

EL KOAN ZEN Y LOS NUEVE CUENTOS DE J. D. SALINGER,
UN ESTUDIO COMPARATIVO

DANIEL HERRERA ERASO

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 D. C., 2014

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

Óscar Alberto Torres Duque

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”.

El Koan Zen y los Nueve Cuentos
de J. D. Salinger,
UN ESTUDIO COMPARATIVO

Daniel Herrera Eraso

Tabla de Contenido

- AGRADECIMIENTOS.....p. 6
- INTRODUCCIÓN LAS FLORES Y LA LUNA.....p. 8
- CAPÍTULO I EL NUDO Y EL CUCHILLO.....p. 13
- CAPÍTULO II UN BUDISTA EN NUEVA YORK.....p. 34
- CONCLUSIONES LA LECTURA COMO TERCERA INSTANCIA.....p. 65
- BIBLIOGRAFÍA.....p. 73

Agradecimientos

Este trabajo probablemente hubiera existido de todos modos pero definitivamente no habría sido el mismo sin la colaboración de un sinfín de personajes que intentaré mencionar aquí, aunque resulte en una tarea infructuosa. A Jorge Cadavid, su mención de un par de nombres claves al iniciar la investigación fueron como una brújula que se tensa repentinamente después varios días de dura e inútil búsqueda en la oscuridad. También debo agradecer a Regina Spektor, Stephen Rippey, Stanley Kubrick y Bryan Lee O'Malley, no solo por ambientar mis sesiones de trabajo, sino por ser colegas procrastinadores cuyo ejemplo ayudó a convencerme que un trabajo bien hecho no necesariamente tiene que hacerse con anticipación. Con Daisetz Teitaro Suzuki tengo una gran deuda, ya que el 80% de este trabajo ya estaba hecho por él. A uno de los amigos de mis amigos en Buenos Aires, quien en un momento de precariedad me ofreció su apartamento y de cuya biblioteca me robé (aunque regresé dos semanas después) mi primer tomo de "Nueve cuentos"; su nombre y su rostro están por completo en el olvido, pero esa primera lectura de Salinger seguramente continuará indeleble por muchos años más. A quienquiera que me haya inculcado las artes de la bebida y la comida japonesa (probablemente fue la televisión), lo cual me inició, sin saberlo todavía, en la práctica del zen, a la que dediqué más tiempo y abnegación que a cualquier otro rito religioso en toda mi vida. Marcela Labrador me convenció irremediabilmente de estudiar literatura, y aunque esto lo hizo sin duda alguna de manera involuntaria, estoy perpetuamente en deuda por ese feliz accidente que es, de algún modo, la misión final de todo profesor de literatura de bachillerato. Oscar Uribe tatuó la luna y las flores en mi piel, por lo que no podré mirar mis costillas sin recordar esta investigación, lo que quizás deba agradecer o lamentar, el tiempo lo dirá con seguridad. A mis padres, Augusto y Cristina, quienes consintieron, de la mejor manera en la que una persona está capacitada de hacerlo, en que su hijo dedicara su vida a trabajar con literatura. A Cristina García, que más que personificar lo que todo tesista aspira a ser, es la amiga que toda persona, tesista o no, añora tener; con solo mencionar su nombre ya le he restado bastante valor a este trabajo. A todos los que me llamaron y lograron convencerme de abandonar mi escritorio para evitar que este trabajo consumiera de manera definitiva a mis facultades mentales. Y finalmente a mi gato, Ítalo, quien siempre estuvo dispuesto a ofrecerme su compañía incondicional durante todas esas largas horas que pasé frente a la pantalla del computador.

Introducción

LA LUNA Y LAS FLORES

Work done with anxiety about results is far inferior to work done without such anxiety, in the calm of self-surrender.¹

–*Bhagavad-guitá*

A monk asked Kan, who lived in Pa-ling, ‘Is there any difference between the teaching of the Patriarch and that of the Sūtras, or not?’

Said the master, ‘When the cold weather comes, the fowl flies up in the trees, while the wild duck goes down in the water.’

Hoyen of Gosoan commented on this, saying: ‘The great teacher of Pa-ling has expressed only a half of the truth. I would not have it so. Mine is: When water is scooped in hands, the moon is reflected in them; when the flowers are handled, the scent soaks into the robe.’²

–Un koan zen, *Essays in Zen Buddhism (First Series)*

¹ El trabajo hecho con ansiedad sobre los resultados es muy inferior al trabajo hecho sin esa ansiedad, en la calma de la auto-entrega.

² Un monje le preguntó a Kan, que vivía en Pa-ling: ‘¿Hay alguna diferencia entre las enseñanzas del Patriarca y aquellas de los Sūtras, o no?’ Dijo el maestro, ‘Cuando el clima frío llega, los pájaros vuelan hacia los árboles, mientras que el pato salvaje se sumerge en el agua.’ Ho-yen de Gosoan comentó sobre esto, diciendo: ‘El gran maestro de Pa-ling ha expresado solo la mitad de la verdad. No lo aceptaré. Mi respuesta es: ‘Cuando se recoge agua entre las manos, la luna se refleja en ellas; cuando entregamos flores, su aroma se impregna en nuestro ropajes.’

Este trabajo surge de una pregunta: “¿Qué es un koan?”, a la cual se le juntó, casi de inmediato, otra pregunta: “¿Cuál es la relación entre el koan y los “Nueve cuentos” de J. D. Salinger?” A cada pregunta está dedicado un capítulo respectivo, junto con la intención (la palabra adecuada es *esperanza*) de responderla de la mejor manera posible. Mi encuentro con el koan ocurrió de manera simultánea con los “Nueve cuentos”. Un pequeñísimo koan antecede a modo de epígrafe a la antología de cuentos. El libro como tal cayó en mis manos una noche en la que no tenía intenciones de dormir o regresar a casa. Amparado a la hospitalidad de un extraño, fui hasta un apartamento en el barrio de Palermo en Buenos Aires, donde tendría una de las experiencias literarias más significativas de mi vida.

Tarde o temprano, en algún momento de la vida, preferimos la compañía de los libros a la compañía de las personas. Bajo el dictamen de este precepto me encontré husmeando, sin mucha vergüenza, la biblioteca del apartamento. Mis dedos pasaron por nombre conocidos, amigos por conocer, títulos completamente irrelevantes y, finalmente, “Nueve cuentos”, por J. D. Salinger. No era la primera vez que me cruzaba con ese autor o a ese título. Incursioné con Salinger durante el bachillerato con “El guardián entre el centeno”, como seguramente lo han hecho más de la mitad de sus lectores actuales. Pero su ficción corta me fue mencionada durante la gala del libro favorito en el Hay Festival de Cartagena, donde autores reconocidos compartían ante el auditorio sus novelas favoritas y comentaban brevemente por qué eran tan importantes. Una mujer, la primera en hablar pero cuyo nombre y rostro lamentablemente no recuerdo, se levantó hasta el micrófono y dijo: “Yo no les traje un libro propiamente, sino un cuento, “A perfect day for Bananafish”³ de J. D. Salinger, y es, simplemente, el mejor cuento que he leído en mi vida”. Después de decir esto le cedió el turno al siguiente orador y volvió a sentarse en su puesto.

La especial singularidad de este hecho y mis fuertes aunque infundadas sospechas del gran interés que esto le habría causado a Salinger no me sorprenderían sino hasta que extraje el tomo de la biblioteca de ese apartamento en Buenos Aires. Me leí el libro, es decir el epígrafe y los nueve cuentos, esa misma noche. Para cuando había terminado, el amanecer ya había empezado a hacer su tímida incursión por el piso y cielo raso de la habitación. Me despedí y me fui con el libro entre mis bolsillos, más con la sensación de haberme escapado con un gran secreto que

³ Un día perfecto para el pez banana.

con el espíritu de un delincuente doméstico (vale aclarar que regresé el libro dos semanas después, la culpa ocupa mucho espacio en mi carácter como para dejar que en él gobierne la osadía).

Toda buena literatura es aquella que es capaz de sacudirnos y transformarnos. Esa mañana salí a la calle en un estado alterado, pero no me preocupé en investigar (en el sentido académico de la palabra) los mecanismos y secretos de esta transformación sino hasta el momento en que tuve que escoger un tema para el trabajo de grado en la carrera de Estudios Literarios. Alrededor de ese pequeño libro giraban demasiadas (o quizás muy pocas) coincidencias como para poder evitar la tentación de enfocar mi investigación hacia solucionar este misterio.

El koan, ese acertijo del budismo zen, inicia la lectura como la primera pista de un mapa en una botella; “el texto siempre contiene dentro de sí una nota con sus propias instrucciones de uso” (Todorov, 102). Me seguían nueve pasos más para encontrar el tesoro. Entre más investigaba más me convencía de que “Nueve cuentos” guardaba una relación estrecha con el koan. La disposición de los textos, el orden en el que están presentados, la forma en la que están contruidos, la selección del epígrafe, los acontecimientos en la vida de Salinger, y la constante aparición de elementos y figuras en los cuentos y en la colección de koanes me llevaron a pensar que “Nueve cuentos” funciona tanto como una antología de ficción breve como un pequeño manual de ejercicios prácticos para iniciar al lector en el budismo zen.

La idea parece un poco descabellada, pero le otorga una nueva dimensión a los textos que va más allá de lo que hasta ahora ha ocupado el análisis literario de la obra de Salinger. El koan ha hecho parte de la crítica literaria sobre los “Nueve cuentos”, eso es cierto, pero es una cosa tan irremediamente extraña que la mayoría de investigadores consideran este elemento de la iluminación como un aspecto anecdótico o tangencial, y no como parte intrínseca de la lectura. Puse entre los epígrafes a mi koan favorito, no solo porque su belleza sobrepasa la de todos los demás, sino por su relación con este trabajo. La pregunta, esencialmente, es esta: ¿Se aprende más de las enseñanzas de los maestros o de las escrituras? Adaptándose a los dilemas propios de la disciplina de los Estudios Literarios, la inquietud puede transformarse en: ¿Se aprende más de la crítica literaria o del texto como tal?

Cuando recogemos agua entre las manos, la luna se refleja en ellas; cuando entregamos flores, su aroma impregna en nuestros ropajes. Esa es la respuesta que obtenemos ante esta pregunta. Permítaseme un ejercicio de interpretación. El agua (las enseñanzas de los maestros) refleja la luna (la verdad), sin embargo sabemos, trágicamente, que la imagen de la luna entre nuestras manos no es la luna y que no podremos mantenerla ahí por mucho tiempo. De igual modo, al manipular flores (los textos) su aroma (la verdad) perdura entre nuestra ropa (la mente). Pero el problema persiste, el olor de las rosas no equivale a las rosas, y por más medidas y prevenciones que tomemos, el perfume eventualmente abandona por completo la tela. Lo que creo que el maestro intentaba comunicar a su aprendiz era la incompetencia de su pregunta. Ambas transmisiones de la verdad son distorsiones, distorsiones que además no nos pertenecen del todo, condenadas a escurrirse entre nuestros dedos o esfumarse entre el aire. La preocupación por la fuente o la calidad de la verdad es un problema minúsculo cuando es posible intuir la inexistencia de la verdad.

Estos problemas de tan alto calibre, sin embargo, pertenecen a los fines del budismo zen como tal pero no a las necesidades de este trabajo de grado. Las páginas siguientes se encargarán de demostrar lo mejor que puedan (las pobres dependen de mi discernimiento), que los “Nueve cuentos”, siguiendo los parámetros del koan, están diseñados para que cualquier lector que se los encuentre pueda aproximarse a la experiencia del zen y entrene su mente, sin estar empapada en las ideas y prácticas del budismo, para poder acceder a la iluminación.

Como había dicho anteriormente, esta investigación se inició con una pregunta. Por consentir con los caprichos de la simetría quisiera que finalizara también con una pregunta. Reduciendo el koan de la luna y las flores a mis propias necesidades, propongo esta nueva versión como un catalizador para esta investigación: ¿se aprende más de las disertaciones de un estudiante de Estudios Literarios, o de los “Nueve cuentos” de J. D. Salinger?

Capítulo I

EL NUDO Y EL CUCHILLO

There is a theory which states that if ever anyone discovers exactly what the universe is for and why is it here, it will instantly disappear and be replaced by something even more bizarre and inexplicable.

There is a theory which states that this has already happened.⁴

–Douglas Adams, *The Restaurant at the End of the Universe*

Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die Frage nicht aussprechen.⁵

–Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

Prorsus credibile est, quia ineptum est.⁶

–Tertuliano, *De Carne Christi*

Un día Shan-tao caminaba con su maestro por las montañas. El maestro, Shih-t'ou, vio que las ramas de un árbol obstruían el sendero y le pidió a Shan-tao que las apartase.

El discípulo le dijo: “No traje cuchillo conmigo”.

Shih-t'ou sacó su cuchillo y lo blandió, con la hoja desnuda, ante su discípulo.

Shan-tao dijo: “Ten a bien de darme el otro extremo”.

“¿Qué quieres hacer con el otro extremo?”, preguntó el maestro.

Esto hizo que Shan-tao despertase a la verdad del Zen.

–Un koan zen, *Ensayos sobre budismo zen (segunda serie)*

⁴ Existe una teoría que establece que si alguien llegara a descubrir qué es exactamente el universo y por qué está aquí, desaparecería instantáneamente y sería reemplazado por algo aún más extraño e inexplicable.

Existe otra teoría que establece que esto ya ha sucedido.

⁵ Si una respuesta no puede ser expresada, la pregunta tampoco puede expresarse.

⁶ Es creíble, puesto que es absurdo.

¿Qué es un koan?

El koan es un objeto de estudio muy elusivo. La teología, la filosofía y la literatura se disputan por adjudicarle el incómodo vocablo a la disciplina siguiente. Sin pertenecer completamente a ninguna de estas áreas, el koan lidia con elementos afines a todos estos campos de trabajo. Hace parte de un entrenamiento espiritual dentro del budismo zen, pero su estructura se enfoca en giros de lógica y ejercicios intelectuales, y sin embargo marca el paso de una tradición oral a una tradición escrita que hoy en día se encuentra en antologías poéticas y literarias.

“Llamar a esto Más Allá, el Absoluto Dios, o Persona, es ir más allá de la experiencia misma y hundirse en teología o metafísica” (Suzuki, 1986, 30) ¿En dónde está ubicado el koan, en dónde debemos buscarlo, bajo qué doctrina se encuentra amparado, de qué disciplina debemos extraer las herramientas epistemológicas para manipularlo? El koan parece flotar entre las distintas ramas de las ciencias humanas sin tener aparentes intenciones de adherirse a ninguna de ellas. Es por eso que es difícil, acaso imposible, responder a la pregunta: “¿La experiencia [del koan] toma sus colores de la filosofía o la teología?” (Ibidem).

Estos factores representan varios retos y obstáculos en la investigación, sin embargo este trabajo no pretende agotar los alcances que tiene el koan, ni asentarlo definitivamente y de una vez por todas en una disciplina. El objeto de estudio con el que se va a trabajar aquí se compone de varias piezas que, puestas juntas, conforman una idea general de lo que es el koan para mí, *mi koan*. No será el mismo que ha atravesado casi quince siglos de tradición en China y Japón, en primer lugar por la barrera del idioma⁷, y en segundo por una simple ausencia de circunstancias históricas, religiosas y sociales que nunca podrán ser parte de mi propio trasfondo cultural; pero quizás con fortuna pueda aproximarse lo suficiente para satisfacer a las necesidades de esta investigación.

Solamente la labor de la definición constituye todo un esfuerzo. El dilema acosa, de manera similar, a Barthes con el haiku: “Subrayar el enigma: lo que me viene de una lengua extranjera (muy extraña) de la que no tengo ni el menor rudimento—y, para colmo, de un discurso

⁷ Mi aproximación más cercana son las traducciones al inglés, de las cuales desconozco qué tan distanciadas estén del mandarín o el japonés y éstas, a su vez, de los ideogramas y vocablos antiguos del documento original en tibetano o sánscrito.

“poético”—, sin embargo, me toca, me afecta, me encanta (no obstante, no puedo verificar, ni siquiera remotamente, la traducción). Estoy librado al traductor, que, sin embargo, *no constituye una barrera*” (2005, 61).

¿Qué es un koan? Por mi parte puedo decir que es como un cuchillo hecho de palabras que libera a la mente de los nudos de la sugestión. Este corte, sin embargo, se hace sin el contacto de la hoja filosa sobre el entramado de las cuerdas. Es como el saludo de la reverencia japonesa: una cortesía sin contacto físico, una inclinación hacia el suelo y no hacia el receptor, una evasión simultánea entre los comunicantes que generan un espacio vacío entre ellos y sin embargo logra transmitir un mensaje, en fin: es un acto de fe.

La opinión de algunas autoridades podría ayudar a esclarecer esta incógnita. Carl Jung lo define como la “representación de la nada” (24); D. T. Suzuki lo llama “expresiones del satori⁸ sin mediaciones intelectuales” (1986, 107); para Jorge Luis Borges es “una pregunta cuya respuesta no corresponde a las leyes lógicas” (773); según Roland Barthes el koan es algo que “no debe desarrollarse ni en el discurso ni al final del discurso” (2009, 91); Roberto Juarroz lo considera una fórmula cuya función que impulsa al hombre a “aprender a *detenerse*, [al] detenimiento del universo” (37).

Estas definiciones, aunque provienen de distintos lugares, pueden coincidir en algo: el objetivo del koan, y por extensión del budismo zen, es acceder a la iluminación. La iluminación es la traducción precaria (un préstamo del léxico del misticismo cristiano) para lo que se conoce como “satori”. “Según todo lo que sabemos de la esencia del Zen, se trata también aquí de una visión central de una extrañeza insuperable. Esta especialísima visión se conoce como ‘Satori’, y hay que traducirla por ‘Iluminación’” (Jung, 8).

Daisetz Teitaro Suzuki, la máxima autoridad en budismo zen, describe esta experiencia de este modo: “fue como cortar un ovillo de hilo enredado, de un solo tajo con un cuchillo filoso” (24). Esta imagen del nudo y el cuchillo será una ayuda recurrente a lo largo de la investigación para aproximarnos a una idea concreta de lo que es el koan, la manera en la que está construido, el modo en que funciona, y lo que lo rodea.

