluir a algún miembro de la familia Glass y es el primero de *Nine Stories*.

El cuento inicia en una habitación de hotel en Florida. Muriel, una mujer joven y aparentemente muy bella, se comunica con su madre por teléfono mientras que termina de arreglarse las uñas. En la conversación que sostienen, Muriel y su madre hablan de Seymour, esposo de Muriel y veterano de la Segunda Guerra Mundial. Aunque se atraviesan temas triviales como vestidos y moda, el tema central es la salud mental de Seymour. La madre se preocupa por Muriel pues el veterano tiene comportamientos extraños y estuvo internado en un hospital psiquiátrico. Sin embargo, la muchacha lo defiende y dice que todo está bien. La conversación termina con Muriel asegurándole a su madre que nada malo pasaría.

De repente, el lector se encuentra en la playa del hotel. Una niña dice una y otra vez “See More Glass”, mientras que su madre le aplica bloqueador. El nombre de la chica es Sybil Carpenter, una niña de unos cinco o seis años (“She was wearing a canary-yellow two-piece bathing suit, one piece of which she would not actually be needing for another nine or ten years” (Salinger, “Nine Stories” 15)). Cuando la madre termina con el bloqueador, Sybil sale corriendo con su flotador hasta encontrarse con un hombre recostado en la arena. Él tiene puesta una bata de baño y está recostado sobre una toalla enrollada; su nombre es Seymour Glass.

Sybil le pregunta a Seymour si se va a meter al mar y él responde que sí. Sin embargo, antes de entrar al agua, los dos entablan una peculiar conversación. Seymour es dulce con la niña, le pregunta por su traje de baño y la trata con ternura. Sybil, por su lado, interroga a su amigo adulto: le pregunta por una niña llamada Sharon Lipschutz, pues quiere saber si le agrada.

Además, le reclama el hecho de que él la haya dejado sentarse a su lado mientras él tocaba el piano en el restaurante. Seymour defiende a Sharon Lipschutz pero le dice a Sybil que siempre estuvo pensando en ella.

Después de un rato, los dos entran al mar y Seymour empuja a Sybil en su flotador. Entonces Seymour empieza a contarle a la niña la historia de los peces plátano. Pero Sybil no sabe a lo que se refiere su amigo y dice que nunca ha visto uno. El veterano le cuenta que son peces que se ven como cualquier otro. Sin embargo, ellos entran en un hoyo que está lleno de plátanos. Los peces comen y comen hasta que se engordan tanto que no pueden salir del hoyo, y finalmente mueren, pues les da la fiebre del plátano. Sybil dice que ve uno con seis plátanos en la boca. Seymour, enternecido, lleva a la niña hasta el borde de la playa y ella se devuelve al hotel.

El veterano recoge sus cosas en la playa, y regresa también al hotel. Cuando Seymour está en el ascensor, una mujer mira sus pies y él se enfurece, así que la mujer se baja de inmediato. El protagonista llega a su habitación y ve que su esposa duerme en una de las camas. Seymour saca una pistola de su equipaje, se sienta en la otra cama y se dispara en la sien.

¿Dónde está la historia de salvación en este cuento? Y si hay una, ¿cómo puede ser la niña la guardiana? Estas son preguntas perfectamente lógicas. Vemos que en el relato Sybil es mandona y celosa, mientras que Seymour se muestra considerado y amable. También hay que tener en cuenta la conversación entre Muriel y su madre. Seymour es defendido por su esposa, quien dice que nada malo le ocurre. Según esto, entonces, el protagonista es un personaje perfectamente equilibrado. Y sin embargo se suicida.

No hay que olvidar los antecedentes de los que habla la mamá de Muriel. De acuerdo con lo que ella dice, fue un error del hospital psiquiátrico dar de alta a Seymour. Además, chocó el carro del padre de Muriel y habló con la abuela acerca de sus planes para la muerte. Esto no lo haría un hombre equilibrado. Ahora, también hay que recordar la escena del ascensor. Justo después de que Seymour pasa un rato agradable con Sybil, vemos a un protagonista completamente diferente. Seymour se enfurece porque una mujer supuestamente mira sus pies, así que le grita y hace que la mujer salga horrorizada del ascensor. Entonces ¿cuál es el problema de Seymour?



Por lo que se puede deducir, este personaje sí queda trastornado por la guerra, pero solo encuentra paz y felicidad en sus encuentros con la infancia. Prueba de esto es la conversación con Sybil, así como la anécdota con Sharon Lipschutz: en ambas ocasiones vemos a un Seymour calmado y equilibrado. Esta no es la única vez que esto sucede en un texto de Salinger: en *The Catcher in the Rye*, Holden Caulfield condena a la sociedad adulta y la califica de hipócrita, mientras que la infancia, personificada por Pheobe Caulfield, es pura e inocente. En “Raise High the Roof Beam, Carpenters”, el mismo Seymour habla de la infancia y la enaltece<sup>6</sup>: “A child is a guest in the house, to be loved and respected—never possessed, since he belongs to God. How wonderful, how sane, how beautifully difficult, and therefore true” (Salinger, “Raise High” 91).

Así que si se parte de la idea de que Seymour es en efecto redimido por la infancia, es decir, por Sybil, ¿por qué termina suicidándose? ¿Acaso está tan perturbado que el aporte de la niñez simplemente no basta? Esta podría ser una teoría aceptable. Seymour no soporta el mundo en el que vive y, aunque tiene momentos alegres como los que comparte con Sybil, decide que no vale la pena vivir más. Por esto le cuenta a la niña la historia de los peces plátano. Seymour, metafóricamente, le dice a Sybil que él ha *consumido* tanto de una sociedad podrida, que su único posible destino es morir; sufrir de la fiebre del plátano. Es por eso que cuando la niña dice que ve un pez plátano en el agua, Seymour la lleva de regreso a la playa. Es la despedida y la señal de que es hora de acabar con su vida.

Leslie Fiedler, sin embargo, piensa diferente. El crítico cree que, de hecho, Seymour sí es redimido por Sybil:

J.D. Salinger (the last reputable exploiter of the sentimental myths of childhood) pushes the redemption theme a step further into blackness; in “A Perfect Day for Bananafish” he shows how Seymour Glass, a not entirely vicious adult, is awakened by the innocence of a child to enough awareness of the lost world he inhabits to kill himself! Yet we are asked apparently to accept the act of self-destruction as a kind of salvation (259).

---

<sup>6</sup> Los eventos de “Raise High the Roof Beam, Carpenters” ocurren antes de “A Perfect Day for Bananafish”. En el primero se narra sobre el matrimonio no efectuado entre Seymour y Muriel. A Seymour nunca se le ve en el cuento pero su voz se hace presente por medio de cartas. La siguiente cita hace parte de una de ellas.

