



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

EL SILENCIO EN TRES CUENTOS DE J. D. SALINGER

TESINA

QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS),

PRESENTA

ZYANYA BENAVIDES REYES

ASESORA:

JULIA EDITH CONSTANTINO REYES

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

EL SILENCIO EN TRES CUENTOS DE J. D. SALINGER

Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	4
Capítulo 1. Diálogos, pensamientos y acciones para interpretar cuatro tipos de silencio.....	14
Capítulo 2. Pérdida de la voz: el silencio como consecuencia de la atmósfera.....	23
Capítulo 3. Cambio de voz narrativa: lo que no se dice.....	29
Conclusiones.....	36
Obras citadas.....	39

Agradecimientos

A la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, por recibirme y ser mi segunda casa.

A mis padres: Jorge Benavides y Georgina Reyes Bello, por dejarme escoger mi camino y ser mis primeros maestros en la vida.

A mis abuelos: Ana María Bello Rangel y Ramiro Reyes, por su apoyo incondicional. Nanis, gracias por ser mi segunda figura materna.

A mis maestras: Julia Constantino, María Antonieta Rosas y Rocío Saucedo, por contribuir a mi formación a lo largo de la carrera con su gran conocimiento, empatía y profesionalidad.

A mi grupo de tesis: Vero, Mase, Angie, Daniel, Chelsea, Mafer, Valentina, Jimena, Sofía y Lorena, por los comentarios que ayudaron a darle forma a esta tesina.

Al Departamento de Edición del Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN): Astrid Velasco, Diego Bugada, Cynthia Creamer, Norma Manzanera, Tere Jiménez, Teresita Cortés, Hugo Espinoza, Mine, María Elena y Paty, por ser mi tercera casa, formarme profesional y humanísticamente, y recibirme durante dos fructíferos años de trabajo arduo.

Al grupo de Pelea y Escribe: Alejandro Carrillo, Erick y Matth, por recordarme leer con el corazón y las tripas, y no sólo con el cerebro.

A mis amigos: Dulce, Andy, Gus y Aliza por ser otra fuente de apoyo y por ayudarme a llegar hasta aquí.

Introducción

En esta tesina se analizarán tres cuentos de Jerome David Salinger: “Last Day of the Last Furlough”, “A Boy in France” y “For Esmé –With Love and Squalor”, que comparten la guerra y el silencio como temas principales. Para hacer el análisis me enfocaré en recursos narrativos como la voz narrativa, los diálogos y los pensamientos de sus personajes principales y secundarios. El objetivo es encontrar cómo se construyen distintos tipos de y usos del silencio y, a partir de esto, explicar cómo funcionan las distintas categorías encontradas y qué efecto crean.

Para mi estudio, me enfocaré primero en “Last Day of the Last Furlough”, que se publicó en julio de 1944 en *Saturday Evening Post*. En los primeros cuentos de Salinger, y en éste en específico, hay una atmósfera de miedo y tensión causada por alusiones a la guerra, que se refleja en los pensamientos e interacciones entre los personajes. En este cuento, el conflicto principal es la dificultad de John Gladwaller, o “Babe” como lo apodan los demás personajes, para despedirse de su familia. Gladwaller es un sargento joven en entrenamiento que aún no experimenta la guerra de manera directa, pero al hacerlo, sus ideales de valor y responsabilidad cambian drásticamente.

En el segundo capítulo analizaré “A Boy in France”, publicado en *Saturday Evening Post* en marzo de 1945, donde se establece una continuidad de la historia de John Gladwaller, misma que funciona como un puente que conecta los dos relatos. Por ejemplo, en la cronología que comparten los dos cuentos ha pasado un año y también hay más elementos que marcan una conexión: los personajes principales tienen el

mismo apodo, sus hermanas se llaman igual, Matilda, y hay un conflicto amoroso entre Gladwaller y dos personajes secundarios, Francis y Jackie.

La gran diferencia entre las dos narraciones es que Gladwaller ya está en suelo enemigo y está en una etapa donde lo persigue la violencia. En el segundo cuento podemos ver un cambio en los diálogos, ya que las conversaciones se reducen abruptamente y, en su lugar, los pensamientos del protagonista y otros recursos narrativos como las cartas tienen más importancia, dejando en segundo plano la interacción oral.

Después, en el tercer y último capítulo, analizaré “For Esmé –With Love and Squalor”, donde el narrador-personaje —que ya no es Gladwaller— cuenta sus experiencias durante la guerra y después de ésta. La voz dentro de la narración funciona de tal manera que al leer el cuento tenemos acceso a los recuerdos del personaje principal. Lo particular en “For Esmé” es que casi a la mitad hay un cambio de persona en la voz narrativa que enfatiza las secuelas que sufrió el protagonista debido al trauma. Al cambiar de primera a tercera persona, el narrador-personaje puede alejarse de los hechos y contar su historia desde otra perspectiva.

En cada cuento existe una relación directa entre los personajes y la guerra; esta relación crea los conflictos comunicativos dentro de la narrativa porque hay un desequilibrio entre la cantidad de diálogos y monólogos; y al mismo tiempo, en la dinámica entre los personajes, éstos pueden entenderse con pocas palabras o, por el contrario, usar muchas palabras y nunca comprender lo que el otro quiso decir. El extremo de estos problemas es el silencio que, al mismo tiempo, también es una consecuencia de la guerra.

J. D. Salinger y el silencio

Los siguientes comentarios acerca del silencio en los cuentos de Salinger y en su vida, recalcan que hacer un análisis de los relatos puede ser central establecer un vínculo entre el silencio, los personajes y la guerra. La relación del autor con el silencio y los problemas de comunicación ha sido discutida desde diferentes ángulos y en distintas décadas. Uno de los primeros críticos en mencionar conflictos comunicativos fue Paul Levine (1958) cuando en su artículo “J. D. Salinger: The Development of the Misfit Hero” afirma que Salinger tiene distintos patrones en sus cuentos que involucran a sus personajes: la mayoría de ellos son complejos y tienen contradicciones entre sus pensamientos y acciones, son asociales, no encajan en la sociedad del siglo XX y también son muy sensibles y están inconformes con su realidad; se aíslan o los rechazan, son artistas o aspiran a serlo (96). Levine menciona que los obstáculos en la comunicación aparecen debido a la naturaleza de estos personajes y por el contexto de la obra de Salinger.

Cinco años después, Ihab Hassan (1963) también notó estos problemas junto con la fragmentación del diálogo en la novela corta de Salinger *Franny and Zooey* (1961). La problemática es evidente porque el diálogo se divide en llamadas telefónicas, citas o cuando los personajes escriben, y el lector no puede distinguir una cronología específica (10). Lo que Salinger quería lograr, según Hassan y siguiendo los patrones delineados por Levine, era “separar y redefinir la relación personaje-lector con el espacio y tiempo en la obra” (10). Hassan es el primer crítico que ve la relación entre la fragmentación del lenguaje y el silencio, sus conclusiones son cruciales porque al afirmar que existe el silencio dentro de la novela, también se puede hacer un estudio más profundo de los cuentos, ya que comparten los patrones especificados en su análisis.

Él afirma que la novela muestra un concepto nuevo, en especial en esta relación autor-personaje-lector, porque la mala comunicación se crea a propósito y, como si fuera un experimento, el lenguaje se diversifica en diarios, clichés y slogans (8), creando una disolución que termina en silencio. Hassan apunta que el silencio en las obras de Salinger se convierte en una base para crear un nuevo elemento dentro de la novela como género.