⁸ Lo que comúnmente se traduce como “iluminación”, y que equivale a una especie de realización repentina de una verdad más alta, la comprensión súbita de sí mismo y el universo, la meta de todo persona que incursiona en el budismo zen.

Un atractivo del koan es su vigencia. El budismo zen se ha valido de su ayuda por siglos sin añadir nuevas versiones, alterar su forma o modificar el método en el que se imparte de una manera significativa. También hay que tener en cuenta que, para tratar de temas tan complejos, tiene una extensión muy breve y se compone de una estructura relativamente simple (pregunta-respuesta). Su forma parece la de un acertijo, la de un juego. Lo que sentimos después de leerlo “equivale a lo que sentimos al percibir de golpe la respuesta de una adivinanza, la gracia de un chiste o la solución de un problema” (Borges, 772).

Esta vigencia se extiende hasta la actualidad. El koan sigue haciendo parte de las prácticas del zen en algunas escuelas budistas actualmente y además ha empezado a influir en la producción cultural de occidente. Específicamente, podemos encontrar un koan a modo de epígrafe en *Nine Stories*, de J. D. Salinger. Esta breve antología de cuentos está entrelazada con el zen, el budismo y el koan de una manera más estrecha de lo que podría parecer a simple vista. Es el propósito de esta investigación develar la profundidad y solidez de este vínculo, y demostrar cómo este paralelismo influye de manera significativa en la forma en la que se lee la obra.

Este aspecto es fundamental para comprender el propósito y la estructura de cada uno de los “Nueve cuentos”, sin embargo el koan ha sido sistemáticamente eludido por los lectores de Salinger y visto como un elemento accesorio o anecdótico por gran parte de la crítica literaria. Esto explica también por qué el hecho de que el autor le haya dedicado más de la mitad de su vida a la práctica y el estudio del budismo zen sea un dato que ha sido ignorado por gran parte de su público lector.

Salinger es recordado hoy en día casi exclusivamente por “El guardián entre el centeno”, pero "Nueve cuentos" tuvo también su porción de éxito y notoriedad, permaneciendo tres meses consecutivos en la lista de los bestsellers (Hamilton, 136-37). Los cuentos fueron calificados como herméticos, enigmáticos y paradójicos al momento de su publicación. Eudora Welty, en su reseña sobre el libro para la edición del 5 de abril de 1953 del *New York Times*, los calificó como “neither easy nor simple in any degree”⁹.

⁹ De ningún modo sencillos o simples.

Esto no debe sorprendernos, ya que el nudo y el cuchillo también están presentes en estos textos. La tensión espiritual y el gran reto mental hacen parte fundamental de estos cuentos. Si se logra abstraer la figura del koan y encontrar todos los vasos comunicantes que tiene con “Nueve cuentos”, se puede extraer de la unión de estos dos elementos una nueva propuesta de lectura, una en la cual la obra de Salinger adquiere la dimensión de un ejercicio intelectual cuyo fin es análogo al del budismo zen: el acceso a la iluminación.

Antes de pasar a este estudio comparativo es prudente que ahondemos un poco en la historia del koan, su origen, sus autores y el contexto de donde emerge, para poder aproximarnos un poco más a la respuesta a la pregunta que nos hicimos al principio: ¿qué es un koan? “El universo entero es un koan viviente y amenazador que debemos resolver y cuya solución implica la de todos los otros” (Borges, 775). Por todos los otros, se quiere decir todos los demás koanes, pero para las necesidades de esta investigación nos concentraremos exclusivamente en resolver algunos pocos. Nueve, si queremos ser precisos.

Breve historia del koan

El origen del koan se encuentra en los inicios del budismo, y el inicio del budismo surge con el nacimiento de Buda. “Buda significa el iluminado; preguntar, por tanto, qué es el Buda es lo mismo que preguntar qué es la iluminación” (Suzuki, 2006, 149) y también era el apelativo con el que se nombraba a la figura histórica y mítica¹⁰ de Sidarta Gautama, fundador y personaje central del budismo. Su leyenda abunda en ricos simbolismos adornados de numerología, animales fantásticos e imágenes fascinantes que exceden los límites de la hipérbole. La versión resumida nos cuenta la historia de un príncipe heredero al trono de la ciudad de Kapilavastu, al sur del Nepal. Está protegido de la fealdad del mundo por los muros de su castillo, y se encuentra encerrado y atendido por una infinidad de sirvientes y concubinas que conceden todos sus caprichos para garantizarle una vida de placer absoluto.

Un día decide ir de paseo fuera del límite de los muros, encontrándose por su camino con un mendigo, un leproso y un anciano, conociendo por primera vez la miseria, la enfermedad y la

¹⁰ La historiografía hindú no maneja tales distinciones.

mortalidad. Esa misma noche huye del castillo y de sus placeres vanos. Después de la travesía, deja sus finos ropajes, se corta su cabello con su espada y abandona a su caballo. Decidido a obtener la iluminación se sienta bajo la sombra de un árbol a meditar hasta vencer los placeres y las falsas ilusiones del mundo. Al cabo de un tiempo, quien se levanta es Buda y no el príncipe Sidarta.

Buda inicia una vida mendicante, predicando sus enseñanzas y ganando una gran cantidad de adeptos y discípulos en el proceso. Testimonios de sus manifestaciones milagrosas abundan en esta época nómada. Una vez la orden budista cuenta con seguidores suficientes y la organización necesaria para sostenerse por sí misma, decide morir, accediendo al éxtasis. Una pira funeraria quema su cuerpo, se dice que la chispa inicial salió de su corazón. Sus cenizas son veneradas por los adeptos y visitadas por peregrinos.

Un acontecimiento dentro de la vida de Buda, llamado el “sermón de la flor”, podría ser considerado como la primera manifestación en la historia de lo que se llamaría luego “koan”. Un día el maestro se dirigía a sus discípulos para impartir la lección del día, se sentó frente a ellos y, sin explicar o decir palabra alguna, les presentó un ramillete de flores (en algunas versiones elevó una sola flor de la mesa frente a todos, en otras la hizo girar entre sus dedos). Ninguno de los presentes logró comprender el misterio de esa demostración, a excepción de Mahakashyapa, uno de sus seguidores más dedicados, que dejó salir una sutil sonrisa de entendimiento (Dussaussoy, 109).

La vida de Buda, como casi todo lo que la contiene, es difícil de trazar cronológicamente, pero se deduce que tuvo lugar en el siglo VI a. C. (Borges, 728), siendo contemporáneo de Confucio, Lao Tse, Pitágoras y Heráclito. Las proclamas de Buda y la lucha en contra del dolor y el deseo tienen como antecedentes los Vedas, que equivalen al texto sagrado del Indostán, solo que no es un texto sino una infinidad de documentos que recopilan una serie de enseñanzas orales que fueron trasladadas al documento escrito y que incluyen “himnos, plegarias, incantaciones, fórmulas mágicas, letanías, comentarios místicos y teológicos, meditaciones ascéticas e interpretaciones filosóficas” (Borges, 733). Antes de las enseñanzas de Buda, estos textos ya develaban la irrealidad del universo y los peligros de la sugestión.

El siguiente paso para la creación del koan fue la introducción del budismo a China desde la India. El peregrinaje de los discípulos de Buda desde el Indostán hacia las regiones orientales ya había tenido lugar desde hacía muchos siglos, pero es con el viaje de Bodhidharma que se inicia verdaderamente la formación de lo que hoy conocemos como Zen, y que en China se conoce como Chán. No se sabe exactamente cuándo tuvo lugar, pero el primer patriarca pudo arribar durante la dinastía Liu Song (años 420 al 479 d. C.) o bajo la tutela de la dinastía Liang (años 502 al 557 d. C.).

Bodhidharma, el primer patriarca¹¹ del budismo zen, fue uno de los adeptos más fieles de Buda; sin embargo difiere en muchas maneras de su maestro. Mientras que el rostro del iluminado era agraciado y comunicaba serenidad y paz, el rostro del primer patriarca es fuerte y mantiene siempre un gesto irascible. Buda, por su parte, procuraba ayudar a todo el que se lo pedía con una infinita paciencia, cualidad que Bodhidharma carece totalmente. Los milagros del primero demostraban su gratitud, mientras que las hazañas del último dan cuenta de la fuerza de su carácter, su violencia y la alta exigencia de disciplina que demandaba de sus aprendices.

Su primer encuentro con el emperador Xiao Yan de la dinastía Liang es testimonio de su temperamento, el cual además está recopilado como el primer koan en *The Blue Cliff Record*, una colección de cien koanes compilados durante la dinastía Song en el año 1125. La anécdota, parafraseada, cuenta la siguiente historia: El emperador Wu le preguntó al maestro Bodhidharma cuál era el mérito kármico¹² que obtendría al ordenar a monjes budistas, erigir monasterios, mandar a copiar los sutras¹³ y comisionar a sus artesanos a construir imágenes y estatuas de Buda. El maestro le respondió: “No hay mérito”. El emperador, desconcertado, probó a preguntarle cuál era la verdad más noble de las escrituras sagradas. El patriarca le respondió: “El vacío, sin santidad”. Algo frustrado, el emperador indagó: “¿Quién está parado frente a mí?”. A lo que Bodhidharma respondió: “No lo sé.” (Broughton, 3)

¹¹ El sucesor espiritual de Buda, lo que se conoce comúnmente como una reencarnación.

¹² Algo así como una recompensa espiritual, cercano a la promesa del cielo a cambio de una vida dedicada a los preceptos cristianos.

¹³ Colección de aforismos, códigos éticos y manuales espirituales que pertenecen a las escrituras sagradas del budismo.

Después de esto, el maestro partió hacia el sur del reino, dejando al emperador humillado y perplejo. Se dice que durante esta época Bodhidharma pasó nueve años sentado frente a la pared de una cueva, meditando. Según la leyenda, siete de estos nueve años estuvo dormido. Cuando despertó, irritado por su falta de disciplina, se arrancó sus párpados para evitar caer en el mismo error. Se dice que cuando los arrojó al suelo, de la carne brotó el primer retoño de la planta de té, una metáfora que parece aludir a la ayuda que buscan los iniciados en la meditación en el té para no quedarse dormidos.

Quizás la anécdota más diciente de la severidad de Bodhidharma sea la muestra de fe y lealtad que su discípulo Dazu Huike (quien sería luego su sucesor y el segundo patriarca) le hizo cuando su maestro, inclusive después de pasar varios días a la intemperie afuera de su cueva, se negó a dirigirle la palabra e instruirlo en el budismo. Huike se cercenó su propio brazo y se lo ofreció como prueba de su compromiso por obtener la iluminación. Implorando, le dijo: “No hay tranquilidad en mi mente: hazme la merced de pacificarla”. Bodhidharma le dijo: “Muéstrame tu mente y te daré paz”, a lo que contestó el discípulo: “Cuando busco mi mente no doy con ella”. “Bien”, dijo Bodhidharma, “ya estás en paz” (Borges, 722).

Muchos otras historias similares rodean la vida de Bodhidharma. Se dice, por ejemplo, que viendo la falta de disciplina física de los monjes Shaolin decidió instruirlos en técnicas para mantener una buena condición física, dando origen al arte marcial del Kung Fu Shaolin. Pero en definitiva su aporte más importante al budismo fue la idea de que la iluminación llegaba tras un largo y arduo entrenamiento, sometién dose a duras pruebas y complejos ejercicios intelectuales, opuesto a la convicción de que un vasto conocimiento de las escrituras sagradas y el hábito de la meditación bastaban para llegar a la misma meta.

Las ideas del Budismo traídas desde la India por Bodhidharma tardaron un poco en asimilarse a la cultura china, pero paulatinamente se mezclaron con el código ético del confucianismo y el ascetismo extremo del taoísmo para generar un nuevo producto: el budismo zen, la rama práctica y quizás la más vigente actualmente del budismo. En todo caso, esta mezcla especial de circunstancias geográficas, históricas y culturales creó el terreno más fértil para la germinación del koan.

Se inició la costumbre de narrarle a los iniciados en el budismo zen la forma en la que los antiguos maestros habían accedido a la iluminación. Esto se hacía de manera oral y era una tradición que ocurría exclusivamente entre el maestro y su aprendiz, no de manera magistral frente a una congregación de alumnos, ya que cada duda requería de una anécdota específica que desencadenara la violenta convulsión espiritual que despertara al alumno en particular a la verdad del zen. No estamos tratando todavía con el koan propiamente, sino con sus antecedentes en una época en que el documento escrito todavía no ejercía la soberanía sobre la tradición oral.

El siguiente protagonista en la historia del koan, Huineng (638 al 713 d. C.), se encuentra en una época en que la doctrina budista estaba en peligro de desaparecer para siempre. Los templos eran excesivamente exigentes y solo una pequeña parte de los aspirantes al camino de la iluminación lograban experimentarla. Los maestros interactuaban con sus alumnos de maneras todavía demasiado herméticas, emulando los métodos de Bodhidharma, y los secretos del zen empezaron a pertenecer a un círculo muy reducido de la población china. “El Zen era una forma aristocrática del Budismo” (Suzuki, 1986, 72). Los campesinos y civiles, la mayoría iletrados, no podían acceder a un conocimiento que les exigía varias décadas de trabajo riguroso y sacrificios que no estaban dispuestos o capacitados para hacer.

Entre estas masas excluidas emerge Huineng, hijo de campesinos que al morir muy pronto, lo dejaron solo y en la pobreza. Al repartir leña en una tienda, escuchó a un cliente recitar unos versos de los sutras. La belleza de las palabras lo conmovió profundamente y lo impulsó a buscar el monasterio donde residía el quinto patriarca, Honreng. Tras viajar varios días arribó a las puertas donde el maestro lo recibió. Tras preguntar quién era, el patriarca se asombró de ver a un campesino y le preguntó cómo pretendía alcanzar la iluminación si era tan solo un bárbaro analfabeta. Huineng respondió que a pesar de que su origen era muy inferior al de su santidad, la naturaleza de Buda no tenía tales distinciones, ya que la iluminación residía en todos los seres vivos por igual. “Hay sureños y hay norteños, pero en cuanto a la Naturaleza Búdica, no ha de efectuarse distinción entre ellos” (Suzuki, 1986, 39).

Esta respuesta satisfizo al maestro notablemente, quien accedió a darle trabajo como moedor de granos de arroz. Huineng pasó así varios meses como un trabajador en el templo, pero dedicó este tiempo al aprendizaje del zen a través de lo que podía escuchar y lo que podía

ver. Pasado un buen tiempo, llegó el momento en que el anciano Honreng debía buscar a un sucesor. Para tal propósito, organizó un certamen de poesía en el que prometía los ropajes y la escudilla del patriarca a aquel que pudiera captar la esencia de la mente en su poema.

Entre todos los discípulos el más distinguido era sin duda Shenxiu, quien colocó su poema en la pared sin oposición alguna de los demás monjes. Huineng, por ser analfabeta, le pidió a un oficial del templo que se lo leyera en voz alta y después de escucharlo le pidió que escribiera su respuesta y la pegara en la pared. Los dos poemas eran los siguientes:

Poema de Shenxiu:

Este cuerpo es el árbol bódhico¹⁴,
El alma es como un espejo bruñido;
Cuida de conservarlo siempre limpio,
Y no dejes que en él se amontone el polvo.

(Suzuki, 1986, 39)

Poema de Huineng:

El cuerpo no es como el árbol,
El espejo bruñido no brilla en parte alguna;
Como desde el inicio no hay nada,
¿Dónde puede amontonarse el polvo?

(Suzuki, 1986, 40)

Tras leer ambos poemas, Honreng citó a Huineng en su despacho y le cedió los ropajes y la escudilla, considerando su entendimiento superior al de todos los demás monjes del monasterio. Sin embargo, le advirtió de la ira de Shenxiu que, al ser humillado por un simple trabajador del templo luego de que le fuera negada la sucesión del patriarcado, podría acometer contra él un enfrentamiento violento. Los demás monjes se solidarizarían con la indignación de Shenxiu, que también atacarían al usurpador. Esa misma noche, Huineng huyó del templo antes de que se ocasionara un disturbio.

¹⁴ *Ficus religiosa*, específicamente el espécimen ubicado en Bodh Gaya en India, donde se cree que Buda se sentó a meditar hasta obtener la iluminación.

Uno de los monjes, Ming, se enteró de todo el asunto y fue corriendo tras él para beneficiarse de la sabiduría del sexto patriarca. Cuando lo alcanzó le imploró su asistencia espiritual, a lo que Huineng respondió: “muéstrame tu rostro original, el que tenías inclusive antes de haber nacido”, este acontecimiento será catalogado mucho después como un koan dentro de las antologías. Tras este breve encuentro, Huineng empezaría una peregrinación por los distintos templos budistas de china, buscando generar una significativa reforma de la manera en la que se enseñaba el zen.

El aporte de Huineng como sexto patriarca fue la noción de inmediatez de la iluminación, un hecho que ocurría repentina y súbitamente, opuesto a un estado que se lograba alcanzar poco a poco. Además, Huineng aplicó un sistema de enseñanza fundamentalmente práctico, una novedad que vigorizó el rígido sistema budista en China hasta ese momento. “Hui-nêng’s method of demonstrating the truth of Zen was purely Chinese and not Indian. He did not resort to abstract terminology nor to romantic mysticism. The method was direct, plain, concrete, and highly practical”¹⁵ (Suzuki, 1949, 225).

Como habíamos mencionado anteriormente, Huineng está ubicado en medio de una crisis en el budismo zen. Los métodos tradicionales ya no atraían a voluntarios y la iluminación era un lujo inaccesible para la gran mayoría de la población. Esta problemática continuaba en las escuelas del norte, que predicaban la iluminación como un proceso gradual, valoraban la influencia de las escrituras sagradas y practicaban mayoritariamente la meditación. Estas ideas enemistaban con las de las escuelas del sur, lideradas por Huineng, que proclamaban la iluminación como un acontecimiento súbito y defendían el éxito de los ejercicios intelectuales como el método más efectivo para alcanzarla.

