

VINCULACIÓN ADULTO-NIÑO EN DOS CUENTOS DE J. D. SALINGER

La fascinación de J. D. Salinger por el mundo infantil se expone en gran parte de su no tan extensa obra publicada hasta el momento. Tanto en su aclamado primer cuento publicado («A Perfect Day for Bananafish»¹ [*The New Yorker*, 1948]) como en su novela insignia (*The Catcher in the Rye* [1951]), los niños ocupan un lugar central en la historia, y mucho más aún: son los interlocutores preferidos de los protagonistas (Sybil lo es de Seymour Glass, y Phoebe, de Holden Caulfield). Esta fascinación por el mundo infantil también está presente en otros relatos, desde la niña Ramona en «Uncle Wiggily in Connecticut» hasta «For Esmé—with Love and Squalor», «The Laughing Man» y «Teddy». De todos modos, para recortar el objeto de análisis y poder hacer foco en pocas líneas, observaremos detenidamente qué es lo que sucede en la vinculación entre el niño y el adulto en dos cuentos de las *Nine Stories*: «A Perfect Day for Bananafish» y «Down at the Dinghy» (1949).

En ambos casos los cuentos son narrados por escenas: dos en «Down at the Dinghy» y tres en «A Perfect Day». Estas escenas se distinguen entre sí por tener un ambiente específico y distintos actores, que, indefectiblemente, dialogarán, tal como si fuesen escenas de cine o teatro. Así, «A Perfect Day» comienza por una descripción de un hotel, para rápidamente introducirse en una de las habitaciones y esperar por un teléfono que sonará y que será el nexo entre

¹ Para este trabajo se usaron los cuentos en idioma original, no tanto por voluntad de respetar cierta «pureza de la lengua», sino porque el análisis de determinadas escenas que se tratarán aquí implican equívocos y ambigüedades en lengua inglesa que en la traducción no logran el mismo efecto. Al ser cuentos cortos obtenidos de Internet, no parece haber necesidad de citarlos con número de página. Las ediciones consultadas aparecen en la bibliografía adjunta.

una hija y su madre en un sostenido y a la vez entrecortado diálogo en torno a las facultades mentales del marido de la primera. Sin embargo, esta escena no parecerá tener vínculo alguno con la siguiente, donde una nena en la playa pronunciará la absurda expresión «See more glass», hasta que el lector descubre el único lazo que vincula a una y otra escena: «See more glass» es en realidad «Seymour Glass» en los inocentes labios de una niña que aún no domina del todo bien el lenguaje, y ése es el hombre del que estuvieron hablando madre e hija en la primera escena. Por eso, parece esencial hacer uso de la noción de «metáfora expandida» que describe Warren French a la hora de leer tanto «A Perfect Day» como «Down at the Dinghy» —y, en realidad, casi todos los cuentos de Salinger— :

a pesar de su estructura dramática, no es posible leer «A Perfect Day for Bananafish» como si fuera una narración progresiva en la que está claro el significado de cada episodio hasta cualquier punto dado, sino considerándola como una totalidad. Antes bien, es indispensable leerla como una metáfora expandida en la que cada detalle contribuye algo a la estructura completa y debe ser interpretado en función del todo. (French, 1970: 109)

En base a esta lectura podemos entender el vínculo entre las sospechas que tiene la suegra de Seymour sobre su locura al regreso de la guerra («Call me the instant he does, or says, anything at all funny--you know what I mean»), la escena de Seymour con Sybil en el mar, el prelude de Seymour con la mujer en el ascensor, y el desenlace final: el suicidio sin explicación aparente. Más aún: podemos imaginar que el artículo de una revista femenina que había leído la esposa de Seymour en las primeras líneas, y que es mencionado al pasar, no tiene un título tan casual como parece en un principio, y podría ser un indicio para leer toda la historia: «Sex is Fun-or Hell» (volveremos sobre esto enseguida).