En 1998, Dipti R. Pattanaik —que también leyó a Hassan y continúa su línea de pensamiento— agrega que lo que el autor realmente quería era “[to] devot[e] his life to one great work, and that work would be his life— there would be no separation” (115) y que los problemas principales a los que se enfrentó Salinger fueron el uso del lenguaje, su trivialización y cómo usar el silencio para devolverle el sentido al lenguaje. La manera en que Salinger entiende el mundo es a través de una combinación de tradiciones espirituales como el vedanta y el zen que se mezclan con el catolicismo y el judaísmo. Según Pattanaik, los ideales de Salinger contrastan con su profesión de escritor porque esto implica entrar a un mundo comercial y generar ganancias. Aunque Salinger dejó de publicar, su silencio, irónicamente, sí tuvo un efecto positivo en sus ventas, ocasionó la curiosidad de la prensa, de sus lectores y se volvió más famoso. Incluso se han escrito decenas de libros acerca de la vida de Salinger y varios autores sufrieron demandas por invasión a la privacidad.

Otro crítico, Parvin Ghasemi (2011), menciona la relación directa entre Salinger y el silencio y se enfoca en su autoexilio desde 1953 hasta su muerte en 2005 en una casa de campo en Cornish, Nuevo Hampshire (20). Ghasemi afirma que la experiencia del autor en la Segunda Guerra Mundial fue tan traumática que se convirtió en uno de sus temas más recurrentes y de los más fuertes (23), porque no sólo provoca el silencio, sino

que también es uno de los hilos conductores entre los cuentos. Por consiguiente, es necesario apuntar la importancia de leer los cuentos de manera lineal para apreciar mejor el impacto de la guerra en los personajes.

Para finalizar este apartado, mencionaré a John Wenke (1981); su crítica se centra en los problemas de comunicación de y entre los personajes en “For Esmé –With Love and Squalor”. El conflicto, como en los cuentos anteriores, es el resultado de un ambiente hostil casi al final de la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, Wenke afirma que la manera en que “For Esmé” está escrito representa “the early signs in Salinger of his apparent acceptance of silence, not as a negative or cowardly retreat from the literary field, but as a positive, implicit recognition of emotions that are in themselves meaningful and therefore need no expression” (259). Así pues, los críticos que he mencionado afirman que la comunicación y la pérdida del significado en las palabras son temas cruciales en la obra de Salinger, al igual que sus experiencias traumáticas durante el combate. De igual manera, son esenciales los ejemplos que unen su vida, ideología y escritos con su preferencia por la soledad y el silencio, mismos que se repiten en varios de sus personajes.

Contexto del autor

Salinger publicó “The Young Folks”, su primer cuento, en 1940 y continuó escribiendo y publicando desde entonces. Los cuentos que siguieron abarcan desde el Día D (el 6 de junio de 1944) hasta la victoria en Alemania (en mayo de 1945), el día en que el régimen nazi se rindió. La narrativa de Salinger en esa época se centra en la manera en que vivían los reclutas en los campamentos militares locales y extranjeros de Estados Unidos

(Alsen Eberhard 5). En el marco histórico en el que se escribieron y publicaron los cuentos hubo cambios radicales en ese país como el crecimiento económico; el progreso de la industria armamentística, la automovilística y la aeronáutica; al mismo tiempo que el desarrollo de la ciencia y la tecnología que crearon la bomba atómica. Todos los esfuerzos del gobierno se enfocaban en la guerra y en cómo ganarla. Los discursos políticos funcionaban para hacer nuevas promesas de progreso, prosperidad económica y, simultáneamente, para hacer propaganda y fomentar el nacionalismo. Todo era un acto ante los medios: cada palabra, repetición, rimas, en qué parte del discurso se levanta la voz y en qué parte se baja era una estrategia planeada para convencer y vender una idea. Era lo que Alan Nadel (1995) llama una narrativa histórica: la repetición constante de los “hechos” en las noticias o en los comerciales hasta que se convierten en la única versión aceptada y dominante (299).

Los discursos políticos ya no podían separarse del tipo de lenguaje que se usaba en los anuncios porque tenían los mismos códigos que los slogans en la televisión y la radio (Nadel 299). Por ejemplo, en el discurso del expresidente Harry S. Truman donde amenaza al gobierno japonés con lanzar una segunda bomba, las palabras se tuercen, la amenaza no se hace directamente sino que se usa un lenguaje figurativo para crear capas y matizar el verdadero significado. A continuación presentaré un fragmento del discurso que se transmitió el 6 de agosto de 1945:

They have been repaid many fold. And the end is not yet. With this bomb we have now added a new and revolutionary increase in destruction [...] It is an atomic bomb. It is a harnessing of the basic power of the universe. The force from which it sundraws its power has been loosed against those who brought war to the Far East [...] By 1942, however, we

knew that the Germans were working feverishly to find a way to add atomic energy to the other engines of war with which *they hoped to enslave the world*. But they failed. *We may be grateful to Providence* that the Germans got the V-1's and V-2's late and in limited quantities.

We now have two great plants and many lesser works devoted to the production of atomic power. *Employment* during peak construction numbered 125,000 and over 65,000 individuals are even now engaged in operating the plants. We have spent two billion dollars on *the greatest scientific gamble in history* —and won [...] We are now prepared to *obliterate* more rapidly and completely every productive enterprise the Japanese have above ground in any city. *We shall destroy* their docks, their factories, and their communications. Let there be no mistake; *we shall completely destroy Japan's power to make war* [...] If they do not now accept our terms *they may expect a rain of ruin from the air*, the like of which has never been seen on this earth. I shall give further consideration and make further recommendations to the Congress as to how *atomic power can become a powerful and forceful influence* towards the maintenance of world peace (“President Harry S. Truman Reads Prepared Speech”, mi énfasis).

El discurso es monótono, un tono frío describe con precisión el poder destructivo de la bomba atómica; sin titubear, Truman la describe como un producto novedoso y en lugar de enfocarse en el caos que puede ocasionar, menciona sus supuestos beneficios.

La frase “The end is not yet” matiza las intenciones del segundo bombardeo y Truman utiliza dos términos que son contradictorios: “revolutionary” / “destruction”, pero que en su lenguaje político y en su retórica funcionan para enaltecer la bomba y promocionar un arma como si fuera el comercial de un aparato doméstico. Otra frase que describe el propósito de la bomba: “to destroy its usefulness to the enemy”, despersonaliza a un país completo para justificar el contraataque. Durante el discurso siempre hay una amenaza latente junto a metáforas que se refieren a Estados Unidos y a

la bomba como algo sagrado: se comparan sus componentes con el poder “del sol y el universo” y se presenta una analogía con lo divino, “We may be grateful to providence”, dando a entender que hay una fuerza religiosa de su lado, recurso que se ha usado sin descanso en la política y en la mayoría de los slogans de campaña del mismo país.

El uso de “shall” también enfatiza un tono de emergencia y una amenaza que se cumplirá pronto, porque tres días después de que el discurso se transmitió, lanzaron la bomba sobre Nagasaki: “they may expect a ruin from the air, the like of which has never been on this earth”, lo que pone a Estados Unidos en el papel de todopoderoso. El uso de otros términos contrarios como “forceful”/”peace” pone a este país en una posición de guardián del resto del mundo, otorgada gracias a un experimento, “the greatest scientific gamble”, del que no se tenía el 100% de seguridad que iba a funcionar. Finalmente, ¿cuál es la diferencia entre una Alemania nazi que buscaba imponer sus ideales en Europa y los Estados Unidos que usan la bomba atómica para mantener controlado al mundo? Esto es lo que Truman consideró el mejor avance de la ciencia y el cuál coronó a ese país como la mayor potencia mundial.