Si aceptamos el suicidio como forma de salvación, se podría decir que sí se cumple con el objetivo. El mundo en el que Seymour se encuentra está tan viciado y corrompido que la única forma de salvarse es por medio del suicidio, de abandonar el mundo.

David Shields concuerda con Fiedler en el tema del suicidio. Para ambos la autodestrucción es la única posibilidad de redención. Sin embargo, Shields agrega que aunque la infancia es considerada como punto de salvación, al final ésta no da la talla. La muerte, en cambio, da la posibilidad de una nueva vida, más sabia y mejor. En “*Sigue la bala: Nueve cuentos*” Shields escribe en formato de segunda persona y le habla tanto a Seymour como a Salinger:

De la guerra al trauma de la posguerra, al suicidio, a creer que los niños te salvan, a saber que no pueden (porque no puedes tenerlos), a buscar la iluminación visionaria o bien, por medio del suicidio o de la revelación, a darte cuenta de que el suicidio *es* la revelación, porque solamente en la reencarnación encontrarás alivio a la angustia incesante, y esta fe en la reencarnación solamente puede venir (para ti) del vedanta (341).

Es importante detenerse en el paréntesis de Shields. El hecho de que diga que los niños no pueden salvar a Seymour (y a Salinger) porque no puede tenerlos es significativo. El biógrafo está aludiendo a un erotismo implícito entre los niños y los adultos de los relatos ¿Podría esto hacer parte de la salvación?

Fiedler tiene esta consideración en cuenta pero la desecha. Existe un erotismo ambiguo entre el seductor (el adulto) y el redentor (el niño). Normalmente, el personaje infantil se siente atraído hacia el adulto, no solo para redimirlo del mal, sino porque secretamente quiere hacer parte de él. No hay razón para acercarse al buen adulto, después de todo. Sin embargo, cuando el crítico habla particularmente de “*Bananafish*”, dice que Salinger pide que dicho coqueteo sea tomado como un momento de lucidez previo a la autodestrucción. Supuestamente, se está contraponiendo todo lo puro y limpio (que es Sybil) frente a lo corrompido, vulgar y sexualizado (que es Muriel). Si se mira con detenimiento el cuento, se puede notar que Sybil no alienta el coqueteo, todo lo contrario, lo desestimula. Cuando Seymour besa la planta del pie de la niña esta lo mira y exclama “*Hey!*”, probablemente como señal de desaprobación. Esto podría argumentar a favor de lo dicho por Fiedler, pues más que un coqueteo, se ve el amor inocente de un adulto hacia un niño, aun cuando estos dos personajes no se conocen por mucho tiempo. El

rechazo de la niña frente al beso que él acaba de darle, no genera ningún malestar en Seymour. Él se encuentra en un estado de inalterabilidad absoluta al estar con ella. Pero es justamente por la perfección de este momento que el protagonista cobra conciencia del mundo en el que vive.

Entonces se podría decir que Seymour sí es rescatado por Sybil. El veterano de guerra queda perturbado por la crudeza y el odio de la humanidad. Los límites a los que llega el hombre en las trincheras los traspasó Seymour y se dio cuenta de que el mundo era un lugar sombrío. Necesita recuperarse y busca ayuda médica. Para reconciliarse con la humanidad se casa e intenta llevar una relación con una mujer, pero esto tampoco resulta. Finalmente, encuentra paz en una niña: la muestra de un tiempo y un espacio en el que todavía existe la inocencia y se puede ser feliz sin fingir al respecto. Pero al haber presenciado la felicidad nuevamente, él sabe que no puede volver a la desdicha que es su vida. De este modo, no le queda más salida a Seymour que la muerte. En la narración de la historia de los peces plátano, Seymour entiende lo intolerable que es la vida y crea su propia fiebre del plátano; se suicida. La redención, para Salinger, puede ser lúgubre. El estar en paz puede requerir en ocasiones medidas extremas.

## **El scout**

“The Laughing Man” es un relato que no suele ser analizado. Pocos críticos se detienen en él cuando hablan de los nueve cuentos, y cuando lo hacen se enfocan en el proceso de escritura y en la memoria, ya que el cuento mismo reflexiona sobre estos puntos. Es importante tener esto en cuenta, así como el hecho de que éste (junto con “Esmé”) es el único texto de la colección que es narrado en primera persona. Sin embargo, el punto focal será la redención del personaje adulto por medio del personaje infantil.

Lo primero que revela el cuento es el tiempo y la ubicación de los hechos. Es 1928, en Manhattan, y el narrador tiene en ese momento apenas nueve años (como los tendría Salinger en ese mismo año). El relato habla sobre la época en la que este niño hacía parte de un grupo de scouts, el club Comanche. Eran veinticinco chicos (todos hombres) liderados por un hombre de veintitrés o veinticuatro años al que llamaban el Jefe (*Chief* es la palabra que se utiliza en el

cuento). Es importante aclarar que este niño, el narrador, sentía una profunda admiración por el Jefe, el adulto del relato.

Cuando no estaban jugando beisbol o en el museo de historia natural, el Jefe se dedicaba a narrarles cuentos a los scouts. Normalmente los empezaba al anochecer, momento en el cual contaba un nuevo capítulo de “The Laughing Man” o “El hombre que ríe”. Para los scouts, “El hombre que ríe” era el cuento perfecto, pues tenía todos los elementos que un niño podría querer: El hombre que ríe era hijo de una pareja de misioneros, pero es secuestrado en su infancia por unos bandidos chinos. Los padres se niegan a pagar el rescate y los bandidos le deforman la cara: Su cabeza tiene forma de nuez, en vez de nariz tiene dos huecos que se dilatan cuando exhala, y la boca es simplemente una enorme cavidad. La gente se desmayaba al ver la cara del hombre que ríe y sin embargo, los bandidos lo dejaban estar con ellos, siempre y cuando se pusiera una máscara de gasa roja, hecha con pétalos de amapola.

Pronto, el hombre que ríe sobrepasó a sus mentores bandidos. Cada vez este personaje se hacía más rico y mejoraba en el arte del robo y el engaño (no mataba a menos que no hubiera otra opción). Con el tiempo se deshizo de los chinos y se convirtió en el más grande bandido. Cruzaba a su gusto la frontera entre París y China, frustraba a los detectives Dufarges (un hombre y su hija), y consiguió como nobles aliados a un lobo, un adorable enano, un gigante mongol y una hermosa chica euroasiática. A pesar de su gran fortuna, el hombre que ríe se alimentaba únicamente de sangre de águila y arroz.