En palabras de French, «Down at the Dinghy» se trata de «un breve drama elaborado con economía de palabras, que se desarrolla en dos rápidas y movidas escenas. La primera provee el fondo para la comprensión de la segunda» (*ibíd.*: 124), donde «casi nada “sucede” [y] todo el conflicto es verbal» (*ibíd.*: 128). En este marco, el primer diálogo comienza con Sandra, la empleada doméstica con retiro, diciendo «I'm not going to worry about it», y el «it» se explica recién en la última página, con la confesión del motivo de angustia del pequeño Lionel a su madre.

De este modo, si bien en ambos cuentos la charla entre adultos y niños tiene un lugar central en la historia, la elección para este trabajo de estos dos relatos en particular no es azarosa, pues intentaremos demostrar que el lugar que ocupa el adulto en su vinculación con el niño es del todo diferente en uno y otro caso.

SEX IS FUN-OR HELL

En la escena central de «A Perfect Day», Seymour Glass habla con Sybil, una nena de cortísima edad («She was wearing a canary-yellow two-piece bathing suit, *one piece of which she would not actually be needing for another nine or ten years*»²) que no es la hija —ni, por caso, la sobrina— de Seymour. El narrador nos da a entender que él conoce al padre de la nena, pero no parece existir otra razón para que este hombre se vincule con ella. Si se parte de este lugar, la relación inexplicada entre Seymour y Sybil siembra la duda en el lector, quien puede elevar una ceja ante lo inesperado de la escena: un hombre adulto, jugando con una niña

² A menos que se explicita lo contrario, todas las cursivas me pertenecen.

con la cual no tiene ningún parentesco, en el mar y absolutamente solos (el narrador es hábil: nunca se refiere a ninguna otra persona desde el momento en que Seymour y Sybil entablan el primer contacto). Desde aquí, los indicios directos e indirectos de que en cualquier momento la charla puede pasar de la ternura al abuso son abundantes: comenzando por la idea de «Seymour» como un nombre que sugiere un descubrimiento de lo oculto («See more») y siguiendo con este modo de describir la corta edad de la nena desde la chatura de su pecho (es decir, de volver explícita su inmadurez sexual), todo parece estallar con el diálogo que introduce el título del cuento: «'I'll tell you what we'll do. We'll see if we can catch a *bananafish*.' "A what?" "A bananafish," he said, *and undid the belt of his robe*». En una primera lectura, ese pez de nombre fálico, seguido del hombre desatándose la bata, perfectamente puede generar el estupor de un inminente ataque pederasta, que puede tener lugar dentro del mar, protegidos de la vista de los otros por el agua y la distancia. La perversidad de usar al niño como objeto sexual engañándolo a través del juego no sería nada nuevo en este tipo de acercamientos. Si antes, cierto campo semántico (la falta de senos, el pez *banana*, una «*sauseged towel*» que cubría los ojos de Seymour) abría la puerta a formas sexuales, ahora todo puede ser resignificado en esa dirección, y apuntar a una narración donde Seymour aguarda por el momento justo para cruzar la delgada línea que separa a la ternura de la perversión. ¿Cómo leer entonces el siguiente diálogo?

«That's a fine bathing suit you have on. If there's one thing I like, it's a blue bathing suit.»

Sybil stared at him, then looked down at her protruding stomach. «This is a yellow,» she said. «This is a yellow.»

«It is? *Come a little closer.*» Sybil took a step forward. «You're absolutely right. What a fool I am.» (cursiva mía)

¿Es parte de la locura de Seymour confundir el amarillo con el azul? ¿O es acaso una estrategia —consciente o inconsciente— para atraer a la chica un poco más cerca suyo? Antes de esto, para hacer que ella no le tire arena en la cara le toca un tobillo, y luego, ahora con la niña ya más cerca, le dice que está muy linda y le toma los dos tobillos con la mano.

En base a estos y a muchos más indicios, podemos sostener que una lectura en clave sexual de este vínculo está absolutamente avalada por el texto, pese a que Howard Harper sostenga —y con razón para la mayoría de los casos— que en las narraciones sobre la familia Glass «hay poco lugar para las relaciones adultas complejas (por ejemplo, el sexo)» (s/d: 28). De este modo, es lícito pensar que, al besarle finalmente los pies a Sybil, Seymour se escandaliza por lo que está a punto de cometer y, horrorizado por sus 'desviados instintos sexuales', entra a su habitación y se suicida —paso previo por el ascensor, donde se vuelve a destacar el objeto que simboliza su acercamiento sexual con Sybil, los pies, lo que perturba aún más a Seymour—, otorgándole un significado pleno a ese banal artículo de revista que preveía la posibilidad de ver al sexo como un infierno, e incluso a la metáfora del pez banana, con su «vida trágica» y su comportamiento de cerdos, incapaces de contener su gula que los llevará a la muerte.