Nadel critica los discursos políticos de mediados del siglo XX y afirma que venden ideologías a las personas incapaces de discernir y que consumen lo que ven en los medios sin tener pensamiento crítico. Al mismo tiempo, Salinger, al ser un contemporáneo de todos estos fenómenos, fue testigo del caos y de lo vacías que podían ser las palabras. La guerra fue tan devastadora para el escritor que usó la escritura como forma de protesta; Salinger nos deja ver su punto de vista acerca de la guerra y sus consecuencias, ya que fue parte de los soldados que desembarcaron en Normandía y en sus cuentos ironiza la figura del soldado para que dejemos de ver la guerra como algo romántico (Wenke 253). Él no sólo plasmaba sus ideas pacifistas en su ficción narrativa

sino que fue congruente con sus inclinaciones políticas y las convirtió en actos, incluso las llevó hasta sus últimas consecuencias: a pesar de su éxito decidió autoexiliarse, se alejó de las editoriales y de cualquier actividad relacionada con la competencia y lo material.

Hipótesis y entendimiento del silencio

El silencio no es un concepto absoluto, tiene distintos matices y se le pueden dar distintas interpretaciones. Mi acercamiento a Salinger y al silencio será a partir de la revisión de los tres cuentos ya mencionados. Las diferencias entre estos silencios dependen del contexto que los generó en primer lugar; de este modo, no entiendo el silencio como una sola cosa, bien puede ser la ausencia de sonido como los silencios colocados cuidadosamente en las partituras musicales, o de palabras, en este caso gesticuladas por la voz humana, pero tampoco nos podemos limitar a estas dos categorías. Según David Le Breton (2009), en latín hay otros dos sentidos que se le pueden dar al silencio, que significan callarse y estar en silencio: *silere* y *tacere*. *Tacere* se refiere a la acción de callarse (13-14) y considera al silencio como una acción consciente, de esta forma, existen distintas razones por las cuales callamos y, por ende, podemos darle distintos significados.

Tanto Le Breton (2009) como Ludwig Wittgenstein (1961), Susan Sontag (1969) y Lisa Block de Behar (1984) entienden que detrás del silencio hay un uso y una oportunidad de interpretarlo y explicarlo, debido a que guardar silencio es una decisión propia del hablante. Sontag lo denomina un pathos y acepta que los silencios pueden ser elocuentes (11), en “The Aesthetics of Silence” ella menciona un uso del silencio:

“remains a form of speech and an element in dialogue” (5), por esto mismo, veo las acciones, los diálogos y los silencios como elementos que se enriquecen uno al otro.

En los cuentos, los silencios sobresalen por la falta de continuidad de los diálogos y las constantes interrupciones. La focalización interna de los personajes provoca que la información no se revele explícitamente. De este modo, considero que hay silencio cuando el personaje no tiene diálogos, no habla y, aparentemente, no tiene voz dentro del relato; sin embargo, sus pensamientos y la voz del narrador reflejan lo que piensan o cómo se sienten.

Con esto en mente, cambiaré el enfoque con el que se ha analizado la relación Salinger-silencios y en lugar de sacar conclusiones a partir de su experiencia personal con la guerra, lo haré a partir de sus textos al hacer explícitos los conflictos de comunicación que hay en ellos. También exploraré si los conflictos pueden resolverse al leer entre líneas, especialmente al analizar y contrastar los diálogos, las descripciones del narrador y los monólogos internos. Al analizar esos silencios, descubriré a partir de su contexto, qué significan y así será posible aportar otro enfoque a la lectura de los cuentos.

I

Diálogos, pensamientos y acciones como piezas clave para interpretar cuatro tipos de silencio

El cuento “Last Day of the Last Furlough” es parte de *The Uncollected Stories*, veintidós relatos que Salinger escribió en un tiempo previo a la guerra y durante ésta. La palabra “furlough” se refiere a un permiso especial que los soldados u otros miembros del ejército piden para retirarse de manera temporal del campamento. La función de esta palabra sirve para situar el cuento y al personaje en un espacio y tiempo específicos. Además, el adjetivo “last” se repite dos veces, la primera vez califica al sustantivo “day”, refiriéndose al último día de descanso del cabo John “Babe” Gladwaller, protagonista del cuento; y la segunda califica a “furlough”, de esta manera el tono cambia y se refiere a una etapa de paz que termina y sugiere el comienzo del caos, en este caso, la guerra. Precisamente, ésta es la que ocasiona las tensiones centrales del cuento, las cuales son pertinentes en este estudio del silencio y los problemas de comunicación.

Al principio, el protagonista tiene contradicciones cuando confronta su realidad con sus ideales porque tiene que cumplir con su deber civil y apoyar al bando norteamericano: “I guess I’ll have to tell them [sus padres] before the train leaves in the morning. I don’t know how to tell mother. Her eyes fill up if somebody mentions the word gun” (“Last Day of the Last Furlough”). Este dilema provoca que Gladwaller tenga problemas para comunicarse, que incluyen su incapacidad de entablar un diálogo fluido con los demás personajes, constantes interrupciones y —como sucede hasta la mitad del cuento— diálogos que se enfocan en la rutina y lo cotidiano en lugar de enfocarse en

solucionar las incógnitas centrales de la trama, ya que el personaje principal las evade a menudo y a propósito.

La construcción de los silencios

En “Last Day” las comillas sencillas marcan los pensamientos del personaje y hacen que se distingan de los diálogos, mientras que los diálogos pueden identificarse porque están dentro de comillas inglesas. Al separar los fragmentos de diálogo y de los pensamientos, el desequilibrio es evidente y podemos notar que un personaje, la hermana de Gladwaller, habla mucho más que él y todo lo que él piensa y siente es internalizado, lo que convierte a Gladwaller en el foco del relato; por esto me refiero al término “focalización” acuñado por Genette (73-74), el cual es aplicable porque el relato es contado a través de una focalización interna y en tercera persona, donde la perspectiva de Gladwaller tiene más prioridad y el narrador no nos muestra los pensamientos del resto de los personajes. En la siguiente cita, la voz narrativa en tercera persona describe una experiencia del protagonista y, al mismo tiempo, tenemos acceso a la mente de Gladwaller:

Then he saw Mattie, and she saw him at the same instant. When she saw him, her face lit up like nothing he ever saw before, and it was worth **fifty wars**. She ran over to him crazily in the knee-deep, virgin snow.

“How was the book?” Babe asked.

“Good! Did you read it?”

“Yep.”

“I want Cathy to marry Heathcliff! Not that other droop, Linton [...] Did mamma tell you what time I got out?”

“Yes. Get on the sled and I’ll give you a ride.”

Babe thought ‘This is for me. I’m happier than I’ve never been in my life. This is better than my books, this is better than Frances, this is better and bigger than myself. All right. **Shoot me**, all you sneaking **Jap snipers** that I’ve seen in newsreels. Who cares?’ (“Last Day of the last Furlough”, mi énfasis).

La conversación de ambos personajes es breve: discuten *Wuthering Heights* y Gladwaller “Babe” quiere llevar a su hermana a deslizarse en trineo por las calles peligrosas cubiertas de nieve. Hasta ahora, las preocupaciones del protagonista no han sido exteriorizadas, pero sus pensamientos las han revelado paulatinamente. Según Alsen Eberhard, la manera en que Salinger usa la tercera persona narrativa es para que el lector pueda imaginar al personaje, cómo expresa sus pensamientos y por qué no los externaliza (86). De esta forma, tanto el estilo del autor como la situación dentro de “Last Day” contribuyen a que el personaje oculte sus preocupaciones y no las exprese mediante diálogos. Así mismo, los sustantivos y verbos en negritas se refieren a la violencia y nos ayudan a observar la conexión entre los problemas comunicativos de “Last Day” y la guerra, ya que al momento en que el personaje principal piensa en el combate, u otro personaje lo menciona, hay tensión, interrupciones en las conversaciones o silencio.