Los niños Comanche quedaban fascinados con cada historia que el Jefe les contaba. Para ellos, el Jefe, John Gedsudski, era un héroe y un modelo a seguir. Un día, no obstante, el narrador ve que el Jefe pega la foto de una chica en el bus en el que ellos viajan para sus actividades del club. No era una chica famosa, era solo una estudiante universitaria, como el Jefe: su nombre era Mary Hudson. Esto no iba bien con la decoración del bus de solo chicos, pero como se trataba del Jefe, lo dejaron pasar.

Un día Mary Hudson subió al bus con los scouts e incluso pidió jugar beisbol con ellos. Los Comanche, evidentemente, pusieron resistencia pero no podían impedir que la chica del Jefe

jugara. Ella hizo parte del equipo del narrador y, sorprendentemente, cumplió una gran labor con el bate. Los niños empezaron a apreciar a Mary Hudson, en especial el narrador, a quien le pareció inclasificablemente bella a primera vista. Ya sabían dónde la recogían y cuando ella venía.

Pero un día, parados en el punto en el que la recogían, no llegó. El Jefe se veía alterado y decidió contar un nuevo capítulo de la historia del hombre que ríe: Los Dufarges conocían el lazo entre el hombre que ríe y su amigo lobo, Black Wing, así que secuestran al animal, esperando que el héroe pidiera liberar al lobo y se entregara en su lugar. El hombre que ríe se entrega, pero nota que el lobo no es Black Wing y enfurece. En ese momento, los Dufarges le disparan y cuatro tiros dan con él, dos en su corazón. El Jefe decide dejar el relato hasta ahí, y los scouts confundidos solo especulan qué pasaría en el próximo capítulo. Los Comanche, entonces, llegan a la cancha de beisbol y empiezan a jugar. El narrador nota que Mary Hudson está en una de las bancas, y le cuenta al Jefe. El Jefe deja el juego por un momento y habla con Mary Hudson. Después de un rato, el narrador ve a la chica llorando y alejándose del Jefe. Esa sería la última vez que verían a Mary Hudson.

Cuando termina el juego, el Jefe decide contar el siguiente (y último) episodio del hombre que ríe. Los niños están en el bus y el silencio es absoluto: El héroe está herido y los Dufarges se acercan para asegurar su victoria. Sin embargo, el hombre que ríe no estaba muriendo, sino que movía su abdomen de forma muy extraña y veloz. Cuando menos lo esperaban, el bandido lanza una risa penetrante y expulsa las balas de su cuerpo. Esto tuvo tanto impacto en los Dufarges que sus corazones estallaron. En los siguientes días el hombre que ríe se encontraba débil, pues había perdido mucha sangre. Oomba, el enano, le consigue sangre de águila, pero lo único que quiere el héroe es ver a Black Wing. Oomba le dice que el lobo fue asesinado por los Dufarges, y en medio de la rabia, el hombre que ríe destroza la bolsa de sangre con la mano. Como última petición en vida, el hombre que ríe pide a Oomba que se deshaga de su máscara. Así terminó el relato de “El hombre que ríe”. Los niños no dijeron una sola palabra en el recorrido de regreso y el menor de los scouts lloró inconsolablemente.

Sin duda, este es uno de los cuentos más complejos de Salinger a nivel estructural. Para comenzar, hay tres historias dentro del relato: la del narrador y su grupo de scouts, la del hombre que ríe, y la del Jefe y Mary Hudson. Así mismo, es el cuento que más profundiza en el meta-relato. Es importante anotar que los cuentos de *Nine Stories*, con excepción de “Teddy”, sacan sus títulos de las historias que están dentro de los mismos textos. Así, “A Perfect Day for Bananafish” tiene su título gracias a la anécdota que Seymour le cuenta a Sybil, y “Just Before the War with the Eskimos” sale de la conversación que tienen Franklin y Ginnie. Esto, por mencionar solo algunos ejemplos. Pues bien, “The Laughing Man” no solo toma el título del cuento del meta-texto, sino que profundiza en él y hace un paralelo entre la infancia del narrador, la vida amorosa del Jefe y las entregas del hombre que ríe: mientras que los scouts juegan beisbol y se divierten como niños, la vida del hombre que ríe es aventurera y emocionante. Así mismo, el Jefe vive su propia aventura y encuentra a Mary Hudson, una mujer con quien entabla una relación sentimental. Cuando el héroe es atrapado por los Dufarges, los scouts se concientizan de un estado de crisis, su percepción les permite notar que el hombre que ríe se encuentra en problemas y que el Jefe se ve alterado, aparentemente por Mary Hudson. Por último, la muerte del bandido hace un paralelo con el final de la relación amorosa del Jefe, y con estas dos cosas, la infancia empieza a desaparecer. Los Comanche acaban de ser testigos de un mundo más sombrío.

¿Pero dónde está la salvación en este relato? La trama, en sí misma, no presenta ningún tipo de redención, ni siquiera la posibilidad de ella. Más bien se trata de la pérdida de la inocencia. La trama propone el fin de la niñez: el narrador es introducido al sexo opuesto cuando el Jefe pega la foto de su chica en el bus. El niño, además, se siente atraído físicamente hacia ella y piensa que es una de las mujeres más bellas que ha visto. El narrador está conociendo el amor al ser testigo de la relación entre Mary Hudson y el Jefe. Por otro lado, también empieza a conocer la decepción, y entre la muerte (del hombre que ríe) y el fin del amor (la separación del Jefe y Mary Hudson), el chico pierde la inocencia, se hace hombre; ve a un niño llorar mientras él aguanta las ganas. Fiedler apoya este argumento:

In the United States it is through murder rather than sex, death rather than love that the child enters the fallen world. He is not asked, to be sure, to kill a fellow human, only an animal, deer or bear, or even fish, some woodland totem, in slaying whom (sometimes he is even smeared with

the blood of his victim) he enters into a communion of guilt with the natural world in which hitherto he has led the privileged existence of an outsider (263).

En este caso el narrador ni siquiera es el que mata, y el asesinado ni existe en la realidad. No obstante, esto es suficiente para hacer parte del mundo perdido de Fiedler. El episodio de la muerte del hombre que ríe es excesivamente sangriento, lo cual trae a colación el paréntesis en el fragmento citado. Gracias a las habilidades narrativas del Jefe, los niños quedan metafóricamente manchados de la sangre del hombre que ríe. Aunque la muerte del personaje no es culpa de ellos, el ser testigos abre los ojos a una vida mucho más compleja: una vida de desamor, de resentimiento y de muerte.