Ambas escuelas desaparecieron, pero lo que se conservó fue la tradición de ayudar a los alumnos que tenían dificultad para comprender los secretos del zen relatándoles las anécdotas con las cuales los antiguos maestros habían accedido a la iluminación. Esta práctica empezó a difundirse en los demás templos, inyectando de dinamismo a la enseñanzas budistas. Sin embargo, existía el peligro de que estas historias fueran alteradas o perdidas entre la precariedad

¹⁵ El método en que Huineng demostraba la verdad del zen era puramente chino y no indio. No recurría a terminología abstracta o a misticismo romántico. El método era directo, simple, concreto y altamente práctico.

de la memoria y la transmisión oral. Como respuesta a este dilema surge el koan, que es la documentación por escrito de estas historias, recopiladas y catalogadas por los monjes budistas a partir la dinastía Tang (años 618 dC al 907 dC). “Así el koan tendió a la popularización del Zen y al mismo tiempo se convirtió en medio para conservar la experiencia Zen en su carácter genuino. Entonces el Zen aristocrático se tornó en democrático y, hasta cierto punto, mecanizado.” (Suzuki, 1986, 85).

Koan (公案), después de todo, significa originariamente documento público, “que sustenta una norma de juicio, por el cual se comprueba si es correcta nuestra comprensión del Zen” (Suzuki, 1986, 87). *Kung-gan* en chino, y que en japonés se pronuncia *kó-an*, literalmente significa documento público. El primer ideograma, “公”, representa las ideas de “público, oficial, gubernamental, común, colectivo, ecuaníme y justo”. El segundo ideograma, “案”, se puede traducir como “mesa, escritorio, ley, caso, registro, archivo, plan o propuesta”. En esencia lo que constituye al koan es su función de registro y de acceso público a toda la comunidad. Las colecciones de koanes estaban disponibles para todos, como anteriormente lo estaban los sutras y los vedas.

Desde su concepción a partir del siglo VII el koan adquiere una gran popularidad. “El koan estuvo en boga hacia fines del siglo IX” (Suzuki, 1986, 33). Su amplia difusión reparte los conocimientos del zen por todas las regiones de China. Su aspecto práctico hace de iluminación algo más accesible y los ilustres nombres que contienen sus historias mantienen un registro de los antiguos maestros y sus hazañas. El koan surge como un salvador del budismo zen, en un momento histórico en el peligraba con desaparecer por completo de la historia, pues “el desarrollo del ejercicio koan fue algo inevitable en la historia de la consciencia Zen, tan inevitable, en verdad, que si esto hubiese fracasado en su evolución, el Zen mismo habría dejado de existir” (Suzuki, 1986, 61).

La popularidad del koan llegó a Japón junto con Kigen Dōgen Zenji, el fundador de la escuela Soto de zen japonés. En el año 1127 (Cleary y Cleary, 253), tras varios años de estudio en China, Zenji se topó con una antología de koanes, los cuales tradujo al japonés en una sola noche y llevó de regreso a Japón. A partir de ese momento el budismo empezará a hacer parte de la vida de los japoneses no solo como doctrina religiosa sino como un elemento presente en casi

todos los aspectos de su cotidianidad. La ceremonia del té, el ikebana, los jardines zen y el manejo del arco o la espada son solo algunos de los ejemplos de esta asimilación.

La escuela Rinzai en Japón, originaria del siglo XIII, es una de las instituciones budistas que más enfatizaron el uso del koan como el medio principal para acceder a la iluminación. Vigente en la actualidad, esta escuela mantiene la práctica del koan en uso desde sus inicios, conservando activa la tradición desde que empezó a usarse en el siglo VII. De esta escuela surgen una serie de koanes más modernos de concepción japonesa. Hakuin Ekaku (1686-1768) fue uno de sus miembros más ilustres, y el autor de varios koanes, el más famoso de los cuales es el que figura como epígrafe a “Nueve cuentos”:

“We know the sound of two hands clapping.

But what is the sound of one hand clapping?”¹⁶

Este koan es el que se les imparte generalmente a los iniciados en el camino del zen. El primer koan, por así decirlo, que todo neófito debe enfrentar antes de seguir el camino de la iluminación. Esto tiene una gran importancia a la hora de comprender mejor la forma en la que están contruidos los cuentos de Salinger, la disposición en la que están organizados y la propuesta de lectura que se entreteje desde el epígrafe hasta el noveno cuento. Pero faltarán todavía un par de siglos para que este koan llegue a las manos del escritor norteamericano y salga de los confines de los templos zen en Tokyo.

Ya para el siglo XVIII el Chán de China se tradujo como Zen al Japón, y el Gōng’àn pasó a llamarse Koan, como empezaron a ser conocidos en occidente de manera definitiva. El interés por oriente llevó a América y Europa las prácticas del zen. En el aspecto humanista, Daisetz Teitaro Suzuki, traductor del chino, el japonés y el sánscrito al inglés y académico especializado en el zen, fue el encargado de explicar y transmitir este conocimiento milenario a los occidentales. Sus libros empezaron a circular durante la primera mitad del siglo XX y constituyen quizás la fuente más importante actualmente para la comprensión del zen en occidente. “Las obras de Daisetz Teitaro Suzuki sobre el Budismo Zen se hallan entre las

¹⁶ Conocemos el sonido de dos manos aplaudiendo.

Pero, ¿cuál es el sonido de una mano aplaudiendo?

mejores contribuciones para el conocimiento del Budismo viviente [...] nuestro agradecimiento al autor no puede resultar suficiente, primero por el hecho de haber aproximado más el Zen al conocimiento occidental, y segundo, por la manera en que concretó esta tarea” (Jung, 7).

Salinger innegablemente fue un ávido lector de Suzuki. Su nombre figura en sus novelas *Franny & Zooey*, “Dr. Suzuki says somewhere that to be in a state of pure consciousness—*satori*—is to be with God before he said, Let there be light”¹⁷ (Salinger, 1991, 30). En vida expresó sus intenciones por conocerlo: “According to Margaret¹⁸, even before *Catcher* was published in 1951, Salinger had become friends with Zen adept D. T. Suzuki”¹⁹ (Shields y Salerno, 395). Es incierto cuál fue el catalizador inicial del interés de Salinger por el budismo zen, pero desde su juventud “he studied Zen Buddhism—quite a departure from the Judaism and Irish Catholicism of his parents”²⁰ (Shields y Salerno, 194) y más de la mitad de su vida estuvo dedicada a la práctica de la meditación y la búsqueda de la iluminación. Menciones al zen, aunque escasas, están presentes entre sus textos, pero la más significativa de todas es sin duda el epígrafe a “Nueve cuentos”.

El koan no es un dispositivo milagroso que al leerlo eleva inmediatamente nuestro espíritu a las esferas más altas. Es una herramienta que ejercita a la mente para prepararla para recibir a la iluminación. Esto no se debe a la pureza que contiene su lenguaje o a la directa transmisión de la divinidad que quiere comunicarse con nosotros a través del papel. El koan es un objeto textual con una forma y una estructura específicas, trabaja desde el lenguaje y a través del lenguaje, y está diseñado para cumplir el cometido para el que fue confeccionado: alcanzar la iluminación.

El secreto del koan reside en el koan mismo. Gran parte de su utilidad se encontraba en su capacidad para entrenar al alumno sin la intervención del maestro. Antes de la siguiente entrevista, el aprendiz debía regresar con el acertijo “resuelto” para poder continuar con su

¹⁷ El doctor Suzuki dice en algún lado que estar en un estado de conciencia pura—*satori*—es estar con Dios antes de que dijera, Que se haga la luz.

¹⁸ La hija de Salinger.

¹⁹ De acuerdo con Margaret, inclusive antes de que se publicara “El guardián entre el centeno” en 1951, Salinger se hizo amigo del adepto al zen, D. T. Suzuki.

²⁰ Estudió Budismo Zen—un abandono significativo del Judaísmo y Catolicismo Irlandés de sus padres.

entrenamiento espiritual. Es un trabajo duro pero más que nada solitario. El koan es un demonio que se debe enfrentar solo, sin la asistencia o compañía de colegas o superiores. Quizás por eso el primer encuentro con el epígrafe a “Nueve cuentos” es un momento tan íntimo. El epígrafe es la primera puerta seguida de otras nueve, cada una más difícil de abrir que la anterior; “es evidente que la experiencia Zen abre una puerta cerrada” (Suzuki, 1986, 64). Ahora que conocemos su historia, enfrentemos la forma y estructura del koan.

Forma y estructura del koan

Hay dos elementos imprescindibles en el koan: la tensión y el corte. La tensión proviene de las dudas, el corte es la iluminación. A su vez, el koan se puede dividir en dos partes o momentos, la pregunta y la respuesta. Quien hace la pregunta es un ser aquejado por las dudas, quien responde es un ser que ha experimentado la iluminación. El alumno se presenta con un entramado de sugerencias, tejidas una sobre la otra hasta formar un nudo enredado, “estamos siempre conscientes de un nudo, con seguridad bastante débil, pero cuán fuerte cuando tratamos de cortarlo” (Suzuki, 1986, 65). El maestro le ofrece la hoja desnuda ante sus ojos, “al estudiante del Zen se le da el elemento cortante bajo la forma del koan” (Suzuki, 1986, 66).

La tensión debe tener una cualidad imprescindible: encontrarse al límite de la tolerancia. Cuando leemos un koan pareciera que la pregunta se le acaba de ocurrir al alumno, pero han tenido que pasar duros y largos meses para poder encontrar esa duda, aquella que no le permite continuar en su camino espiritual. Generalmente, la entrevista con el maestro se da cuando el estudiante se ha topado con un callejón sin salida, un verdadero impasse que no es capaz de sobrepasar por sí mismo. Muchos han encontrado las puertas del maestro cerradas, cuando estos todavía juzgan que su momento todavía no es propicio, que la tensión no es suficiente. Recordemos el caso de Huike, cercenándose su propio brazo ante el impávido Bodhidharma.

El corte tampoco puede ser cualquiera, y no todo koan es apropiado para cada tensión que se le aproxima. Es el trabajo del maestro no solo intuir el momento preciso en el que el aprendiz

requiere de su asistencia, sino de presentarle el koan en particular que debe escuchar²¹. Las cuerdas del instrumento se tensan solas, por ponerlo de alguna manera, pero es el maestro quien debe escoger las notas para generar la sutil armonía que pueda impulsar al alumno fuera de la conmoción que está experimentando.

La pregunta que conforma la primera mitad del koan proviene de un universo conocido. El lenguaje que se emplea es familiar para nosotros, es decir: la pregunta es comprensible. De hecho, la duda que aqueja al alumno es perfectamente capaz de aquejarnos a nosotros también. ¿Quién es Buda?, ¿cuál es la verdad última de los textos sagrados?, ¿por qué viajó Bodhidharma a China?, ¿qué es la iluminación?, etc. Entendemos la pregunta porque emerge de nosotros mismos, no nos confunde porque se expresa con el mismo lenguaje que manejamos todos los días. Llamaremos a esta etapa inicial en el koan el *primer lenguaje*.

Lo que sigue obedece a otra naturaleza. La respuesta se expresa con un lenguaje que nos es totalmente extraño. Pertenece a lo irracional, a lo incomprensible, y sin embargo los excede. A simple vista parece que lo que el maestro dice o hace es un disparate y que el zen no es más que un juego de paradojas. Sin embargo, se ha mencionado repetidas veces que la respuesta del koan no es simbólica, sino que obedece a otro sistema de pensamiento.

No basta con dejarse llevar por el inconsciente al momento de responder un koan. Se espera que el aprendiz pueda responder acertadamente a un koan. Sucede que el *primer lenguaje* es precario para responderlo, y se necesita experimentar la apertura de la consciencia que permite expresar sin mediaciones intelectuales. Esta manera alterna de comunicación será referida como el *segundo lenguaje*. “Al efectuar un examen advertimos al punto que en el koan no hay sitio para insertar una interpretación intelectual. El cuchillo no es lo bastante filoso para que corte el koan y deje ver cuál es su contenido” (Suzuki, 1986, 91).

El koan es un conflicto irreconciliable. No existe una comunicación entre el *primer lenguaje* y el *segundo lenguaje*. Es una colisión inminente que solo puede evadirse o enfrentarse. Como habíamos señalado anteriormente, el cuchillo no corta al nudo, del mismo modo el

²¹ Suzuki, en sus *Ensayos sobre budismo zen (segunda serie)*, ofrece un catálogo, por así decirlo, de los dieciocho tipos de pregunta que un alumno puede hacer y los respectivos koanes con los que se puede responder a partir de la página 81. La clasificación no es vital para las necesidades de esta investigación ni agota, en mi opinión, todas las preguntas que se le pueden ocurrir a una persona. Sin embargo la información está disponible para quien quiera enterarse de los tipos de duda recurrente con las que los iniciados al budismo zen inquirían a sus maestros.

segundo lenguaje no modifica o hace desaparecer al *primer lenguaje*. Lo que ocurre en este choque violento es un impulso hacia otro plano de existencia. En este lugar no existe la dualidad, pero tampoco existe la no-dualidad. No hay sugestión pero tampoco hay algo opuesto a la sugestión. “Esta soledad es una soledad absoluta en la que no hay contraste dualista de ser y no-ser” (Suzuki, 1986, 38).

Los testimonios lo expresan como “aceptar de las cosas en su aspecto superrelativo o trascendental, donde no tiene vigencia dualismo de ninguna índole” (Suzuki, 1986, 28). A esta zona la llamaremos la *tercera instancia*, pero al referirnos a ella hablamos de lo que hasta ahora hemos definido como “iluminación”. Esta experiencia tiene dos características esenciales: la soledad con la que se enfrenta (recordemos que uno de los fines del budismo es la destrucción del ego) y lo inefable que impide comunicar exactamente en qué consiste lo que acabamos de experimentar luego de que regresamos al mundo de las apariencias.

Ya que el satori, la iluminación o la *tercera instancia* carecen de un lenguaje con el que puedan ser expresados, es imposible nombrarlo *tercer lenguaje*. “Quienes lo experimentaron no saben qué hacer para explicarlo coherente o lógicamente. Cuando se lo explica, con palabras o gestos, su contenido sufre, en mayor o en menor medida, una mutilación” (Suzuki, 1986, 26). Y es que el *primer lenguaje* y el *segundo lenguaje* forman una especie de mecanismo que transporta a la *tercera instancia*. La pregunta es como una tela elástica y la respuesta es como la disposición de resortes que la rodea y tensa para que el espíritu pueda elevarse hasta la iluminación. Luego de que se hace el salto, la pregunta y la respuesta se vuelven inútiles, se rompen y oxidan. En otras palabras, el koan se desecha apenas cumple su uso. La clave no reside en satisfacer las necesidades banales del *primer lenguaje* o en comprender los misterios indescifrables del *segundo lenguaje*, sino en poder llegar a la *tercera instancia*. “Pero una vez resuelto, el koan se compara a un pedazo de ladrillo que se emplea para golpear una puerta; cuando se abre la puerta, el ladrillo se tira” (Suzuki, 1986, 93).

“A lacquer bucket, pitch black, is a Ch’an²² metaphor for ignorance; to have the bottom fall out of the bucket is to become suddenly enlightened. To smash the bucket means to become

²² Zen

enlightened or to enlighten others”²³ (The Blue Cliff Record, 779). Esta metáfora que es casi un koan, representa también el proceso que conlleva. Tener el balde lleno es como llegar al maestro con la mente repleta de duda. Escuchar la respuesta del maestro es como remover la parte inferior del balde, vaciando su contenido. Pero la iluminación equivale a desechar y destruir el balde por completo.

“El satori nos llega abruptamente y es una experiencia momentánea. De hecho, si no es abrupto y momentáneo, no es satori” (Suzuki, 1986, 33). Este elemento ineludible es la conclusión final de la triada que compone al koan (*lenguaje primero, lenguaje segundo e instancia tercera*). La iluminación es una bendición momentánea, lo que Gastón Bachelard llamaría la *intuición del instante*, una experiencia intrínsecamente íntima. “[La iluminación] es algo que debe ser experimentado personalmente por nosotros, y que el mero oír acerca de ello no nos ayuda a penetrar en la naturaleza verdadera de la realidad misma” (Suzuki, 1986, 15).

Otro elemento fundamental del koan es que se sitúa en la cotidianidad, no en la divinidad. “Alguien nos agarra, abofetea, trae una taza de té, efectúa una observación muy del común, o recita algún pasaje de un sutra o de un libro de poesía, y cuando nuestra mente está madura para su eclosión, de inmediato arribamos al satori” (Suzuki, 1986, 31). El koan no pertenece a las altas esferas de la existencia, sino que está insertado entre lo mundano y común, en el quehacer diario y las labores más prácticas. “En ellos el Zen no era un juguete conceptual sino un hecho vital, íntimamente relacionado con la vida misma, incluso levantado un dedo, tomando una taza de té, intercambiando saludos, etc.” (Suzuki, 1986, 74).

Lo fascinante es que hace parte de una experiencia humana que no lidia con aspectos teológicos como la redención, la fe, la culpa o la divinidad; “religiosamente tenemos fenómenos espirituales tales como conversión, conformación, reformación, salvación para los cristianos; y satori, iluminación, intuición, *parávrutti*, etc., para los budistas” (Suzuki, 1986, 67). La soledad con la que se experimenta es absoluta, inclusive fuera de la percepción propia del ser. El koan surge por un conflicto con la precariedad del lenguaje, trabaja a través de un giro paradójico

²³ Un balde lacado, completamente negro, es una metáfora Zen para la ignorancia; remover el fondo del balde es acceder a la iluminación repentinamente. Destrozar el balde significa convertirse en un ser iluminado o iluminar a los demás.

haciendo uso del lenguaje, y finalmente (una vez alcanzamos la iluminación) lleva a una instancia que se encuentra por fuera del lenguaje.

Para ejemplificar esto, quiero citar el koan de “El perro de Joshu”, que figura como el primero en la antología de koanes “The Gateless Gate”²⁴. “A monk asked Jōshū in all earnestness, ‘Does a dog have Buddha nature or not?’ Jōshū said, ‘Mu!’”²⁵ (The Gateless Gate, 326). *Mu* equivale al ideograma que representa la palabra “nada” o “vacío”, pero también equivale al sonido, en japonés, que hace el perro al ladrar. Cuando un monje indagó sobre esta respuesta, su maestro le respondió: “Es sencillo, el maestro solo respondió lo que el perro habría dicho”. Este koan ilustra la profunda conexión que tiene con el lenguaje y con los dilemas que este tiene para expresar la esencia del universo y el ser. Nos hemos ido armando con el vocabulario que rodea al koan: tensión, corte, pregunta, respuesta, lo cotidiano, la inmediatez, el giro paradójico y, por supuesto, la iluminación. Estas herramientas lingüísticas sirven de igual modo para trabajar los cuentos de Salinger.