Teniendo en cuenta cómo funcionan estos elementos, entiendo la ausencia de diálogo del personaje principal como un silencio. Mientras Gladwaller calla, la narración nos revela detalles de sus acciones y de lo importante que es para él pasar esos últimos momentos con Mattie e intentar escapar de su miedo a enfrentar lo desconocido, porque

su contacto con la guerra y con el enemigo que reta de forma imaginaria sólo ha sido a través de “newsreels” y no de forma directa.

En este caso, el silencio del personaje se explica a través del contraste entre pensamientos y acciones. En el último párrafo de la cita no hay marcas de diálogos, eso quiere decir que el personaje dentro del relato no dice esas palabras, sino que se calla y sus pensamientos son los que muestran realmente cómo se siente. Gladwaller idealiza su presente, vive en un momento efímero, ya que es el último día de paz que tendrá en mucho tiempo. La descripción de la nieve crea una atmósfera pacífica que contrasta con lo que el personaje imagina que sucederá en la guerra, como ser atacado por japoneses en un territorio hostil y desconocido.

Silencio estructural

Un tipo de silencio dentro del cuento es estructural y consiste en una interrupción en el diálogo. En el fragmento, un personaje secundario llamado Vincent Caulfield tiene un diálogo con Mattie y su hermano; Gladwaller revela el gusto de Caulfield por combinar elementos absurdos para causar una reacción en la gente, ya sea risa o confusión:

“Matilda, there’s no use in our waiting to get married. I’ve loved you since that night in Monte Carlo when you put your last diaper on Double o. **This war** can’t last-” (“Last Day...”, las comillas sencillas son mías). El guión se usa para enfatizar una interrupción en el diálogo, porque después de que Caulfield menciona la palabra “war”, Gladwaller no deja que termine de hablar e intenta cambiar el tema. Con esto, podemos notar un patrón, porque la palabra “war” o pensar en ella, detona —la mayoría de las veces— los conflictos comunicativos; la respuesta del personaje ante esto es callarse o interrumpir.

Así, los problemas de comunicación como encontrar la forma adecuada para despedirse no se pueden resolver de una manera simple.

Una consecuencia de la interrupción anterior es que el conflicto es entendido por otro personaje: “Mrs. Gladwaller stood bewildered by the fireplace”. En la cita no hay diálogos y la reacción es la parálisis, a partir de este fragmento es posible entender la reacción del personaje si aplicamos un uso al silencio creado. Sontag afirma que “silence —like speech— has its more specific, less inevitable uses, too” (10); en este caso, el uso de este silencio es necesario en la estructura del relato, de lo contrario la información se revelaría rápidamente y el clímax se adelantaría. Al mismo tiempo, mantiene el patrón creado hasta ahora y es un silencio que nace a partir del conflicto comunicativo. De esta manera, el silencio retrasa la acción para que el final adquiriera más fuerza y con esto podemos apreciar que los silencios no son estériles —ni mucho menos en este fragmento— sino que tienen una función y crean un efecto en el relato.

El silencio y la inacción son la respuesta de la señora Gladwaller, pero funcionan porque el personaje secundario entiende que el soldado se irá sin necesidad de que él se despida. La ironía del cuento reside en que los personajes usan los diálogos para evadir, bromear o ridiculizar al otro, mientras que los silencios e interrupciones comunican más. Gladwaller interrumpió a Caulfield en el momento preciso y la información no pudo ser completamente revelada, y una sola palabra, “war”, puede decir mucho más que cualquier otro diálogo dentro del cuento.

Silencio como antídoto y silencio incomprendido

Como ejemplo para ilustrar estas dos clasificaciones, Gladwaller intenta comunicarse con su padre, mientras el resto de los personajes —Vincent, Mattie y la señora

Gladwaller— escuchan o participan muy poco. Gladwaller expresa sus ideas acerca de la guerra y en esta parte del cuento es donde el protagonista habla más y tiene un monólogo:

I believe in **killing Nazis** and **Fascists** and **Japs**, because there's no other way that I know of. But I believe, as I've never believed in anything else before, that it's the **moral duty** of all the men who have **fought** and will **fight** in this **war** to keep our mouths shut [...] all of us talking, writing, painting, making movies of **heroism** and cockroaches and **foxholes** and **blood**, then future generations will always be **doomed** to future **Hitlers** [...] If German boys had learned to be contemptuous of **violence**, **Hitler** would have had to take up knitting to keep his ego warm. ("Last Day...", mi énfasis)

Gladwaller hace una lista de los medios de comunicación que forman una cadena culpable de manipular la mente de los jóvenes y la sociedad. Al mismo tiempo, su discurso refleja por primera vez su conflicto interno; el personaje al fin puede hablar explícitamente y decir lo que piensa y habla con desdén de la guerra aunque tenga la obligación de ir. El argumento de Gladwaller es usar el silencio como una herramienta para romper el ciclo y también para dejar de repetir patrones, ya que las nuevas generaciones los imitan. También invita a la audiencia a callar y a terminar con la falsa idealización de la guerra; de este modo, los jóvenes no sentirían la necesidad de pelear y matar para sentirse útiles en su sociedad. Todo este diálogo es un intento por enviar un mensaje y compartir su preocupación y miedo, pero la intención comunicativa falla porque es completamente ignorada y los oyentes la usan como burla.

El padre de Gladwaller —sobreviviente de la Primera Guerra— no comparte su punto de vista; esto lo convierte en parte del problema porque su orgullo no lo deja apreciar la visión del otro. Justamente, Gladwaller ataca culpa a los sobrevivientes que siguen repitiendo las mismas ideas de heroísmo y perpetúan una mitología. Susan Sontag menciona el arte como una forma de influencia: es el artista el que nos ayuda a ver las cosas desde su punto de vista, al mismo tiempo que cambia el nuestro. Según Sontag, el silencio en el arte es un antídoto, una alternativa que va en contra de la manera de pensar establecida (4). Gladwaller propone el silencio como una solución, como un acto de rebeldía para romper lo que él considera una falsa pedagogía de algunas creaciones artísticas y opina que el discurso de la guerra es falso, no es honorable y no debería repetirse. No hablar, no escribir y no reproducir imágenes se convierten en su visión y en su antídoto, pero su discurso tiene a unos escuchas muy poco preparados para ese punto de vista que representa todo lo contrario del discurso de orgullo y nacionalismo.

En contraste, el señor Gladwaller y Vincent Caulfield responden:

“I think you ask too much of human nature.”

Professor Gladwaller grinned. “I didn’t mean to romanticize my cockroaches,” he said.

He [Mr. Gladwaller] laughed and the others laughed with him, except

Babe. (“Last Day...”)

De esta forma, al intentar expresar una idea y fallar, los problemas comunicativos —como intentar transmitir una idea y no ser comprendido— siguen vigentes, no se resuelven y Gladwaller vuelve a caer en el silencio gracias a que los otros dos personajes

trivializaron y se burlaron de sus comentarios. Su visión se encuentra con obstáculos, ya que la naturaleza humana que menciona Caulfield es la que comenzó la guerra en primer lugar.