Esto es contado por un adulto que recuerda sus años de infancia, la época en que todo era más sencillo. Y he ahí la intención de salvación: el texto no pretende rescatar al Jefe o a Mary Hudson, sino al mismo narrador. Al narrar su historia, el personaje intenta revivir la edad de la inocencia. Los detalles más claros son aquellos en los que todavía no hay crisis: “The Chief’s physical appearance in 1928 is still clear in my mind” o “I’m not saying I will, but I could go on for hours escorting the reader—forcibly, if necessary—back and forth across the Paris-Chinese border” (Salinger, “Nine Stories” 85, 91).

Es por eso que la memoria y la narración en primera persona juegan un papel tan importante en el cuento. Lo que se quiere salvar es lo que se quiere revivir. El narrador no es redimido por un niño, sino que intenta rescatarse desde su misma infancia. Sin embargo, la memoria parece ser más poderosa que las intenciones de salvación. Desde que entra al texto la imagen de Mary Hudson, el lector puede notar que el narrador va a pasar por un rito iniciático. No se puede evitar hablar de la chica, del amor, de lo que salió mal, y de la muerte. Es imposible, en un tono pesimista, impedir el crecimiento. El narrador no puede salvarse, pues de lo que quiere escapar es de la adultez, de un mundo tan complejo en el que no solo debe preocuparse por el beisbol y el hombre que ríe. La redención en este cuento está destinada al fracaso, pues la infancia acaba y ni siquiera por medio de la escritura el narrador puede evitarlo.

## Lionel Tannenbaum

“Down at the Dinghy” es uno de los pocos cuentos de la colección que no fue publicado en *The New Yorker*. El cuento, que es lanzado por *Harper’s* en 1949, gira alrededor de Lionel Tannenbaum, un niño de cuatro años que huye de casa y se encierra en el bote de su padre. “Down at the Dinghy” además incluye personajes de la familia Glass: en esta oportunidad se trata de Boo Boo Tannenbaum (quien se llamaba Boo Boo Glass antes de casarse con su esposo), madre de Lionel, y Buddy Glass, quien es mencionado brevemente junto con Seymour.

El relato inicia en una cocina, a las cuatro de la tarde y con la conversación de dos empleadas del servicio: la señora Snell y Sandra. Ambas parecen ser afroamericanas y una de ellas, Sandra, se ve muy preocupada: ella teme que el niño diga algo. A estas alturas el lector no sabe de qué se trata. La señora Snell le dice a su compañera que se tranquilice, pues nada malo va a pasar, pero Sandra no parece poder conciliar la calma.

En ese momento llega Boo Boo Tannenbaum a la casa. El narrador describe a esta mujer de manera peculiar: señala aspectos de su apariencia que no la embellecen y hasta se burla de su nombre y, sin embargo, Salinger termina describiendo a Boo Boo como “a stunning and final girl” (“Nine Stories” 115). Así, Boo Boo saluda a las otras dos mujeres y les pregunta si todavía quedan pepinillos para Lionel. Sandra responde que los últimos se los había comido él la noche anterior antes de dormir. Boo Boo esperaba poder sacarlo del bote con los pepinillos, pero sin ellos tendría que encontrar otra forma. Entonces la señora Snell le pregunta a Boo Boo por las huidas del niño. Ella dice que lleva haciéndolo desde que tenía dos años y que en ocasiones ella y su esposo se han llevado grandes sustos. Lionel puede escapar y llegar tan lejos como para salir de su casa en Manhattan (acá parecen estar en una casa de recreo) y llegar hasta un centro comercial, o puede simplemente esconderse bajo el lavamanos del sótano. Cuando termina con sus anécdotas, Boo Boo sale de la casa con la intención de sacar a su hijo del bote.

La siguiente escena ocurre en el muelle con Boo Boo en frente del bote en el que se encuentra Lionel. Ella se presenta como vicealmirante, esperando que así su hijo la deje entrar. Sin embargo, Lionel no le cree a su madre y se queda dentro del bote sin dejarla entrar. Boo Boo



intenta saber qué fue lo que desató el comportamiento de Lionel: por qué huyó. Lionel se mantiene sin responder y tira al agua unas gafas que le pertenecían a Buddy y antes de eso a Seymour. Lionel dice que no le importa. Entonces Boo Boo saca de su bolsillo un llavero que Lionel parece querer. Ella dice que lo podría dejar hundir como a las gafas. El niño se preocupa pero la madre lanza las llaves a las piernas del niño y después entra ella al bote. Una vez más pregunta qué fue lo que detonó la huida de Lionel. Su hijo, con lágrimas en los ojos, no puede contenerse más y estalla en llanto. Después de consolarlo, Boo Boo espera la respuesta de su hijo: “Sandra—told Mrs. Snell—that Daddy’s a big—sloppy—kike” (Salinger, “Nine Stories” 129).

Boo Boo se sorprende pero se enternece con Lionel y le pregunta si sabe qué significa esa palabra. Lionel piensa que la palabra es “kite” (cometa en español) y la define como tal. La madre tranquiliza al niño y le propone hacer una carrera hasta la casa para ir a comprar pepinillos. Lionel ganó (130).

Este relato es uno de los más enternecedores dentro de la obra publicada de Salinger. El texto no es complicado, no plantea complejidades narrativas ni eventos dramáticos o sorprendidos; simplemente pretende llegar a los sentimientos del lector y que éste se conmueva con una situación tan cotidiana como la que comparten Boo Boo y Lionel.

Pero existen temas subyacentes en este sencillo cuento. El primero, como se podrá suponer, tiene que ver con la infancia y la adultez. Similar a “The Laughing Man”, este texto da un abrebocas a lo que será la inevitable adultez. Ruth Prigozy lo comenta en las siguientes palabras: “the too-obvious meaning of (...) Daddy as “a big—sloppy—kike” (86), which Lionel hears as “kite”, suggests an adult world that this intuitive child cannot forever flee” (97). Así, aunque Lionel no comprenda qué es lo que realmente se está diciendo, sabe que hay un insulto de por medio, y que el mundo, para un niño perceptivo, no es solamente felicidad. Para Fiedler, a su vez, es vital que el niño haya sido testigo: “in Anglo-Saxon literature at least, the child is not a participant in the fall, but a witness, only vicariously inducted into the knowledge of sin” (262). Al conocer el mal, como en un crimen, se es inmediatamente participe de él. Para Fiedler la complicidad del testigo es el proceso de iniciación hacia el mundo perdido.

El segundo tema implícito en el cuento tiene que ver con el contexto en el que fue escrito y publicado. Salinger, un escritor con herencia judía, escribe en 1949 el relato de un niño que se encierra en un bote porque su padre ha sido víctima de antisemitismo (el niño, por supuesto, no es consciente de esto). Justo después de la Segunda Guerra Mundial, que acabó con la vida de millones de judíos, este autor que participó como soldado, decide escribir un texto en el que la jerga antisemita se confunde con una cometa, y la respuesta de la madre ante el insulto es tranquila. ¿No es extraño esto? Corresponde además, al mismo autor que se hizo realmente conocido por un cuento en el que un veterano de guerra trastornado se suicida. Mientras que en un texto el autor condena la guerra, en otro parece tomar los juicios de odio a la ligera.