Sin embargo, el texto de Salinger no se agota aquí, porque si bien las sugerencias son muchas, una ambigüedad al estilo Henry James imposibilita cerrar el relato a una única lectura, y bien podríamos leer todo centrándonos en el

eje del trauma de posguerra, por ejemplo. En ese caso, la relación entre Seymour y Sybil estaría teñida por un infantilismo que parece equiparar a este Seymour con el sargento X de «For Esmé—with Love and Squalor», quien no pudo evitar salir de la guerra sin sus facultades alteradas. Así, la suegra de Seymour tendría razón al advertir a su hija sobre la locura de él, y la charla en el mar sería una entre pares, que debaten libros infantiles, se cuentan fabulaciones de peces banana y juegan como niños en el agua.

De cualquier forma, como señala Pierre Dommergues, leer un texto de Salinger es «mirar por el ojo de una cerradura» (1968: 38), y esta intimidad, entonces, se presenta enmarcada: sólo podemos ver el campo visual que la cerradura nos ofrece; la visión nunca es panorámica³. Dentro de esta visión acotada caben tanto una como otra lectura y, mucho más interesante aún, caben las dos lecturas juntas, dando lugar así a un planteo más abarcador que nos invita a pensar cuál es el límite para que el juego inocente se torne perverso. ¿Acaso Seymour no es un adulto mucho más amable, comprensivo y tierno que la propia madre de Sybil, quien deja a la niña para irse al bar? ¿No es la niña la que lo busca a él, la que le hace una escena de celos porque él dejó sentar a otra niña (Sharon Lipschutz) a su lado? Tal vez el planteo exceda a este trabajo y se acerque más al campo de la psicología, pero no quedan dudas de que en «A Perfect Day» Salinger habilita esta pregunta con un magistral manejo de la

³ Es por esto que resulta casi ridícula —y, por cierto, completamente innecesaria— la duda que plantea Howard Harper en torno a cuánto de lo que se nos cuenta en el relato efectivamente sucedió: «“Un día perfecto para el pez banana” recrea el suicidio de Seymour con la perspectiva que tenía Buddy [el hermano de Seymour en la saga de los Glass] en 1948. No sabemos y tal vez nunca sabremos si todo el cuento es “un hecho real”: es concebible, aunque improbable, que Buddy haya recogido la mayoría de los hechos a partir de reconstrucciones de “testigos”, como hizo con “Zooney”» (s/d: 27).

ambigüedad a la hora de retratar esta (¿perturbadora? ¿anormal?) vinculación niño-adulto.

KIKE-KITE

En contraposición a la falsa relación entre pares que Seymour y Sybil parecen mantener («falsa» porque sabemos que un adulto y un niño no son pares), las *Nine Stories* de Salinger incluyen el cuento «Down at the Dinghy», donde Boo Boo cuida de su pequeño hijo Lionel en un claro juego de roles entre madre e hijo. El vínculo que se establece es siempre *vertical*, a diferencia de la supuesta *horizontalidad* que exhiben Seymour y Sybil.

La madre siempre está en dominio de la situación, es ella la que plantea recursos conscientes e intencionales de acercarse al niño a través del juego, de su lenguaje infantil e incluso de la 'extorsión', que debe ser leída aquí sin problemas como un intercambio de recompensa de quien ostenta el lugar de poder frente a quien busca la protección y el amparo en él. Así, Boo Boo hace explícita su intención del 'engaño' («I want to bring him a pickle»), usa distintas estrategias para establecer un vínculo con su hijo, y su fin último es unívoco: comprender por qué Lionel tiene tendencia a escaparse, y ayudarlo para que esto no suceda más.