El koan y *Nine Stories*

La antología “Nueve cuentos” está íntimamente relacionada con el proceso del koan. Salinger parece haberse embebido de todo lo que aprendió en sus años de práctica y estudio del budismo zen para adaptar el koan a una forma literaria²⁶. La modificación no se encuentra únicamente en el aumento de la extensión (los koanes son generalmente clasificados como historias cortas). El trabajo de Salinger consiste en agregar a su estilo, que ya lo había hecho un autor reconocido, la presencia del zen. Es así como esta colección de cuentos, seleccionada y organizada por él mismo, representa una especie de guía práctica enfocada a un público occidental para acceder a la iluminación.

Y no se trata de relatar la vida de Buda, u ofrecer nueve traducciones de koanes existentes al inglés, o exponer a personajes que den cuenta de los vericuetos y secretos del zen. Las

²⁴ La puerta sin puerta.

²⁵ Un monje le preguntó a Joshu con toda honestidad, “¿Un perro tiene naturaleza búdica o no?” Joshu respondió, “¡Mu!”

²⁶ Quizás sea prudente decir, *más* literaria.

historias de Salinger son innegablemente norteamericanas. Las dilemas de sus personajes son conmovedores y sin embargo no exceden la pequeña burbuja de la clase privilegiada de Nueva York de mediados del siglo XX. Lo que Salinger ofrece en “Nueve cuentos” es una *apropiación* del koan, una adaptación que se sostiene por sí misma, y aunque comparte fuertemente los ideales del budismo zen, los expresa en un lenguaje completamente propio.

“Nueve cuentos” constituye una obra que difícilmente tiene par en la literatura moderna occidental. Salinger, haciendo la parte de un maestro zen, ha seleccionado y tensado cuidadosamente nueve cuerdas que son entonadas en un orden específico, tomando prestada una nota inicial como preludio, para que su público, un millar de aprendices en potencia, pudiera aprovechar la influencia de la sutil música que solo una flauta de hierro²⁷ podría emitir.

“Esto pudiera parecer la confusión más confusa e incluso un completo disparate pero, desde un punto de vista intelectual, el zen puede considerarse como el triunfo del desatino” (Suzuki, 2006, 153). Y en eso consiste, en breve, el éxito del koan. Es una paradoja encarnada, un dispositivo que resuelve nuestras dudas sobre el universo al hacerlo aún más confuso e inexplicable, una respuesta que no puede expresarse de una pregunta que no debería ser expresada, un fenómeno lingüístico e intelectual que resulta cierto en tanto que es absurdo. Hemos delimitado, en fin, lo mejor posible el koan, el que es pertinente a esta investigación, y hemos extraído sus distintos engranajes y manivelas. Es momento de descubrir de qué modo encaja con J. D. Salinger y su obra, y si el mecanismo puede activarse luego por sí mismo y dar los resultados que esperamos.

²⁷ La antología “La flauta de hierro” alude en su título a un instrumento que no es capaz, por sus limitaciones físicas, de emitir sonido alguno. Otra metáfora del zen.

Capítulo II

UN BUDISTA EN NUEVA YORK

‘Would you tell me please, which way I ought to go from here?’
‘That depends a good deal on where you want to get to,’ said the Cat.
‘I don’t much care where—’ said Alice.
‘Then it doesn't matter which way you go,’ said the Cat.
‘—so long as I get *somewhere*,’ Alice added as an explanation.
‘Oh, you’re sure to do that,’ said the Cat, ‘if only you walk long enough.’²⁸

–Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*

Nobody’s aiming to please, here. More, really, to edify, to instruct.²⁹

–J. D. Salinger, *For Esmé—with Love and Squalor*

His work was ordained by God, his work was his way to enlightenment.³⁰

–Jean Miller, *Salinger*

Una noche Tê-shan estaba sentado fuera del cuarto de su maestro, en silencio, pero buscando fervorosamente la verdad. Ch'ung-hsin le dijo: “¿Por qué no entras?” “Está oscuro”, replicó Tê-shan. Entonces Ch'ung-hsin encendió una vela y se la entregó a Shan. Cuando Shan estaba apunto de tomarla, Hsin la apagó. Esto abrió su mente a la verdad de la doctrina Zen. Shan hizo reverencias respetuosamente.

–Un koan zen, *Ensayos sobre budismo zen (segunda serie)*

²⁸ ‘¿Podría decirme, por favor, hacia dónde debo dirigirme desde aquí?’

‘Eso depende en gran medida del lugar al que quieres llegar’ dijo el Gato.

‘No me importa mucho a dónde llegar—’ dijo Alicia

‘Entonces no importa qué camino escojas’ dijo el Gato.

‘—siempre y cuando llegue a *alguna* parte’ añadió Alicia como una explicación.

‘Oh, seguramente harás eso’ dijo el gato ‘siempre y cuando camines lo suficiente’

²⁹ Nadie está intentando complacer aquí. Más bien, en realidad, edificar, instruir.

³⁰ Su trabajo era un mandato de Dios, su trabajo era su vía hacia la iluminación.

J. D. Salinger, vida y obra

La obra de Salinger da cuenta de su proceso de vida, la cual he decidido dividir en tres etapas: el desencanto, el trauma y la iluminación. La época del desencanto comprende los años desde su nacimiento, el primero de enero de 1919, hasta finales de 1941, cuando su relación sentimental con Oona O'Neill culmina definitivamente. La época del trauma contiene los años que sirvió como soldado cuando fue reclutado por el ejército en 1942, donde combatió en el regimiento de infantería para luego servir de espía e interrogador, hasta su regreso a Nueva York en 1946. La época de la iluminación corre a partir de sus publicaciones en 1947, que van de la mano con la disciplina en el budismo zen. Esta época termina con la publicación de su último cuento en 1965, fecha en la que decide retirarse por completo del mundo editorial y reducir su interacción social al mínimo.

“On January 1st, 1919, at the New York Nursery and Child’s Hospital on West 61st Street in Manhattan, Jerome David Salinger was born”³¹ (Shields y Salerno, 31). Su padre era Solomon Salinger, hijo de un rabino, y su madre, Marie, hija de una familia católica que cambió su nombre por Miriam para poder ser aceptada por la familia judía de su esposo. Solomon Salinger era distribuidor de quesos y carnes, una empresa muy poco kosher, la cual sin embargo quería legar a su hijo. Su infancia estuvo rodeada de barrios elegantes, clubes elegantes, fiestas elegantes y escuelas privadas elegantes, de las cuales fue sistemáticamente expulsado (rasgo que compartiría con Holden Caulfield, el héroe de “El guardián entre el centeno”).

Su padre decide enviarlo a una escuela militar, donde además de adquirir disciplina descubre una gran pasión por la actuación y por la escritura, protagonizando todas las obras teatrales escolares y dirigiendo el periódico escolar. Salinger emerge de sus estudios con la única ambición en la vida de convertirse en un escritor famoso, muy a pesar de los deseos de su padre; “born into Park Avenue affluence, the young Salinger is a contrarian, a loner, an actor, a poor student, a military academy student, a college dropout artist, anything but his parent’s son”³²

³¹ El primero de enero, 1919, en la Guardería y Hospital Infantil de Nueva York en la calle West 61 en Manhattan, Jerome David Salinger nació.

³² Nacido en la afluente Park Avenue, el joven Salinger era contradictorio, solitario, actor, estudiante mediocre, estudiante en una escuela militar, y un desertor universitario artista, todo menos el hijo de sus padres.

(Shields y Salerno, 30). En busca de su destino entra en el curso de escrituras creativas de Whit Burnett en la Universidad de Columbia.

“Back in 1939, when I was twenty, I was a student for a time in one of the present editors'—Whit Burnett's—short story course, up at Columbia” (Salinger, 1975, 187). Burnett era a la vez el editor de *Story Magazine*, una revista independiente que promovía el talento desconocido de autores inéditos. Salinger publica su primera historia allí. A pesar de este logro, lo que en realidad quiere es aparecer entre las páginas de *The New Yorker*. Los años en los que recibirá un sinnúmero de cartas de rechazo lo llevarán a pulir su estilo hasta lograr la calidad literaria necesaria para poder ser aceptado en la que él consideraba la revista más prestigiosa y reconocida en ese momento y en la que todo autor estaría honrado en aparecer.

Tras muchos intentos, Salinger recibe por primera vez una carta de aceptación en 1941 por su cuento “Slight Rebellion Off Madison” (Shields y Salerno, 57), en donde Holden Caulfield hace su primera aparición en el mundo de la ficción. Sin embargo los acontecimientos en Pearl Harbor coinciden con el momento en que la revista se encontraba en proceso de publicación. Los editores creían que un adolescente quejándose de la vida y falsedad de los adultos era un tema menos que apropiado dadas las circunstancias tan significativas en las que se encontraba el país en ese momento, por lo que le informaron de la indefinida postergación de la publicación de su cuento.

Esta amarga decepción se vería eclipsada por la aparición de Oona O'Neill en su vida. Hija de Eugene O'Neill, Oona era una de las solteras más cotizadas de Nueva York. Debutante del año, figura constante en los clubes y fiestas más reconocidas de la ciudad³³, encantadora, perspicaz, magnética, Salinger cayó a sus pies. Reconocida también por su fijación con hombres de cierto calibre intelectual, Oona ya era famosa por haber pretendido a Peter Arno y Orson Welles antes de empezar su relación con Salinger.

Ese mismo año decide enlistarse en el ejército, donde es reclutado en la división de infantería. Durante su entrenamiento deja de recibir cartas de Oona y descubre, meses después, que ella ha viajado a Los Ángeles para incursionar en su carrera como actriz, y que ha conocido y se ha casado con Charlie Chaplin. En este momento la vida de Salinger toma un giro drástico.

³³ Fotografiada frecuentemente con un vaso de leche, por ser menor de edad.

Decepcionado, desilusionado, invadido por una gran ira, el joven escritor parte hacia Europa dejando el lujo y el vértigo de la vida en Nueva York para acudir a su primer combate en la batalla de Normandía, acabando con la época del desencanto e iniciando la época del trauma. “He was against whatever they were for—values of upper-middle-class Manhattan; or rather, he was deeply conflicted about these values”³⁴ (Shields y Salerno, 30).

Salinger emerge con vida después de uno de los enfrentamientos más sangrientos de la Segunda Guerra Mundial, un privilegio con el que no contarán muchos de sus compañeros, “of all the days for someone to be initiated in combat, Jerome David Salinger’s was D-Day”³⁵ (Shields y Salerno, 3). Tras la liberación de Francia de la ocupación de la Alemania nazi en 1944, Salinger es reasignado en la división de contraespionaje, donde debe interrogar a civiles, hacer de espía y recopilar toda la información posible que pueda. Sus labores incluían invadir y desocupar las casas de ciudadanos para evacuarlos y formar bases temporarias en ellas, una situación que está descrita en “For Esmé—with Love and Squalor”, el sexto de los “Nueve cuentos”.

Se rumora que durante esta época es cuando Salinger inicia la escritura del manuscrito de *The Catcher in the Rye*, pero se sabe que publicó cuatro cuentos más en *Story Magazine* y recibió una docena de cartas de rechazo de *The New Yorker*. La suerte le concede encontrarse con Ernest Hemingway, una figura que influirá significativamente en el desarrollo de su obra; “Salinger’s second meeting with Hemingway, which would take place in 1944 in the Hürtgen Forest”³⁶ (Shields y Salerno, 69). Congeniaron fácilmente por su mutua condición de escritores y soldados y, aunque no se conoce mucho de su interacción en esos días, se sabe que Hemingway leyó sus textos y alabó su estilo y posiblemente le dio consejos invaluable³⁷.

³⁴ Estaba en contra de lo que fuera que ellos estaban de acuerdo—los valores de la clase media-alta de Manhattan; o más bien, estaba profundamente en conflicto con estos valores.

³⁵ De todos los días en que alguien puede iniciar en el combate, el de Jerome David Salinger fue la batalla de Normandía.

³⁶ El segundo encuentro de Salinger con Hemingway, el cual tendría lugar en 1944 en el bosque de Hürtgen.

³⁷ Hemingway, hablando del estilo de Salinger dijo: “Jesus, he has a helluva talent”, citado en Skow, John (September 15, 1961). “*Sonny: An Introduction*”. Time, edición del 2007-04-12.

En abril de 1945, Salinger incursiona a los campos de concentración en Dachau para liberar a los prisioneros. Su escuadrón estaba a cargo de los “Krankenlager” o los cuarteles y canales donde los enfermos eran incinerados y arrojados, respectivamente. Se suele decir que de esta misión es de donde Salinger extrajo el trasfondo para la frase “you never really get the smell of burning flesh out of your nose entirely. No matter how long you live”³⁸ (Shields y Salerno, 158). La guerra llega a su fin el 8 de mayo de ese mismo año, y Salinger es internado inmediatamente en un hospital en Nuremberg para tratar sus trastornos por estrés después de 299 días de servicio en combate (Shields y Salerno, 168).

“Salinger’s voice is already in, if not full cry, beginning cry: his droit mixture of high and low diction, his eye for satiric detail, his ear for revealing speech. What was still missing, of course, was what became the signature of his work: a heart in free fall”³⁹ (Shields y Salerno, 49). Es acaso una suposición arriesgada, pero es posible que durante su residencia en el hospital, Salinger hubiera aplicado las técnicas del budismo zen para liberar a su mente atormentada de los horrores que la acosaban. Ese ingrediente que faltaba apareció, por primera vez, en sus textos a partir de este momento, lo que se denomina “un corazón en caída libre”, o lo que yo llamo “iluminación”.

Un año después, Salinger regresa a Nueva York. Este viaje marca el logro de los sueños de su juventud: la publicación de no solo de uno sino de tres de sus cuentos en *The New Yorker*. Estos textos corresponden a los tres primeros en la antología “Nueve cuentos”. Salinger se convierte en un éxito instantáneo, iniciando la etapa de la iluminación y culminando la etapa del trauma. Cartas y testimonios de esta época informan del inicio de sus prácticas en el budismo zen, elemento que estará presente en sus textos a partir de ese momento y hasta el final de su vida (Shields y Salerno, 274).

El nombre Salinger empieza a adquirir gran popularidad, y en 1949 Samuel Goldwyn adquirió los derechos para convertir “Uncle Wiggily in Connecticut” en una película (Shields y

³⁸ Nunca puedes quitarte del todo el olor a carne quemada de tu nariz. No importa cuánto vivas.

³⁹ La voz de Salinger ya estaba, si acaso no en un grito completo, en el principio del grito: su hábil mezcla de dicciones altas y bajas, su ojo para el detalle satírico, su oído para el diálogo revelador. Lo que faltaba era, por supuesto, lo que sería la firma de su trabajo: un corazón en caída libre.

Salerno, 203). La historia, adaptada a las necesidades de Hollywood, fue alterada y rebajada a tal nivel que Salinger juró no conceder nunca más que su obra se trasvasara al cine, petición que todavía se encuentra protegida por la ley al día de hoy. La obsesión por la perfección emerge después de este incidente. Salinger hizo saber su descontento por la inclusión no autorizada de una coma por una revista y terminó su amistad con un editor cuando, sin su consentimiento, cambiaron el título de uno de sus cuentos para que pudiera encajar en la diagramación de la página.

En 1951 se publica “El guardián entre el centeno”, el momento más reconocido de su carrera, y tras un par de años de insufrible acoso por entrevistadores, fanáticos y editores decide retirarse de Nueva York para vivir en una casa aislada entre las montañas de Cornish, New Hampshire (Shields y Salerno, 232). Esta huida de la ciudad causa una serie de rumores acerca de su vida. Por ejemplo que se resguardaba en un búnker de cemento reforzado, que en su patio erigió una enorme estatua de Buda, que a su casa llegaban decenas de monjes peregrinos que meditaban y hacían incantaciones todo el día. Todo esto era una colección de mentiras, por supuesto.

El “Bunker” era una pequeña casa de madera a unos cuantos metros de su residencia familiar en la cual trabaja lejos del ruido que sus hijos pudieran ocasionar para distraerlo, que en ese entonces eran un bebé y una niña pequeña,. Es indudable que durante esta época su búsqueda espiritual empezó a tomar un protagonismo mucho más notorio dentro de su obra y, tras la publicación de “Nueve cuentos” en 1954, aparecen *Franny & Zooey*, un par de textos en los que aparecen palabras como “iluminación”, “meditación” o “nembutsu” y nombres como “Buda”, “Huineng” o “Suzuki”.

En el apogeo de su fama, un momento en el que Billy Wilder, Steven Spielberg, Elia Kazan, Harvey Weinstein y Jerry Lewis (Shields y Salerno, 265) luchaban desesperadamente (e infructuosamente) por llevar a Holden Caulfield a la pantalla grande y periodistas esperaban horas para poder fotografiar al elusivo escritor, Salinger publica su último texto, *Hapworth 16, 1924*, un extenso e intrincado cuento plagado de referencias espirituales y filosóficas, infame por ocupar casi toda las páginas de la edición del 19 de junio de 1965 de *The New Yorker*. La

general insatisfacción por parte de los lectores decepcionó a Salinger, quien creía que había encontrado el punto más alto en su producción literaria con ese texto.

En un voto de silencio tanto de publicaciones como de entrevistas, Salinger abandona la vida pública después de su último fracaso editorial. Casi diez años después, el recluso escritor recibe una visita de un lector. Michael Clarkson creía haber encontrado un ser humano que entendía y podía ayudarlo con su depresión entre las páginas de “El guardián entre el centeno”, creyendo que Holden Caulfield era una representación de su propia juventud solitaria. Buscó la dirección exacta de Salinger, lo contactó por el correo y concertaron una cita.

Al encontrarse, Clarkson le pidió que tomaran un café juntos y que lo ayudara a reparar los daños emocionales en su vida. Salinger le dijo que si necesitaba ayuda debía acudir a un psicólogo, y no a él. “I’m a fiction writer! It’s all fiction. There’s absolutely no autobiography in my stories. I can’t help these people. If I’d have known this was going to happen, I don’t think I would have started writing”⁴⁰ (Shields y Salerno, 97). Esta referencia, aunque de dudosa procedencia, quizás ayude a solidificar la idea de que la obra de Salinger apuntaba más allá de un recuento autobiográfico, una crítica a la vida vacía del hombre moderno norteamericano o un medio terapéutico en el que pudiera expulsar por medio de una catarsis los horrores de la guerra⁴¹.