Pero tal vez sea en este punto que se encuentre la posibilidad de redención. Para David Shields, sin embargo, esto es imposible: “Inocente como eres, has intuido que en esta familia hay un secreto, que algo va mal, y que ese algo tiene que ver con la guerra, la condición judía y el Holocausto. ¿Puedes redimirlos? No, (...) después de la guerra, todos los demás cuerpos están muertos para mí.” (349). En un escenario de posguerra, y según la teoría de Shields—en la cual *Nine Stories* es un libro dirigido al suicidio—, es imposible redimir al pueblo judío. Después de todas las atrocidades cometidas, solo queda encerrarse en un bote y llorar, aun cuando no entendamos qué pasa.

Lionel llora, huye y se encierra; se niega a hablar e impide la comunicación incluso con su misma madre. No obstante, después de un rato el niño habla, llora pero se desahoga, y su madre le dice que no tome lo dicho con mucha seriedad. Y esto es lo que permite pensar que, de hecho, sí hay una posibilidad de redención. “Down at the Dinghy” es un cuento que habla de la posguerra, más que de la guerra misma. Un texto en el que, frente al trauma, se invita a la comunicación en contraposición al aislamiento, al perdón y, sobre todo, a permitir la esperanza en la bondad de la condición humana. Cuando Boo Boo Tannenbaum le dice a su hijo “That isn’t the *worst* that could happen” (Salinger “Nine Stories” 129), juntos se están dando la posibilidad de creer que un comentario no es más que eso, y que no vale la pena detenerse en ello. Al final, esta redención de la *especie* es gracias al llanto de un niño, a su confusión y a su percepción.

Cuando Lionel ganó la carrera al terminar el cuento, Salinger da al lector un destello de optimismo que no siempre es claro en su escritura.

## **Esmé**

Publicado en abril de 1950 en *The New Yorker*, “For Esmé—with Love and Squalor” se ha convertido en uno de los cuentos más importantes en la obra de J.D. Salinger. El relato ha sido ampliamente aclamado y se destaca por su excelente técnica y su conmovedora trama. George Steiner, quien ha sido sumamente crítico con respecto a algunos textos del autor, dice de “Esmé”: “a wonderfully moving story, perhaps the best study to come out of the war of the way in which the greater facts of hatred play havoc in the private soul” (qtd. in Davis 45). A pesar de que varios cuentos de *Nine Stories* tienen alguna relación con la guerra, “Esmé” es el único que la aborda directamente.

El relato está compuesto en tres tiempos de narración. El primero de ellos es en el que el narrador se entera de la boda de una chica a la que conoció hace seis años. Él quisiera asistir, pero la visita de su suegra se lo impide. Al no poder estar presente, decide que revelará en el texto algunas notas acerca de la chica, y si esto llegara a molestar a su futuro esposo, aún mejor. La voz narrativa es provocadora y un poco irreverente en esta sección.

El segundo espacio temporal es abril de 1944, en Devon, Inglaterra. El narrador, protagonista del relato, habla de su entrenamiento en contraespionaje. Él se encontraba en un grupo de sesenta estadounidenses que estaban siendo entrenados para desembarcar en Normandía el Día D. El curso duraba tres semanas y en el último sábado el protagonista tuvo la tarde libre. Éste se dirigió al centro del pueblo donde llovía con más fuerza. Fue hasta la iglesia, donde vio, en un tablero de anuncios, que habría práctica de coro a las tres y quince de la tarde. El soldado estaba justo a tiempo, así que entró a la iglesia y se sentó en primera fila. El coro se componía en su mayoría por niñas entre los siete y los trece años. El protagonista considera que el grupo es bueno, pero ve que se destaca entre todos, la niña más cercana a él. Ella tiene pelo rubio, trece años (aparentemente) y un gran talento, pero se ve aburrida con lo que hace. Cuando finaliza la práctica, el protagonista sale de la iglesia y entra a una cafetería donde no había nadie más que

él. Mientras tomaba su té, el soldado revisaba cartas de su esposa y su suegra. En éstas, en vez de mostrar preocupación, estaban escritas quejas y pedidos: la suegra necesitaba tela de cachemira.

Después de un rato, la niña del coro entra a la cafetería, acompañada por un niño pequeño y una mujer, probablemente su institutriz. El soldado le sonrío a la chica y ella le devuelve el saludo. Pocos minutos después, la niña se acerca a la mesa del protagonista y conversan un poco. Eventualmente, ella dice “I purely came over because I thought you looked extremely lonely. You have an extremely sensitive face.” (Salinger, “Nine Stories” 144). Ambos se presentan: el nombre de ella es Esmé, pero dice que no puede dar su nombre completo, pues ella tiene un título y no quiere que su acompañante se impresione por eso. El soldado acepta y ve que, de repente, el hermano de la niña se acerca también a su mesa. Su nombre es Charles.

Los dos chicos y el soldado mantienen la conversación por unos minutos. Charles le hace adivinanzas al protagonista y Esmé le pregunta por su esposa, su oficio y su labor en el ejército. El soldado le responde que nunca ha tenido un trabajo, pero se considera un escritor profesional. Esmé se interesa por esto y le pide al soldado que le escriba un relato, no uno infantil, sino uno con sordidez, eso es lo que ella quiere. Él accede y ella se prepara para despedirse. Antes de irse, Esmé propone que se escriban cartas y ella promete escribirle primero para que el soldado no se sienta comprometido o forzado. Esmé le desea suerte y espera que regrese con todas sus facultades intactas. Él protagonista se conmueve y se despide de los niños.

La trama se interrumpe y el narrador explica que la siguiente sería la parte sórdida del texto. En este punto comienza el tercer tiempo narrativo, en una casa alemana, semanas después de la victoria de los aliados en Europa. Se pasa, además, de una narración en primera persona a una en tercera. En ésta, el Sargento X se encuentra en el segundo piso de la casa, sentado frente a un escritorio lleno de cartas y paquetes sin abrir. Se dan pistas acerca del estado en el que está este personaje e incluso se dice que es un ser que después de la guerra no posee sus facultades intactas. X, intentando no perder la cabeza, coge un libro que estaba en el escritorio. El libro pertenecía a una alemana que solía vivir en esa casa y a quien el mismo X arrestó. En la primera página, estaban escritas a mano las palabras “Dear God, life is hell” en alemán. El sargento no podía dejar de mirar lo escrito y decide coger un lápiz y agregar “Fathers and teachers, I ponder

‘What is hell?’ I maintain that it is the suffering of being unable to love.” (Salinger, “Nine Stories” 160). Sin embargo, cuando va a terminar la cita de Dostoevski, X se da cuenta de que lo que ha escrito es prácticamente ilegible, se espanta y cierra el libro.