Resolución de los conflictos: silencio comprendido

El último silencio del cuento se construye cuando Gladwaller piensa en todas las cosas por las que vale la pena ir a luchar en suelo enemigo. Él muestra todas sus preocupaciones y siente que hay un enemigo que acecha y se acerca poco a poco; él tiene la necesidad de proteger a su hermana y eso es lo que lo motiva a irse, aunque no esté de acuerdo con el legado de la guerra. En su mente podemos ver su conflicto interno hasta que su madre interrumpe sus pensamientos:

“This is where Mattie is sleeping. No **enemy** is banging on our door, waking her up, **frightening** her. But it could happen if I don’t go out and meet him with my **gun**. And I will, and **I’ll kill him**. I’d like to come back too. It would be swell to come back. It would be—”

“Babe,” his mother said, “You’re going over, aren’t you?”

Babe said, “What makes you say that?”

“I can tell [...] You’ll do your job and you’ll come back. I have a feeling”.

(“Last Day...”, mi énfasis)

Esta vez, la señora Gladwaller interrumpe el patrón y su hijo no tiene la oportunidad de finalizar sus pensamientos; ella decide romper el silencio y decir las cosas directamente, aunque la respuesta del protagonista siga siendo evasiva. El conflicto se resuelve de una manera anticlimática, incluso irónica, ya que el personaje

que sufre durante todo el cuento por buscar la manera de decir adiós, no tuvo que decir ni una sola palabra: su madre lo infirió e interpretó. Las interacciones directas de los personajes junto con diálogos largos no tuvieron la capacidad de dar un mensaje completo, mientras que juntar palabras sueltas y fragmentos de información son los elementos que completan el significado del cuento.

II

Pérdida de la voz: el silencio como consecuencia de la atmósfera hostil

El objetivo principal de este capítulo es analizar “A Boy in France”, un cuento publicado el 31 de marzo de 1945, donde hay tres personajes —Gladwaller “Babe”, Eeves y Hurkin— que son soldados estadounidenses en una atmósfera tensa y violenta. Los tres se resguardan en su campamento improvisado y duermen en agujeros en medio del campo de batalla mientras escuchan disparos y explosiones. Una de las consecuencias de vivir en estas circunstancias es que hablan pocas veces entre ellos; a lo largo del cuento hay sólo ocho fragmentos que pueden identificarse como diálogos. Al comparar la cantidad de diálogos e interacciones entre los personajes de “Last Day” (150 diálogos, un soliloquio y un monólogo) con los de “A Boy in France” (8 diálogos cortos), podemos ver que de un cuento a otro hay una progresión en los problemas comunicativos. En este segundo cuento, las veces en las que sí emiten palabras, éstas son simples, rápidas o son respuestas monosilábicas, y los pensamientos y las descripciones predominan más que los diálogos.

En este cuento, la voz narrativa en tercera persona —como en “Last Day”— es la que se ocupa de darnos detalles. En los siguientes fragmentos enfatiqué varios sustantivos con negritas y algunos calificativos con cursivas, puesto que describen y nos presentan la atmósfera en la que se desenvuelve el protagonista:

The boy laid his head back on the *rain-sogged* ground, *hurtfully*
wrenched his head out of his **helmet**. When he awoke, it was nearly
ten’o clock —**wartime**, *crazy time*, *nobody’s time*— and the *cold*, *wet*,

French sky had begun to darken. Get on your feet. Get your blanket roll.

You can't sleep here. ("A Boy in France", mi énfasis)

Los calificativos crean un efecto en la descripción; las expresiones como "hurtfully", "slowly" y "nobody's time" describen un espacio cada vez más y más sombrío, mientras que la voz narrativa se enfoca en los detalles que conforman el espacio diegético y las acciones del personaje principal. La técnica con la que está escrito el cuento no le permite al personaje hablar por sí mismo, sino que es el narrador el que nos da acceso a sus pensamientos, ya que dentro del fragmento no hay marcas textuales que nos indiquen en qué momento los pensamientos de Gladwaller se distinguen del discurso del narrador, sino que se quedan dentro del mismo discurso, lo que sugiere que el personaje ha perdido una voz propia y sólo puede hablar a través de un intermediario. De este modo, la falta de diálogo construye el silencio y esta falta de verbalización es creada por la atmósfera que, al mismo tiempo, afecta el estado mental del protagonista y su silencio se contrasta con las resonancias y amenazas externas que siempre están presentes.

En la siguiente cita, podemos ver que toda la información importante y los sentimientos del personaje se expresan a través de pensamientos, los cuales están separados del discurso del narrador mediante el uso de comillas y además por el marcador "he thought", también, la internalización revela las preocupaciones y deseos de Gladwaller:

The boy dropped his blanket roll on the ground beside the hole, and then he removed his **rifle**, his **gas mask**, his pack and **helmet**. Then reached down into the **hole** and lifted out the *heavy, bloody,*

unlamented Kraut blanket [...] He laid his *filthy* head on his *filthier* jacket. He looked up into the *darkening* sky. Suddenly a red ant bit him *nastily*, he jammed a hand under the covers to kill the thing, but the movement caught itself short, as the boy hissed in **pain**, refueling and remembering that he had lost a whole fingernail [...] He let himself work the kind of abracadabra familiar to and special for G. I.'s in **combat**.¹ He thought, “my nail will be grown back, my hands will be clean. My body will be clean, and I’ll be home, and I’ll bolt the door. I’ll read books and I’ll drink coffee, and I’ll bolt the door.” (“A Boy in France”, mi énfasis)

El cansancio y el temor están plasmados en la descripción de la rutina del soldado, y también se refleja el miedo y la incertidumbre de un ataque. El protagonista, como en “Last Day”, guarda silencio ante las situaciones tensas que le ocurren, como la cercanía con la violencia, la sangre y los cadáveres alemanes. La técnica narrativa es descriptiva y metódica: Gladwaller escarba la tierra ensangrentada, un proceso que el narrador describe como algo lento e incómodo; el tono es irónico y muestra el hartazgo del soldado por su rutina. Salinger se burla de la imagen romántica del héroe porque el equipamiento militar entorpece a Gladwaller en lugar de hacerlo más ágil, y reemplaza la imagen del soldado valiente que mata alemanes con la de un joven que se queja porque lo mordió una hormiga y se le cayó una uña. El silencio del personaje muestra su frustración y su derrota, y también funciona como un preámbulo para desatar sus emociones más adelante.

¹La abreviatura significa Government Issue o General Issue y se refiere a cualquier asunto o persona relacionada con el ejército y el gobierno.

Silencio: escritura en lugar de diálogos

Paul Levine afirma que la incapacidad que tienen los personajes de Salinger para comunicarse mediante la palabra hablada es un patrón que se repite a lo largo de su obra; sin embargo, era importante que sus héroes tuvieran la palabra escrita como medio de comunicación predilecto (96) para poder expresarse de otra manera.

Wittgenstein dice, en sus estudios del silencio (1954), que callar no nos libera del lenguaje y, al igual que David Le Breton, retoma el significado de los verbos *silere* (ser silencioso) y *tacere* (callar como acto, un silencio activo). En el cuento no hay diálogos, pero eso no impide que el personaje conviva con el lenguaje y que use el silencio en el sentido de *tacere*, en especial cuando lee una carta que lo ayuda a huir del tedio, del miedo y su rabia.