La vanidad y el vacío espiritual de Nueva York están presentes en el desencanto, un elemento que generalmente se expone con detalle en la primera parte de los cuentos de Salinger. La guerra y sus estragos son un tema constante en su obra, haciendo parte del trauma que es recurrente en la mayoría de sus textos. Sin embargo, es la iluminación el elemento ineludible durante toda su obra a partir de 1946. Es la intención de esta investigación demostrar que, antes que cualquier cosa, la obra de Salinger constituye la creación de un ejercicio intelectual que, más que documentar su propia vida o servir de voz colectiva para una generación de neoyorquinos,

⁴⁰ ¡Soy un escritor de ficción! Todo es ficción. No hay absolutamente nada autobiográfico en mis historias. No puedo ayudar a estas personas. Si hubiera sabido que esto sucedería, no creo que hubiera empezado a escribir.

⁴¹ Los reclamos de Salinger recuerdan a un koan que figura en “Ensayos sobre budismo zen (segunda serie): “Deseo saber algo sobre Zen”, a lo que el maestro barbotó: “¡No tengo nada que dar! ¡Largo!” (Suzuki, 1986, 46).

busca instruir a su amplio grupo de lectores en cómo liberarse de la sugestión y acceder a la iluminación.

“Nueve cuentos” es una selección cuidadosamente organizada, una sucesión de retos al lector que emulan la técnica del koan. Si fuera simplemente una antología de sus textos más representativos, ¿por qué decidió iniciar una acción legal contra unas publicaciones ilegales de sus cuentos completos, especialmente aquellos que fueron escritos antes de 1946? Lo hizo porque en ese momento no hacían parte de su proyecto de enseñanza del zen y más que ayudar podrían obstaculizar y enredar el entrenamiento espiritual que quiso compartir en su obra. “John Greenberg, had been traveling around the country, selling pirated copies of his uncollected short stories. Salinger had filed a lawsuit against bookstores that were selling the books”⁴²

J. D. Salinger murió cuatro años antes del inicio de esta investigación, en el 2010, en su hogar en Cornish, New Hampshire. Se dice que ordenó conservar un voluminoso grupo de obras que no podrán ser publicadas hasta haber pasado un plazo de tiempo desconocido “these works will begin to be published in irregular installments starting between 2015 and 2020”⁴³ (Shields y Salerno, 576), entre los que se supuestamente se encuentra una secuela para “El guardián entre el centeno”, una cronología completa de la familia Glass y un manual espiritual de budismo zen. De ser publicadas, estas obras podrían desmentir o sustentar las ideas que esta investigación defiende.

“Nine Stories” y el koan zen

El koan zen y “Nueve cuentos” comparten una misma meta: ejercitar la mente del lector para que pueda acceder a la iluminación. Estos dos textos no solo comparten un objetivo, sino una serie de similitudes en el método que emplean para lograrlo. Haciendo un desvío tangencial podemos usar de ejemplo el texto *Zooey* que Salinger escribió cuatro años después de publicar “Nueve

⁴² John Greenberg, había viajado por el país, vendiendo copias piratas de sus cuentos cortos sin recopilar. Salinger presentó una demanda a las librerías que vendían estos libros.

⁴³ Estos trabajos empezarán a ser publicados en periodos irregulares empezando a partir del 2015 al 2020.

cuentos” y en el que se relata la experiencia que bajo todas las definiciones que hemos trazado anteriormente debemos calificar como iluminación:

I was standing at the meat counter, waiting for some rib lamb chops to be cut. A young mother and her little girl were waiting around, too. The little girl was about four, and, to pass the time, she leaned her back against the glass showcase and stared up at my unshaven face. I told her she was about the prettiest little girl I'd seen all day. Which made sense to her; she nodded. I said I'd bet she had a lot of boy friends. I got the same nod again. I asked her how many boy friends she had. She held up two fingers. "Two!" I said. "That's a lot of boyfriends. What are their names, sweetheart?" Said she, in a piercing voice, "*Bobby and Dorothy*." I grabbed my lamb chops and ran.

[...]

But I swear to you that I had a perfectly communicable little vision of truth (lamb-chop division) this afternoon the very instant that child told me her boyfriends' names were Bobby and Dorothy. Seymour once said to me—in a crosstown bus, of all places—that all legitimate religious study *must* lead to unlearning the differences, the illusory differences, between boys and girls, animals and stones, day and night, heat and cold. That suddenly hit me at the meat counter, and it seemed a matter of life and death to drive home at seventy miles an hour to get a letter off to you.⁴⁴

(Salinger, 1991, 63-68)

¿No es este un ejemplo perfectamente comunicable de esa pequeña visión de la verdad que en el budismo zen es conocida como “iluminación”? Una genuina adaptación de las historias que hasta ahora hemos escuchado en oriente, esta breve sección del texto de Salinger podría funcionar y calificarse, discutiblemente, como un koan. Todos los elementos están ahí: la cotidianidad donde su ubica, la naturaleza comunicativa del *primer lenguaje* que está en la pregunta (¿Cómo se llaman tus novios?), la forma hermética y confusa del *segundo lenguaje* de

⁴⁴ Estaba frente a la carnicería, esperando a que cortaran unas costillas de cordero. Una joven madre y su niña pequeña estaban esperando también. La niña pequeña tenía alrededor de cuatro años, y, para pasar el tiempo, se recostó sobre el vidrio de la vitrina y miró hacia mi cara sin rasurar. Le dije que era la niña más bonita que había visto en todo el día. Lo cual tenía sentido para ella: asintió. Le dije que apostaba a que tenía muchos novios. Obtuve la misma respuesta. Le pregunté cuántos novios tenía. Levantó dos dedos. “¡Dos!”, le dije, “esos son muchos novios, ¿cuáles son sus nombres, cariño?”. Respondió con una voz chillona: “*Bobby y Dorothy*”. Tomé mis costillas de cordero y salí corriendo.

Pero te juro que tuve una perfectamente comunicable pequeña visión de la verdad (en la división de las costillas de cordero) esta tarde en el mismo instante en que la niña me dijo que los nombres de sus novios eran Bobby y Dorothy. Seymour me dijo una vez —en un bus metropolitano, entre todos los lugares— que todo estudio religioso legítimo *debe* llevar a desaprender las diferencias, las ilusorias diferencias, entre niños y niñas, animales y piedras, día y noche, calor y frío. Luego repentinamente lo comprendí en la carnicería, y supuso un asunto de vida o muerte que manejara hacia la casa a setenta millas por hora para enviarte una carta.

la respuesta (Bobby y Dorothy), y el salto hacia la *tercera instancia*, es decir, la iluminación (pequeña visión de la verdad).

Este patrón se repite en “Nueve cuentos”, y los elementos del koan también hacen parte de la narración. El primero de ellos es la cotidianidad. Es fundamental que la iluminación ocurra en una actividad cualquiera en la vida cotidiana, por lo tanto las historias de Salinger están situadas en momentos cotidianos y tratan sobre pequeños dramas domésticos que hacen parte de la vida de la que emergió él mismo, en los barrios acaudalados de Nueva York, durante el periodo de su vida que denominamos *el desencanto*.

Unas vacaciones en Florida, la reunión entre dos compañeras universitarias, una pelea entre dos señoritas concerniendo el pago desigual de un taxi, las historias misteriosas de un grotesco héroe narrada a los niños después de la practica de béisbol, la pataleta de un niño y el esfuerzo de su madre por hacerlo bajar de un bote a la orilla, la breve entrevista entre un soldado y una niña corista de la iglesia, un amigo consolando a otro durante un ataque de celos después de una fiesta, las desaventuras de un joven artista y mitómano mientras intenta formar parte del cuerpo docente de una fraudulenta escuela de arte por correspondencia, y la mañana a bordo de un crucero marítimo de una pareja neoyorquina con sus dos hijos.

Estos son, cercenados de detalles adicionales, los asuntos fundamentales que se tratan respectivamente en cada uno de los “Nueve cuentos”. Son pequeñas esferas que contienen los dramas de una clase privilegiada y que concierne a los habitantes de Manhattan o sus alrededores hacia la mitad del siglo XX. Los lectores contemporáneos y coterráneos de Salinger conocen la ropa que menciona en sus cuentos, los restaurantes de los que habla o las situaciones que está narrando a la perfección.

Puede que para nosotros no ocurra tan fácilmente, pero ayudados por el conocimiento general que obtenemos de las películas, series y demás libros ambientados en el mismo tiempo y en el mismo lugar, arribamos a una sensación de familiaridad similar a lo que puede ser capaz de sentir un neoyorquino. Lo que les sucede a los personajes de Salinger le puede haber sucedido a cualquiera de sus lectores norteamericanos. Esta antología hace a la vez de nueve cuadros de costumbres, exponiendo la vida, valores, preocupaciones y hábitos de los habitantes de Nueva York finalizando la primera mitad del siglo XX.

Para incentivar esta sensación de cotidianidad, Salinger recurre a su estilo, que lo ha llevado a ser reconocido como uno de los mejores narradores de ficción hoy en día; “Salinger’s slim oeuvre—four brief books—has a cultural weight and penetration nearly unmatched in modern literature”⁴⁵ (Shields y Salerno, 74). Su forma de narrar se asemeja mucho a la de un guión cinematográfico. Su fuerte está en el diálogo y en la descripción del lugar en el que suceden los hechos. Cuando Salinger quiere expresar la intención o la forma con la que un personaje actúa, no lo hace a través de un narrador omnisciente que explica sus motivaciones, sino a través de ayudas visuales. “La literatura es un arte cinético, pero la forma física de que se reviste nos impide ver su naturaleza esencial, aunque la experimentemos” (Fish, 121).

En el cine no siempre se puede contar con la ventaja de tener un narrador disponible a todo momento. Para comunicarle al espectador lo que está sintiendo el personaje se debe recurrir a una ayuda visual que transmita esta idea de forma práctica y entendible. Si queremos demostrar que una chica está nerviosa podemos hacer que se muerda las uñas, si necesitamos mostrar ira podemos hacer que un hombre rompa el lápiz que tenía entre sus manos, si tenemos que presentar a alguien impaciente podemos hacer que sus dedos tamborileen en la mesa o que camine de un lado para otro en la habitación. Hay, en fin, una gran cantidad de estas ayudas visuales que se usan con frecuencia en el cine pero que en este caso hacen parte de la narración de Salinger.

En el primer cuento⁴⁶, para comunicarnos que una chica encuentra el tono de voz de su madre un poco alto, nos dice: “The girl turned the receiver slightly away from her”⁴⁷ (4). Para mostrar que un vaso se ha derramado no describe la acción sino que nos obliga a deducirlo a través del diálogo en el segundo cuento:

“Oh God! Look what I did. I’m terribly sorry, El.”

“Leave it. *Leave it,*” said Eloise. “I hate this damn rug anyway. I’ll get you another.”

⁴⁵ La breve obra de Salinger—cuatro libros cortos—tiene un peso cultural y una penetración casi sin par en la literatura moderna.

⁴⁶ Por conveniencia, cuando me refiera a los cuentos lo haré por el número en el orden en el que están dispuestos en la antología. Los nueve cuentos son: *A Perfect Day for Bananafish* (1), *Uncle Wiggily in Connecticut* (2), *Just Before the War with the Eskimos* (3), *The Laughing Man* (4), *Down at the Dinghy* (5) *For Esmé—with Love and Squalor* (6), *Pretty Mouth and Green My Eyes* (7), *De Daumier-Smith’s Blue Period* (8), y *Teddy* (9).

⁴⁷ La muchacha alejó el teléfono ligeramente lejos de ella.

“No, look, I have more than half left!”⁴⁸

(24)

Podemos ver cómo el vaso se cae, cómo la primera mujer intenta limpiar la alfombra y podemos ver cómo levanta el vaso de nuevo, mostrando que todavía hay licor adentro. Esto se logra sin recurrir nunca a la descripción, dependiendo totalmente del poder evocativo del diálogo. En otra escena, en el tercer cuento, la protagonista está fastidiada con su amiga y decide terminar la conversación, esto lo deducimos por lo que hace, no por lo que dice:

“Now you know,” said Ginnie, and opened a copy of *Vogue* in front of her face. She kept it in this position till Selena had left the room, then put it back on top of the radio.⁴⁹

(42)

Para mostrar la transición entre seguridad y confianza y los nervios y la vacilación, Salinger nos muestra esta imagen en el cuarto cuento:

He left it slowly, opening his overcoat and putting his hands in the hip pockets of his trousers.

I sat down on first base and watched. By the time the Chief reached Mary Hudson, his overcoat was buttoned again and his hands were down at his sides.⁵⁰

(69)

Como último ejemplo, y quizás el más logrado de todos, está la transmisión de las ganas de destrozarse una mesa de ping-pong con solo mencionar la distancia entre el narrador y la mesa en cuestión en el sexto cuento:

I generally sat in a dry place and read a book, often just an axe length away from a ping-pong table.⁵¹

(88)

⁴⁸ “¡Oh *Dios!* Mira lo que hice. Lo siento *mucho*, El”

“Déjalo. *Déjalo*” dijo Eloise “Odio esa alfombra de todos modos. Te traeré otro”

“No, mira, tengo más de la mitad todavía”

⁴⁹ “Pues ahora lo sabes” dijo Ginnie, y abrió una copia de *Vogue* frente a su cara. La dejó en esta posición hasta que Selena había salido de la habitación, luego la puso de nuevo encima del radio.

⁵⁰ Se marchó lentamente, abriendo su abrigo y poniendo sus manos en los bolsillos de la cadera de sus pantalones. Me senté en la primera base y observé. Para cuando el Jefe llegó adonde Mary Hudson, su abrigo estaba abotonado y sus manos estaban hacia abajo en los costados.

⁵¹ Generalmente me sentaba en un lugar seco y leía un libro, a menudo solo a una distancia de una mesa de ping-pong.

El autor no se toma páginas enteras para situarnos en el espacio o nos provee de información detallada y exhaustiva para ayudarnos a imaginar a sus personajes. Un par de pinceladas bastan para ver la imagen completa, y aunque las pistas son pocas, son tan certeras que somos capaces de intuir el espacio en el que Salinger quiere situarnos. La entonación de sus personajes, la forma de sus vestidos y la intención de sus movimientos se devela a través de un puñado de frases cortas pero decididas.

La construcción de los personajes también hace parte del esfuerzo por crear esta sensación de naturalidad y cotidianidad en la lectura. Es sorprendente cómo una gran cantidad de personas están de acuerdo en qué actor o actriz debería protagonizar el rol de cada personaje. Es una coincidencia que quizás aquí no sirva de mucho pero por lo menos ejemplifica el consciente y trabajado esfuerzo que Salinger invierte en describir a sus personajes. Cada uno tiene su descripción, en menor o mayor extensión y detalle, pero la sección que ejemplifica mejor esta técnica (si somos sinceros, mi favorita) es la presentación de Boo Boo Tannenbaum, protagonista del quinto cuento:

The swinging door opened from the dining room and Boo Boo Tannenbaum, the lady of the house, came into the kitchen. She was a small, almost hipless girl of twenty-five, with styleless, colorless, brittle hair pushed back behind her ears, which were very large. She was dressed in knee-length jeans, a black turtleneck pullover, and socks and loafers. Her joke of a name aside, her general unprettiness aside, she was—in terms of permanently memorable, immoderately perceptive, small-area faces—a stunning and final girl.⁵²

(77)

Aunque la descripción es en gran parte física, los detalles erigen también a la personalidad del personaje. Su forma de vestir contrasta notablemente con los vestidos elegantes de sus contrapartes femeninas de los demás cuentos. Algo torpe, animosa, poco convencional, pero anclada a ese inusual calificativo: “una chica apabullante y definitiva”, podemos visualizarla casi sin esfuerzo. Ocurre así en la mayoría de los casos con los demás personajes, y la descripción que en otros casos ayudaría notablemente a un proceso de casting, aquí cumple

⁵² La puerta de vaivén se abrió desde el comedor y Boo Boo Tannenbaum, la señora de la casa, entró a la cocina. Era una chica pequeña, casi sin caderas de veinticinco años con un pelo quebradizo sin estilo ni color que estaba peinado hacia atrás por detrás de las orejas, que eran bastante grandes. Estaba vestida con jeans hasta la rodilla, un saco cuello de tortuga negro, medias y mocasines. Sin considerar su ridículo nombre o su falta general de belleza, era—bajo los términos de esos rostros permanentemente memorables, inmoderadamente perceptivos y de área pequeña—una chica apabullante y definitiva.

con convencernos de que conocemos cabalmente a esta persona que acabamos de ver por primera vez.

Esta familiaridad se logra también con otros recursos literarios. En el diálogo hay de vez en cuando una alteración tipográfica que puede ocupar la palabra entera o parte de la palabra, con el objetivo de enfatizar esa parte de la frase, obligándonos a enunciarla, casi sin darnos cuenta, de manera específica. La acción de hablar no necesita estar acompañada de un calificativo para que notemos que un personaje habla con ira, con fastidio, con tono apologetico o exigente, o simplemente para adquirir de manera inconsciente el acento y la entonación neoyorquina de mediados del siglo pasado.

“My daddy’s coming tomorrow on a nairplain”⁵³ (11), involuntariamente hablamos como una niña de cuatro años tras leer este aparente error de tipografía en el primer cuento. No necesitamos más de estas alteraciones en el diálogo, el daño está hecho y obedientemente usamos una voz infantilizada para el resto de sus intervenciones en la conversación. En el tercer cuento, el hermano de Selenia le pregunta a Ginnie si ya ha comido algo, pero lo hace de la siguiente manera, bastante intraducible: “Jeat jet?” (45), que equivale a “Did you eat yet?” (¿Ya comiste?). Este grueso acento neoyorquino se nos impone, y lo que leemos es una instrucción fonética, más que la intervención de un personaje.

A veces la alteración de la palabra está en un aspecto más sutil, como el uso de las cursivas, completas o parciales de una sílaba de la palabra. “*Wait* a second—I’ll *tell* ya, God damn it”⁵⁴ (119), en esta frase del séptimo cuento no hay signos de admiración pero la cursiva basta para intuir que el emisor está gritando estas palabras. En el noveno cuento Teddy acaba de ver cómo arrojan unas naranjas al mar; su padre, con su paciencia colmada, repite sus palabras de forma despectiva.