En ese momento entra al cuarto Clay, compañero de X desde el Día D. Sin embargo, la presencia de su amigo no parece estabilizar o calmar al sargento. Todo lo contrario, además del daño psicológico y mental que ya se mostró, en esta parte se hace presente la enfermedad física. A X le tiemblan las manos, la mitad de su cara tiene tics incontrolables, y hasta vomita. X le pide a Clay que se retire y piensa que escribirle a un amigo podría hacerle bien. El sargento intenta pero no logra escribir una sola palabra, de hecho ni siquiera logra meter el papel en la máquina, así que recuesta su cabeza en el escritorio y cierra los ojos. Cuando los abre, ve un paquete verde que no había notado, lo abre sin ningún interés y ve que dentro de la caja se encontraba una nota escrita a mano. Se trataba de una carta de Esmé en la que se disculpaba por tardarse tanto (treintaiocho días) en escribirle. También manifestaba su preocupación, así como la de Charles. En la caja estaba el reloj que llevaba puesto la niña cuando se vieron en Inglaterra y esperaba que lo guardara como un talismán de buena suerte. El sargento quedó inmóvil por un largo tiempo, contemplando el regalo y la carta de Esmé. En ese momento, la narración cambia de nuevo y se dirige directamente a la niña, agradeciéndole permitirle recuperar todas sus facultades.

Es indudable que “Esmé” es una obra tanto conmovedora, como compleja. La elaboración de diferentes tipos de narración (primera, tercera y hasta segunda persona) no le quita protagonismo a la enternecedora trama y en ningún momento la narración se siente artificiosa. Tom Davis, en su ensayo “J.D. Salinger: The Sound of One Hand Clapping”, elogia al cuento y habla de la importancia y la astucia por parte de Salinger al escoger los tipos de narrador que escogió: “Character development, impossible through first person narration, is accomplished by the objective distance gained by the shift in point of view. The story then concludes with a direct address to the reader (and to Esmé), by the letter-writer of section one and the Sergeant of section two, whose faculties are now, six years later, intact” (44).

El tema de la redención tiene que ver con la configuración de los personajes. Evidentemente, quien necesita la salvación es el narrador, el sargento X. Pero es necesario detenerse un momento

y examinar a este personaje. Al inicio del cuento, vemos a un narrador mentalmente estable. De hecho, pasa como irreverente y gracioso al decir que espera que al futuro esposo de Esmé le molesten los detalles que él revelará. Pero también se ve resignación: cuando menciona querer asistir a la boda, el narrador insinúa que su esposa no se lo permite y que su suegra necesita de atención. Ellas reaparecen cuando el narrador lee sus cartas en la cafetería en Devon. Mientras que su esposa se queja del servicio en un restaurante, la suegra pide tela de cachemira para cuando él vuelva de su “campamento”. Por eso, cuando Esmé pregunta al narrador si está perdidamente enamorado, el evade la respuesta. Es significativo, además que la niña perciba al narrador como triste y sensible. Sin embargo, él parece estar encantado con la presencia de Esmé. En cuanto a su carácter en Alemania, no hay mucho más que decir, pues en esto se enfoca aquella parte: el sargento sufre de un colapso nervioso y está enloqueciendo.

Del mismo modo, es pertinente estudiar el personaje de Esmé. Como otros personajes infantiles de Salinger, Esmé es talentosa, inteligente, sensible y bella. Poco puede estar en su contra. De hecho, su descripción física no contiene ningún elemento extraño o negativo. No estamos hablando de una descripción como la de Boo Boo, en la que en medio de su rareza, era una mujer cautivadora. Esmé refleja la belleza clásica y la única peculiaridad que le da Salinger es contingente: su pelo está completamente mojado, lo que hace que la niña se preocupe más de la cuenta por su apariencia. Más allá de su físico, Esmé es perceptiva y precoz, pero sobre todo es atenta: la niña se toma el tiempo de hablarle a alguien a quien ve triste y solo, entabla una conversación con él y genera confianza. Además, Esmé es una niña que entiende la guerra y la tristeza. Su padre fue asesinado en el norte de África y su madre murió por motivos desconocidos para el lector. El reloj que lleva puesto es un recordatorio de su propia soledad. Sin embargo, aun cuando Esmé es perspicaz e inteligente, no olvida su lado infantil. El llevar en su muñeca un reloj que le queda grande reafirma en el lector que es una niña de quien hablamos. Así mismo, las ganas por mostrarse madura, decir que para su edad hace cosas muy avanzadas, y que ante todo quiera un relato que no sea infantil, ratifica su condición de niña. El querer parecer mayor, entenece no solo al narrador sino al lector.

La redención en este cuento es bastante clara. Al final del texto, y gracias a las pistas al comienzo del mismo, se sabe que hay una salvación. El narrador/Sargento X recupera todas sus

facultades gracias a Esmé. David Shields afirma que el reloj roto y dañado tiene mucho que ver con esto: “Estás salvado del todo cuando Esmé te manda un reloj roto, que detiene el tiempo de forma momentánea y une momentáneamente su vida con la tuya. La diferencia de edades desaparece: puedes vivir, en tu imaginación, por medio de la imaginación de ella, para siempre.” (351). El análisis de Shields, no obstante, no sale de la interpretación de que todos los personajes adultos de Salinger quieren ser niños para nunca crecer. En este caso se equivoca. El recuperar todas las facultades implica el poder reconciliarse con el mundo; es existir en sociedad y aceptar el lugar de sí mismo en comunidad. Prueba de esto son las primeras páginas del cuento en las que el narrador habla de su matrimonio que no parece el ideal y, sin embargo, lo narra humorística e irreverentemente. No hay una lastimera nostalgia por la niñez en esta voz.