En el siguiente fragmento, el silencio del protagonista continúa y la narración nos proporciona detalles por medio de un recorte de periódico y una carta de la hermana de Gladwaller. Esto presenta otro nivel en los problemas de comunicación y, al mismo tiempo, con la presencia del recorte es posible cuestionar la calidad de la información de los medios populares —como se criticó y comentó en el primer capítulo—. Sontag, citando a Beckett, comenta que la sociedad contemporánea no tiene nada qué decir; aunque hay tantas palabras, la gente no sabe cómo usarlas y aun así se ven obligadas a hablar y llenar un vacío (6). En este caso, la “voz” de la columna periodística llena ese vacío con una noticia irrelevante, una entrevista con una estrella de cine que está en el estreno de su nueva película: “‘When I was on the train, I decided that all I really wanted in New York was a date with a real, honest-to-goodness G.I.!’ ” (“A Boy in France”). De esta forma, se cumple lo que Gladwaller advertía en “Last Day” acerca de

cómo las películas, la televisión y los periódicos moldeaban y cambiaban la realidad. El recorte de periódico contrasta la realidad sórdida del protagonista con la que crean los medios: mientras hombres pelean y mueren del otro lado del mundo y se desangran en agujeros, hay gente frívola que lucra con la imagen de los soldados; son tratados como un objeto, un producto que está de moda y que por culpa de los medios masivos se convertirá en un símbolo para agrandar el ego y el orgullo de Estados Unidos. La respuesta del personaje es hacer un comentario sarcástico y con desprecio en voz alta: “He said loud to himself, half snickering, half weeping, ‘Oo la-la’ ” (“A Boy in France”), de esta manera una de las veces en las que se rompe el silencio sirve para burlarse; el llanto del soldado revela su rabia e impotencia y libera la tensión en el cuento, ya que toda la acumulación del cansancio, impotencia y enojo al fin es exteriorizada.

En contraste, la carta de Mattie sustituye el diálogo. El personaje la trata con delicadeza y el narrador explica que las hojas están desgastadas porque Gladwaller la ha leído más de treinta veces:

Dear Babe: Mamma thinks you are still in England, but I think you are in France. Are you in France? [...] Jackie is over at the house all the time. She likes you a lot. She may go in the wacks. I saw Frances on my bike before we left home. She is very stuck up and Jackie is not. [...] There are more girls than boys on the beach this year. Lester Brogan was **killed** in the **army** where the **Japs** are [...].

I miss you. Please come home soon.

Love and kisses,

MATILDA

(“A Boy in France”).

La carta muestra varios detalles del legado de la guerra, como la incertidumbre de las familias de los soldados, ya que la información no viajaba lo suficientemente rápido. Los hombres están desapareciendo y la hermana también usa la expresión despectiva “Japs” que contrasta con el tono cariñoso con el cual se dirige a Gladwaller. El conflicto amoroso entre Frances, Jackie y el protagonista continúa, mientras la primera lo ignora, la segunda se preocupa por él a pesar de la distancia. Al mismo tiempo, la carta tiene un efecto en el protagonista, pues encuentra refugio en ella, un pedazo de papel maltratado le da la esperanza suficiente de que hay alguien allá afuera que piensa en él. Finalmente, al encontrar un consuelo y “escuchar” otra voz aunque de manera indirecta, el personaje obtiene algo de paz aunque siga en Francia bajo el cielo nublado.

Con estos dos fragmentos podemos apreciar los dos polos de la comunicación oral y escrita: los textos sustituyen los diálogos y se convierten en la fuente comunicativa principal y esto hace que el silencio generado por la atmósfera —visto en el primer ejemplo— sea más predominante y se nutra a lo largo del relato, porque no es necesario hablar cuando el personaje ya lleva consigo las palabras que lo consuelan y lo acercan a casa.

Al mismo tiempo, el silencio aumenta de un cuento a otro y esta progresión continúa hasta un punto en el que el personaje del tercer cuento no encuentra una forma de expresarse con diálogos ni con el silencio, como se analizará en el siguiente capítulo.

III

Cambio de voz narrativa: lo que no se dice

“For Esmé With Love and Squalor” está en una colección diferente a “Last Day” y “A Boy in France”, es parte de *Nine Stories* que se publicó en 1953. A diferencia de los cuentos anteriores, comienza en primera persona y al narrador-personaje sólo se le conoce como Sargento X, no es Gladwaller ni hay ninguna pista respecto a su nombre. El protagonista narra en el presente de la posguerra en 1950 y recuerda cómo conoció a una adolescente inglesa llamada Esmé el 30 abril de 1944, cuando su pelotón estaba en Devon, Inglaterra. La mayor diferencia en este relato es el cambio en la voz narrativa de primera a tercera persona para enfatizar que el personaje sufrió un desequilibrio mental después de la guerra. El narrador-personaje da un salto a su presente en 1950 y menciona que le llegó una invitación para la boda de Esmé. La voz dice después de recibirla que: “Nobody’s aiming to please, here. More, really to edify, to construct” (Salinger 38). “Construct” tiene una connotación particular en el cuento, ya que primero, el protagonista reconstruye sus recuerdos e intenta convertir todos esos fragmentos en algo unificado; segundo, en circunstancias difíciles, pudo construir y conservar una amistad que ha duró seis años, y por tercero, el sargento se autoconstruye después del trauma; este detalle anticipa que el personaje del cuento sobrevive y sobrelleva sus cicatrices mentales ocasionadas por la Segunda Guerra Mundial.

Con los elementos que ofrece la voz narrativa podemos notar de nuevo el patrón que usa Salinger, en el tipo de personaje asocial, con gran interés por los libros, la soledad, y que, en lugar de hablar, escribe; en este cuento en particular él mismo admite

“I like to think myself as a profesional short-story writer”(41), profesión que ejerce, puesto que él es el autor del cuento dirigido a Esmé. Otra característica es el silencio, en el relato se repite la fragmentación en algunas conversaciones y, como en “A Boy in France” hay substitutos del diálogo como las cartas, así, el personaje calla debido al contexto dentro del cuento, pues se sitúa tan sólo unos días antes de la llegada de las tropas norteamericanas a la costa de Normandía y a la Península de Contentin, por lo que el tema de la guerra también está, lo que cumple con el trinomio en común con los otros dos cuentos.

Silencio: consecuencia de la atmósfera II

La voz narrativa describe el clima lluvioso y la tensión en Devon; las palabras en negritas demuestran, como en los cuentos anteriores, las sombras de la guerra y el combate que persiguen al protagonista, quien muestra su desdén de manera directa, pues los objetos que se supone deben ser herramientas, no cumplen con su propósito original y únicamente son un estorbo y algo inútil. En el siguiente fragmento, el lenguaje funciona para describir la atmósfera dentro del cuento y el personaje-narrador acepta que las conversaciones son esporádicas e innecesarias:

We were all essentially *letter-writing types*, and when we spoke to each other it was usually to ask somebody if he had any ink he wasn't using [...] I'd pack all my belongings into my **barrack**, including a **canvas gas-mask** container full of books, fully aware if the **enemy** ever did use **gas** I'd never get the *damn* thing on time [...] I could hear the *uncomradely* scratching of many fountain pens on many sheets of mail paper. (Salinger 38)

En este ejemplo, a diferencia de “A Boy in France”, no hay cadáveres y el protagonista aún no está en combate, sino en un campamento militar en la ciudad de Devon. Todos los soldados tienen una actitud parecida a la del personaje-narrador y no se hablan entre ellos, aunque tengan un objetivo en común y vayan a pasar meses juntos peleando, con hambre, sueño y viéndose morir los unos a los otros. Los otros personajes prefieren escribir en lugar de hablar porque podrían estar escribiendo sus últimas palabras. John Wenke hace énfasis en cómo la falta de compañerismo en los cuentos también es una falla del lenguaje (253): por un lado, a pesar de compartir el mismo idioma con los ingleses, las diferencias culturales alejan tanto a extranjeros como a residentes, y por otro, esta falla también es consecuencia de la ansiedad y el estrés que sufren los soldados por ir a la guerra, y en este caso también se crea un silencio.