“Someone just dumped a whole garbage can of orange peels out the window”

“Out of the window. Out of the *window*,”

(171)

⁵³ Mi papi viene mañana en un navión.

⁵⁴ *Espera* un segundo—te lo voy a *decir*, maldita sea.

Esa primera sílaba contiene toda la ironía y el desdén de la frase. Es una técnica ingeniosa para que visualicemos las escenas como si estuviéramos sumergidos en medio de ellas, frente a personajes con acentos y manierismos dinámicos y vivientes.

Salinger podría usar este estilo para retratar a grandes héroes, pero sus personajes son seres desencantados, habitantes nativos de la primera etapa de su vida. Frívolos, melancólicos, soñadores, audaces y a menudo groseros e insensibles, poseedores de una inteligencia penetrante y una facilidad para mantener conversaciones, todos en cierta medida siguen las huellas de lo que alguna vez hacía tan magnética la personalidad de Salinger durante su juventud en Manhattan. Para poder llegar a la iluminación, Salinger también tuvo que atravesar el desencanto, es por eso que sus textos parten de este lugar.

El desencanto habla con el *primer lenguaje*. Dilemas domésticos y discusiones sociales, podemos identificarnos con la narración con la misma facilidad con la que nos sentimos inmersos por la historia de un chisme ajeno. Los cuentos de Salinger generalmente inician *in media res*, por lo que la trama debe ser deducida por el lector. ¿De quién están hablando, cuál parece ser el problema, qué es lo que los personajes nos están ocultando? Estas preguntas surgen naturalmente porque conforman la mitad de la historia que permanece intencionalmente escondida, lo que genera una tensión exponencial que solo se aliviaría si se logran unir todos los cabos sueltos al final de la narración.

Pero el final no satisface estas preguntas en absoluto, más bien parece que el cuento termina prematuramente, enfocándose en un hecho aislado, a primera vista innecesario y foráneo a los problemas que el texto planteaba al principio. Estas últimas líneas hablan con el *segundo lenguaje*, y es la declaración final del autor, lo último que tiene que decir al respecto y la única herramienta que le entrega al lector para descifrar la historia que acaba de leer.

El primer cuento en la antología establece este patrón que los demás emularán a su propio modo. Esta historia inicia con la conversación entre una joven muchacha, Muriel, y su madre. La primera, notablemente aburrida, y la segunda, innegablemente preocupada, discuten su seguridad y bienestar al decidir escapar a Florida con un hombre llamado Seymour. No conocemos a este personaje todavía pero las preguntas de la madre nos dibujan a un ser trastornado y peligroso.

Nos enteramos paulatinamente de su inestabilidad mental y su comportamiento violento y errático. “Well. In the first place, he said it was a perfect *crime* the Army released him from the hospital”⁵⁵ (6): con esta información descubrimos que Seymour posiblemente ha sufrido alguna especie de decaimiento mental causado por lo que ha tenido que evidenciar en la guerra, un paralelo significativo con la propia vida de Salinger.

Lo que la madre le dice a Muriel es una información a medias. ¿Cuál es el asunto con los árboles que la preocupan tanto cuando se entera de que Seymour manejó el carro hasta el hotel (p. 5), qué cosas horribles les hizo a las fotografías de las vacaciones en las Bermudas (p. 6), qué intentó hacer con la silla de la abuela (p. 8)? No obtenemos ninguna respuesta satisfactoria, pero se logra implantar en la mente del lector una curiosidad por averiguar quién es exactamente Seymour, qué lo aqueja, y qué puede ser capaz de hacer en medio del padecimiento mental del que estaba siendo tratado en el hospital.

Para que no olvidemos que estos personajes tienen preocupaciones frívolas y a veces decadentes, y a pesar de la seriedad del tema que están discutiendo, la conversación culmina con la madre preguntando por el tipo de ropa que las mujeres usan en el hotel. “How *are* the clothes this year?”⁵⁶ (8). El tono que emplea la madre es casi tan consternado como el que empleó para preguntar más de una vez si su hija se encontraba sana y salva.

La narración cambia de lugar para pasar a la playa donde Seymour está sentado sobre la arena tomando el sol. Una pequeña niña de cuatro años habla brevemente con él. Esta conversación enmascara ingeniosamente el discurso de Seymour. Siguiendo un juego de afirmaciones ridículas y reflexiones absurdas, no podemos estar seguros si el personaje está simplemente tomándose las libertades que algunos adultos usan al hablar con los niños o si de verdad sus palabras están subordinadas a esa extraña forma de hablar.

Eventualmente escuchamos la triste historia del pez banana. Un animal que nada hacia agujeros en el agua donde hay bananas y las devora hasta que está tan gordo y pesado que no puede salir del agujero y muere adentro. ¿Es esto una analogía a la ambición imperialista

⁵⁵ Bueno. En primer lugar, dijo que era un perfecto *crimen* que el Ejército lo haya sacado del hospital.

⁵⁶ ¿Cómo está la ropa este año?

estadounidense, a la voracidad de la enfermedad que aquejaba a Salinger amenazando con dejarlo atrapado dentro del agujero, o alguna otra relación escondida y secreta? Pronto averiguaremos que no podremos obtener las respuestas a estas preguntas y, lo que es mucho más importante, que no necesitamos responderlas.

Seymour se despide de su pequeña acompañante y se dirige de regreso al hotel. Camino a la habitación acusa a una mujer en el ascensor de mirar sus pies, evidentemente ofendido. Cuando entra y ve a Muriel durmiendo sobre la cama abre una maleta, saca una pistola y se dispara en la cabeza, acabando con su vida y con la historia. Este final es notablemente más violento que todos los demás y esto tiene una razón de ser. Al ser tan inesperado y chocante, el lector anticipa, sin querer, un final con una violencia similar después de cada cuento. Esto incrementa la tensión ya existente en el texto y la fuerza con la que nos sacude el final desconcertante de los siguientes ocho cuentos. “A suicide begins the book, is barely averted in the middle of the book, and ends the book”⁵⁷ (Shields y Salerno, 125).

Nadie esperaba el suicidio de Seymour. La primera vez que lo leí temía que la pistola apuntara hacia el cuerpo dormido de Muriel. Si teníamos alguna esperanza de averiguar más a fondo los problemas de Seymour o el significado de la enigmática anécdota del pez banana, desaparece al momento en que la bala se ha disparado. Como habíamos dicho con el koan, la gracia no se encuentra en satisfacer las necesidades del *primer lenguaje* (¿quién es Seymour? ¿por qué está enfermo? ¿qué hace o qué dice?) o develar el misterio del *segundo lenguaje* (¿cuál es el significado oculto detrás de la historia del pez banana?, ¿por qué se suicidó Seymour al final?). La finalidad del cuento radica en poder acceder a la *tercera instancia*, en la que se pueda *desaprender las diferencias, las ilusorias diferencias, entre niños y niñas, animales y piedras, día y noche, calor y frío*. Es decir, la iluminación.

Sin embargo todavía es prematuro hablar de iluminación en el primer cuento. El preludeo del epígrafe anuncia el tema general de la obra, el primer movimiento entra con ímpetu y violencia, sacudiendo y conmoviéndonos, pero faltan todavía ocho piezas más para culminar la obra, cada cual con un propósito y un nivel de exigencia más alto para el auditorio.

⁵⁷ Un suicidio inicia el libro, es apenas advertido a la mitad del libro, y culmina el libro.

La siguiente pieza inicia de modo similar a la anterior: con la conversación de dos mujeres. Igual que antes, debemos averiguar de qué están hablando, “in the manner peculiar, probably limited, to former college roommates”⁵⁸ (20). El desencanto también hace parte de este texto. La conversación gira alrededor de la vida de sus demás compañeras universitarias, generalmente a modo de crítica o burla. “Her own horse, and the groom they had, used to be Hitler’s own private riding master or something. Oh, and she started to tell me how she almost got raped by a colored soldier”⁵⁹ (p. 23).

Se habla de Hitler y de violación, pero se hace de una manera tan absurda y ridícula que parece grotesca. Estas son dos mujeres para las cuales el hecho de que una de sus conocidas pudiera ser simpatizante de Hitler y además pueda acusar al chofer de su esposo de intentar violarla bajo probables prejuicios racistas no les importa en lo más mínimo. Es un dato de conversación casual, un aspecto entretenido entre dos amigas que llevan mucho tiempo sin verse. Un elemento que nos recuerda que el ambiente no excede los pequeños límites de la sala de una casa en los suburbios de un barrio privilegiado.

A continuación irrumpe en la sala una figura que apareció también en el primer cuento y que aparecerá de nuevo en algunos de los siguientes como una especie de Leitmotiv: una niña pequeña. Es la hija de una de las protagonistas, acompañada de su amigo imaginario. Es notable la singular rudeza con que la madre trata el tema. Ante los cumplidos y el entusiasmo de la amiga sobre este amigo invisible, ella responde: “You just think so. I get it all day long”⁶⁰ (27).

La niña sale de la casa para jugar en la nieve, lo que permite que las dos amigas continúen su alcoholización, lo que transporta la conversación a una zona más oscura. El título del cuento aparece entre la conversación: “He said ‘Poor Uncle Wiggily’. He meant my ankle. Poor old Uncle Wiggily, he called it...God, he was nice”⁶¹ (29). Los títulos de los cuentos ya

⁵⁸ En la manera peculiar, probablemente limitada, a la de anteriores compañeras de habitación universitarias.

⁵⁹ Su propio caballo, y el cuidador que tenían, solía ser el instructor privado de equitación de Hitler o algo así. Oh, y empezó a contarme cómo casi fue violada por un soldado de color.

⁶⁰ Tú piensas eso. Yo tengo que soportarlo el día entero.

⁶¹ Él dijo ‘Pobre Tío Wiggily’. Se refería a mi tobillo. Pobre viejo Tío Wiggily, lo llamaba...Dios, era tan amable.

generan una pregunta de por sí, ¿qué es un pez banana?, ¿quién es el tío Wiggily en Connecticut? La respuesta, ya deberíamos estar acostumbrados, no es satisfactoria. Más allá de un juego de palabras (*ankle* y *uncle* son homónimos en inglés, *Wiggily* podría referirse al movimiento del tobillo al momento de torcerse), la relación entre el tobillo de la mujer y el apelativo que le da su novio permanecen en un chiste interno que les concierne a ambos pero no al lector.

El título se refiere al tobillo de la protagonista del cuento. ¿Acaso el lector de Salinger siente algo similar a lo que el aprendiz del budismo zen experimenta cuando ante la pregunta “¿Quién es Buda?” el maestro le responde “El ciprés en el patio de atrás”? Parece que el maestro, y en este caso el autor se está burlando de nosotros. Buda es el ciprés en el patio trasero y el segundo cuento en la antología lleva por título el apodo de un tobillo. Qué sentido tendría todo esto si no hiciera parte de un esfuerzo paralelo por sacudir a la sugestión, por rebatir y señalar la insuficiencia de las preguntas que realizamos al inicio de la lectura, por impulsarnos hacia una instancia que se encuentran un poco más allá de los límites del lenguaje.

El texto continúa y sabemos que el autor del apelativo es Walt⁶², un soldado que, después de morir en un accidente, deja sola a la protagonista, quien decide casarse con otro consorte. Las circunstancias de su muerte son evadidas por un par de frases hasta que obtenemos la historia: “Walt and some other boy were putting this little Japanese stove in a package. Some colonel wanted to send it home. Or they were taking it *out* of the package to rewrap it—I don’t know exactly. Anyway, it was full of gasoline and junk and it exploded in their faces”⁶³ (33).

Cuando la botella de licor se ha agotado, la huésped se queda dormida y la anfitriona demuestra ante el lector dos pequeños gestos de su frialdad: conversar desinteresada y sarcásticamente con su esposo actual y negarle un favor a su criada. El relato continúa con una confrontación con su hija, que está dormida en su cama. El amigo imaginario de Ramona, la niña, fue atropellado y murió, y sin embargo ella continúa durmiendo de un lado de la cama para

⁶² Quien, lejos de ser una coincidencia, es el hermano menor de Seymour, el protagonista del cuento anterior.

⁶³ Walt y otro chico estaban poniendo una pequeña estufa japonesa en un paquete. Algún coronel quería enviarla a casa. O la estaban *sacando* del paquete para empaclarla de nuevo—no lo sé con exactitud. En fin, estaba llena de gasolina y basura y explotó en sus caras.

darle un espacio. Entre gritos, la madre descubre que el espacio es para un nuevo amigo imaginario, y enojada la empuja hacia el centro de la cama y la obliga a dormir allí.

Arrepentida, se lleva las gafas de Ramona a su rostro entre lágrimas, murmurando “Pobre Tío Wiggily”. Luego de arropar a su hija y dejar sus gafas (con los lentes hacia abajo), desciende hacia la sala, despierta a su amiga y entre sollozos le pregunta “I was a nice girl [...] wasn’t I?”⁶⁴ (38). El cuento termina repentinamente ahí. En este caso, el final no es completamente inesperado o incomprensible, pero el corte es tan abrupto que no comparte el ritmo y no corresponde con la dirección a la que inicialmente apuntaba el cuento.

La tensión se centra en la historia detrás de la muerte de Walt y el accidente en el que muere el amigo imaginario de Ramona hacia el final del cuento, el cual nos recuerda la muerte de Seymour. Estamos predispuestos a que un evento igual de violento concluya la narración. El final conmociona, no por su violencia, sino por su capacidad de sorprendernos. Una vez más nos sentimos inadecuados y que nuestras dudas sobre el texto no abarcan lo que el cuento nos quiere exponer, que la mitad de la historia no está dicha, que, de algún modo, una fuerza desconocida nos obliga a indagar más, a regresar en busca de datos pasados por alto o pistas escondidas que puedan develar el misterio del cuento.

Pero el texto culmina ahí, y debemos seguir con el siguiente movimiento. El tercer cuento inicia con un dilema ridículo entre dos amigas: el pago de un taxi. Ginnie, indignada con el descuido de Selena, le cobra los taxis que han tomado juntas hasta el momento después de su práctica de tenis. Selena sube por el dinero pero Ginnie la sigue hasta su apartamento, donde debe esperar en la sala. Mientras aguarda, aparece el hermano de Selena, Franklin. Su figura, su discurso y su historia recuerdan a Seymour: un hombre joven con un comportamiento un poco errático, ex-soldado que contrasta con la elegante y delicada figura de Ginnie⁶⁵.

Franklin, entre muchas otras cosas, habla de la insensatez de la guerra, declarando que la próxima será contra los esquimales, haciendo una referencia al título del cuento. La historia

⁶⁴ Yo era una muchacha amable [...] ¿no es así?

⁶⁵ La película *La bella y la bestia* de Cocteau se encuentra como trasfondo en el cuento y parece funcionar como analogía al contraste entre Ginnie y Franklin.

adquiere todo su peso en este personaje, “a young man who, at one time or another, might have tried shaving himself left-handed”⁶⁶ (47). Esta imagen es extraña para describir a un personaje, pero detrás de este gesto hay más de una idea que ayuda a mostrar el carácter de Franklin, y por más absurda que parezca sin embargo parecemos estar de acuerdo con el narrador y consentir en que es un personaje capaz de intentar algo por el estilo.

Franklin le ofrece a Ginnie un emparedado que él mismo no pudo terminar, con bastante insistencia. Después de negarse educadamente un par de veces, Ginnie no tiene otra opción que aceptar. La conversión la ha entretenido tanto que ha olvidado su ira por el pago del taxi, y para cuando Selene regresa con el dinero Ginnie olvida el asunto y se despide. El precedente de Seymour nos sugiere la idea de la inestabilidad mental de Franklin, debido a que ambos tienen tanto en común, y descubrimos un patrón de hombres jóvenes traumatizados por los horrores de la guerra.

Sin embargo, la clave del cuento está en el final: cuando Ginnie se dispone a botar el emparedado que Franklin le ofreció en un cesto de basura, duda un instante y luego vuelve a guardarlo en su bolsillo. No es la primera vez que esta decisión ha tenido lugar: “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”⁶⁷ (55). El pollito de pascua hace parte de una costumbre norteamericana, hoy en desuso, que consiste en pintar de colores llamativos a pequeños pollos vivos el día de pascua, los cuales generalmente mueren a los pocos días debido a los efectos de la tintura sobre su piel o a los descuidos a los que son sometidos por los niños que los reciben.

¿Por qué alguien sacaría un pollito muerto de entre una caneca para meterlo en su bolsillo y dejarlo ahí por tres días, cuánto tiempo le tomará deshacerse del emparedado, qué está incentivando este comportamiento inusual, por decir lo menos, quién es el verdadero enfermo mental, Franklin o Ginnie? Estas preguntas no tienen una respuesta. La idea que teníamos de Ginnie hasta el momento choca con esta última acción de manera irreconciliable. A lo mejor que

⁶⁶ Un joven que, en algún momento de la vida, pudo haber intentado afeitarse con la mano izquierda.

⁶⁷ Algunos años atrás, le habría tomado tres días deshacerse del pollito de pascua que encontró muerto en el aserrín en el fondo de su papelera.

podemos aspirar es arribar eventualmente, después de una etapa de conflicto, a un lugar en el que las nociones de “enfermo”, “errático”, “inusual” no apliquen y podamos intuir en las acciones de Ginnie y Franklin un orden que supera los binarismos entre cuerdo y loco.

El cuarto cuento contiene dos historias. La del narrador, un niño pequeño que escucha todas las tardes después de su práctica de béisbol las aventuras de *The Laughing Man*, las cuales conforman la segunda historia propiamente ¿A qué historia pertenecemos? La primera narra un breve romance entre el entrenador del equipo y una chica encantadora llamada Mary Hudson, la segunda contiene los inverosímiles misterios de un héroe grotesco y desfigurado (quizás el ejemplo más pintoresco sea que cruza varias veces la frontera franco-china).

La primera historia no obtiene tanto foco debido a que el interés del narrador, un niño pequeño, no se inclina especialmente hacia el cortejo de dos adultos. Sin embargo, *The Laughing Man* obtiene su devoción total: “I regarded myself not only as the Laughing Man’s direct descendant, but as his only legitimate living one”⁶⁸ (61). Este inusual héroe es la vida entera de estos niños, quienes se pelean por obtener la mejor silla para poder escuchar el siguiente episodio de la historia.