Tiene más sentido el análisis de Tom Davis, en el que habla del reloj como representación de un tiempo que logra sobrellevarse gracias al amor: “the final paragraph brings the circle to its close in the present, for the watch, a symbol of time overcome by love, has destroyed Sargeant X’s hell” (44). Y el amor es precisamente lo que permite la redención. Es Esmé la emisaria, pero no es la infancia la que redime, sino el poder amar. Hay que recordar el momento en el que X se encuentra en la casa alemana y lee “Dear God, life is hell” en un libro. Este detalle es fundamental para el cuento, pues muestra la miseria y la desdicha de la guerra para todos. Las palabras que lee X son escritas por una alemana arrestada. El mismo X, cuando las lee, está al borde de la locura y en medio de un colapso nervioso. El infierno es la guerra. A esto, el personaje agrega que el infierno es el sufrimiento de no poder amar. En medio de la guerra, la soledad destruye las facultades del sargento. Podemos asumir que su esposa y su suegra envían cartas, pero ninguna de estas consuela al personaje—si son como aquellas que se mostraron en Devon. Adicional a esto, es posible pensar que el infierno de no poder amar se remonte a tiempo atrás, pues el sargento no puede responder a Esmé cuando ella pregunta por su matrimonio. Por su parte, Esmé ha sufrido su propio infierno. Su padre es asesinado y su madre muere poco después. Ruth Prigozy afirma que las soledades de ambos personajes logran vincularlos. Sin embargo, Esmé aún no se encuentra del todo perdida y se esfuerza por mantener sus facultades intactas. Por eso la niña es quien inicia la conversación, la que ofrece escribir, y la que finalmente lo hace.

““Esmé” strikes the central note in all of Salinger’s work – a world without love is a hell of a world” (Davis 45). Estas palabras de Tom Davis son las que comprueban lo dicho en el párrafo anterior. El Sargento X, quien vive un infierno—la guerra y el no poder amar, de repente es prácticamente resucitado por las palabras de afecto y cariño de una niña que también es víctima de la soledad. El mensaje es sencillo pero muy poderoso. El relato, a diferencia de muchos otros, da la sensación de clausura, y aunque quedan interrogantes, el lector queda satisfecho con lo dado pues, ante todo, tiene esperanza.

## Otros cuentos

Así como se hizo con la extrañeza, en este capítulo se escogieron los cuentos más representativos del tema de la redención. Esto no significa que la posibilidad de salvación no esté presente en los otros relatos. Ya se había comentado el caso de “Just Before the War with the Eskimos”, en el que una niña de quince años le da la oportunidad a un adulto socialmente incompetente de volver a hacer contacto con el mundo. En “Teddy”, el niño va rompiendo poco a poco el escepticismo de Bob Nicholson frente a las creencias espirituales que él presenta. Con la muerte de Teddy, sin embargo, es posible que el shock, en vez de terminar de convencer al adulto, lo espante. De ahí que el cuento hable de la dificultad de practicar doctrinas orientales en una civilización occidental. “Uncle Wiggily in Connecticut” es un caso especial. Personalmente, siento que es el relato más desolador ya que, aunque no hay muertes como las de Seymour o Teddy<sup>7</sup>, o ataques de locura como los de X, en este cuento no hay esperanza alguna de un futuro amable. No hay posibilidad de mejoría y toda felicidad es imposible pues fue enterrada con el cadáver de Walt. Además, el recordatorio de la desdicha de Eloise está presente en su hija Ramona y ambas están obligadas a vivir con esto.

Pero es claro que la redención del adulto es un tema importante para Salinger. Sea exitosa o no, existe casi siempre la intención de rescatar, por medio de la infancia, un ser perdido. Los niños, que son sumamente perceptivos, pero que aún no tienen la visión corrompida, son los personajes ideales (en la imagen romántica de Salinger) para proteger o salvar al adulto, quien desde hace mucho tiempo perdió la inocencia. En algunos casos el mundo puede lograr más que el redentor

---

<sup>7</sup> La muerte de Walt es un recuerdo y éste no es un personaje principal en el cuento.



y hasta puede consumirlo, seducirlo y convertirlo en otro ser que necesite de ayuda, en vez de poder ofrecerla. Esto aparta la visión de los niños redentores como santos o ángeles. No hay que pensar que estos personajes son criaturas divinas o que están por encima de la humanidad. Después de todo, los redentores llevan al suicidio y el miedo, pero también pueden llevar a la reconciliación y la paz interior. Los niños de Salinger son unos guardianes extraños.

## CONCLUSIONES

J.D. Salinger dijo una vez que casi siempre escribía sobre gente muy joven, y obviar esta afirmación sería darle la espalda a una parte fundamental de la obra del autor. Pienso que *Nine Stories* es la mejor muestra de esto y, sin embargo, previo al presente estudio, no existe un trabajo que se dedique al análisis de los personajes infantiles de estos nueve cuentos. Sí, hay una bibliografía extensa acerca de Holden y Phoebe Caulfield, y de Franny, Zooey y Seymour Glass, pero todos estos personajes muestran una única e inmóvil visión de la infancia. *Nine Stories*, por otro lado, otorga pluralidad al personaje infantil.

Mientras que Holden y Phoebe presentan la idea de la infancia como pureza y como algo que hay que salvar y proteger a toda costa, la saga de los Glass habla de la infancia en clave nostálgica. Los hermanos Glass son todos unos seres que llegaron a su punto más alto en la niñez, y, al ser adultos, no saben cómo relacionarse con el mundo. Pero los relatos compilados en *Nine Stories* ofrecen muchísimas más caras de la infancia: desde la bondad y la redención, hasta el rechazo y la soledad, desde la ingenuidad hasta la genialidad. Si hay un elemento constante en este libro, es la infancia, pero ésta no es determinada desde una única perspectiva como en *The Catcher in the Rye*, o en los relatos de los Glass.

Se ha dicho numerosas veces que los Glass son la verdadera familia de Salinger, y a éstos les agregaría yo a los Caulfield. El legado literario del autor siempre se ha vinculado con estas dos familias, y normalmente una familia siempre tiene una crianza establecida y una manera específica de ver al mundo. Esta familia extendida de Salinger funciona así: hablan de lo mismo, en los mismos términos y les preocupan las mismas cosas. Pero si los Glass y los Caulfield son los “hijos” de Salinger, los niños de *Nine Stories* son los huérfanos del escritor y la compilación es el orfanato. Como en un orfanato real, en esta colección hay niños de todas las edades y sus comportamientos pueden diferir o ser similares, pero nunca vemos a dos niños iguales. Sin embargo, esto sí sucede con los Glass: Seymour y Buddy son tan similares que es difícil distinguirlos, y la idea de un hermano mayor muerto que está por encima del bien y del mal, está presente tanto en la familia Caulfield como en la Glass. *Nine Stories*, por otra parte, le permite al lector conocer un mundo más amplio, más allá de Manhattan. En estos cuentos los niños están

presentes en Florida, Connecticut, Inglaterra y hasta en un barco transatlántico. Además, al no desempeñar todos el mismo rol (algunos son protagonistas, otros apenas son personajes secundarios), la diversidad es aún mayor: el niño puede ser quien muere o quien provoca una muerte; puede salvar o estar destinado a la perdición.