En esta cita también podemos observar que los sentidos del personaje están más enfocados en la vista y el oído; el protagonista es un receptor de imágenes y sonidos, los cuales le sirven como herramientas para construir sus recuerdos. Normalmente, dentro del cuento el habla está sobrevalorada y el sargento es un personaje que, a diferencia de Gladwaller, parece aceptar el silencio, es solitario, poco comunicativo y evita a otros, como él lo afirma directamente: “Soldiers were standing two and three deep at the coffee counter”, por lo que decide ir a otro lugar y al ordenar piensa: “It was the first time all day that I’d spoken to anyone” (Salinger 39), lo que confirma la repetición de todos los patrones hasta ahora mencionados.

A diferencia de “A Boy in France”, en el cuento se rompe el silencio y hay un atisbo de comprensión entre los personajes cuando el diálogo entre el militar y Esmé fluye libremente, no hay tartamudeos, interrupciones o algún indicador en el texto que señale que se esconde o se manipula información, como es común en los otros relatos.

Esmé lo describe así: “I purely came over because I thought you looked extremely lonely” (40) y con una caracterización indirecta refuerza la imagen del personaje retraído. Durante su conversación comparten temas sombríos, como la muerte de los padres de Esmé, la guerra y el futuro. Sin embargo, a pesar de que el silencio se rompe, el diálogo entre ambos personajes puede funcionar como un prelude a un silencio destructivo, el cual es resultado de la experiencia bélica del protagonista, como veremos más adelante.

Silencio como manifestación del trauma

Después de su encuentro con Esmé, el sargento promete escribirle un cuento y al hacerlo, él afirma: “This is the squalid, or moving, part of the story [...] but from here on in, for reasons *I’m not at liberty to disclose*, I’ve disguised myself so cunningly that even the cleverest reader will fail to recognize me” (Salinger 44). La expresión en cursivas también puede leerse como una acción consciente para no revelar la información y es la introducción a la segunda parte del cuento de “For Esmé” y donde empieza el cambio de voz a tercera persona. La cita enfatiza los efectos de la guerra y muestra que nada vuelve a ser como antes, especialmente después de que el protagonista sobrevive esta terrible experiencia. A este tipo de narración, Dennis Jones (2007) la clasifica como “ficción del trauma”, lo que ella explica es que un trauma reprimido se manifiesta de distintas maneras y esta ficción es una oportunidad de curarlo a través de la creación de una narrativa propia que ayuda al sobreviviente a darle un sentido a todo lo que vivió (98). El mutismo ocasionado por la guerra puede verse como una manifestación del trauma que muy a menudo lo sufren las “víctimas quebradas, con la identidad desecha, como si

los acontecimientos hubieran superado su capacidad de entendimiento” (Breton y Le Breton 33). El cambio en la voz podría explicarse como un síntoma lógico del personaje, ya que es una reflexión, una construcción de los hechos; con el uso de la tercera persona se marca una distancia y se puede construir un orden lógico de los eventos.

El efecto de este cambio es que el Sargento X se vuelve el personaje del cuento que prometió escribir, aquí la ruptura con el lenguaje es aún más fuerte porque el estado mental del personaje cambia; la voz narrativa describe lo que pasa dentro de la mente del sargento y su incapacidad de hacer cosas aparentemente sencillas como leer “a novel before him, which he was having great trouble reading. The trouble lay within him, not the novel [...] he felt his mind dislodge itself and teeter [and] what he had written was almost entirely illegible” (43-44). Las acciones como leer y escribir normalmente se asocian con la imaginación y la creación, pero en esta parte del cuento no generan nada. Esto demuestra que las secuelas de la guerra han afectado su mente, al mismo tiempo que su cuerpo y sus sentidos: “He ached from head to foot, all zones of pain seemingly interdependent” (46). El enfoque que tienen sus sentidos ahora es negativo, cuando antes, el narrador los usaba para crear, eran herramientas para entender el mundo; ahora, su percepción falla y después de ver gente morir, escuchar los disparos y oler los cadáveres, el sargento se hunde en un silencio desesperante del que no puede escapar.

Progresivamente, este es el silencio más negativo y destructivo de todos los cuentos porque no tiene un propósito, sino que el personaje ha caído en él y no puede salir. Por ejemplo, el silencio del protagonista continúa a pesar de que Clay o “Corporal Z”, como nombra el narrador a un personaje secundario, entra a la habitación del Sargento X. Los comentarios obvios, crueles e hirientes de “Z” hacen una caracterización indirecta del protagonista: “ ‘Did you know the goddam side of your face is jumping all

over the place?” (Salinger 46), por lo que todos los recursos dentro de la narración señalan una ruptura y un cambio negativo en el sargento, esto sucede por distintas razones: la primera es que no se puede comunicar por medio de la escritura como solía hacerlo, la segunda, es que no puede escapar de su mente ni distraerse con los libros; la tercera, es que con el cambio de perspectiva en la narración, el personaje no se autodefine porque pierde su voz y depende de la voz de otro mientras él sigue inmerso en su silencio.

Rompiendo el silencio negativo: silencio de calma

Después de que el Cabo Z se va, el silencio continúa afectando al Sargento X. Momentáneamente, el foco de la narración cambia y se desvía del protagonista para enfocarse en una mesa con paquetes sin abrir, después, el enfoque regresa al sargento, quien abre una caja y encuentra una carta de Esmé:

We are all tremendously excited and overawed about **D Day** and only hope that it will bring about the swift termination of the **war** [...] You were not among those who made the first initial **assault** upon the **Cotentin Peninsula**. Were you? Please reply as speedily as possible.

Sincerely yours,

ESMÉ

P.S. I am taking the liberty of enclosing my wristwatch [...] I am quite certain that you will use it to greater advantage in these difficult days than I ever can and that you will accept it as a lucky talisman [...]

Then, suddenly, almost ecstatically, he felt sleepy. You take a really sleepy man, Esmé, and he always 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.(Salinger 48)

El mensaje de la carta, que sustituye los diálogos, tiene un efecto tranquilizador en la fragmentación mental del personaje porque al fin es capaz de concentrarse y leer las palabras, aunque con un poco de dificultad. El efecto es que poco a poco el protagonista vuelve a conectarse con el mundo. Wenke comenta que “throughout the narrative, Salinger reflects his concern with exploring the validity of language by persistently alluding to such indirect, constructed modes of discourse as letters, books, or inscriptions” (252); la técnica de Salinger funciona, porque estos fragmentos se unifican y, al hacerlo, pueden armar un discurso completo. A lo largo del cuento podemos separar distintos modos de discurso entre los que funcionan y los que no. En este caso, la carta de Esmé tienen un efecto positivo en la mente del Sargento X y, como en “A Boy in France”, una carta tuvo más poder de persuasión, humanidad y compasión que una conversación con otra persona. El final del cuento y el inicio nos muestran una narrativa circular y podemos inferir que el Sargento X sobrevive y es capaz de volver a escribir gracias a la esperanza que le dieron las palabras y el regalo de Esmé. El final no es perfecto ni típico porque no termina en un reencuentro, lo cual era el objetivo y la motivación del sargento en un principio; los personajes no vuelven a verse, pero el relato sí muestra una evolución del personaje que se recuperó a sí mismo y volvió a conectarse con el lenguaje y a estar cómodo con el silencio.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo me enfoqué en analizar distintos elementos dentro de los tres cuentos, como los personajes, diálogos, la falta de diálogos, acciones y la atmósfera. Todos estos rubros los he utilizado y unido para problematizar los cuentos, explicitar los problemas de comunicación y, al mismo tiempo, observar la creación de distintas categorías del silencio aletraer distintos modos en los que se expresa el silencio y los diferentes significados que puede tener.