Mientras la historia avanza, vemos cómo Mary Hudson irrumpe en este mundo masculino y eventualmente desaparece para siempre entre sollozos. El entrenador, tras verla partir, empaca las cosas temprano e imparte la última emisión de *The Laughing Man*. El último episodio concluye con la muerte del héroe a manos de sus archienemigos, los Dufarges. En un despliegue especialmente sangriento y gráfico, el héroe regurgita las balas con las que le han disparado y revela su rostro desfigurado ante la pareja de detectives que instantáneamente se desploman de horror y mueren. Atado y sin salida, agoniza hasta que su asistente viene a su rescate pero con las noticias de la muerte de su lobo compañero. Derrotado, *The Laughing Man* se quita su máscara antes de morir.

Los niños quedan pasmados ante el final de su héroe; uno llora todo el camino a casa. Nuestro protagonista es enviado a su cuarto sin cenar por no poder dejar de chasquear sus dientes. El cuento termina aquí. ¿Qué fue lo que indispuso de ese modo a Mary Hudson? ¿Qué

⁶⁸ Me consideraba no solo como el descendiente directo de El Hombre Que Ríe, sino como su único y legítimo heredero con vida.

clase de adulto ingenia historias para niños con un tema tan grotesco? ¿Por qué decide, luego de que su novia lo abandonara, romperles el corazón a todos pequeños jugadores de beisbol? ¿Por qué sentimos nosotros mismos un escalofrío después de leer el punto final?

Quizás el más hermético de todos, este cuento genera más preguntas de las que es capaz de responder. Este cuarto paso en la antología representa una ascensión en el nivel de dificultad que debemos enfrentar. Aquí no hay un juego de oposiciones como en el tercer cuento, o el seguimiento del patrón que habíamos conocido hasta ahora: conversación entre dos mujeres, hombre perturbado por la guerra, una niña pequeña y un final inesperado.

Este cuento es diferente desde el principio hasta el final y su singular tono es espeluznante en todos los momentos de la lectura. El trabajo del koan es comparado con una bola de hierro candente que se nos atora en la garganta y no podemos escupir o tragar por más que lo intentemos; “su mente perturbada buscaba algo en qué apoyarse; sus brazos, por así decirlo, se extendían en todas direcciones para atrapar algo en la oscuridad” (Suzuki, 1986, 49). Si debemos escoger a uno de los “Nueve cuentos” que logre transmitir con mayor eficacia esta precisa sensación de desazón, que sea este.

El quinto cuento retorna a la fórmula original. Dos mujeres, un par de criadas domésticas, hablan y discuten problemas corrientes: un té que no se enfría con suficiente rapidez para poder terminarlo y evitar perder el autobús. Entretejido está un asunto al que no ahondan con plenitud pero que le preocupa significativamente a una de las mujeres. En la escena aparece Boo Boo Tannenbaum⁶⁹, quien en su aporte a la conversación nos informa que el problema se trata de alguien que ha huido y a quien está intentando convencer de salir de donde está para regresar a la casa.

Deducimos que es el hijo de Boo Boo de quien hablan. Un chico propenso a huir de casa cuando se expone a una situación que lo atemoriza: “Some child in the park that afternoon had come up to him with the dreamy misinformation, ‘You stink, kid’”⁷⁰ (79), “Naomi somebody—a

⁶⁹ Quien es, para nada coincidentalmente, la hermana menor de Seymour, el protagonista del primer cuento.

⁷⁰ Algún niño esa tarde en el parque le había llegado con la soñadora desinformación “Apeestas, chico”

close friend of his—told him she had a worm in her thermos bottle”⁷¹ (79). Luego somos testigos de la enternecedora conversación entre Boo Boo y su hijo Lionel, que se niega a bajar de un pequeño bote que flota sobre el lago. Tras insistir y probar varios métodos, Boo Boo le ofrece un llavero, el cual Lionel tira al agua, en una rabieta.

Tras romperse a llorar, Boo Boo sube al barco y consuela a su hijo, preguntándole qué pudo haberlo indispuerto de ese modo. “Sandra—told Mrs. Smell—that Daddy’s a big—sloppy—kike”⁷² (86). La palabra “kike” no tiene traducción al español, pero es un término despectivo para referirse a los judíos, usualmente con un motivo antisemita. Su similitud con la palabra “kite” (cometa) confunde a Lionel y lo obliga a huir. Su madre lo convence de que no es un asunto tan grave, aunque es evidente que el hecho la ha tomado por sorpresa. Ahora entendemos el temor de la mujer al principio del cuento, esperando consecuencias si el niño revela el lenguaje ofensivo que usó contra su patrón.

Una vez Lionel se ha animado, Boo Boo mete una de sus manos entre la parte trasera del pantalón del niño, asustándolo por un instante, pero luego bajan del barco y corren hacia la casa en una competencia. El cuento culmina aquí y debemos admitir que ese gesto de la madre metiendo su mano en los pantalones de su hijo es algo extraño y, debido al hermetismo del texto, inexplicable. Como habíamos dicho antes, la solución del koan y de estos cuentos no radica en resolver el misterio de estas situaciones aparentemente irracionales, ni responder a las preguntas con las que se aborda al principio del texto (¿por qué Sandra se refiere con ese lenguaje a su jefe?).

El conflicto que tenemos con estos detalles del cuento debe causar una gran tensión mental que está diseñada para exceder sus límites hasta estallar y que podamos ser transportados a ese momento de repentino entendimiento que se experimenta personalmente y es imposible de compartir o expresar con palabras. Si el gesto de meter la mano entre el pantalón fuera un detalle sin importancia, Salinger no lo habría incluido y no lo habría ubicado precisamente en el final. Es claramente un *impasse*, un eco del koan que exige todo nuestro esfuerzo mental para poder

⁷¹ Naomi algo—una de sus amigas cercanas—le dijo que tenía un gusano en su termo.

⁷² Sandra—le dijo a la Señora Smell— Papá era un enorme—y estúpido—judío.

ser superado. Es el cuchillo con el que el autor propone que cortemos los nudos mentales que nos han causado las historias hasta el momento.

El siguiente cuento es uno de los más importantes. Tanto así que en la versión británica de “Nueve cuentos” el título pasó a tomar el nombre del quinto cuento: “For Esmé—with Love and Squalor”. Este es el cuento más reconocido de Salinger y el más celebrado por la crítica por su estilo, su tono autobiográfico y la fuerza del tema que maneja. La trama sigue la siguiente historia: el Sargento X conoce en una sala de té a la encantadora Esmé, una niña de doce años que posee una inteligencia y una elocuencia extraordinaria para su corta edad.

Esmé descubre que el Sargento X es escritor y le pide que le escriba un cuento con Amor y Miseria (Love and Squalor) y que espera que pueda regresar de la guerra con todas sus facultades mentales intactas. Una transición de tiempo y espacio nos lleva a una casa de civiles en la Segunda Guerra Mundial, donde se encuentra un Sargento X privado de sueño, aquejado de náusea, afectado por sensibilidad a la luz y con un temblor incontrolable en las manos. Claramente trastornado, el Sargento X abre con un gran esfuerzo su correspondencia, donde encuentra una carta de Esmé. Tras leerla, el sargento se siente repentinamente soñoliento, tras lo cual dice “You take a really sleepy man, Esmé, and he *a*lways stands a chance of again becoming a man with all his fac—with all his f-a-c-u-l-t-i-e-s intact”⁷³ (114).

Ya hemos avanzado un largo trecho por el camino hacia la iluminación. Antes de afrontar los retos más grandes, Salinger nos comparte, en una nota personal, un homenaje a su propia experiencia personal superando su inestabilidad mental durante la Segunda Guerra Mundial. No sabemos precisamente cuál fue el hecho específico que le permitió a Salinger volver a ser un hombre con todas sus facultades mentales intactas, pero sabemos que tuvo bastante que ver con el budismo zen. Este cuento es el que nos señala, como él mismo lo dijo, que esta antología no busca complacer, sino edificar e instruir en el camino de la iluminación.

No está de más mencionar que el hermano pequeño de Esmé le propone un acertijo al Sargento X en la sala de té, una adivinanza a la que se refieren como “the key question”⁷⁴ (100).

⁷³ Si un hombre tiene mucho sueño, Esmé, *siempre* tiene una oportunidad de volver a ser un hombre con todas sus fac—con todas sus f-a-c-u-l-t-a-d-e-s mentales intactas.

⁷⁴ La pregunta clave.

Quizás sea una alusión al koan en sí, un acertijo dentro de un acertijo. Un guiño también a la función que cumplen los niños en la obra de Salinger: actuar como esfinges o sabios que deben detener nuestro paso y que debemos derrotar en un juego de astucia. Lo que los “Nueve cuentos” intentan hacer es enseñarnos a desaprender el mundo, y recuperar el potencial mental y espiritual que teníamos en la infancia.

Los cuentos a partir de este momento difieren de los anteriores en un elemento clave: hasta ahora el final consistía en un hecho inesperado, sorprendente o confuso. Generalmente una acción que no tenía relación con lo que había sucedido hasta el momento. Pero en estos tres últimos cuentos no contamos con el privilegio de saber exactamente qué es lo que sucede. Sabemos que algo ha pasado, pero generalmente debemos retroceder y volver a leer para poder formar una teoría de lo que pudo haber sucedido. Estos textos son más avanzados que los anteriores, en cuestiones de dificultad. Salinger confía en que para este punto hayamos avanzado lo suficiente mental y espiritualmente para intuir con un poco más de facilidad la *tercera instancia*.

El séptimo cuento ocurre después de una fiesta. Un hombre mayor y una mujer están en un habitación cuando el teléfono suena. Otro de los asistentes de la fiesta llama en un ataque de celos, un poco ebrio. Al parecer su mujer abandonó la fiesta con alguien más. El hombre mayor intenta convencer a su amigo que su mujer probablemente salió con unos amigos a un bar, como lo ha hecho antes, pero el hombre en el teléfono insiste en que su mujer se escapó con un amante.

Tras una conversación llena de tensión y patetismo, el amigo le pregunta al hombre mayor si puede pasar por su casa. El hombre mayor se niega, insistiendo en que su mujer podría entrar en cualquier momento a la casa y él debe estar ahí para ella. Tras convencerlo cuelgan y la mujer joven le pregunta qué dijo el hombre en el teléfono, lo que revela que entre los dos hay una complicidad de algún tipo. El timbre suena de nuevo, y el amigo le comenta que tenía toda la razón y que su mujer acaba de pasar por la puerta y que no tendría que haberse puesto de ese modo. Agradeciéndole sus consejos, cuelgan de nuevo. Y el hombre mayor repentinamente siente una terrible jaqueca, la cual expresa al verse incapaz de llevar un cigarrillo a su boca entre sus manos temblorosas y gritándole a la mujer.

¿La mujer se ha escapado con el hombre mayor y este intenta encubrir la infidelidad con sus consejos? Esta parece ser la situación más probable, y además explicaría por qué se rehusa a que el amigo pase de visita. Sin embargo no hay nada en el cuento que pueda llevarnos a una conclusión satisfactoria. La información es insuficiente y existe de todos modos la posibilidad de que el hombre mayor esté hablando honestamente. Se supone que para este punto ya debemos estar entrenados para afrontar finales inesperados, pero ¿qué podemos hacer con un final que se debate entre varias posibilidades?

La dualidad ahora no está solamente entre el cuerpo del texto y el final, sino que las últimas frases también presentan una dicotomía. Esta fragmentación nos lleva un paso más allá en la destrucción del texto (recordemos la metáfora del balde). Si antes podíamos evidenciar una instancia más alta que el mero conflicto entre el inicio y el final, ahora debemos evidenciar instancias por encima de distintas etapas del cuento. No podemos afirmar con seguridad qué es lo que sucedió, pero el lector atento descubrirá que la esencia del texto se encuentra en el trabajo que se logra fuera de los dilemas y problemas de su trama y personajes.

El octavo cuento desafía la estructura del cuento en otro nivel: el del narrador. El protagonista de la historia es un mitómano auto-declarado (lo que supone de una vez una paradoja). Toda la historia está repleta de anécdotas inverosímiles, algunas de las cuales el narrador es lo suficientemente amable como para confesarnos que son solo mentiras. Con las demás debemos deducir que simplemente no pueden ser verdad. “I picked Picasso, I might mention, because he seemed to me the French painter who was best-known in America”⁷⁵ (139).

En todo caso, nuestro personaje De Daumier-Smith (un nombre falso que se auto-impone) tiene una experiencia hacia el final del cuento que, según lo que hemos visto hasta ahora, tiene todas las señales y síntomas de la iluminación:

“I’m about to touch on an extraordinary experience, one that still strikes me as having been quite transcendent, and I’d like, if posible, to avoid seeming to pass it off as a case, or even a borderline case, of genuine mysticism”⁷⁶

⁷⁵ Escogí a Picasso, vale la pena mencionar, porque me pareció que era el pintor francés más reconocido en América.

⁷⁶ Estoy a punto de tocar una experiencia extraordinaria, una que me parece haber sido excepcionalmente trascendental, y me gustaría, si es posible, evitar que pasara por un caso, o inclusive por un caso límite, de misticismo genuino.

(163)

El hecho consiste en que, de regreso a la fraudulenta escuela de arte en la que trabaja, el muchacho ve a una mujer acomodar los maniqués en una vitrina. Se acerca para verla mejor, lo que la asusta un poco y la hace tropezarse y caerse, y lo que ocurre luego es lo siguiente:

“Suddenly (and I say this, I believe, with all due self-consciousness), the sun came up and sped toward the bridge of my nose at the rate of ninety-three million miles a second. Blinded and very frightened—I had to put my hand on the glass to keep my balance. The thing lasted for no more than a few seconds. When I got my sight back, the girl had gone from the window, leaving behind her a shimmering field of exquisite, twice blessed, enamel flowers”⁷⁷

(164)

Más importante que descubrir el significado de este insólito acontecimiento, nuestro dilema es si podemos darle crédito al narrador. Ha mentido durante todo el relato y es un mitómano confeso, ¿por qué debemos creerle en este preciso instante? La misión de este cuento es diluir las fronteras entre la mentira y la verdad. En este paso de la antología ya debemos estar librados de nociones como, sano o cuerdo, infancia o adultez, normal o inusual, principio o final, verdad o mentira. Quizás sea una empresa ambiciosa, pero lo que Salinger está intentando enseñarnos desde el principio es aprender a desaprender el mundo.

El último cuento, *Teddy*, pone a prueba todo lo que aprendimos hasta el momento. Teddy es un niño con una inteligencia increíble, está de vacaciones con su familia a bordo de un crucero, sale de la habitación a buscar a su hermana a petición de su madre. La encuentra y luego decide escribir en su diario antes de ir a su clase de natación cuando un periodista lo aborda y le empieza a hacer una serie de preguntas extrañas. Ahí es cuando descubrimos que Teddy no es un chico cualquiera. Es un niño famoso, una celebridad filosófica que está de gira por el mundo exponiendo sus ideas y conocimientos budistas con expertos en universidades y programas de radio.

⁷⁷ Repentinamente (y digo esto, creo, con todo la merecida auto-consciencia), el sol vino y aceleró a hacia el puente de mi nariz a una velocidad de noventa y tres millones de millas por segundo. Ciego y muy atemorizado—había puesto mi mano sobre el cristal para mantener mi equilibrio. La cosa duró no más de un par de segundos. Cuando recuperé mi vista, la mujer había desaparecido de la vitrina, dejando atrás un campo brillante de exquisitas, doblemente bendecidas, flores de esmalte.

Teddy afirma que es una resurrección de un hombre espiritual de la India que perdió su camino al enamorarse de una mujer y que reencarnó en Estados Unidos, donde el ascenso espiritual es más difícil: “I wasn’t a holy man, Teddy said, I was just a person making very nice spiritual advancement”⁷⁸ (188). Teddy es capaz de predecir hechos en el futuro, ver la vida pasada de otras personas y tener discusiones teológicas y filosóficas con profesores universitarios.

El periodista le pregunta por sus experiencias místicas, a lo que Teddy responde con otra narración de la iluminación: “I was six when I saw that everything was God, and my hair stood up, and all that”⁷⁹ (189). El periodista continua acosándolo con dudas y chistes malintencionados que delatan su incredulidad ante los delirios de un niño pequeño. Es en este momento que Teddy empieza a perder la paciencia y explica sus ideas sobre el conocimiento:

“You know the apple Adam ate in the Garden of Eden, referred to in the Bible? he asked. You know what was in that apple? Logic. Logic and intellectual stuff. That was all that was in it. So—is my point—what you have to do is vomit it up if you want to see things as they really are. I mean if you vomit it up, then you won’t have any more trouble with blocks of wood and stuff. You won’t see everything stopping *off* all the time. And you’ll know what your arm really is, if you’re interested”⁸⁰
(191)

Teddy postula, después, una reforma de educación en la que propone que los niños deben vomitar la manzana del árbol del conocimiento, extraer todo lo que le han enseñado, evadir las definiciones, enseñarles en primer lugar a meditar, que averigüen quiénes son antes de conocer su nombre, afrontar los colores sin diferenciarlos primero. “I think I’d first just assemble all the children together and show them how to meditate. I’d try to show them how to find out who they

⁷⁸ No era un santo, dijo Teddy, era simplemente una persona que estaba haciendo un bien avance espiritual.

⁷⁹ Tenía seis años cuando vi que todo era Dios, y mi cabello se erizó y todo eso.

⁸⁰ ¿Sabes lo que había en la manzana que Adán comió en el Jardín del Edén, referido en la Biblia?, preguntó. ¿Sabes lo que había en esa manzana? Lógica. Lógica y cosas intelectuales. Eso era todo lo que había en ella. Entonces—este es mi punto—lo que tienes que hacer es vomitar si quieres ver las cosas como realmente son. Quiero decir que si vomitas, ya no tendrás más problemas con bloques de madera y cosas por el estilo. Ya no verás a las cosas detenerse *todo* el tiempo. Y sabrás lo que es tu brazo, si te interesa.

are, not just what their names are and things like that...I guess, even before that, I'd get them to empty out everything their parents and everybody ever told them"⁸¹ (195).