En total oposición al ambiguo vínculo que establecen Sybil y Seymour (hombre adulto perturbado y niña sin relación explicable con él, solos, en el mar, jugando, sin comprender cuál puede ser el interés de Seymour en esta situación, en medio de un campo semántico plagado de connotaciones sexuales), la relación entre Boo Boo y Lionel fluye de un modo tan natural entre una madre preocupada

y un hijo sensible que no sabe cómo verbalizar los problemas que lo aquejan y que lo hacen huir, que incluso al final, cuando se da un lugar para cierta tensión sexual, ésta resulta nula, apenas una madre cariñosa arropando bien a su hijo:

The better to look at him, Boo Boo pushed her son slightly away from her. Then *she put a wild hand inside* the seat of his trousers, startling the boy considerably, but almost immediately withdrew it and decorously tucked in his shirt for him.

Si el problema en «A Perfect Day», como sugiere Harper, era la incapacidad de Seymour de «comunicarse con la humanidad» (s/d: 20), Gwynn y Blotner también señalan que el aspecto central de «Down at the Dinghy» es la «incapacidad de comunicación» (citado en French, 1970: 129). La angustia de Lionel —así como la preocupación adulta de Sandra— provienen de una única palabra y las dificultades de interpretación que ésta acarrea. Cuando Lionel oye a Sandra decir que su padre es un «big--sloppy--kike⁴», él no entiende la palabra, pero capta el tono, enseguida piensa en la posibilidad de que su padre vuele como un barrilete, y teme por el potencial abandono. Boo Boo no hace más que permitirle liberar la angustia que esto le produce a partir de la verbalización del tema, en un gesto maternal completado por el acomodo de la ropa de Lionel, la propuesta de ir al centro a comprar lo que parece ser la comida favorita de su hijo, ir a buscar la que parece ser su persona favorita (su padre) e incluso competir en una carrera con él y dejarlo ganar. En este dejarlo ganar se vuelve evidente que no existe una relación *horizontal* entre ambos personajes, como por momentos se puede intuir en «A Perfect Day», y si bien es cierto que la incapacidad de comunicación también está en el centro del relato, Boo Boo logra descomprimirla

⁴ Forma despectiva de llamar a los judíos, confundida aquí por Lionel con el término de similar pronunciación «kite», barrilete.

para liberar al niño de su angustia a través de la verbalización y el llanto frente al afecto de la madre. Aquí sí que se *cierra* el sentido, clausurando el desconcierto de Sandra sobre aquello que había dicho y que el lector no sabía, y comprendiendo por qué huía Lionel. La única ambigüedad se da en la incomprensión del niño al nivel de la palabra, pero la madre lo ayuda frente a esta imposibilidad de comprender. Una ayuda que no recibe nunca Seymour, lo que hace de «A Perfect Day» un relato mucho más perturbador.

BIBLIOGRAFÍA⁵

SALINGER, J. D. (1948), «A Perfect Day for Bananafish», *The New Yorker*, Nueva York, s/d, 31 de enero de 1948, pp. 21-25. Obtenido desde <http://www.dibache.com/text.asp?cat=51&id=184>

SALINGER, J. D. (1949), «Down at the Dinghy», *Harpers*, Estados Unidos, CXCVIII, abril de 1949, pp. 87-91. Obtenido desde <http://www.dibache.com/text.asp?cat=51&id=171>

DOMMERGUES, Pierre (1968), «El “New Yorker” y J. D. Salinger» en *Los escritores norteamericanos de hoy*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 34-38.

FRENCH, Warren (1970), «Capítulo VII. Un magnífico grupo de chiquillos» en *Salinger*, Fabril, Buenos Aires, pp. 114-135.

HARPER, Howard (s/d), «J.D. Salinger through the glasses darkly», traducido por Viviana Werber en edición especial otorgada por la cátedra de Literatura Norteamericana de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp.1-29.

⁵ Las *Nine Stories* de Salinger están disponibles también reunidas como libro en PDF, en el siguiente link: http://materlakes.enschool.org/ourpages/auto/2013/2/25/50973306/Nine_Stories_by_J_D_Salinger.pdf. Además, se usó (sin citársela nunca) la traducción de los *Nueve cuentos* de Elena Rius para Edhasa (2007, Buenos Aires).