Los cuentos estudiados tienen muchos elementos en común y también difieren en algunos puntos. Por ejemplo, los primeros dos cuentos son similares en términos de la narración en tercera persona y siempre hay un contraste entre lo que el personaje piensa y lo que dice. “A Boy in France” difiere en que el personaje prácticamente no habla y todos sus pensamientos están encerrados dentro del discurso del narrador omnisciente. En “Last Day” el contraste visual entre los diálogos y los pensamientos es más evidente, ya que hay largos párrafos expresando ideas internalizadas y apenas unas líneas para expresar un diálogo. Al mismo tiempo, la discusión que Gladwaller tiene con su padre acerca de la guerra como algo romántico se cumple y se ejemplifica en “A Boy in France” cuando Gladwaller lee en un recorte de periódico cómo la imagen del soldado es manipulada y explotada por los medios.

En contraste con los ocho diálogos de “A Boy in France”, “For Esmé” tiene diálogos sin interrupciones; Esmé y el Sargento X tienen la posibilidad de comunicarse y entenderse, y esa relación sobrevive la guerra, tiempo y la distancia. En “A Boy in France” hay una carta que tiene un efecto parecido a la carta que lee el Sargento X,

ambos personajes le encuentran un sentido a las palabras que leen, que entienden y que los ayudan a sobrevivir.

A lo largo de los tres textos hay dos tipos de discursos que interactúan, uno que usa el lenguaje para construir y el otro que no comunica nada y está hecho para llenar un vacío; ambos pueden ser oral o escritos. En “Last Day”, lo oral comunica lo que el personaje quiere decir, por lo cual el discurso no expresa sus ideas; al mismo tiempo, en “A Boy in France” hay dos fragmentos escritos, uno es la columna de espectáculos que muestra a la guerra como algo egocéntrico y superficial; en cambio, la carta de su hermana le da esperanza y tiene información importante para él. Otro ejemplo es que en “For Esmé” el diálogo con el Cabo Z está lleno de interrupciones y comentarios burlones e impertinentes, mientras que el discurso escrito de Esmé saca al soldado de su silencio destructivo y negativo.

En este trabajo propongo un enfoque específico para leer los cuentos de Salinger al señalar diversos tipos de silencios y los problemas comunicativos entre los personajes. Durante los cuentos podemos observar que no se calla por las mismas razones, todo silencio depende de su contexto. En “Last Day” los tipos de silencio que encontré fueron cuatro: el primero es un silencio estructural, el segundo es el uso del silencio como un antídoto ante los medios masivos que intentan distorsionar la idea de la guerra; el tercer silencio es provocado por una idea que no puede ser transmitida a una audiencia a la defensiva, y el cuarto es un silencio comprendido y compartido entre dos personajes. En “A Boy in France” el silencio es predominante en la mayoría del relato y se manifiesta en dos tipos; el primero es un silencio de frustración y miedo de estar en un lugar desconocido y en medio del combate, y el segundo es cuando una carta sustituye el diálogo del personaje. En el caso de “For Esmé”, el primer tipo de silencio es muy

parecido al de “A Boy in France”, es un silencio causado por la hostilidad de la atmósfera en la que se desarrolla la narrativa, el segundo silencio es una manifestación del trauma y, al final, el tercer silencio es de tranquilidad. Con las nueve clasificaciones encontradas, podemos apreciar que el silencio es polisémico (Le Breton 57; de Behar 241) y puede ser el generador de angustia y desesperación, pero también de paz interna.

Mi propuesta al leer los silencios es llenar los huecos que dejan el narrador y los personajes, de esta forma los relatos y las acciones de los personajes no serán tan herméticas. Al identificar y comprender los tipos de silencios podemos darle una diferente lectura a los textos y completar el laberinto que representa la narrativa de Salinger. Más allá de dar una interpretación propia, sólo trato de llenar los vacíos y contestar las preguntas que no fueron respondidas en mis primeros acercamientos a los cuentos de Salinger ni por los críticos consultados. Los silencios se unen para revelar detalles que no se dan de manera directa; se pueden usar para escapar, responder, sufrir, contemplar y amar. Como se había dicho anteriormente, el silencio, como el lenguaje, también es una herramienta que requiere de un contexto para saber cómo se usa y para saber qué significa.

Obras citadas

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2da ed., Cambridge UP, 2009.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio: Funciones del lector y procedimiento de la lectura literaria*. Siglo XXI, 1984.
- Breton, Philippe, y David Le Breton. *El silencio y la palabra contra los excesos de comunicación*. Traducido por Víctor Goldstein, Nueva Visión, 2009.
- Eberhard, Alsen. *A Reader's Guide to J. D. Salinger*. Greenwood, 2002.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. Traducido por Patricia Häusler-Greenfield y Monika Fludernik, Routledge, 2009.
- French, Warren. *J. D. Salinger*. Twain, 1963.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Traducido por Jane E. Lewin, Cornell UP, 1988.
- Ghasemi, Parvin. "Salinger and Holden: Silent Heroes of Modern Times". *Humanities Source*, vol. 13, no. 1, 2011, pp. 19-36, doi: 10.9744/kata.13.1. Consultado el 19 de septiembre de 2013.
- Hassan, Ihab. "Almost the Voice of Silence: The Later Novelettes of J. D. Salinger". *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 4, no. 1, 1963, pp. 5-20. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1207180. Consultado el 22 de abril de 2015.
- Jonnes, Denis. "Trauma, Mourning and Self-(re) Fashioning in *The Catcher in the Rye*". *J. D. Salinger's The Catcher in the Rye*, editado por Sarah Graham, Routledge, 2007, pp. 98-108.

Le Breton, David. *El silencio*. Traducido por Agustín Temes. 3ra ed., Sequitur, 2009.

Levine, Paul. "J. D. Salinger: The Development of the Misfit Hero". *Twentieth Century Literature*, vol. 4, no. 3, 1958, pp. 92-99. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/440966. Consultado el 14 de septiembre de 2013.

Nadel, Alan. *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism, and The Atomic Age* (New Americanists), Duke UP, 1995.

Pattanaik, Dipti R. "'The Holy Refusal': A Vedantic Interpretation of J. D. Salinger's Silence". *MELUS*, vol. 23, no. 2, 1998, pp. 113-127. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/468015. Consultado el 22 de abril 2015.

"President Harry S. Truman Reads Prepared Speech". YouTube, subido por Critical Past, 8 de abril de 2014, www.youtube.com/watch?v=e3Ib4wTqoJY.

Salinger, J. D. "For Esmé —With Love and Squalor". *Nine Stories*. The New American Library, 1962.

--. "Last Day of the Last Furlough". *Ae-lib.org.ua/*. Web. 27 agosto 2017.

--. "A Boy in France". *Ae-lib.org.ua/*. Web. 27 agosto 2017.

Sontag, Susan. "The Aesthetics of Silence". *Styles of Radical Will*. Picador, 1969.

Steiner, George. *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Traducido por Miguel Ultorio, Gedisa, 2003.

Wenke, John. "Sergeant X, Esmé, and The Meaning of Words". *Studies in Short Fiction*, vol. 18, no. 3, 1981, pp. 251-259. *Academic Search Complete*. Consultado el 30 de septiembre de 2013.