Aún escéptico, el periodista le pregunta si no tiene miedo de morir y si de verdad cree en la reencarnación. Teddy, al borde de la impaciencia, le responde

“For example, I have a swimming lesson in about five minutes. I could go downstairs to the pool, and there might not be any water in it. This might be the day they change the water or something. What might happen, though, I might walk up to the edge of it, just to have a look at the bottom, for instance, and my sister might come up and sort of push me in. I could fracture my skull and die instantaneously”⁸²

(193)

Tras decir esto se despide y deja al periodista solo, el cual camina por los pasillos del crucero hasta llegar a la entrada de la piscina cuando “he was little more than halfway down the staircase when he heard an all-piercing, sustained scream—clearly coming from a small, female child. It was highly acoustical, as though it were reverberating within four tiled walls”⁸³ (198).

Con esta anécdota culmina el último cuanto de la antología. Es la primera vez en todo el libro en que hay una presencia tan fuerte de las enseñanzas budistas. La razón de esto se debe a que, tras pasar por todos los anteriores ejercicios, Salinger juzga que es momento de exponer sus propuestas claramente. La reforma educativa de Teddy es la reforma educativa de Salinger. Todo lo que “Nueve cuentos” ha querido generar en nosotros es expuesto aquí de manera más clara y notable: regurgitar la manzana del conocimiento para poder ver las cosas como son realmente. Un último reto, el acertijo final, un ciclo que inicia con la muerte y termina con la muerte (¿Teddy reencarna en Seymour si volvemos a leer los cuentos de manera cíclica?).

⁸¹ Creo que primero agruparía a todos los niños juntos y les enseñaría cómo meditar. Les enseñaría a averiguar *quiénes* son, no solo cómo son sus nombres y cosas así...Creo, que inclusive antes de eso, haría que vaciaran todo lo que sus padres y todos los demás les hayan dicho.

⁸² Por ejemplo, yo tengo lecciones de natación en cinco minutos. Podría bajar a la piscina, y puede que no haya agua en ella. Este puede ser el día en que cambien el agua o algo así. Lo que podría suceder, en cambio, es que camine hacia el borde ella, para poder ver el fondo, por ejemplo, y mi hermana podría acercarse y empujarme adentro. Podría fracturarme el cráneo y morir instantáneamente.

⁸³ Estaba poco más de la mitad de las escaleras cuando escuchó un penetrante y sostenido grito—claramente proveniente de una pequeña niña. Era un sonido acústico, como su rebotara entre cuatro paredes de baldosa.

Conclusiones

LA LECTURA COMO TERCERA INSTANCIA

It is one of the functions of the third dimension to come to the rescue when things get uncomfortable in the second.⁸⁴

–Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen, eine Psychologie des schöpferischen Auges*

It is always the unreadable that occurs.⁸⁵

–Oscar Wilde, *The Decay of Lying*

Un monje le preguntó a Hua-yen: “¿Cómo vuelve una persona iluminada al mundo de las apariencias?”

El maestro contestó: “Un espejo roto nunca vuelve a reflejar nada, y las flores caídas nunca vuelven a sus viejas ramas”.

–Un koan zen, *La flauta de hierro*

⁸⁴ Es una de las funciones de la tercera dimensión el venir al rescate cuando las cosas se ponen incómodas en la segunda dimensión.

⁸⁵ Es siempre lo ilegible lo que acontece.

Toda experiencia literaria se compone de tres elementos: el texto, el lector y la lectura. El primero se puede situar con relativa facilidad. El texto no sufre, en la gran mayoría de los casos, alteración a través del tiempo. Podemos acudir repetidamente a la obra y comprobar fehacientemente que las palabras con las que está construida permanecen iguales. El texto, para decirlo de una vez, es siempre el mismo. El segundo elemento es, en cambio, difícil de situar. El lector representa una serie tan amplia de posibilidades de origen, pensamiento, necesidades y ubicaciones geográficas y cronológicas que imposibilitan la generalización. Debemos recurrir a una construcción, una proyección tanto de la imagen que tenemos de nosotros mismos como lectores como de aquella que el mismo texto exige, por ponerlo de algún modo. Este lector depende del contexto del que emerge. Un lector contemporáneo a un autor no es el mismo de aquel que lee la misma obra varios siglos después, al otro lado del mundo.

El tercer elemento es imposible de situar. La lectura es una experiencia estrictamente individual, marcada por lo inefable y caracterizada por su ausencia de materialidad física, un espacio exclusivamente abstracto. En la lectura se ubica concretamente lo literario. La literatura sale del texto y depende del lector, pero le pertenece por completo a la lectura. En ella acontece, se actualiza y habitan gran parte de los dilemas que conciernen a los estudios literarios. “No se trata de un objeto, una cosa en sí, sino de un *evento*, de algo que *sucede* con la participación del lector” (Fish, 112).

Sin este espacio virtual, como diría Iser, los “Nueve cuentos” son acaso una serie de cuadros de costumbre de la vida neoyorquina hacia finales de la primera mitad del siglo XX, o también un registro del estilo del autor, el manejo del diálogo, el uso de la ironía, o en últimas una herramienta de entretenimiento. Sin aquello que contiene la lectura, la aproximación a la experiencia zen no tendría lugar. Las pistas del koan están, innegablemente, en el texto (el epígrafe, el par de alusiones al budismo y los paralelos en la construcción son testimonio de su presencia) pero en ninguno de los cuentos se encuentra, textualmente, instrucción alguna sobre el modo de proceder para acceder a la iluminación. “Los hechos significados son *comprendidos*: para ello es suficiente que se conozca la lengua en la cual fue escrito el texto. Los hechos simbolizados son *interpretados*, y las interpretaciones varían de un sujeto a otro” (Todorov, 98).

Esto último ocurre por un proceso de intuición por parte del lector gracias a una serie de omisiones que se dejan voluntariamente en el texto por el autor; “en su paráfrasis ha desaparecido la sugestión, esa parte *no dicha* del poema en la que está realmente la poesía” (Paz, 15). Conocemos el hermetismo en la obra de Salinger, sus finales repentinos e inesperados son como un abandono al lector, el cual “más que seguir un argumento a lo largo de un camino bien iluminado (una luz, después de todo, se ha apagado), está buscando uno. El impulso natural en una situación como ésta, en la vida o en la literatura, es seguir adelante, con la esperanza de que lo que se ha oscurecido, se aclare de nuevo; pero en este caso, seguir adelante sólo intensifica el sentido de desorientación del lector” (Fish, 112).

¿Por qué se suicidó Seymour, de verdad está enfermo o es un genio? ¿Quién es el Tío Wiggily en Connecticut? ¿Por qué Ginnie tiene el incomprendible impulso de guardar basura por días seguidos en sus bolsillos? ¿Cómo un adulto puede traumatizar al equipo de béisbol infantil que entrena con la grotesca muerte de su héroe de ficción? ¿Cuál es el significado detrás del gesto de Boo Boo de meter su mano entre la parte trasera del pantalón de su hijo? ¿El sargento X logra conservar sus f-a-c-u-l-t-a-d-e-s mentales intactas? ¿El hombre mayor está engañando a su amigo con su esposa? ¿Debemos creer que el acontecimiento sobrenatural que De Daumier-Smith dice experimentar de verdad tuvo lugar? ¿Es Teddy una reencarnación de un ser iluminado, pudo realmente predecir su propia muerte?

El texto no satisface estas dudas y el lector, en el espacio de la lectura, debe construir las posibilidades de estos vacíos. Pero esto no impide que se genere un proceso de lectura: “No se deja de construir porque la información sea insuficiente o errónea. Al contrario, tales fallas no hacen sino intensificar el proceso de construcción” (Todorov, 104). Sin embargo y como habíamos mencionado anteriormente, los cuentos de Salinger no permiten que esta construcción se de con éxito. Es sencillo catalogar a estos personajes como trastornados mentales, y es sencillo ver la obra de Salinger como una expresión catártica de sus experiencias en el combate, y es sencillo también decir que el absurdo en la ficción imita al absurdo de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo esto deja atrás la dimensión de ejercicio intelectual que los cuentos pueden adquirir si cuentan con la complicidad del lector. “Si los textos poseyesen realmente sólo

esas significaciones obtenidas por la interpretación, no quedaría nada para el lector. Sólo podría aceptarlas o rechazarlas” (Iser, 133).

En la parte final de las antologías de koan no están listadas las respuestas, como sucede con los libros de acertijos y adivinanzas. Los “Nueve cuentos” y los koanes no funcionan como una ecuación, y no existe una única respuesta a la que todos los lectores deben llegar usando las herramientas que se les entregan para resolver el problema. Así como un texto se actualiza con la lectura, y su esencia se encuentra en lo irreplicable de la experiencia más que en lo inamovible de la interpretación, el koan funciona con las sensaciones que operan sobre el aprendiz que intenta resolverlo, no con una respuesta correspondiente a la pregunta del maestro. “Hay algo exterior al enunciado, algo que existe fuera de su marco de referencia, que modula la experiencia de la secuencia del lector” (Fish, 123).

El koan, como metáfora de la lectura, coincide con las ideas expresadas por las teorías de la recepción y la fenomenología. Ejercitarse en la práctica del koan no sirve exclusivamente para incursionar en el budismo zen. Es, guardadas las proporciones, una versión aplicada del proceso de la lectura, usada para fines espirituales. Intuir la manera en la que funciona un koan es intuir también la manera en la que funciona la literatura. Pues así como podemos afirmar que la iluminación es un acontecimiento que surge desde un problema con el lenguaje, haciendo uso de herramientas del lenguaje y que se encuentra en un espacio por fuera del lenguaje; podemos afirmar con las mismas palabras que de eso se trata el proceso de la lectura literaria.

El lenguaje ordinario (*primer lenguaje*) colisiona con el lenguaje poético (*segundo lenguaje*) e impulsa al lector a ese espacio inefable que constituye la lectura (*tercera instancia*). Es un error pensar que el zen es un aspecto en la vida que se ocupa exclusivamente de las necesidades espirituales. El zen está infundido en todos los aspectos de la vida cotidiana: el ikebana, la ceremonia del té, el arte del furoshiki, la disposición de los jardines zen, el saludo de la reverencia, etc. Todo puede ser una expresión del zen, no es extraño, pues, que la literatura cuente con esta posibilidad.

Es difícil que alguien pueda convencerme que el koan esté distanciado irremediabilmente de los consejos que el Gato de Cheshire le da a Alicia, o de los aforismos de Oscar Wilde, o de la anécdota principal en el libro de ciencia ficción *Guía del viajero intergaláctico* de Douglas

Adams en la que una raza alienígena construye la computadora más avanzada del universo para poder responder la pregunta más importante: ¿cuál es el significado de la vida, el universo y todo lo demás? A lo que la súper computadora responde: 42⁸⁶.

Estos ejemplos ilustran la naturaleza del koan, y el koan ilustra la naturaleza de la literatura. La iluminación y la lectura son como dos espejos que están puestos el uno frente al otro, reflejándose infinitamente, devolviéndolo todo y conservando absolutamente nada. La exención del sentido también ha sido uno de los propósitos de la obra literaria, por lo menos desde hace más de un siglo. Lo interesante de la iluminación es que está desacralizada. Es innegable que esta experiencia no está limitada a personas entendidas en la historia y las técnicas del budismo zen, y que un número imposible de descifrar de personas la habrán experimentado a lo largo de su vida sin conocer las enseñanzas de Buda o haber leído jamás un koan.

Salinger, habiendo experimentado los beneficios del zen, introdujo el koan como un elemento didáctico en su obra literaria. Ese es el ingrediente secreto que, amalgamado con su impecable manejo del diálogo, la ironía y la descripción, ha mantenido a su obra entre los documentos literarios más apreciados, afamados y desconcertantes de la literatura moderna. El uso didáctico del koan en otras disciplinas no es una novedad, Juan Catret, S.J. publicó en el volumen 64 de la revista *Manresa* una propuesta pedagógica en la que se integra el koan con las paradojas bíblicas para enseñar los ejercicios espirituales de San Ignacio.

“En el Zen Budismo, koan es un ejercicio de la mente, más allá del pensamiento, prescrito por un maestro del Zen, de tal naturaleza, que viola los postulados de la lógica” (Catret, 69). Si un elemento de este calibre tiene una función útil y práctica (la propuesta consiste en impartir un koan junto con una cita bíblica que resulte paradójica en las mañanas, para luego en las tardes iniciar los ejercicios espirituales de acuerdo con las instrucciones de San Ignacio) que además dialoga con una espiritualidad que no comparte sus mismos propósitos (redención e iluminación), ¿por qué motivo no habría la ficción corta de Salinger de apoyarse en ese mismo dispositivo lingüístico para compartir ante el público lector una propuesta pedagógica que invite al lector a ejercitarse en el desprendimiento del ego y la ilusión de la sugestión?

⁸⁶ Un dato curioso que no sirve ningún propósito a esta investigación pero no deja de ser un hecho interesante: si se introduce en el motor de búsqueda Google la pregunta: ¿cuál es la respuesta a la vida, el universo y todo lo demás? la primera respuesta que aparece es 42.

Es importante aclarar que Salinger no planeaba convertir a toda una nación al budismo a través de su obra literaria. Lo que tenemos aquí no es un sermón ni una persuasión. El mérito del zen no radica en la entrega o la alabanza de su doctrina, sino en el propio esfuerzo que el individuo ejerce en su mente para liberarse de la sugestión. Este esfuerzo hace parte de la naturaleza humana, y la irrealidad del universo y la debilidad de la verdad han sido parte de nuestro pensamiento desde tiempos inmemoriales. Los cuentos de Salinger son para todos, cualquiera puede hacer uso de ellos para trabajar en estos dilemas mentales y espirituales, sin importar su inclinación filosófica y religiosa. “Nueve cuentos” funciona como un documento público, que recopila nueve ejercicios intelectuales que, haciendo uso del lenguaje, ayudan al lector a alcanzar la *tercera instancia*.

Si las enseñanzas del budismo zen pueden influir en la forma en que leemos la ficción corta de un norteamericano o ayudan a comprender mejor los ejercicios espirituales de San Ignacio, ¿qué otros usos podrá tener en otros textos? Si este estudio comparativo tiene alguna utilidad para otras investigaciones que están por venir, que sea la indagación por la forma en la que dos formas de expresión, en todo sentido disimiles, puedan dialogar y encajar de tal modo que, conjuntas, logren proezas intelectuales insospechadas.

Le sexta sinfonía de Beethoven y “El acoso” de Alejo Carpentier, “Rayuela” de Julio Cortázar y el jazz, o el “Ulises” de James Joyce y su contraparte clásica son ejemplos de textos conocidos por la influencia de un discurso externo ¿De qué manera se construye la lectura con este elemento foráneo en la obra? No podríamos decir que de manera pasiva, sino de manera activa, extrayendo de ambas formas de expresión una nueva propuesta de lectura que está diseñada para generar una reacción específica en el lector.

¿Qué cantidad de textos existen en este momento, dispuestos a encontrar este vínculo pero que continúan siendo interpretados de una sola manera? ¿La estructura cíclica de “Cien años de soledad” podría tener relación con alguna forma narrativa wayú? ¿Qué secretos se encuentran entre la poesía de Jorge Eduardo Eielson y los quipus incas? ¿Existe un trasfondo a “Paradiso” de Lezama Lima que comunique un poco más los alcances e intenciones de la obra? Si evadimos sistemáticamente la *tercera instancia* de la literatura, puede que estas incógnitas no encuentren una respuesta.

Acceder a la tercera instancia es un aspecto de la vida humana que no reserva sus entradas a personas eruditas, sino a personas sensibles. El reto está ahí, solo depende de nosotros evadirlo o afrontarlo. “Nueve cuentos” está esperando al lector, dispuesto a que se abran sus páginas y preparado con las herramientas necesarias para que podamos cortar de un solo tajo los nudos de la sugestión, o borrar las ilusorias diferencias entre las divisiones duales, o intuir un espacio en nuestra mente que se encuentra fuera del alcance del lenguaje y la racionalidad, o simplemente ayudarnos a afrontar apropiadamente las grandes preguntas que nos acosan a lo largo de la vida: ¿cuál es el significado del universo, la vida y todo lo demás?

Bibliografía

- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. México D.F.: Siglo XXI, 2005.
- *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- Borges, Jorge Luis y Alicia Jurado. *Qué es el budismo*, en *Jorge Luis Borges, obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Broughton, Jeffrey. *The Bodhidharma Anthology: The Earliest Records of Zen*. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- Catret, Juan V. S.J. *¿Dar ejercicios espirituales con “paradojas bíblicas”? (a la luz de la “espiritualidad oriental”: los “Koan” del zen-budismo japonés)*. Manresa. *Espiritualidad Ignaciana* Vol. 64, no. 254 (ener.-mar. 1993).
- Cleary, J. C. y Cleary, Thomas. *The Blue Cliff Record*. Boston, Massachusetts: Shambhala Publications, 1977.
- Dussaussoy, Dominique. *El budismo zen*. México D.F.: Siglo XXI, 2005.
- Fish, Stanley. *La literatura en el lector: estilística “afectiva”*, en “Estética de la recepción”. Madrid: Visor, 1989.
- Hamilton, Ian. *In Search of J. D. Salinger*. New York: Random House, 1988.
- Iser, Wolfgang. *La estructura apelativa de los textos*, en “Estética de la recepción”. Madrid: Visor, 1989.
- Juarroz, Roberto. *Poesía vertical (selección)*. Santo Domingo: Muestrario de Poesía, 2008.

- Jung, Carl. En *Introducción al budismo zen*. Bilbao, España: Mensajero, 1986.
- Paz, Octavio. *La Tradición del Haikú*, en *Sendas de Oku*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Salinger, Jerome David. *Fiction Writer's Handbook*, Epilogue. New York: Harper Collins, 1975.

Nine Stories. New York: Little, Brown and Company, 1991.

Franny & Zooey. New York: Little, Brown and Company, 1991

- Senzaki, Nyogen & Ruth Strout McCandless. *La flauta de hierro*. Madrid: Editorial Edaf, 2001.
- Shields, David y Shane Salerno. Salinger. New York: Simon Schuster, 2013
- Skow, John (September 15, 1961). "*Sonny: An Introduction*". Time. Retrieved 2007-04-12.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Essays in Zen Buddhism (First Series)*. New York City, New York: Grove Press, 1949.

Ensayos Sobre budismo zen (Segunda Serie). Buenos Aires: Editorial KIER S.A., 1986.

Vivir el zen, historia práctica del budismo zen. Barcelona: Kairos, 2006.

- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila, 1993.