Pero la diversidad no es lo único que resalta a estos personajes. Todos estos niños tienen la marca del autor, y esa marca es identificable en la extrañeza y la búsqueda de la redención. Si bien Salinger decidió no escribir más acerca de estos personajes, aún están presentes en ellos algunos de los elementos más característicos del autor. La extrañeza no es algo ajeno a Salinger: Holden es un chico excéntrico y Seymour incluso es considerado demente. Ramona, Ginnie, y Teddy también son muy particulares. Así mismo, la redención es un tema que al autor le interesa a lo largo de toda su obra: el guardián entre el centeno es aquel que impide que los niños pierdan su inocencia, y Zooey es quien intenta salvar a su hermana de una crisis espiritual. En el caso de la colección, Esmé es la responsable de que X recupere todas sus facultades, y Sybil es quien le hace cobrar consciencia a Seymour del mundo en el que vive.

Pues bien, aunque en la introducción se había hablado de los niños de *Nine Stories* como seres similares a la esfinge, sería más apropiado pensar en ellos como puentes. Estos niños son la cara de la inocencia y la pureza, y en ese sentido, tienen una carga espiritual más grande que la de los adultos, guiados siempre por un mundo material. Adicionalmente, estos personajes son sumamente perceptivos, pueden observar el mundo adulto y hacer parte de él, pero al ser niños, lo ven sin corromperse. Esto hace que estos chicos sean el vínculo entre un mundo espiritual y un mundo terrenal. Los niños activan la consciencia del adulto, lo transportan a un mundo ideal (sin dejarlo permanecer ahí) y son quienes conectan la lógica y la fe, el amor y la sordidez. Los enigmas que proponen estos niños mantienen los textos abiertos a la interpretación y las redenciones que se logran (y las que no) cierran un círculo en las vidas de los adultos. Es gracias a estos personajes—que además inician muchas de las obsesiones en la escritura de Salinger—que al dar una respuesta, se formula otra pregunta. Un puente es un conector, pero difícilmente es un punto de llegada, o una meta. Lo mismo sucede con estos niños, que en vez de proporcionar respuestas contundentes, conectan y dirigen a nuevas preguntas que, con suerte, en vez de resolver nuestras dudas, lograrán generar más.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía citada

- Anatole Grunwald, Henry. *Salinger: A Critical and Personal Portrait*, ed. New York: Harper, 1962. Impreso.
- Bryan, James E. "J. D. Salinger: The Fat Lady and the Chicken Sandwich." *College English* 23.3 (1961): 226-229. Impreso.
- Bryan, James. "A Reading of Salinger's 'Teddy'". *American Literature* 40.3 (1968): 352-369. Impreso.
- Davis, Tom. "J. D. Salinger: 'the Sound of One Hand Clapping'." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4.1, Special Number: Salinger (1963): 41-7. Impreso.
- Fiedler, Leslie. "The Eye of Innocence." *Salinger: A Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Anatole Grunwald. New York: Harper, 1962. 241-271. Impreso
- French, Warren G. "The Phony World and the Nice World. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4.1, Special Number: Salinger (1963): 21-30. Impreso.
- "J.D. Salinger's Closed Circuit | Harper's Magazine "Web. 1/14/2015 <<http://harpers.org/archive/1962/10/j-d-salingers-closed-circuit/>>.
- Kaufman, Anthony. "'Along this Road Goes no One': Salinger's 'Teddy' and the Failure of Love." *Studies in Short Fiction* 35.2 (1998): 129. Impreso.
- Kazin, Alfred. "Everybody's Favorite." *Salinger: A Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Anatole Grunwald. New York: Harper, 1962. 47-57. Impreso.
- Locke, Richard. *Critical Children: the Use of Childhood in Ten Great Novels*. New York: Columbia University Press, 2011. Impreso.
- Prigozy, Ruth. "Nine Stories: J.D. Salinger's Linked Mysteries." *Bloom's Modern Critical Views: J.D. Salinger*. Ed. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008. 89-105. Impreso.
- Salerno, Shane, and David Shields. *Salinger*. Trans. Javier Calvo. Barcelona: Seix Barral, 2014. Impreso.
- Salinger, J.D. *Franny and Zooey*. New York: Little, Brown and Company, 1991. Impreso.
- ---. *Nine Stories*. New York: Back Bay Books, 2001. Impreso.

- ---. *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: an Introduction*. New York: Little, Brown and Company, 1991. Impreso.
- Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. The University of Georgia Press.
- Steiner, George. "The Salinger Industry." *Salinger: A Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Anatole Grunwald. New York: Harper, 1962. 89-93. Impreso.
- Suhr, Elmer G. "The Sphinx." *Folklore* 81.2 (1970): 97-111. Impreso.
- Updike, John. "Franny and Zooey." *Salinger: A Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Anatole Grunwald. New York: Harper, 1962. 58-62. Impreso.

### **Bibliografía consultada**

- Baskett, Sam S. "The Splendid/Squalid World of J.D. Salinger". *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4.1, Special Number: Salinger (1963): 48-61. Impreso.
- Demler, Eleanor Attalie. "The Modern Identity Quest: Five Alienated Heroes of J. D. Salinger." M.A. California State University, Dominguez Hills, 2001. Impreso. United States -- California: .
- Didion, Joan. "Finally (Fashionably) Spurious." *Salinger: A Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Anatole Grunwald. New York: Harper, 1962. 84-86. Impreso.
- Fiene, Donald M. "J. D. Salinger: A Bibliography." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4.1, Special Number: Salinger (1963): 109-49. Impreso.
- "The Glass House Gang." *Time* 81.6 (1963): 96. Impreso.
- Grant, Barry. "Looking through the Glasses: J. D. Salinger's Wise Children and Gifted Education." *Gifted Child Quarterly* 46.1 (2002): 6. Impreso.
- Hiers, John T. "Wordsworth's Vision of Childhood: A Call for Reexamination." *South Atlantic Bulletin* 34.3 (1969): 8-10. Impreso.
- Levine, Paul. "J. D. Salinger: The Development of the Misfit Hero." *Twentieth Century Literature* 4.3 (1958): 92-9. Impreso.
- MORRICE, POLLY. "Descended from Salinger." *New York Times Book Review* (2008): 27. Impreso.
- Salinger, J.D. *The Catcher in the Rye*. New York: Back Bay Books, 2010. Impreso.

- Smith, Dominic. "Salinger's Nine Stories: Fifty Years Later." *Antioch Review* 61.4 (2003): 639-49. Impreso.
- Strauch, Carl F. "Salinger: The Romantic Background." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4.1, Special Number: Salinger (1963): 31-40. Impreso.
- Welty, Eudora. "Threads of Innocence." *The New York Times* 1953. Impreso.